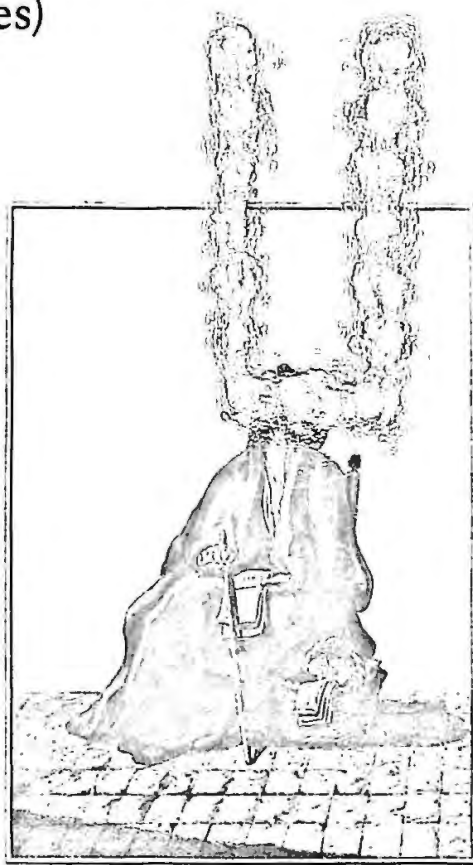


# LA LITERATURA DE CORDEL EN LA SOCIEDAD HISPÁNICA (SIGLOS XVI-XX)

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

LITERATURA

Inmaculada Casas-Delgado  
Carlos M. Collantes Sánchez  
(coordinadores)



Guzetero .

Crónicas de Guzmán, et de Almansa.



## COLECCIÓN LITERATURA

### DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Juan Montero Delgado

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Barrera López, Trinidad. Universidad de Sevilla  
Candau Morón, José María. Universidad de Sevilla  
Carrera Díaz, Manuel. Universidad de Sevilla  
Delgado Pérez, María Mercedes. Universidad de Sevilla  
Falque Rey, Emma . Universidad de Sevilla  
Maldonado Alemán, Manuel. Universidad de Sevilla  
Montero Delgado, Juan. Universidad de Sevilla  
Pérez Pérez, María Concepción. Universidad de Sevilla  
Prieto Pablos, Juan Antonio. Universidad de Sevilla  
Utrera Torremocha, María Victoria. Universidad de Sevilla

### COMITÉ CIENTÍFICO

Avramovici, Jean-Christophe. Université Paris-Sorbonne  
Calvo Rigual, Cesáreo. Universidad de Valencia  
Carriedo López, Lourdes. Universidad Complutense  
Costa, Virgilio. Universidad Tor Vergata (Roma)  
Galván, Fernando. Universidad de Alcalá de Henares  
Gargano, Antonio. Università degli Studi di Napoli Federico II  
Gibert, Teresa. Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Gil Fernández, Juan. Real Academia Española  
Gómez Camarero, Carmen. Universidad de Málaga  
Gualandri, Isabella. Università degli Studi di Milano  
Marello, Carla. Università degli Studi di Torino  
Marx, Friedhelm. Otto-Friedrich-Universität Bamberg  
Pérez Jiménez, Aurelio. Universidad de Málaga  
Puig Montada, Josep. Universidad Complutense  
Siguán, Maïsa. Universidad de Barcelona  
Valis, Noël. Yale University

# LA LITERATURA DE CORDEL EN LA SOCIEDAD HISPÁNICA (SIGLOS XVI-XX)

Inmaculada Casas-Delgado  
Carlos M. Collantes Sánchez  
(coordinadores)

LITERATURA  
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Sevilla 2022

---

LITERATURA Nº: 165  
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena (Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)

Elena Leal Abad (Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Imagen de portada: *Pregonera vendiendo gacetas y almanaques / Crieuse de gazette, et d'Almanaks.*

Dibujante don Manuel de la Cruz y grabador don Juan de la Cruz Cano y Olmedilla.

Imagen cedida por la Fundación Joaquín Díaz.

Este libro está financiado por la Universidad de Sevilla a través del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia (2017-2020).

Primera edición: 2022

© Inmaculada Casas-Delgado, Carlos M. Collantes Sánchez (coords.) 2022

© De los textos, sus autores 2022

© Editorial Universidad de Sevilla, 2022

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

<https://editorial.us.es> | [eus4@us.es](mailto:eus4@us.es)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual [art. 270 y siguientes del Código Penal].

DL: SE 1110-2022

ISBN: 978-84-472-2316-9

Impreso en papel ecológico.

Maquetación: Cuadrantín Estudio

Impresión: Masquelibros

# Índice

<b>Nota preliminar</b>	
CARLOS M. COLLANTES SÁNCHEZ . . . . .	13
<b>Prólogo</b>	
JOAQUÍN DÍAZ . . . . .	19
 <b>Autoría, producción, contenido y difusión de los pliegos sueltos</b>	
<b>Capítulo I. Pliegos cultos y autoría: la delimitación de un género</b>	
PEDRO RUIZ PÉREZ . . . . .	39
<b>Capítulo II. El tipógrafo como autor. Cuatro impresores, cuatro siglos de edición de pliegos de cordel</b>	
JUAN GOMIS. . . . .	65
<b>Capítulo III. Francisquillo «el sastre» y retos de Spanish Chapbooks</b>	
ALISON SINCLAIR . . . . .	91
<b>Capítulo IV. Papeles y menudencias de imprenta en la carrera de Indias: envíos en el mundo atlántico</b>	
PEDRO RUEDA RAMÍREZ . . . . .	111
<b>Capítulo V. Los últimos impresos de cordel en España (1939-1999)</b>	
JEAN-FRANÇOIS BOTREL. . . . .	137

**Subgéneros de la literatura de cordel:  
entre la información y el ocio**

Capítulo VI. Del <i>exemplum</i> medieval al pliego poético mariano (s. XVI): promoción de la práctica devocional del rosario a través de la literatura popular impresa LAURA PUERTO MORO . . . . .	179
Capítulo VII. La multiplicación de los peces «de armas y letras»: el pez polaco del Vístula (1624) en las prensas hispánicas JAIME GALBARRO GARCÍA . . . . .	209
Capítulo VIII. Las relaciones de comedia como agente socioliterario SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ . . . . .	245
Capítulo IX. Villancicos religiosos barrocos en la España del siglo XVII y sus implicaciones socioculturales. Lo que dicen los pliegos ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ . . . . .	259
Capítulo X. Almanagues a real de plata: de la menudencia de imprenta al libro en los pronósticos astrológicos del siglo XVIII FERNANDO DURÁN LÓPEZ . . . . .	297
Capítulo XI. Periodismo musical de cordel. Pliegos noticieros en la Guerra de África (1859-1860) INMACULADA CASAS-DELGADO . . . . .	329

# CAPÍTULO IX

## VILLANCICOS RELIGIOSOS BARROCOS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII Y SUS IMPLICACIONES SOCIOCULTURALES. LO QUE DICEN LOS PLIEGOS

ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ  
*Universidad Complutense de Madrid*

La inserción de canciones en lengua vernácula en las funciones litúrgicas fue un hecho constatable en el mundo ibérico, al menos, desde el siglo XV. Tales textos musicales debieron de resultar gratificantes, aunque solo fuera porque permitían a la feligresía un respiro en medio de las largas ceremonias rezadas o cantadas en latín. Sus denominaciones, que oscilaron en los siglos XV y XVI entre «chanzonetas», «villancicos», «coplas» y, a veces, «ensaladas», entroncan siempre con su condición festiva, y, por ende, con el enorme reconocimiento popular del que disfrutaron. Como explica Álvaro Torrente, «la preferencia por la forma 'villancico' hizo que a lo largo

del siglo XVI se produjera un desplazamiento semántico, de manera que a finales del mismo se extendiese el uso de esta palabra para denominar a todas las obras religiosas en romance, mientras que las obras profanas que presentaban la misma forma empezaron a denominarse ‘letrillas’» (Torrente 2016: 433). Sin embargo, hay que apuntar que cuando hablamos de «villancico religioso barroco» estamos especificando no una forma concreta poética ni musical —pues estas piezas presentan una admirable flexibilidad métrica, discursiva y temática pareja a los géneros literarios coetáneos—, sino, *grosso modo*, cualquier composición en lengua romance y en verso ejecutada en un contexto litúrgico y destinada al canto. Su fuerte y esencial vinculación con las celebraciones oficiales de la Iglesia, sin cuyo contexto no se hubiera podido fijar el género, ha llevado a algunos críticos a denominarlo «villancico paralitúrgico<sup>1</sup>». Habría que precisar, sin embargo, otros aspectos determinantes, como su estructura interna (con tres secciones básicas: introducción, estribillo y coplas), su diversa tipología, desde lo más lírico a lo más teatral; su ejecución a cargo de músicos profesionales (el caso de las «capillas reales» es el más significativo en este sentido); su surgimiento en España y Portugal (desde donde es llevado a América) a finales del siglo XVI, su consolidación en el siglo XVII para pervivir durante el XVIII y derivar en otras formas en el XIX hasta su disolución. Las festividades religiosas de Navidad y Reyes, en concreto los maitines, fueron su habitual escenario de ejecución, aunque también se cantaron villancicos con ocasión de fiestas de Corpus, de celebraciones marianas o de santos patronales e, incluso, en ceremonias de profesiones religiosas. El entorno espacial lo conformaron toda suerte de iglesias, conventos e incluso capillas de palacios, entre los que destaca la residencia del monarca, el Palacio del Alcázar, con su sublime «Real Capilla». Los autores musicales de villancicos fueron generalmente los maestros de capilla, mientras que los autores de las letras fueron en su mayoría, salvo contadas excepciones<sup>2</sup>, desconocidos. La difusión del villancico

---

1. Ver Llergo 2011: 53-55. La estudiosa defiende con sólidos argumentos esta denominación, que no todos aceptan. Ver Torrente 2016: 447-450, para la positiva influencia de las doctrinas del Concilio de Trento en la ejecución de villancicos en contextos litúrgicos.

2. Sobre la anonimidad de los villancicos, ver Borrego (2012), donde intento desmentir la relación establecida entre la anonimidad y la condición de género efímero y menor del villancico. Es de destacar que autores como Góngora, Calderón de la Barca, Moreto y León Merchante, entre otros, fueron reconocidos autores de villancicos.

religioso fue extraordinaria, hasta el punto de que «si pudiera juzgarse la importancia de un género musical por la amplitud de su cultivo, no cabe duda de que habría que considerar al villancico como el más importante en el mundo ibérico durante varios siglos» (Torrente 2016: 434). Si añadiéramos a esta aseveración el término «literario» tras «género musical», se podría afirmar que estamos, además, ante un género literario de enorme difusión y popularidad pero que, por contra, no ha gozado de la misma consideración por parte de la crítica que otros géneros poéticos del Seiscientos. Quizá ha contribuido a ello su condición de «poesía circunstancial», su presumible irregular calidad, tal vez el cauce efímero de transmisión del pliego o, sencillamente, la explicación radica en la misma vastedad de la producción literaria de nuestro barroco hispánico, que deja ver bosque y no árbol por árbol, y que por ende ha centrado la mirada del estudioso en los textos canónicos, ya de por sí cuantiosos y muchos de ellos de una calidad incuestionable.

Aun así, es de reconocer el creciente interés por el estudio del villancico religioso barroco. Desde hace algo más de dos décadas, musicólogos y filólogos se han lanzado, en los últimos años procurando aunar esfuerzos<sup>3</sup>, al análisis e interpretación de este género literario-musical que se define no tanto por su forma como por su función, su contexto y su medio de difusión: los pliegos. Es tan importante este prácticamente único cauce del pliego para el conocimiento del villancico religioso que su catalogación fue el punto de partida necesario para los que formamos parte de los primeros proyectos concedidos al estudio del género. Así, entre 2005 y 2014, se desarrollaron tres fases del proyecto *Catálogo Descriptivo de Pliegos de Villancicos (CDPV)*, en las que tuve el honor de participar, dirigidas con maestría por Álvaro Torrente y financiadas en el marco del Plan Nacional I+D. Este magno

---

3. Por parte de la musicología son destacables los estudios de Torrente (2000, 2006 y 2016), Laird (1997), Bombi (2019), Rodríguez (1996-1997 y 2003) y Caballero (2004), entre otros. Por parte de la filología, han profundizado en variados aspectos del género y sus implicaciones literarias, culturales y sociales, Bègue (2007 y 2010), Llergo (2011, 2012, 2013, 2017 y 2019), López Guil (2011), Tomasetti (2008) y Borrego (2012, 2013ab, 2015, 2018 y 2019ab), entre otros. Deseo subrayar la importancia de dos volúmenes colectivos que han actualizado sucesivamente los estudios sobre el villancico: Torrente y Knighton, 2007, y Borrego y Marín, 2019. En sendos volúmenes se incide en el hibridismo entre literatura y música, rasgo determinante del villancico y en la necesidad del enfoque interdisciplinar y transcultural al afrontar su estudio.

proyecto fructificó en la catalogación de más de un millar de pliegos, cuya publicación continúa en marcha<sup>4</sup>.

En relación al objetivo de este trabajo, hay que recordar que la mayoría de estudios sobre el villancico se centran en sus propios componentes, ya musicales, ya literarios, pero pocos se han destinado al contexto y a las implicaciones socioculturales del género. Sí contamos con sugerentes capítulos de sendas monografías de Llergo (2011, 2017) dedicados al fenómeno de la impresión de estos pliegos y a su función antes, durante y después de la celebración a la que estaban destinados. La estudiosa también ha profundizado en el *modus operandi* de la ejecución de estos villancicos, aventurando interesantes hipótesis sobre su representabilidad (Llergo 2012 y 2013), así como sobre el declive y fin del género (2019). Es de destacar el completo y fundamental estudio de Torrente (2016: 455-500), donde afronta temas como la autoría, la historia de la transmisión de los pliegos, la circulación de los mismos y el entorno litúrgico a través de las diversas advocaciones a las que se destinaban los villancicos. Rodríguez (1996-1997, 2003), a su vez, se centra en la ejecución de villancicos en la Capilla Real, si bien destaca el enfoque musicológico. Por mi parte, y en lo que se refiere al contexto y entorno socioculturales, he tratado de dilucidar las cuestiones relacionadas con la anonimidad y la autoría (Borrego 2012), he estudiado villancicos a los que he denominado «noticieros», en los que la candente actualidad política afloraba en versos de los personajes villanciqueriles más peregrinos (Borrego 2013a) y he analizado las circunstancias de impresión de los pliegos de los dos monasterios reales femeninos, Descalzas y Encarnación, en el lapso de un siglo (1649-1750) (Borrego 2013b). Respecto a la tipología de los villancicos, ha trabajado Bègue (2007 y 2010), Llergo (2017) y yo misma (Borrego 2019: 60-61). En este sentido es importante distinguir, muy resumidamente, los villancicos «líricos» (monologados, pero no siempre) de los «dialógicos» con mayor o menor teatralidad. Estos últimos están emparentados con los entremeses, bailes, loas, jácaras y mojigangas del teatro breve coetáneo y a través de sus versos podemos encontrar un riquísimo muestrario de personajes de todo tipo y condición (ver Borrego 2019b). Y es en

---

4. Véase Torrente y Marín (2000), Torrente y Hathaway (2007) y, a la espera de publicación, Torrente, Borrego y Llergo. El proyecto CDPV se financió en tres fases, por el Ministerio de Educación y Ciencia (2005-2008 y 2009-2011) y por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2012-2014). Agradeceré siempre al profesor Torrente que contara conmigo para este magno proyecto, que sigue viendo sus frutos.

estos villancicos donde hallamos pasajes que son un tesoro para reconstruir realidades de época, destellos realistas de la vida política (los que *supra* he denominado «noticieros») pero también de la vida social y cultural. Así, encontramos «villancicos de comedia», «villancicos de academia literaria», «villancicos de certámenes poéticos»<sup>5</sup>, y un notable etcétera verdaderamente enriquecedor. En estas piezas, uno o varios personajes cuentan, dialogan, riñen sobre lo que hoy llamaríamos «actos culturales»: certámenes, academias... las propias comedias. ¿Y qué eran los villancicos sino «actos culturales festivos»? ¿Hay también villancicos que, en un claro ejercicio metaliterario, nos hablan de los propios villancicos, de sus circunstancias, de sus autores, de su ejecución...? La respuesta, evidentemente afirmativa, es la que ha dado lugar a este estudio, que se presenta vinculado a las citadas investigaciones previas. Partiré de un corpus bien conocido para mí, por ahora prácticamente inédito: los villancicos de las tres Capillas Reales durante el reinado de Carlos II (1665-1700), a saber, la Capilla Real (CR), el Monasterio de las Descalzas Reales (DR)<sup>6</sup> y el Monasterio de la Encarnación (E). Trabajaremos con un total de 133 pliegos que suman un total de 1056 villancicos<sup>7</sup>, en los que predomina el corpus de la Capilla Real, cuya conservación de pliegos es anterior a la de los monasterios femeninos. Al

---

5. Un curiosísimo villancico de comedia es el que se ejecutó en las Descalzas Reales en la Navidad de 1684 (VIII), donde los protagonistas son la mula y el buey, que ensartan títulos de comedias y van comentando con verdadero detalle los componentes de la fiesta teatral: la loa, las jornadas de la comedia, el entremés, etc. Un certamen literario se refleja graciosamente en boca de una negra en el villancico VI del pliego de Navidad de 1680 en el mismo cenobio. En la Encarnación se cantaron dos villancicos contiguos (el cuarto y el quinto) que desplegaban burlescamente una «academia» en los maitines de Reyes de 1684.

6. Actualmente estoy preparando una edición crítica del corpus completo de villancicos de las Descalzas en el siglo XVII. Asimismo, Mónica García Quintero está en curso de elaboración de su tesis doctoral, bajo mi dirección, cuyo objetivo es la edición del corpus de villancicos de la Capilla Real en el siglo XVII.

7. Conservamos de la Capilla Real 63 pliegos (441 villancicos), de la Encarnación, 51 pliegos (403 villancicos) y de las Descalzas Reales, 19 pliegos (202 villancicos). Todos los de la Capilla Real contienen siete villancicos. De los pliegos de las Descalzas, el 90 % consta de diez villancicos mientras que el 10 % restante comprende pliegos que van de los cuatro a los catorce. En la Encarnación, el 90 % de los pliegos consta de ocho villancicos y el resto contienen entre cinco y siete. Parece que había cierta autonomía y que cada capilla tomaba sus propias decisiones en cuanto al número de villancicos que contenían los pliegos.

tratarse de un número elevadísimo de piezas, he delimitado el corpus del período de mayor esplendor del villancico, en el que la costumbre de la impresión ya estaba consolidada, para ser ininterrumpida hasta mediados del XVIII. Antes de acometer nuestro objetivo principal, es importante destacar el carácter híbrido de los pliegos, pues la reunión de villancicos en ellos raramente seguía un hilo común<sup>8</sup>, de modo que se agrupaban en ellos piezas de tipo lírico (que a su vez podían ofrecer un mayor o menor peso teológico, bíblico, etc.) o más cercanas a lo teatral, en las que cabían desde villancicos inspirados en personajes literarios hasta las piezas de tipo más costumbrista e incluso de corte alegórico-fantástico. Asimismo, el tono podía ser elevado, bajo, festivo, popular... y hasta «picante». Estos versos dan cuenta de esta mezcolanza, en la que subyace el hibridismo entre lo sacro y lo profano:

Va de pensado,  
va de repente,  
va de coplilla  
rodada y corriente,  
chanza festiva,  
chiste decente.  
mote picante,  
concepto sutil,  
al sonecillo, &. (E: N1677, III)<sup>9</sup>

---

8. En estos contados casos, ese hilo sería un acontecimiento político reciente, como es el caso de la conquista de Buda de 1684, que originó varios pliegos en los que todos los villancicos iban encaminados a celebrar la victoria de los ejércitos cristianos contra el enemigo musulmán.

9. Citaré los villancicos por los pliegos donde se incluyen, con indicación de lugar: CR (Capilla Real), E (Encarnación) y DR (Descalzas Reales; de celebración litúrgica: N (Navidad) y R (Reyes); de año y, finalmente, de lugar que ocupa en el pliego. Prácticamente todos los pliegos están en la BNE y se pueden encontrar en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>. Para este corpus y su localización, ver Borrego 2013b: 139-143.

## 1. El entorno navideño de los textos y las capillas reales

Era frecuente en estos villancicos asociar, en un ejercicio de transposición del texto a la realidad de la representación, los protagonistas del Portal de Belén, cuyo centro eran la Virgen María y el Niño, a la familia real, que, en el caso de las celebraciones navideñas en Palacio, era la receptora principal de los textos. Generalmente, la Virgen se identificaba con la reina y el rey con el Niño Dios. Durante la regencia de Mariana de Austria, este cuadro fue típico en los villancicos. Cuando Carlos II adquirió la mayoría de edad en 1675 y a los pocos años se casó con M.<sup>a</sup> Luisa de Orleans, la austriaca pasó a identificarse con la «reina madre». En este villancico de 1684 se alaba tanto a Mariana de Austria como se expresa el deseo de recuperación de la Reina M.<sup>a</sup>. Luisa de unas viruelas que sufrió por entonces, sin perder de vista las ansias por un heredero que no llegaba:

¡Afuera, afuera, que llegan  
a ver el deseado Infante  
muchos padres que le esperan,  
hijos de una Reina Madre!  
Al sanar de las viruelas  
nuestra reina, que Dios guarde,  
la borriquita de Egipto  
estas seguidillas hace.  
*Seguidillas*  
Esas reales viruelas  
que habéis tenido,  
plegue a Dios que se peguen  
a vuestros hijos.  
Que este humor estorbaba  
la prole regia  
se conoce en la pinta  
de las viruelas.  
Pero yo por la pinta,  
señora, afirmo  
muchos más que viruelas  
tendréis chiquillos. (DR: N1684, VII)

Respecto al lugar propio de las celebraciones, la capilla del Alcázar, podemos conocer a través de estos textos multitud de detalles. Baste un botón de muestra en lo referente a las reformas que atravesó este espacio sacro. Es el caso de las obras de 1699, de las que nos da noticia la letra del villancico II de maitines de esa Navidad, cuyo título lo dice todo: «En metáfora del renuevo de la Real Capilla» (*Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Navidad de este año M.DC.XCIX*).

Las celebraciones de maitines en los cenobios reales femeninos, ya fueran de Navidad o de Reyes, también están presentes en algunos pasajes. En el caso de las Descalzas llama la atención el uso de la primera persona, lo que nos puede dar a entender que eran ellas mismas quienes cantaban. Esto es curioso e introduce una cuestión no menor sobre los actantes de estos versos; parece que no siempre eran los músicos de la capilla del convento en cuestión, o quizá que las religiosas cantaban algunas partes de los villancicos que eran respondidas por otros. Aquí los interlocutores 1 y 2 podrían ser las religiosas y el 3 algún cantor de la capilla musical:

1. Con el ejemplo predica  
de la pobreza quilates,  
mas ya son con *nuestro* tiempo  
los ejemplos naturales.
2. Es desdén de su ejemplo  
*nuestra* miseria,  
porque no es voluntaria  
sino por fuerza.
3. Las Madres saben  
que valen más Descalzas  
que no Reales. (DR: N1684, VII)

Los villancicos cantados en la Encarnación están jalonados de diversas alusiones al espacio, como en estos versos en los que se alude a su situación concreta, al pasadizo que comunicaba el Palacio con el monasterio y a su cercanía con la iglesia de Santa María, donde hoy se ubica la catedral de la Almudena:

Desde su Real Palacio  
sabio previno,  
que a la Encarnación tenga

su pasadizo.  
Y en esta casa,  
la plazuela del Ángel  
le dio la entrada. (N1687, III)

En Belén, esa gran corte  
a donde nació el rey nuestro,  
junticu a Santa Mariya,  
de la Encarnación non lejos. (N1687, VIII)

Las alusiones a la exclusividad de los villancicos de la Encarnación son frecuentes. Las lanza un asturiano, personaje típico de los maitines de ese cenobio, que se hizo fijo entre 1680 y 1697, llegando a sustituir el villancico final de negro por el suyo propio:

¡Aye, Periquín, si vamos a mantines,  
eu te prestaréi el cinchu e los butines!  
Ven, Perico, a la Encarnación,  
que arí cantan cun proporciong,  
unu y otru romanzong  
con buen gustu e retintines. (E: N1675, IV)

Dimi qué tunada  
quieres cantar hoy,  
que todas se cantarun  
en la Encarnación. (E: N1676, VI)

## 2. La impresión y difusión de los villancicos en pliegos: ¿recopilatorios de canciones para ámbitos domésticos o efímeros programas de mano?

Los primeros pliegos que se conservan son de 1612 y 1613, ambos destinados a la celebración de la Navidad en la Catedral de Sevilla (Torrente y Hathaway 2007: 355-356); el primer pliego cordobés data de 1628 (Torrente y Marín 2000: XIX) y en Toledo la primicia impresa es de 1629 (*Biblioteca Digital Hispánica*: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142054&page=1>>).

El primer pliego impreso de la Capilla Real data de 1644, aunque se conserva un curioso manuscrito de 1641 que sigue a la letra el formato del pliego (portada, distribución de los villancicos, secciones indicadas, etc.), por lo que es razonable inferir que pudo haber testimonios impresos anteriores al primer impreso<sup>10</sup>. En los reales monasterios femeninos, el primer pliego conservado es de 1671, en la Encarnación; de 1678 es el primero de las Descalzas Reales. Sin embargo, parece que la costumbre de imprimir los pliegos fue tardía respecto a su ejecución paralitúrgica, como explica Llergo:

Gracias al cotejo que Jaime Moll hizo en torno a los íncipit que se conservan de los villancicos cantados en la Real Capilla de Madrid a finales del siglo XVI sabemos que, al menos tres de los que por aquel entonces se interpretaron, coinciden con textos que Francisco Guerrero, maestro de Capilla de Sevilla, publicó en sus *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589). Dicha coincidencia hace pensar que los textos publicados por Guerrero son, salvando los retoques para la edición, los primeros textos de villancicos paralitúrgicos que han llegado hasta nosotros. (Llergo 2011: 78)<sup>11</sup>

Pero no parece que la impresión de los pliegos de villancicos fuera tan repentina como se puede deducir de la datación de las primeras impresiones. Hay un antecedente: las «coplas para cantar en Navidad», cuyos testimonios datan de finales del siglo XVI y principios del XVII. Estas no eran otra cosa que pliegos que recopilaban cantos navideños «al tono de» melodías

---

10. Lo que sí se sabe es que en la Capilla Real, desde aproximadamente 1580, los villancicos se manuscibían, lo que se deduce de los libros de gastos, transcritos por Asenjo Barbieri (Llergo 2011: 91).

11. Otros autores que recopilan villancicos en formatos diferentes del pliego, pero que bien pudieron ser ejecutados en contextos litúrgicos, son Pedro Ruimonte (*Parnaso español de madrigales y villancicos*. Amberes: 1614) y el músico Juan Bautista Comes, maestro de sucesivas capillas desde 1605, cuyos 72 villancicos se conservan en la catedral de Valencia y han sido editados por José Climent. A estos y a los de Guerrero, Llergo (2011: 487) los denomina «protovillancicos». Ya plenamente barroco es el mismo Luis de Góngora, que, como es sabido, compuso villancicos para las Navidades de 1615 y 1616 en la catedral de Córdoba, en colaboración con el maestro de capilla Juan Risco, aunque en las variadas recopilaciones de la poesía gongorina se ha denominado a estas piezas «letrillas sacras». Algunas de estas incluyen ciertos componentes parateatrales y personajes típicos, como es el caso del villancico de «guineo». También hallamos hablas dialectales en tono paródico: la de los gitanos, la de los negros, portugueses y moriscos, así como diálogos cómicos entre pastores, etc.

famosas populares y cuyo destino era la interpretación por parte del pueblo en contextos privados, sobre todo domésticos. El cotejo de los primeros textos de villancicos religiosos barrocos conservados del siglo XVII y los numerosos pliegos de «coplas para cantar en la Navidad» supervivientes del siglo XVI hace pensar que quizá esas «coplas» procedían de lo escuchado en las iglesias en la Navidad y la Epifanía<sup>12</sup>. Es decir, alguien reelaboraba y daba a la imprenta en pliegos las letras de los villancicos, formando lo que hoy denominaríamos pequeños cancioneros para cantar en sus casas. Llergo (2011: 485) plantea que «las similitudes estructurales y temáticas entre las dos manifestaciones [...], además del hecho de que la vida de las coplas se extinguió cuando empezó la de los villancicos impresos, nos llevan a concluir que, de ser cierta nuestra hipótesis, las «coplas» tendrían el valor de ser las primeras pruebas textuales para poder reconstruir los villancicos perdidos del siglo XVI». La gran M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría (1989: 149) apunta en esta dirección en este sencillo, pero incisivo comentario:

[...] a medida que avanza el siglo parece como si las iglesias que podían costear la labor de un maestro de música o de capilla, la intervención de coros y solistas y hasta de directores de escena, se propusieran adoptar para sus fines la costumbre ya existente de pliegos navideños; y así costearon la publicación de folletos de cuatro hojas (pliegos de cordel) donde reproducían las *«Letras de los Villancicos que se cantaron en la Iglesia de... en la noche de Navidad (o en la fiesta de los Santos Reyes) este año de...»*

El pliego se abre generalmente con una portada en la que figura el título, el escudo de la institución donde se cantaban los villancicos y los datos de impresión: ciudad, impresor y año, aunque el año suele ser citado en el propio título. Respecto a este, hasta mediados del siglo XVII predominó la expresión «villancicos que se cantaron», quizá por vincular la impresión a la conservación de las letras, insisto, a modo de «cancioneros» que se guardaban en los hogares año tras año. Sin embargo, a mediados del siglo XVII las autoridades comprendieron la ventaja de imprimirlos antes de su representación en las iglesias para facilitar el seguimiento de la ceremonia a los fieles y así nacieron títulos como «villancicos para cantar», «villancicos que se han de cantar» y similares. Respecto a estos «pliegos/programas de

---

12. Hipótesis ampliamente desarrollada por Llergo (2011: 39 y ss. 485).

mano», hay hipótesis sobre el rendimiento económico que los cabildos catedralicios obtendrían de su venta; sin embargo, no parece que fueran unos beneficios muy grandes, puesto que la tirada principal iba destinada a los miembros de la catedral y a las autoridades y élites locales. En cuanto a la distribución de los pliegos, salvo el estudio de Rodríguez de Tembleque (2019) circunscrito a la catedral de Málaga, no hay un trabajo de conjunto. La estudiosa presenta información inédita sobre el tema, de la que se infiere que eran las dotaciones particulares las que procuraban solemnizar la liturgia navideña mediante generosos fondos para iluminación, música e impresión de los villancicos. El número de ejemplares para cada fiesta era de cuatrocientos en el siglo XVII (subió a 450 en el XVIII, lo que da noticia de la consolidación de la costumbre). La costumbre era, como ocurría en las catedrales de Toledo y Sevilla, que un sacristán y un monaguillo repartían, según un estricto orden protocolario fijado en los propios ceremoniales, los pliegos en bandejas de plata: primero, al obispo y sus familiares en el coro; en segundo lugar, al cabildo y al personal de la catedral; luego, a las autoridades eclesiásticas y religiosos; finalmente, al público y al cabildo municipal. Según la estudiosa, había un protocolo para entregar los pliegos fuera de la catedral a las autoridades no asistentes a las celebraciones. Esto se aviene perfectamente con las conclusiones de Pérez Pastor (1887: 294) de hace más de un siglo, referidas a la catedral de Toledo: «mientras duró la costumbre de imprimirlos, quedaban hasta la noche de Navidad en poder del obrero [de la imprenta], y al empezar el primer Nocturno de Maitines salían dos monaguillos llevando los villancicos impresos en dos bandejas de plata y los repartían a todos los miembros del coro». Veamos estos textos, en el que el verbo «repartir» alude necesariamente al hecho que demuestran sendos estudiosos:

[...] y al Rey de los Reyes  
festivos diviertan,  
con motetes, canciones y letras.  
Repartan papeles,  
que va de prueba,  
que esta noche con sus villancicos  
será Nochebuena. (E: R1687, III)

Entró con grande opinión  
Maese Bras al portalico

y repartió un villancico  
de donaire y devoción.  
Luego sacó del zurrón  
las letras con mucho aliño [...] (CR: N1660, II)

El reparto de pliegos a la familia real era peculiar: el patriarca acordaba la hora de comienzo de la ceremonia con el rey y le entregaba a él, a la reina, príncipes e infantes, los ejemplares de los pliegos en la comida anterior a la fiesta, con el fin de facilitar una lectura previa:

Miércoles 5. Estuve en la misa de S. M. y luego en la cámara de la reina Ntra. Sra., y cuando entré en su aposento le di los villancicos. Entré luego a la cámara de su Majestad, hablele en ocasión de preguntar a qué hora quería las vísperas y tiene dicho que a las tres y media las vísperas y a las siete los maitines. Dile los villancicos a la tarde [...] y luego a los aposentos de sus Altezas Reales a darles los villancicos, y luego fui a la capilla donde el maestro de capilla estaba muy cuidadoso de que no se había traído escritos los originales de los villancicos que le había dado y para que trasladáseles; y le dije que fuese a por ellos y por poco se hiciera falta a su Majestad si no ordenara que se fueran despacio. [...] luego se empezaron maitines y el maestro vino a tiempo. Pudo con el primer villancico y todos los demás que fueron buenos, aunque algo alegres las letras, lo cual se ha de remediar para otro año. Empezaron a las siete y media y acabáronse a las diez y media. Estuvieron sus Majestades en el cancel, muchos caballeros y grandes en la capilla. (*Memorias del Cardenal Diego de Guzmán, 1609-1626, apud. Llergo 2011: 162*).

Suponemos que el resto de los asistentes recibirían también las letras, pero en la misma capilla antes de comenzar la ceremonia. Como ya he comentado, el primer «pliego» manuscrito de la capilla real estaba destinado a la Epifanía de 1641, fecha anterior a la práctica de la impresión (al menos la comprobada) y que es a partir de 1644 cuando está datada la práctica de impresión de los pliegos. Sí quiero hacer notar que, al menos entre 1676 y 1682, la realeza fue depositaria exclusiva de unos pliegos especiales en folio, con un papel de marca mayor, decorados con orlas tipográficas más ostentosas que las habituales para el resto del público; esto es la causa de que muchos de los textos de ese lapso temporal se puedan encontrar por duplicado (ver Torrente 2000: 4).

Volviendo a la investigación de Rodríguez de Tembleque, la erudita demuestra con fuentes comprobables el reparto de pliegos a las personas

distinguidas, pero también usa el genérico término «conurrencia», que dudosamente podemos identificar con «pueblo». Pero entonces, ¿cómo llegaban los pliegos a la gente de a pie? Si nos apoyamos en los propios textos, el fenómeno del ciego vendiendo pliegos de todo tipo a la puerta de las iglesias puede probar con bastante certeza que este era el modo de difusión habitual de los pliegos, como corroboran varios pasajes de los propios villancicos. Hemos seleccionado uno muy expresivo porque junto al ciego está el joven «Lazarillo», el más famoso de los pícaros, que da las réplicas a su amo y se une a la discusión que mantiene con los viandantes por el precio del pliego. Nótese las alusiones al Madrid de la época y el tono costumbrista, que siempre es signo de conexión con la realidad coetánea:

*Introducción*

Un ciego y su lazarillo  
la noche de Reyes llegan  
hasta la Puerta del Sol  
por la calle de la Estrella.

*Estríbillo*

[...]

CIEGO	¡Qué lindo niño!
	¿En qué parte nos hallamos?
LAZARILLO	Junto al Buen Suceso mismo.
CIEGO	¿Y hay soledad?
LAZARILLO	Nadie llega.
CIEGO	Pues apretemos, chiquillo.
	¿Quién compra la relación
	y los nuevos villancicos
	para cantar esta noche
	de los tres Reyes benditos?
1.	¿A cómo van, caballero?
CIEGO	¡A seis cuartos!
1.	¡Jesucristo!
	Cuantas coplas hay no valen
	seis cuartos.
CIEGO	Eso es mal dicho,
	caballero, que los versos
	no tienen precio.
1.	Eso digo. [...]

2. Deme un papel.  
 CIEGO Yo no lo veo.  
 2. Aquí va el dinero.  
 CIEGO Niño,  
 toma y daca, no te embobes.  
 LAZARILLO ¡Ya escucho, ya oigo, ya entiendo, amo mío!  
 CIEGO ¡Qué lindo niño!  
 LAZARILLO ¡Jesús, qué de gente llega!  
 CIEGO Pues apretemos, chiquillo,  
 y vaya de relación.  
 LAZARILLO Toma guitarra y banquillo. (E: R1692, III)

Finaliza este pasaje con el anuncio del «espectáculo» del ciego recitando «relación», utilizando tan solo una guitarra y un banco, lo que nos da a entender que el ciego, solo o acompañado, solía cantar lo que vendía a modo de lo que hoy llamaríamos «gancho publicitario». El tipo de texto que se cita, la relación, también encontró buen acomodo en el formato del pliego, como es sabido. En otro pasaje se resumen los variados pliegos que vendían los ciegos («relación», «villancico» y «gaceta») y la competencia entre ellos, pues, celosos de sus ventas, podían llegar a los palos:

Apártense, que a Belén  
 vienen dos ciegos cantando,  
 y tanto temerse deben  
 sus coplas como sus palos.  
 Por novedad desta Pascua,  
 a tiento vienen pintando  
 la salida que hizo a Atocha  
 el rey desde su palacio.

*Estribillo*

[CIEGO I]. ¡Relación, villancico y gaceta  
 para cantar en la Nochebuena!  
 ¿Quién me la compra?  
 ¿Quién me la lleva? (E: N1686, IV)

El interés monetario del ciego en la venta de pliegos se reitera unos versos más adelante:

1. ¡Oye, ciego!  
CIEGO ¿La moneda?  
1. Aquesta es.  
2. Esa es otra.  
CIEGO El papel sin el cuarto  
a nadie otorgues,  
mira que es gran desdicha  
ser tonto y pobre.  
Pero vaya de cuentos,  
pero vaya de historia,  
y pues Amor ha nacido hoy al mundo  
sean los cielos quien canten su gloria. (*Ibidem*)

La inanición de los ciegos y el poco provecho que obtienen de la venta de pliegos también la apuntaba el mozo Lazarillo en el villancico anterior:

- LAZARILLO Antes de un año juzgaba ser ciego  
pero no quiero aprender tal oficio,  
pues en tratando con los que hacen coplas,  
blanca ni media se gana, amo mío. (E: R1692, III)

En este villancico afloran interesantes referencias metaliterarias, como las «mentiras» de las gacetas frente a las «verdades» de los villancicos:

- CIEGO Vamos a ver si reparten gacetas  
y tomaremos tres manos o cinco,  
que las mentiras son hoy las que corren,  
y la verdad para en los villancicos. (*Ibidem*)

En resumen, podemos distinguir una difusión digamos oficial y gratuita para la familia real, los miembros del coro y demás autoridades locales y, por otro, una transmisión popular, al margen de la oficialidad (corría a cargo de los ciegos, vendedores ambulantes) y con precio, para quien quisiera adquirirlos. Esto subraya la doble faceta de los villancicos: la ceremonial y la festiva, que a su vez posibilita al texto dos vidas: una, la de la interpretación dentro de las iglesias, y otra posterior, en las posibles repeticiones que se hicieran de los villancicos en los ámbitos privados, pero no solo los

domésticos, también los conventuales, campo de investigación que me viene ocupando en los últimos años<sup>13</sup>. Pero no quiero finalizar este apartado sin incidir en la condición efímera de este producto editorial, que va unida a la consideración crítica posterior de literatura menor. La suerte del pliego se puede confirmar en algunos parlamentos de estas piezas. Es el caso de un pastor que se queja de que ya no es protagonista de villancicos y asemeja su arrinconamiento al que sufre el propio pliego en su materialidad:

Como un villancico viejo  
en nadie acogida halló,  
triste, perseguido y solo  
fui de rincón en rincón. (E: N1677, III)

Continúa el villancico con la réplica de otro pastor, Gil, que se lamenta de que su pliego terminó siendo utilizado para hacer un cohete, pues fue «luminaria» y, por consiguiente, finalmente quemado. Bras le responde que su pliego (en metáfora de él mismo) cayó en mejores manos, pues al menos no fue fulminado, sino que terminó siendo utilizado como envoltorio para cominos:

No fue tan tuerta mi suerte,  
pues cuando arrojado fui,  
me acomodó un especiero  
en una caja de anís.

Quiso Dios y mi ventura  
que el sacristán de Ajofrín  
viniendo a comprar cominos  
los envolvieran en mí. (*Ibidem*)

---

13. En la edición que estoy preparando de los villancicos de las Descalzas Reales en el siglo XVII encuentro numerosas marcas de teatralidad. Como era poco factible su «representación teatral» en la rígida liturgia de los maitines de Navidad o de Reyes (aunque haya opiniones en otro sentido), estoy trabajando la hipótesis de que las religiosas, una vez pasadas las ceremonias, los utilizaran a modo de guiones para «representarlos» en la intimidad de las recreaciones conventuales.

Sin embargo, se salva de la basura, porque el sacristán, familiarizado con este tipo de textos, cuando abre el envoltorio ve los villancicos, los lee y le producen mucha risa... de modo que los reutiliza en maitines, recuperando así las coplas del pastor:

Mirome al desenvolverlos  
y también le parecí  
que haciendo cien mil visajes  
no paraba de reír.  
[...]  
Convidole a los maitines  
el cura de Almonacid,  
donde cantando mis copras  
me he tornado a introducir. (*Ibidem*)

Se trata de un pasaje no baladí, pues traslada al pliego lo efímero del propio pliego, la popularidad de los villancicos, la comicidad a ellos inherente y un fenómeno aún poco estudiado como la reutilización.

### 3. La censura de los villancicos

Hace tiempo que está superada la visión de los villancicos como meros juguetes piadosos en un entorno litúrgico. Es evidente que una gran mayoría, sobre todo los de temas teológicos y tono lírico, cumplen con el objetivo catequético de coadyuvar a la devoción navideña. Es en los de corte teatral inspirados en personajes folclóricos o literarios, casi siempre con estructura de desfile y forma dialógica, en los que se pudieron cruzar intenciones más jocosas que piadosas. En la limitada dimensión de este trabajo no puedo detenerme en todas las ocasiones en las que los villancicos fueron objeto de censura, desde los relatos de extranjeros que visitaron la corte hasta informes de religiosos y de la misma Inquisición, para lo que remito a Torrente (2016: 437-441). Sí haré notar, por tratarse en parte del corpus de villancicos de las Descalzas Reales, dos procesos inquisitoriales a lo largo de 1663 (lamentablemente no se conservan los pliegos del real convento de ese año), bien estudiados por Hathaway (2003). Uno de ellos fue contra el poeta Tomás de Oña y el compositor Tomás de Micieces por un villancico de Sábado Santo en la capilla de la Soledad titulado *Madrugaron tres Marías*,

en el que, al parecer, se presentaba a tres mujeres de mala vida conocidas por la zona según se deduce del texto del romance, de doble sentido. El otro villancico denunciado se cantó en los maitines navideños de 1662 en las Descalzas y se repitió al año siguiente (seguramente en enero, quizá para Reyes) en otra iglesia. El problema era, esta vez, una comparación sacrílega, presentada por un farsante italiano, entre el milagro de las bodas de Caná y las estafas de los taberneros de la Corte. Tienen en común ambas denuncias los dobles sentidos de los versos, que daban a entender realidades sociales reprobables.

La realidad es que la denuncia quedó en nada y no tuvo consecuencia alguna para los afectados, pero, en opinión de Torrente quizá «pudo influir en la supresión de algunas prácticas devocionales» (2016: 441). Parece que las censuras periódicas fueron inevitables, pero la aceptación popular generalizada de los villancicos fue más fuerte que las reservas puntuales que surgían. En una de estas piezas se atreven incluso a parodiar estas críticas a través de una «censura burlesca»:

El comercio de Belén  
 ha dispuesto que esta noche  
 se pesen los villancicos,  
 pues se pesan los doblones.  
 Los poetas extranjeros  
 a los castellanos pobres  
 no hay copla que no cercenen  
 ni concepto que no corten. (E: R1687, III)

Se censuran los tres villancicos: el primero es el de un «poeta de Reyes», que de modo muy disperso canta una especie de nana al Niño y a la Virgen, para alabar seguidamente al Sacramento y a la Concepción (interesante referencia inmaculista). Se le censura por ser «falta de juicio»:

Échenle la tijera  
 al villancico,  
 pues ya ve que está falto.  
 — ¿De qué? — De juicio (*Ibidem*).

El segundo poeta anuncia un villancico de esdrújulos que luego no es tal: el resultado es una sarta de tópicos, de modo que la censura sentencia:

Échenle la tijera,  
no porque es falto,  
que no es de ley es cierto.  
— ¿Pues qué es? — Pesado. (*Ibidem*)

El tercero es «una famosa comedia»: el poeta refiere un desquiciado argumento cuyos protagonistas son la mula, el buey y la estrella. La censura se debe a su mala traza:

Échenle la tijera,  
que es obra falta,  
y es mala la comedia.  
— ¿En qué? — En la traza. (*Ibidem*)

#### 4. Los autores de los villancicos: poetas y maestros de capilla

Es inusual que los autores de las letras figuren explícitamente en las portadas o el colofón de los pliegos. Esta intencionada anonimia fue clamorosa en la impresión de villancicos de las tres capillas reales. Sin embargo, contamos con otras fuentes para constatar algunas autorías, como la del maestro León Marchante, como se indica en la propia edición de sus obras póstumas:

Es constante que para las [...] iglesias de Toledo y Alcalá, compuso los más años, cuando no pudo todos los villancicos, algunas letras sueltas, y a las dos Capillas Reales de su Majestad y Señoras Descalzas Reales dio muchas letras en los diversos años. (León Marchante 1722: 238)

Autores de villancicos que merecieron recopilaciones fueron José Pérez de Montoro, en cuyas *Obras póstumas* se alude a varias piezas escritas para la Encarnación y para las Descalzas<sup>14</sup>, y Vicente Sánchez, poeta de cabecera de

---

14. Montoro es autor de los siguientes villancicos ejecutados en la Encarnación: Navidad de 1686, 1692 y 1694 y Reyes de 1684, 1688 y 169, y en las Descalzas: Navidad de 1679, 1690, 1693, 1696 y 1699, y Reyes de 1683 (Pérez de Montoro 1736).

El Pilar de Zaragoza en la segunda mitad de siglo<sup>15</sup>. También fueron autores de villancicos, aunque no siempre en el entorno navideño, Luis de Góngora, Agustín Moreto, Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Avellaneda, Juan Vélez de Guevara y Agustín Salazar y Torres. Destaca entre los autores de villancicos de la América virreinal la gran sor Juana Inés de la Cruz. Este elenco podría contradecir el prejuicio de que estas piezas eran obras menores tanto por la calidad como por la generalizada anonimidad. Sin embargo, hay que reconocer que los autores conocidos suman una cifra muy pequeña y que los propios villancicos parodian las figuras del «poeta de villancicos» y del «poeta de comedias», equiparándolos en cuanto a su condición humilde y a su necesidad material, hasta el punto de pasar hambre. Lo que haya o no de verdad en estos versos no lo podemos saber, pero no son pocas las letras de villancicos que aluden a esta precariedad en el oficio de poeta. Con todo, parece que los poetas de villancicos disfrutaban de una mayor holgura económica que los de comedias, dadas las rentas propias de los conventos:

*Introducción*

[...] hoy, por figuras y raras,  
han venido dos poetas.  
El uno hace villancicos  
y el otro escribe comedias,  
y aunque en los genios son varios,  
el hambre los empareja.

*Estribillo*

CORO Niño hermoso del Cielo,  
oíd los poetas,  
que por pobres merecen  
vuestra clemencia. [...]

*Coplas*

1. Mi Dios, para un villancico  
que vengo a hacerlos a posta  
la bucólica Talía  
invocar quisiera sola.
2. Yo he pedido, para hacerlos  
una comedia famosa,

---

15. Sus villancicos están recopilados en *Lira poética* (Zaragoza, 1688).

- a un asentista el enredo  
y a un agente las tramoyas.
1. Los que hacen villancicos  
son siempre ingenios,  
que aunque no estén pagados  
están contentos.
2. Las comedias que se usan,  
como son tales,  
de ellas se pagan solo  
los que las hacen.
1. Los que escriben villancicos  
jamás han ido a la sopa,  
porque les sobran bodigos  
de sacristanes y monjas. (DR: N1688, VIII)

Los poetas de villancicos podían ser «cultos» y, por consiguiente, componerlos de modo «oscuro», o escribir coplas u otras formas de tipo popular. En este desfile de villanciqueros se citan paródicamente ambas líneas de inspiración:

Al culto se le saquen  
cien villancicos,  
y pues obscuro escribe  
sean negrillos.

Yo sé que hacer coplas  
no es nada bueno,  
mas hacer villancicos  
es lo per-verso. (E: R1694, III)

La identificación del poeta con un «simple» es típica no solo de los villancicos, sino de los géneros del teatro breve, como entremeses, bailes y mojigangas, entre otros. Es fácil que el público asistente a las funciones litúrgicas, que era en esencia el mismo que el de las comedias, reconociera al simple o loco poeta de los corrales, obsesionado con su escritura y, de nuevo, pasando hambre:

Yo soy poeta, y las uñas  
 siempre mordiéndome ando,  
 y es que las uñas me como  
 por no tener para callos.  
 Villancicos escriba  
 para las Pascuas  
 y verá cómo tiene  
 para castañas. (E: N1685, V)

Muy lejos están estos «letreros» de villancicos de la visión idealizada del autor de poesía de la época. Aunque no parece que los poetas de villancicos pertenecieran al Parnaso literario de entonces, tampoco hay por qué fiar a estos textos la percepción real de la sociedad hacia este oficio. Lo mismo ocurre con los autores de la música, los maestros de capilla, a quienes muchos han atribuido también la composición simultánea de las letras. Siendo un oficio respetable y de gran reconocimiento social, sobre todo en el caso de las tres capillas reales<sup>16</sup>, son numerosas las letras de villancicos que parodian la figura y las circunstancias que la rodeaban. Para acceder a este puesto había que superar una dura oposición, solo convocada por la muerte o el traslado del predecesor en el puesto, en la que una de las pruebas era precisamente la composición de un villancico. Estas oposiciones son caricaturizadas en varios villancicos, donde los maestros se asimilaban a personajes típicos del género que componían su pieza de acuerdo con su condición y caracterización. Es el caso de un villancico navideño de las Descalzas (DR: N1679, VII), donde van desfilando los candidatos: el primero es un maestro montañés y escribe un motete; el maestro de la villa escribe «bemolado»; en esta línea burlesca, al maestro «del Oriente», la mula «a cada contrapunto / hacía respiración», situación con la que «reír hiciera a un difunto»; otro «puso tonos a un jilguero»; otro «para la huida a Egipto / al Niño le doy la fuga»; «otro de Vizcaya fue / y a la mula en canto llano / la quiso enseñar la mano». Transcribo algunos pasajes cómicos; nótese cómo se hacen bromas con el color negro de la piel del maestro de Angola, pues viene a «escuras» y se le ve en la cara que iba la letra en borrón, de nuevo relacionándolo con lo oscuro de su piel:

---

16. La aspiración de todo maestro de capilla era alcanzar el puesto en una de las tres capillas reales. Para los que ocuparon este puesto y sus avatares, ver Borrego, 2013b, pp. 133-135.

Oyendo las consonancias  
de solfa tan peregrina,  
vinieron de oposición  
los maestros de capilla.

2.                   Un maestro vino a oscuras  
                          con mucha re, mi, fa, sol, la,  
                          cantando un tono de Angola,  
                          y fue de negras figuras.  
                          «Gloria a Dios en las alturas»  
                          lo puso en solfa bien rara,  
                          pero se le vio en la cara  
                          que iba la letra en borrón.  
                          *¡Atención, que empieza la oposición! [...]*
8.                   El postrero en tonos graves  
                          puso a Dios un tono rico,  
                          y acabado el villancico  
                          dijo: «ahí te quedan las claves». (DR: N1679, VII)

El carácter de «prueba» de los villancicos en estas oposiciones queda patente en más de una pieza:

Los maestros de capilla  
a pedir van la prebenda  
de Buda a su Majestad  
con *villancicos de prueba*.  
Que haya esta noche de Reyes  
*oposición* quiere el César,  
para que sus buenas obras  
consigan hoy buena estrella. (E: R1687)

En cuanto al tipo de composiciones elegidas por los maestros de capilla, hay que insistir en el hibridismo del villancico entre lo culto y lo popular, lo lírico y lo teatral, y en que en un mismo pliego convivían formas de muy diversa cuerda. Asimismo, parece lógico que cada maestro tuviera sus especialidades y preferencias, variedad que se parodia en este villancico:

Dos maestros al Portal  
llegan con distintas letras,  
el uno todo de burlas  
y el otro todo de veras.  
Uno a su capilla apunta  
tonadillas de la tierra  
y el otro, muy mesurado,  
solo canta letras viejas.

*Estribillo*

*Vaya de gusto, vaya de fiesta,  
celebremos el parto  
de nuestra reina.  
El gigante salga,  
llegue la chamberga,  
los bisbises hablen  
y otros tonos vengan,  
que tonillos vulgares  
son los que alegran. [...] (DR: N160, IX)*

Continúa el villancico con la disparidad de tonos y letras: para empezar, se distingue la chamberga<sup>17</sup> de «otros tonos» y se defienden los vulgares, porque «son los que alegran».

## 5. Los ejecutores de los villancicos: maestro de capilla, cantores, músicos y niños del coro. Los instrumentos

La capilla musical se componía, en esencia, del maestro de capilla, de los instrumentistas y de los cantores, entre los que ocupaban un lugar especial los capellanes y los niños del coro. Hay que destacar que el 75 % del gasto de la capilla real iba destinado a los honorarios de los citados actantes musicales, pues la presencia de la música en las ceremonias debía subrayar la

---

17. Se refiere a la seguidilla chamberga, con estribillo irregular de seis versos, de los cuales asonantan entre sí el primero y el segundo, el tercero y el cuarto, y el quinto y el sexto, y los impares constan, por lo regular, de tres sílabas.

imagen sublime y divina del monarca. El maestro de capilla era la figura rectora de la corporación y, como se ha explicado, accedía al puesto por una dura oposición, por lo que su prestigio quedaba fuera de toda duda. Su rango era el de «capellán de altar» y sus obligaciones se dividían en velar por la persona y el estudio de los niños del coro, asistir los exámenes de los músicos y componer villancicos de Navidad y Reyes. Pero, como apunta Llergo, en el caso de las capillas reales, «esta misma distinción se fue minusvalorando, en el trascurso del siglo, por los problemas económicos de las arcas de palacio, que hicieron inestable y poco apetecible el puesto para sus aspirantes. Del prestigio y la estabilidad de Romero y Patiño, pasamos a las sucesiones temporales de Escalada y Gómez de Navas y a los polémicos nombramientos de Galán y Verdugo» (Llergo 2011: 154). Los mandatos de los dos primeros ocuparon prácticamente tres cuartas partes del siglo XVII: Mateo Romero, entre 1598 y 1633, y Carlos Patiño, entre 1634 y 1675. A partir de ese año, las flacas arcas reales comenzaron con los retrasos y los impagos, y se sucede una serie de maestros de capilla que ocupaban pocos años el puesto.

El canto vocal lo asumían principalmente los llamados «capellanes de altar» (semaneros) o «capellanes cantores». Los primeros oficiaban misa, se sentaban en el presbiterio y, aunque no eran necesariamente músicos de profesión, debían saber canto llano<sup>18</sup>. Los segundos llevaban a cabo las intervenciones a canto llano y, por tanto, se sentaban en el coro<sup>19</sup>. Parece ser que, de cara a la ejecución de los villancicos, era indistinta la función de sendos tipos de capellán, pues podían intervenir o no a gusto del maestro de capilla y según quién oficiara la liturgia navideña. Además, la capilla contaba con los «cantores», profesionales laicos o religiosos, siempre elegidos por el patriarca y con aprobación del maestro de capilla. Parece que el número de cantores no era fijo, dependía de la capilla. En la de Palacio, según datos aportados por Llergo (2011: 155), solía haber cuarenta; en las de los monasterios reales femeninos, algunos menos. Los niños

---

18. *capellán de altar*: «El que canta las misas solemnes en la Capilla Real en los días festivos y, de ordinario, la celebra todos los días rezando en ella. Y aunque no sea músico de profesión precisamente ha de saber canto llano» (Aut).

19. *capellán de coro*: «Cierta número de sacerdotes que hay en las Iglesias catedrales y colegiales, los cuales entran en el coro y asisten a las funciones, formando comunidad; pero son inferiores en grado a los medios racioneros» (Aut).

cantores (o «cantorcicos»)<sup>20</sup> eran imprescindibles para la ejecución de los villancicos y su número también variaba: desde los 3 o 4 de parroquias rurales hasta los 15, 20 o 25 de catedrales (de distinto rango) y capillas reales. Como indica Rodríguez (2003: 95), aunque era lo habitual desde la Edad Media en muchas catedrales, parece que la tradición de contar con un colegio vinculado a la Capilla Real para formar a estos niños nació con Felipe el Hermoso, a comienzos del XVI y se formalizó institucionalmente con Felipe II, en 1590.

Las intervenciones cantadas de las lecciones de maitines de Navidad y Reyes se repartían entre un niño cantorcico y los capellanes. En la Capilla Real, el niño interpretaba la primera; los capellanes de honor, la segunda y tercera del primer nocturno y las tres del segundo, y los capellanes de altar, cantaban las tres restantes del tercero, secuencia que pudo imitarse en otros entornos. Los propios textos muestran evidencias de las intervenciones concretas de los niños del coro, pues parece que por su registro agudo eran los adecuados para cantar las partes de los numerosos personajes femeninos que poblaban estos villancicos: desde gitanas y zagalas hasta negras, dueñas, gallegas, portuguesas, etc. Veamos un pasaje cómico en el que se alude a un músico «entonado» (en este caso, adulto) que canta quizá de una manera rústica o brusca, por la alusión al sayagués y a la mula que se altera cuando lo oye:

Entró un músico entonado  
y con su Sol Fa, Mi, Re,  
cantó al Rey un villancico  
aforrado en sayagués.  
Y al oírle la mula,  
con dos respingos,  
le apuntó en la cabeza  
los estribillos. (E: R1693, II)

---

20. *niños cantores* o *niños del coro* (así denominados en algunos entornos). *Niño del coro*: «Niño que en las catedrales y en algunas iglesias canta con otros en las celebraciones litúrgicas» (DLE).

En el siguiente pasaje creo identificar a los «muchachos de la iglesia», que desean cantar y «entrar en villancico», precisamente con estos «niños del coro»:

*Introducción*

Los muchachos de la iglesia  
alegan que, siendo a un Niño  
esta fiesta, a ellos los dejan  
hechos unos monacillos.  
Dicen que si son mejores  
para entrar en villancico  
un morisco, una gitana,  
un gallego y un negrillo,  
que se ha de alegrar la fiesta  
con ellos, han presumido,  
porque donde hay muchachos  
nunca puede faltar ruido.  
La letra al poeta piden  
cercándole y dando gritos,  
y él les dice: «¡Ahí va la letra!  
¿Es esto juego de niños? (E: R1686, III)

Continúa el villancico con la expresión de esos deseos de cantar: «mi garganta al Dios Niño / cantando adore». Van desfilando varios y, mediante metáforas relacionadas con el gusto infantil por el dulce, expresan sus deseos: uno quiere ser tenor, otro bajón, otro organista:

Yo he de ser organista  
y en estas Pascuas  
no he de echar más registros  
que las dulzainas. (*Ibidem*)

Finalizo este apartado con un villancico donde desfilan un notable número de instrumentos, en alusión a los músicos que los tocaban. La introducción quiere hacer ver que todos los instrumentos abajo indicados son los empleados en los villancicos, y en lo «ruidoso» de la interpretación:

Siempre, Señor, de tu aplauso,  
 son testigos nuestros ecos,  
 y hoy, más que en testigos, fío  
 loaros en instrumentos.  
 Oíd las voces de cuantos  
 hiere el tacto, inflama el viento,  
 que es noche en que lo ruidoso  
 sirve también de festejo. (DR: N1685, VIII)

No es algo inusual que se aluda a instrumentos en los villancicos de Navidad, pero es difícil precisar si el poeta procede a una recreación de la ejecución de la propia pieza o más bien deja volar la imaginación trasladando a los versos la evocación de una orquesta ideal con recursos estereotipados<sup>21</sup>. Los instrumentos citados en el villancico son doce: los que «hiere[n] el tacto» (percusión / cuerda) serían órgano, arpa, guitarra, bandurria, pandero, chirimía y clavicordio; los que «inflama[n] el viento»: bajón, clarín, violón, violín y corneta. Al parecer, excepto la guitarra, la bandurria y el pandero, todos están bien documentados en 1685 en las tres capillas reales (los más modernos: el violín y el clarín). Estos tres instrumentos son de uso popular y por ende de más baja categoría: la guitarra se podía utilizar de manera excepcional en Navidad y en Corpus para villancicos; la bandurria y el pandero son instrumentos enteramente populares, por lo que quizá aquí no se refleje su presencia efectiva. Entresaco la presentación de algunos de ellos, los que creo más significativos en el contexto villanciqueril:

*Coplas*

- [1.] El órgano, Señor mío,  
 quiere ante vos ser primero,  
 que es músico, y también tiene  
 quien le sople como a ingenio.  
 Logre su intento,  
 y como ingenio sirva  
 de decir versos.
- [2.] También a la primacía

---

21. Debo estas ideas y las aclaraciones que siguen a la generosidad y sabiduría de mi admirado y querido colega Javier Marín.

- el *arpa* aspira, diciendo  
que es para vuestra alabanza  
la primera en los festejos.  
Logre esa dicha,  
pues como a Eva la hicieron  
de una costilla. [...]
- [5.] El *violín* siente verse  
en paronomasia vuelto,  
pues «violín, violón»  
es como cuento de cuentos.  
Quede admitido  
a que de este Palacio  
sea menino. [...]
- [9.] La *chirimía* pretende  
la muden de nombre, puesto  
que de puro *chirimía*  
en *chiri-ajena* se ha vuelto.  
Calle y no gima,  
que es un pobre trompeta  
la *chirimía*. [...]
- [11.] Dice el *bajón* que, pues tiene,  
una voz de tanto cuerpo,  
desde hoy se llame *altón*,  
o *salbajón* por lo menos,  
Quede notado,  
y en la música sirva  
más contrabajo.
- [12.] El *clarín*, que siempre rompe  
albores, luces y cielos,  
pide que no llame nadie  
clarines a los jilgueros.  
Tenga esa gracia,  
pues es el instrumento  
más de la fama. (*Ibidem*)

## 6. Tipos de villancicos y variedad en los personajes a través de los pliegos

Este apartado daría para un trabajo independiente, pues estos textos abundan en alusiones metaliterarias a sus propias convenciones. Tan solo apuntaré algunas relevantes en cuanto a la tipología de los villancicos o a ciertos personajes. Los pastores fueron protagonistas nucleares de estos textos, en su condición idealizada o rústica, pero a la altura de 1670 se les comienza a «desterrar»<sup>22</sup>, pues los villancicos evolucionan a otras formas muy despegadas del rusticismo pastoril, que se considera pasado de moda:

1.                    ¡Hola! Decidme, pastores  
que al Niño Dios festejáis:  
¿cómo no ha venido Gil?,  
¿cómo no ha llegado Bras?  
¿Adónde están?
2.                    Ya salieron desterrados  
del pesebre y del portal.
1.                    ¿Adónde están?
2.                    Ya dejaron sus pellicos  
de mil Navidades ricos.
3.                    Ténganlos Dios en sus villancicos,  
que murieron tarde, aunque bien. (E: N1677, III)

Los pastores muestran cómicamente su disgusto refiriéndose a ciertas peculiaridades de los villancicos, como la distribución de las partes líricas y jocosas entre los dos zagales:

- Yo so Gil,  
el que al Niño Jesús acallaba  
con la fruta y el tamboril.  
— Yo so Bras,  
el que en todas las chanzonetas  
era siempre la gracia y la sal. (*Ibidem*)

---

22. Para la figura del pastor en el villancico y su hibridismo, ver Borrego 2021.

Como ya he adelantado, algunos villancicos se estructuraban en torno a actos festivos, como los certámenes poéticos. En el cantado en las Descalzas Reales en la Navidad de 1680 (VI) es una negra la que convoca «un poético certamen», anunciado con un «papelón» (cartel). Los premios son «unos antojos / con su caja de marfil, / con su dulce de Motril / y de Alicante turróna [...], un bonete colorado, / unas calzas, un pellico, / un birrete, un cinturón / y un bolso», obsequios típicos en estos certámenes. Las composiciones que se recitan son una copla («copliya»), un soneto («soneta»), un romance, una redondilla, unas décimas («lécimas») y, finalmente, y es lo que me interesa, unas «chanzonetas»:

Dilá en cuatro chanzonetas  
al yanto del Niño helmoso,  
que lo vento riguloso  
le desasona e inquieta.

Las chanzonetas, como es sabido, son canciones de tipo popular que se cantaban frecuentemente en Navidad, equiparadas a los villancicos desde fecha temprana<sup>23</sup>. Lo que es curioso es que se use el término a estas alturas de siglo, por lo que puede ser un indicio de que su uso seguía vigente.

El siguiente pasaje reúne una alusión metaliteraria (al personaje de la dueña en el villancico), otra al lugar de la ceremonia de ejecución de la pieza (las Descalzas) y a una circunstancia doméstica del mismo, y, finalmente, una alusión política al ansia del heredero. En poco más de catorce versos el poeta ha logrado tres referencias de lo más dispar:

Un comendador decía  
(y esto por cierto es verdá)  
c'al torno de las Descalzas  
antayer lo iba a entablar.  
2. ¿Qué es la novedá?

23. Este uso del término se muestra en títulos como *Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pascua. Ahora nuevamente añadido de muchos villancicos y chanzonetas, de Francisco de Ocaña* (Alcalá de Henares, 1603). Covarrubias también asimila las dos formas y define «chanzonetas» como «los villancicos que se cantan las noches de Navidad en las iglesias en lengua vulgar, con cierto género de música alegre y regocijada». Según Llergo, no se puede simplificar esta equivalencia, aunque reconoce que durante una buena parte del siglo son términos cuasi sinónimos: ver Llergo 2011: 41 y ss.

1. Dijo que las dueñas  
a quejarse irán  
del que en villancicos  
las vuelva a sacar.
2. ¿Y qué dijo más?
1. Dijo que la Reina  
(sin ser mermurar)  
para parir viene  
por Su Majestá. (DR: N1689, VIII)

En ocasiones, el propio poeta alude a una de sus más frecuentes estructuras: el *villancico de desfile*, inspirado en entremeses, bailes y mojigangas sujetos a este formato. En este caso, el poeta, al oír a los pastores contar sus sueños para divertir al Niño, sueña con esa pieza:

Y un poeta los oía,  
y de los más señalados,  
soñó hacer un villancico,  
que es el que se va cantando. (DR: N1692, V)

El poeta sueña con un desfile por el que circulan la «Dama duende» con su novio, el «Galán fantasma», en referencia directa a dos títulos de comedias de enredo calderonianas; una vieja que sueña con ser moza; un pobre que sueña ser rico; el sacristán de Belén, con ser obispo; un tonto, que es sabio; un mudo, que habla; un malcasado sueña que vuelve a la soltería, pero cuando despierta le acechan su mujer, suegra y cuñadas; y un miserable que es liberal. Nótese la inspiración literaria y folclórica de estas figuras y la incursión metaliteraria del propio poeta de villancicos que sueña con este desfile. En relación a la estructura, también se alude a los «villancicos de preguntas»:

Admirados que un Dios Niño  
nacido esté entre animales,  
los pastores en preguntas  
un villancico le hacen. (DR: N1699, IV)

La pieza se articula en preguntas y respuestas en torno al nacimiento de Cristo, de lo que resulta un villancico dialógico de tipo lírico y de tema

teológico. Se pregunta por qué nace en un portal en vez de en regios palacios, por qué nace entre animales, entre pajas, etc. Otras veces lo metaliterario se refiere a la forma métrica, que en rara ocasión figuraba explícitamente al frente de algunos villancicos: una de las estrofas más típicas, sobre todo en la sección «coplas», eran las seguidillas. En este texto se precisa que un pastor va a cantar «seguidillas viejas», es decir, coplas de largo arraigo popular que quedan en la «memoria»:

Pascual, que es archivo andante  
de las seguidillas viejas,  
pues las sabe de memoria  
para decirlas de apuesta,  
a todas las zagalejas  
responde de donde diere,  
porque habla, venga o no venga. (DR: N1695, VIII)

En este mismo villancico, una de las pastoras insinúa que Pascual vende como nuevas coplas antiguas: «Y Pascual las vejeces / nos da por nuevas». El villancico se articula en un diálogo entre las pastoras y un coro que va respondiendo con coplas de la antigua lírica popular hispánica, lo que haría las delicias del público. Algunas de estas son: «El de la liga verde / y el calzón pardo» (*Corpus* 2357: «Dime qué señas tiene / tu enamorado. / Tiene la liga verde / y el calzón pardo»); «Al pasar del arroyo / de San Francisco» (*Corpus* 2382, variante, el origen es «Al pasar del arroyo / del Alamillo, / las memorias del alma / se me han perdido»).

\* \* \*

Mucho se ha dicho en las dos últimas décadas sobre el villancico religioso barroco, pero sobre todo en lo que concierne a sus formas métricas y discursivas, estructura, temas, secciones, evolución temática y formal y otros componentes estrictamente relacionados con lo literario o lo puramente musical. En los últimos años se ha abierto un camino que estudia este género en su función, en su materialidad y en su entorno, y en esta línea va mi aportación, porque lo que está claro es que el villancico barroco estaba destinado a una ejecución concreta, a una transmisión textual concreta, ambas fuertemente ensambladas con lo popular. Los textos hablan por sí solos.

## Bibliografía

- Bègue, Alain (2007): «A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century», en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate Variorum, 231-282.
- Bègue, Alain (2010): *La poésie espagnole de la fin du XVIIe siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*, 4 vols. Sarrebruck: Éditions Universitaires Européennes.
- Bombi, Andrea (2019): «¿Hacia una historia del villancico? Problemas historiográficos de un género musical», en Esther Borrego y Javier Marín (eds.): *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (ssiglo XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger, 3-24.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2012): «Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVII): ¿anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?», *Revista de Musicología*, XXXV (2), 97-128.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2013a): «Noticias del reinado de Carlos II a la luz de los textos de villancicos de Navidad y Reyes en los Reales Monasterios de la Encarnación y las Descalzas (1671-1700)», en J. M.ª Díez Borque (dir.) y M.ª S. Arredondo et al. (eds.), *Teatro español de los Siglos de Oro. Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Visor, 171-198.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2013b): «Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)», *El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)* (volumen monográfico), *Criticón*, 119, 127-143.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2015): «Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos», *Hipogrifo*, 3 (2), 49-69.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2018): «Los caminos de la renovación formal y temática del villancico entre 1671 y 1750. El corpus de los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación», en A. Bègue y C. Mata (eds.), *Hacia la modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*. Vigo: Academia del Hispanismo, 23-37.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2019a): «Entre burlas y veras: villancicos barrocos cómicos para el Niño Jesús», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, monográfico *Burla, burladores y burlados en la literatura hispánica*, 873, 9-13.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2019b): «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía», en Esther Borrego y Javier Marín (eds.), *El*

- villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (ssiglo XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger, 58-96.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2021): «El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral», *Hipogrifo*, 9 (1), 101-129.
- Borrego, Esther y Javier Marín (eds.) (2019a): *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger.
- Borrego, Esther y Javier Marín (2019b): «De la palabra a la imprenta. Avances de la crítica musicológica y literaria en torno a un género proteico: el villancico», en E. Borrego y J. Marín (eds.), *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (ssiglo XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger, XXVII-XXX.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (2004): *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos de la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Glares Gestión Cultural.
- Comes, Juan Bautista (1977-1979): *Obras en lengua romance*, 4 vols., ed. José Climent. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Frenk, Margit (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- García de Enterría, M.<sup>a</sup> Cruz (1989): «Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: géneros parateatrales», en J. Huerta Calvo *et al.* (eds), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. 1. Amsterdam: Rodopi, 137-154.
- Hathaway, Janet (2003): «Laughter and Scandal: An Inquisition censure in late Hapsburg Madrid», *Acta Musicologica*, 65 (2): 243-268.
- Laird, Robert (1997): *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press.
- León Merchante, Manuel (1722): *Obras póstumas (...)*. Madrid: Manuel del Barrio.
- Llargo Ojalvo, Eva (2011): *El villancico en la Capilla Real de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Llargo Ojalvo, Eva (2017): *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Llargo Ojalvo, Eva (2012): «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales», *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, 21, 132-161.
- Llargo Ojalvo, Eva (2013): «Rasgos de teatralidad en los villancicos paralitúrgicos barrocos del Monasterio de la Encarnación en Madrid», en J. M.<sup>a</sup>

- Díez Borque (dir.), A. Martínez Pereira y G. Fernández San Emeterio (eds.), *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Visor, 199-223.
- Llargo Ojalvo, Eva (2019): «Siglo XIX: ¿el fin del villancico (paralitúrgico)?», en E. Borrego y J. Marín (eds): *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglo XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger, 97-121.
- López Guil, Itziar (2011): *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español*. Bern: Peter Lang.
- Pérez de Montoro, José (1736): *Obras póstumas*, 2 vols. Madrid: Antonio Marín.
- Pérez Pastor, Cristóbal (1887): *La imprenta en Toledo*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
- Rodríguez, Pablo (1996-1997): «'Sólo Madrid es Corte': Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II», *Artígrama*, 12, 237-256.
- Rodríguez, Pablo (2003): *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*. Tesis doctoral inédita, 2 vols., Universidad de Zaragoza.
- Rodríguez de Tembleque García, Susana (2019): «La distribución de pliegos de villancicos en la catedral de Málaga en los siglos XVI y XVII», en E. Borrego y J. Marín (eds): *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglo XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger, 212-232.
- Sánchez, Vicente (2003): *Lira poética*, ed. J. Duce. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Tomasetti, Isabela (2008): *Mil cosas tiene el amor: el villancico cortés entre la Edad Media y el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger.
- Torrente, Álvaro (2000): «The Villancico in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre and Function», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8, 57-77.
- Torrente, Álvaro (2006): *The sacred villancico in early eighteenth century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Ann Arbor (Michigan): UMI dissertation Service.
- Torrente, Álvaro «El villancico religioso», en Álvaro Torrente (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3: *La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 435-530.
- Torrente, Álvaro y Miguel Ángel Marín (2000): *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- Torrente, Álvaro y Janet Hathaway (2007): *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y en la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger.

**ESTHER BORREGO GUTIERREZ**

**Torrente, Álvaro y Tess Knighton (eds.) (2007): *Devotional Music in the Iberian World: The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate.**

**Torrente, Álvaro, Esther Borrego y Eva Llergo (en prensa): *Pliegos de villancicos en bibliotecas madrileñas*. Kassel: Reichenberger.**