

La circulación del villancico en el siglo XVIII. Hoy al portal ha venido de Antonio Ripa, un villancico español en la Catedral de Santiago de Chile

The circulation of the villancico in the 18th century. Antonio Ripa's Hoy al portal ha venido, a Spanish villancico in the Cathedral of Santiago de Chile

por

Giovanna Caruso Eluchans

Universidad Complutense de Madrid, España

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

gcaruso@ucm.es

El presente estudio expone los resultados de un estudio de caso que forma parte de la investigación de tesis doctoral en curso “El villancico de navidad en la Catedral de Santiago de Chile (1770-1840). Referentes locales y peninsulares, estilo y posibles autorías”, dirigida por Alejandro Vera (PUC) y Álvaro Torrente (UCM). Mediante la comparación del villancico conservado en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile *Hoy al portal ha venido* de Antonio Ripa con sus homólogos peninsulares con textos concordantes conservados en pliegos impresos y manuscritos musicales, este trabajo aporta nueva evidencia sobre la circulación y reutilización de letras y música de villancicos dentro de España, y desde la Península hacia Hispanoamérica y Chile.

Palabras clave: villancico, circulación, pliegos, Catedral de Santiago de Chile, Antonio Ripa.

This paper presents the results of a case study that is part of the ongoing doctoral thesis research “The villancico in the Cathedral of Santiago de Chile (1770-1840). Local and Local and Peninsular References, Style, and Possible Authorship,” supervised by Alejandro Vera (PUC) and Álvaro Torrente (UCM). By comparing the villancico preserved in the Musical Archive of the Cathedral of Santiago de Chile, Hoy al portal ha venido by Antonio Ripa with its peninsular homolog with concordant texts preserved in booklets and musical manuscripts, this work provides new evidence on circulation and reuse of lyrics and music of villancicos in Spain, and from the Peninsula to Latin America and Chile.

Keywords: villancico, circulation, booklets, Cathedral of Santiago de Chile, Antonio Ripa

I. Introducción¹

En los archivos hispanoamericanos se encuentran manuscritos musicales de compositores españoles cuyas fuentes son escasas en la Península. Rosa Isusi-Fagoaga destaca la presencia en América de numerosas piezas de Antonio Ripa –88 en total, 69 en Perú–, una cantidad menor de obras de Pedro Rabassa, Domingo Arquimbau, Diego José de Salazar y otros maestros de catedrales andaluzas (Isusi-Fagoaga 2010, cf. Marín López 2010).

Así ocurre con los manuscritos conservados en la Catedral de Santiago de Chile. Su archivo (en adelante ACS) custodia piezas de diversa procedencia. Alejandro Vera ha demostrado que un conjunto significativo de ellas –240 carpetas²– son locales, manuscritas por copistas activos en la catedral a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Más específicamente, ha encontrado la caligrafía del maestro de capilla José de Campderrós, otro amanuense que posiblemente sea el maestro José Antonio González y en algunos casos un tercer copista no identificado, que habría colaborado con ambos músicos. También se preservan obras coloniales importadas. Vera ha demostrado que existen al menos doce carpetas de música enviada a fines de la Colonia desde la Catedral de Lima, manuscritas por José Lobatón, Melchor Tapia y otros músicos que trabajaron allí. La música pudo ser compuesta en Lima o enviada desde España a la capital virreinal, donde habría sido copiada y reenviada a Chile.³ Es decir, posiblemente Lima era un punto intermedio entre Chile y España⁴ (Vera 2013a; 2013b; 2020c).

Aunque no han llegado hasta nuestros días regulaciones que señalaran que los maestros de capilla de la Catedral de Santiago debían componer nuevos villancicos cada año, como ocurría en los grandes centros musicales del mundo hispano, no puede descartarse que en Chile esta dinámica se haya replicado en alguna medida. El maestro administraba el archivo catedralicio, lo que implicaba la obligación de proporcionar a la capilla la música necesaria, ya fuera mediante la composición, la solicitud de préstamo a conventos locales o la adquisición de música en el extranjero (Vera 2013a: 19; Vera y Andrés 2018: 9–10). En el ACS, otras 147 carpetas contienen música importada entre 1851 y 1885 desde España, Francia e Italia. Según Vera, las copias conservadas pueden haber sido manuscritas en sus centros de origen o copiadas en Santiago (2013a: 22–23).

En la Catedral de Santiago las piezas foráneas eran reutilizadas, en algunos casos con adaptaciones al contexto chileno. La revisión de los manuscritos en el fondo santiaguino en múltiples visitas efectuadas en 2021 y 2022 me permitió conocer de manera general las características del soporte físico del *corpus* navideño. Esto complementó la revisión del material en soporte digital que había iniciado meses antes durante la pandemia, por medio de fotografías

¹ El presente estudio forma parte de la investigación “El villancico de navidad en la Catedral de Santiago de Chile (1770-1840). Referentes locales y peninsulares, estilo y posibles autorías”, tesis doctoral codirigida por Alejandro Vera y Álvaro Torrente en el Doctorado en Artes mención música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Doctorado Interuniversitario en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid –Universidad de Valladolid– Universidad de La Rioja, y financiada por ANID. La investigación se enmarca, además, en el proyecto FONDECYT 1230736 “Entre lo sagrado y lo profano: el villancico en Lima y Santiago de Chile (siglos XVII-XIX)”. Un fragmento de lo aquí expuesto fue presentado en la ponencia “Los villancicos de la Catedral de Santiago de Chile ante sus modelos peninsulares: estudio de caso”, en el XI Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología “Diálogos musicales. Puntos de escucha”, mesa temática 18, el 11 de junio de 2022.

² En general, cada carpeta del ACS contiene una obra musical completa, separada en partes vocales e instrumentales y, excepcionalmente, la partitura general.

³ Mediante la revisión de registros de aduana, Vera ha demostrado la importación de partituras de compositores del período galante y preclásico desde España a Lima entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, y el envío de música desde Lima hacia Chile (2020c).

⁴ Vera sugirió que Santiago de Chile podría “conservar los originales perdidos de Lima”, de manera similar a lo dicho por Marín acerca de la posibilidad de encontrar música española en Lima (Vera 2013b: 152).

de los manuscritos navideños⁵. En general, las fuentes son lo suficientemente legibles para poder transcribirlas, pero presentan un mayor deterioro que la mayoría de los manuscritos peninsulares coetáneos. Posiblemente se deba esto a que en España las piezas eran utilizadas una vez o en pocas ocasiones, y luego eran archivadas o desecharadas; en Chile, al contrario, la escasez de compositores y de recursos⁶ para la creación hacía necesario que el material musical fuese utilizado reiteradamente.

Las modificaciones en las piezas eran diversas. En ocasiones, unos cambios menores en la letra –como el reemplazo de un lugar geográfico por otro– eran suficientes para su adaptación al contexto local, como veremos más adelante. Otras posibilidades eran: cambiar el texto completo, es decir, utilizar el método del *contrafactum* para contar con el repertorio requerido para las festividades o advocaciones específicas del centro musical chileno⁷; o incorporar cambios musicales, como la suma de nuevos instrumentos a la plantilla.

El objetivo del estudio de *Hoy al portal ha venido* es incrementar la información disponible acerca de la procedencia de este villancico conservado en Santiago y, de manera general, aportar nuevos datos referidos a la circulación de villancicos entre España y Chile, sin descartar posibles puntos intermedios, como Lima u otros centros hispanoamericanos.

En la indagación he utilizado un conjunto de fuentes musicales y documentales complementarias entre sí, conservadas en ambos lados del Atlántico. Las primeras son manuscritos de villancicos conservados en el ACS y en diversos archivos españoles. Las segundas son materiales no musicales de la época, generalmente manuscritos, como actas capitulares, libros de cuentas, expedientes acerca de músicos, protocolos notariales y otros registros. Otros documentos se encuentran en formato impreso, como los periódicos y los pliegos de villancicos.

La última de estas fuentes ha sido ampliamente utilizada en este estudio. El pliego de villancico es un libreto impreso que contiene todas las “letras de los villancicos que se cantaron” o “se han de cantar” en una festividad religiosa específica, ordenadas cronológicamente dentro de la jornada de celebración. Registra los versos de los villancicos y, por lo tanto, es significativo su aporte al conocimiento filológico, lingüístico y literario⁸, además de histórico⁹. Además, en sus portadas se registran datos relevantes relacionados con el origen de la música: el centro musical en el que se interpretó, el tipo de celebración, el año y, en muchos casos, el maestro que la compuso¹⁰. En consecuencia, los pliegos constituyen fuentes documentales valiosísimas para el estudio musicológico¹¹. Una de las limitaciones que tienen, sin embargo, es su parcialidad,

⁵ Agradezco a Alejandro Vera por facilitarme estas imágenes. Algunas de ellas se incluyen en estas páginas.

⁶ Santiago de Chile fue un centro musical que, además de estar situado en un lugar periférico, contó con menores fondos para destinar a la música que otras catedrales hispanoamericanas (Vera y Andrés 2018).

⁷ Así ocurrió con *Hermoso imán mío*, un villancico que dio origen a cinco *contrafacta* dedicados a diversas advocaciones, que se conservan en Santiago (Vera 2020a: 396).

⁸ Entre las investigaciones más recientes en estas áreas que utilizan pliegos de villancicos, se destacan las realizadas por Susana Rodríguez de Tembleque (2016), Eva Llergo (2017), Esther Borrego (2019; 2021), y Mónica García Quintero (2023).

⁹ Álvaro Torrente ha utilizado estas fuentes en sus investigaciones acerca del villancico como instrumento político en momentos claves de la historia de España (2007; 2018).

¹⁰ La excepción la constituyen algunos centros musicales “reales”, como el Monasterio de las Descalzas Reales (MDR), en cuyos pliegos es menos habitual que se registren los nombres de los compositores.

¹¹ El valor de los pliegos de villancicos para la musicología ha sido reconocido desde hace varias décadas por Paul Laird (1997), Álvaro Torrente (2000) y Alain Bègue (2007; 2013). Hasta el momento, se han elaborado catálogos de las colecciones de pliegos conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE 1990; 1992); en la British Library de Londres y la University Library de Cambridge (Torrente y Marín 2000); en Montserrat (Codina 2003); en la Hispanic Society of America y la New York Public Library (Torrente y Hathaway 2008). Otro catálogo reúne la información de todos los

pues, como señala Torrente, solo se imprimían para algunas iglesias y ciertas celebraciones (2000: 88). No obstante, esto último no constituye un problema para este estudio, que incorpora un conjunto de fuentes complementarias entre sí y no aspira a la exhaustividad¹². Además, gran parte de los pliegos eran impresos para la Navidad (Torrente 2002; 2009), precisamente la festividad que aborda esta investigación. A mi parecer, la mayor limitación del uso del pliego de villancico en mi indagación es la naturaleza disímil de la mayoría de las fuentes a comparar: por una parte, el manuscrito musical del villancico procedente del ACS, no firmado¹³ ni fechado; y, por otra, numerosos pliegos de villancicos peninsulares concordantes, con datos relevantes como las fechas de interpretación, los centros musicales de origen y los compositores, además del texto, pero sin música. En consecuencia, he procurado hallar los manuscritos musicales que aún se conservan de los villancicos peninsulares concordantes.

El método de trabajo comenzó con la búsqueda en línea del primer verso del villancico del ACS, con la finalidad de hallar pliegos de villancicos españoles que coincidiesen total o parcialmente. La Biblioteca Nacional de España (BNE) y su fondo en línea, la Biblioteca Digital Hispánica (BDH)¹⁴ me brindaron múltiples concordancias, que más tarde se incrementaron al revisar otros fondos digitales como Minerva (el Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela)¹⁵ y los catálogos en línea de otras bibliotecas y archivos. El siguiente paso fue la revisión de todos los catálogos de pliegos de villancicos que han sido publicados hasta el momento. Los datos registrados en los pliegos me permitieron vincular las piezas con los diversos compositores y centros de origen españoles. A continuación, revisé la mayor parte de los catálogos publicados en formato impreso o digital de los archivos musicales existentes en España y una base de datos de villancicos procedentes de numerosos centros musicales¹⁶ para hallar fuentes musicales concordantes.

A continuación, realicé visitas presenciales a los fondos que actualmente custodian esos manuscritos. En muchos de ellos la música ya no se conserva, (posiblemente debido a que fue vendida o donada para su reutilización en otros centros), pero en otros casos más favorables pude revisar los manuscritos musicales y observar sus principales rasgos (tonalidad, plantilla, métrica, íncipit musical), lo que me permitió comprobar que la música de todas las piezas era diferente a la del villancico en estudio¹⁷. Por otra parte, las concordancias de textos eran significativas, pues hallé un conjunto de piezas creadas con los mismos versos u otros muy similares, lo que da cuenta de una amplia circulación de los textos.

pliegos portugueses conocidos, conservados en fondos de diversos países (Torrente y Cabral 2022); también se han catalogado las fuentes –españolas y mexicanas– conservadas en ocho bibliotecas mexicanas (Krutitskaya 2020) y los villancicos que se cantaron en la Catedral de México durante el magisterio de Antonio Salazar (Krutitskaya 2022). Además, la ya mencionada tesis de García (2023) aporta útiles índices de pliegos y de primeros versos de villancicos del siglo XVII en la Capilla Real de Madrid; agradezco enormemente a la investigadora el acceso a su texto inédito.

¹² No es posible ser exhaustivo, debido a que los pliegos son fuentes parciales, porque aún existen pliegos de villancicos sin catalogar (y probablemente también manuscritos musicales), y porque en algunos catálogos no aparecen los primeros versos (títulos) de los villancicos, lo que impide localizar las concordancias. Además, existen centros peninsulares cuya música no ha sido catalogada, o que no permiten el acceso a investigadores. Sin embargo, creo que he revisado la mayor parte de la información disponible acerca del villancico en España.

¹³ En el manuscrito de *Hoy al portal ha venido* conservado en Chile no se indica el autor, pero Vera señala su atribución a Antonio Ripa (2020b).

¹⁴ Disponible en: <http://bdh.bne.es/> [acceso: 27 de mayo de 2025].

¹⁵ Disponible en: <https://minerva.usc.es/> [acceso: 27 de mayo de 2025].

¹⁶ Este es el *International Inventory of Villancico Texts* (Laird y Martínez 1989). El documento me fue facilitado en 2022 por Álvaro Torrente, cuya colaboración agradezco. La base contiene principalmente información de centros españoles y de algunos fondos situados en otros países.

¹⁷ En otros casos, no pude acceder a los manuscritos musicales, pero los datos señalados en los catálogos me permitieron descartar que la música fuese concordante con la de *Hoy al portal ha venido*.

En los centros visitados procuré además recopilar otros datos acerca de los compositores y el contexto de creación e interpretación, registrados en las actas capitulares, los libros de acuerdos o de cuentas y los expedientes de músicos. También recabé información contenida en otros registros eclesiásticos o protocolos notariales, custodiados en diversos fondos históricos.

II. *Hoy al portal ha venido* (ACS 217): estudio de concordancias

El villancico en estudio

Hoy al portal ha venido, de Antonio Ripa (1721-1795)¹⁸ es un villancico de Navidad escrito en sol mayor para bajo solista, coro SSAT, violines y acompañamiento. Como ha señalado Vera (2020a: 122-123), su música se conserva en Lima (signatura AAL 28:39) y Santiago de Chile (signatura ACS 217)¹⁹. El manuscrito se conserva en partes musicales separadas (particelas) en buen estado²⁰. Su portadilla señala que es un “villancico a 5 y 9 al nacimiento de nuestro Señor Jesucristo con violines, órgano y bajo”²¹, pero en Chile se conservan solo cinco partes vocales: dos típles, alto, tenor y bajo. Vera señala que es una pieza “para coro a cuatro voces con ripieno más un bajo solista, acompañados por violines y bajo continuo” (2020b); y en el catálogo indica que el estado de la obra es “incompleta” [sic] pero más adelante señala “la segunda copia de la parte de vn2 se encuentra incompleta” (2024, ítem 631). No he podido revisar la copia conservada en Lima, pero a partir de lo señalado por Vera puedo concluir que las partes vocales diferentes de este villancico son cinco (las otras cuatro corresponderían a secciones corales duplicadas), por lo tanto, no faltarían partes musicales. Por mi parte, puedo añadir que al realizar la transcripción de esta pieza a partitura²² no detecté carencias musicales.

La historia debió ser particularmente atractiva en su época, pues, como veremos más adelante, motivó la creación de numerosas composiciones musicales. El villancico habla de un químico curandero, cuyo origen italiano se deduce del idioma en el que canta. Este individuo llega al portal para ofrecer a la concurrencia una variedad de bálsamos y remedios que curan diversos males, todo en presencia del Niño Jesús, quien lo observa riendo. La pieza, de carácter cómico, incluye recursos teatrales, como la presencia de un personaje principal que interactúa con los asistentes a la celebración. Los rasgos de este personaje son peculiares: es un comerciante charlatán que habla en italiano, y ofrece curar todo tipo de males, con métodos grotescos e inverosímiles²³.

¹⁸ El compositor nació en Tarazona. Se formó en el colegio de infantes y en el seminario. En 1745 viajó a Zaragoza para estudiar órgano y un año después regresó a su ciudad natal para ocupar el magisterio de capilla de la catedral. En 1753 se trasladó a Cuenca como maestro de capilla de la catedral y rector del Colegio de Infantes de Coro, cargos que ejerció hasta 1758. Posteriormente, se estableció en Madrid como maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales, entre 1758 y 1768. Ese año se trasladó a Sevilla como maestro de capilla de la catedral, cargo que ejerció hasta su muerte (Cabañas 1996: 1999).

¹⁹ En el catálogo más reciente del ACS se agrega el dato “Caja 8” (Vera 2024: ítem 631).

²⁰ El texto y la música son legibles y claros. Falta un trozo de papel en la parte de acompañamiento, que no afecta la visualización de la música.

²¹ La ortografía de esta cita se encuentra normalizada, para facilitar su comprensión.

²² La transcripción completa será publicada en mi tesis doctoral (en proceso).

²³ En esta pieza es posible observar la presencia de gran parte de los elementos que brindan indicios de teatralidad que propone Omar Morales (2024: 101-103). Así, se podría mencionar que hay un personaje caracterizado como italiano y comerciante que habla en italiano, lo que produce contrastes (en el habla en idioma extranjero y la de hispanoparlantes, en la música por cambios métricos, o en la interacción entre solista y el coro); también están presentes recursos como el humor y lo grotesco (lo que refuerza la comicitud de la pieza), la vivacidad en el habla y la correspondencia musical de los

La pieza es tripartita, con introducción, estribillo y coplas. Una introducción narrativa sitúa al auditor en el contexto local, en este caso Chile. En el estribillo, el bajo solista se presenta cantando en italiano (o una parodia del idioma). Dice ser un maestro de todos los remedios, capaz de ayudar a todo tipo de personas que tengan alguna dolencia. El coro establece una relación con la audiencia, invitándoles a escuchar al tal curandero. En las coplas, la charlatanería del supuesto químico se hace evidente al describir sus dudosos métodos de curación. Algunos de sus interlocutores se interesan, y otros desconfían.

A continuación podemos ver la transcripción completa²⁴ de su texto:

elementos sonoros sugeridos en la letra (las palabras repetidas suelen estar representadas por repeticiones de motivos musicales y ritmos). El análisis de la teatralidad de esta pieza sobrepasa los objetivos de este artículo, pero entregaré mayor información en mi tesis doctoral.

²⁴ En la transcripción he normalizado la ortografía de los textos en español, excepto cuando las diferencias fonéticas se asocian a arcaísmos. Los textos en italiano se mantienen, pues podrían incluir parodias de la lengua extranjera, un recurso habitual en los villancicos.

INTRODUCCIÓN

A dúo:

Hoy al portal ha venido
el químico curandero
que vino a Chile el verano
para pasar el invierno.
Este trae mil invenciones
de balsamos y remedios,
hoy que ha nacido el del mundo
viene uno que habla por ciento.

ESTRIBILLO

Bajo [solista, el curandero]:

Oli, pastorcilli,
Oli, zagaleco,
venite al portal
a dond videremo
qui yo so magistro
di tutti remedio,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno.

[Todos:]

Venid, pastorcillos,
llegad, zagalejos,
veamos qué dice
el tal curandero
al Niño precioso
que le oye riendo.

[Bajo:]

¡Oh, cosí espantoso!
¡Oh, grandi consuelo!
Li bálsamo porto
qui sana los muertos,
a lus curcubatus
lus pungu derechus,
a lus porfiatus
lus curo lu necio,
qui yo so magistro
di tutti remedio,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno.

Tiple 1:

Jesús, qué milagro!

Tiple 2:

Jesús, qué portento!

A 4:

Jesús solamente pudiera hacer eso.

Bajo:

Carissimi sapia
qui yo so magistro
di femina, di huomo,
di blanqui, di negro,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno,
venite al portallo

a dond videremo

qui yo so magistro
di tutti remedio,
di fémina, di huomo,
di blanqui, di negro,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno.

A dúo:

Pues por los ijares
hablando le vemos.

Respuesta de coplas:

[Todos:]
Venid, pastorcillos,
llegad, zagalejos,
veamos qué dice
el tal curandero
al Niño precioso
que le oye riendo.

COPLAS

Bajo:

1^a. Al huomo curcubato,
in la prensa li meto
e a catro o quinque volta
il corpo lindereso
mala Amma si fuche
io non mi curo de eso.

A dúo:

Tal modo de curar
es más enfermo

A 4:

Aténgome al Niño
que el yugo que ha puesto
remedias a los hombres
y no tiene riesgo.

Bajo:

E io so magistro
di tutti remedio,
di fémina, huomo,
di blanqui, di negro,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno.

Respuesta de coplas:

[Todos:]
Venid, pastorcillos...

Bajo:

2^a. Al tuerti in la sua testa
li formo un abuquero,
un oquio di cristalo
li encajo por adientro,
ma si lus sesus echa
no so qui far in questo.

A dúo:

Eso es desentartar,
y quedar ciego.

A 4:

Sin ese peligro,
amor ha dispuesto
abrirnos los ojos
a nuestro remedio.

Bajo:

E io so magistro...

[Todos:]
Venid, pastorcillos...

Bajo:

3^a. Senza dolore mio
so saco en un momento
il muela y sil quijata
si vene con il yerro
io non riparo nunca
in esso mas u menos.

A dúo:

Como es la habilidad
es el efecto.

A 4:

El Niño si saca
al hombre algún hueso
es, dándole esposa,
su halago, y consuelo.

Bajo:

E io so magistro...

[Todos:]
Venid, pastorcillos...

4^a. [No se conserva la 4^a copla
del bajo]

A dúo:

Lo mismo sabe hacer
cualquier ungüento.

A 4:

Más ya contra antiguos
mortales venenos
se aplica a la tierra
el olio del cielo.

Bajo:

E io so magistro...

[Todos:]
Venid, pastorcillos...

En este villancico, el personaje principal es llamado “curandero”. Como veremos, en otras versiones similares se utiliza el mismo término, o se cambia por “saltimbanqui”. La Real Academia Española de 1780 define al “curandero” como: “el que se introduce a dar remedios y recetas sin ser médico aprobado”. La palabra “saltimbanqui” era utilizada en España para definir a un sujeto de la zona que actualmente es Italia, con las características aquí descritas, y aunque la referencia más antigua data de 1884, posiblemente su uso se remonte a un período anterior, pues en ella se remite a la palabra “saltabanco”, que sí se encuentra en ediciones previas, a partir de 1803:

SALTABANCOS o SALTABANCO, o SALTA EN BANCOS o SALTA EN BANCO, s. m. El que, blasónando de químico, puesto sobre un banco o mesa, junta el pueblo y relata las virtudes de algunas yerbas, confecciones y quintas esencias, que trae y vende como remedios singulares, a no muy subido precio. *Circulator loquax.* (RAE, 1803).

Pancrecio Celráñ (1995) aporta antecedentes literarios que confirman el uso del término con anterioridad. Señala que “saltimbanqui” o “saltabanco” era “una palabra muy del gusto de autores teatrales y novelistas del género pícaro”. Observa que Lope de Vega, en *El amante agraciado*, lo usó “con el significado de charlatán ambulante metido a boticario”, y cita unos versos que señalan que daba recetas en Sicilia (lo que permite deducir que era italiano). Celráñ prosigue: “de ahí vino el nombre, porque subían y bajaban rápidamente del banco sobre el que se dirigían al público, saltando con agilidad, visitando las más alejadas villas y pueblos”. Observa asimismo que ya en la segunda mitad del siglo XVI, Mateo Vásquez de Leca los menciona en su obra *El filósofo de aldea*: “aquellos chocarreros, bufones y salta-in-banqui, como dice el italiano...”. Por último, indica que “en una loa anónima de muy poco después, un pícaro vagabundo cuenta sus andanzas por Italia, donde fue charlatán callejero, intercalando a menudo la lengua de aquel país que entonces era poderoso imán para los españoles”. Este personaje “engañoaba a la gente, absorta con su río de palabras, su oratoria simpática, su presencia histrionica” (Celráñ 1995: 246-247). De esto se deriva que “saltimbanqui” es la palabra “saltabanco” italianizada y que el “saltimbanqui” forma parte de la tradición literaria española.

Las concordancias halladas

He separado en tres categorías las piezas concordantes halladas en la presente investigación: las concordancias próximas, las concordancias distantes y las piezas con raíces comunes. Considero como concordancia “próxima” a aquella pieza cuyos versos son idénticos o muy similares (en la totalidad o al menos en una sección) a los del villancico en estudio. Una concordancia “distante” es la que presenta un villancico con versos diferentes a los de *Hoy al portal ha venido*, pero creados sobre los mismos contenidos o temas; o con personajes, historias o situaciones similares a la pieza en estudio. Por último, la tercera categoría comprende al resto de las piezas con características, personajes, contenidos o elementos que permiten identificar una raíz común con el villancico en cuestión, aunque su distancia sea mayor. Las concordancias distantes y las piezas con raíces comunes son obras diferentes en texto y música al villancico en estudio, pero he decidido incluirlas porque considero que la información sobre los compositores y centros musicales de donde provienen podría brindar indicios sobre la circulación de los villancicos²⁵. No obstante, el análisis comparativo está centrado principalmente en las concordancias próximas.

²⁵ Debe tenerse en cuenta que la distinción entre las piezas con raíces comunes y aquellas no concordantes reviste un margen de subjetividad.

A. Evidencia sobre la circulación de los textos

Mi indagación en archivos españoles me ha permitido hallar más de una treintena de villancicos navideños²⁶ vinculados con *Hoy al portal ha venido*. Aquí presento seis concordancias próximas (dos de ellas detectadas previamente), seis concordancias distantes y otros veintiún villancicos más alejados, pero con raíces comunes. Estas piezas se encuentran en múltiples centros musicales, algunos considerablemente distanciados geográficamente. La evidencia documental demuestra que en ciertos centros estos villancicos fueron reutilizados en varias oportunidades.

Concordancias próximas

Como se visualiza en la tabla 1, se conservan dos versiones en pliegos impresos que provienen, respectivamente, del Monasterio de las Descalzas Reales (MDR) para la Navidad de 1738 y la Catedral de Sevilla para la fiesta de Reyes de 1773. El resto de los villancicos se conserva en manuscritos musicales; uno procede de Cuenca, pero se encuentra en Lima; otro en la Iglesia Colegial de Olivares (1770), localidad próxima a Sevilla; otro en la Catedral de Santiago de Compostela, y el último, probablemente procedente del MDR, en la BDH (ver Tabla 1).

Tabla 1. Concordancias próximas. Elaboración propia

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes	Tonalidad principal	Métricas	Plantilla
<i>Hoy al portal ha venido,</i> MDR. [Magisterio de José de San Juan]	Madrid	1738	Pliego BDH			
<i>Hoy al portal ha venido,</i> Antonio Ripa, [Catedral]	Cuenca	[1753-1758]	Manuscrito AAL, 28:39 (Lima)*. Concordancia detectada por A. Vera	Sol mayor	Intr.: 2/4 Est: 3/4 Cpls: 2/2, 3/4	Bajo solista, Coro SATB, Vns, A
<i>Hoy al portal ha venido,</i> Juan Pascual Valdivia, Iglesia Colegial	Olivares	1770	Manuscrito AICO, 63/36*			
<i>Un saltimbanqui italiano,</i> Antonio Ripa, Catedral (Reyes)	Sevilla	1773	Pliego MUSC. Conc. detectada por A. Vera			

²⁶ Las escasas excepciones, destinadas a la fiesta de Reyes, se indican en los cuadros.

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes	Tonalidad principal	Métricas	Plantilla
<i>Hoy al portal ha llegado,</i> Melchor López, Catedral	Santiago de Compostela	[1784-1822] ²⁷	Manuscrito ACSC, 76/2 **	La mayor	Intr: 2/4 Est: 6/8 Cpls: 6/8	Tenor solista, Coro SSAT, Coro SATB, Vns, Obs, Ac
<i>El curandero,</i> Ramón Biosca [;MDR?]	Madrid	[s.a.]	Manuscrito BDH**	Re mayor	Intr: 2/4 Est: 2/4 Cpls: 2/4, 3/8	Tenor solista, Coro SATB, Vns, Ac

*No ha sido posible revisar las fuentes de Cuenca ni de Olivares, pero a partir de lo señalado por Vera se concluye que la pieza originaria de Cuenca y conservada en Lima tiene las mismas características musicales que la versión local, pues los manuscritos conservadas en Hispanoamérica serían copias de esta (2020b).

**Tanto la versión de Melchor López como la de Ramón Biosca se encuentran completas, en partes musicales separadas (partichelas) y buen estado de conservación.

Se puede observar que la pieza más antigua procede del MDR; la fecha de interpretación (1738) permite situarla en el magisterio de capilla de José de San Juan²⁸ (esto no necesariamente significa que él sea el compositor). El pliego de la Catedral de Sevilla del villancico de Antonio Ripa (1773) fue hallado por Alejandro Vera, quien además encontró evidencia de que la versión en manuscrito conservada en Lima de *Hoy al portal ha venido* proviene de Cuenca. El musicólogo señala que en el manuscrito musical del ACS, en la introducción que narra la venida a Chile de un curandero, la palabra “Chile” está escrita debajo de “Lima”, para adaptarla al contexto local; y repara en que la fuente limeña presenta una modificación similar, al cambiar la palabra “Cuenca” por “Lima”, lo que remite al origen peninsular de la pieza²⁹. Vera observa que Ripa trabajó como maestro de capilla entre 1753 y 1758 en Cuenca y, más tarde, en Sevilla (Vera 2020b). Sin embargo, he comprobado que este villancico no aparece en el catálogo del archivo de la Catedral de Cuenca (Navarro 1973), lo que me permite suponer que ya no se conserva en dicho centro. El villancico de Melchor López conservado en Santiago de Compostela no está fechado, pero puede situarse en el magisterio de capilla del compositor (1784-1822). La pieza de Olivares, cuya fuente no he podido revisar, se inicia por “Hoy al portal ha venido / un saltimbanqui...” (Romero Lagares 2006: 156), lo que permite entrever que su texto es probablemente similar al del villancico en estudio. De especial interés es el hallazgo del manuscrito de *El curandero*, compuesto por Ramón Biosca, un tenor y compositor activo en Madrid desde fines del siglo XVIII hasta bien entrado el XIX, que después de trabajar en la Real Iglesia de San Cayetano se incorporó al MDR en 1797, donde permaneció más de tres décadas; es probable, entonces, que esta sea la versión más tardía del villancico. *El curandero* no solo es concordante en su texto con *Hoy al portal ha venido*; como veremos más adelante, su música presenta un conjunto de rasgos similares a la pieza conservada en Chile.

²⁷ Fecha estimada durante el período del magisterio de capilla de López (López-Caló 2001).

²⁸ Su magisterio comienza alrededor de 1710 o 1711, y concluye el año de su fallecimiento (1747) (Capdepón 1999: 43-47).

²⁹ Vera ha señalado que esta es otra copia del villancico (2020a: 121-123; 2020b; 2013b), a partir de lo cual puedo inferir que el manuscrito limeño es idéntico o muy similar al chileno en su texto y música. El musicólogo observa asimismo la presencia de un mismo amanuense en ambas copias; este escribe la totalidad del manuscrito santiaguino, mientras en el limeño “su presencia es marginal” (2013b: 148).

Las figuras 1 y 2 presentan los pliegos de las piezas del MDR y la Catedral de Sevilla (ver figuras 1 y 2).



Figura 1. Fragmento de pliego de villancico procedente del MDR, 1738.
Fotografía: BNE.

La figura 3 presenta el inicio de la parte de tenor de *El curandero* de Biosca (ver Figura 3):



Figura 2. Fragmento de pliego de villancico de Antonio Ripa, Catedral de Sevilla, 1773. Fotografía: Minerva, USC.

Figura 3. Fragmento de manuscrito de Ramón Biosca. Fotografía: BNE

Al comparar las introducciones de estas tres piezas con la chilena, se observa que son similares, pero existen variantes que permiten la adaptación a los diferentes contextos geográficos: Chile (o Lima) en el manuscrito local y Sevilla en la versión hispalense. En cambio, en las dos piezas vinculadas con el MDR, la acción se sitúa en un lugar inespecífico.

Otras diferencias leves se pueden apreciar en el término que define al protagonista del villancico. En la versión de Antonio Ripa conservada en Chile se presenta a un “químico curandero”, mientras que en las tres versiones peninsulares se utiliza el término “saltimbanqui” para referirse a este individuo como uno de aquellos que “dicen que son curanderos”.

En el estribillo, el texto de las cuatro piezas aquí presentadas es prácticamente idéntico. En las coplas hay diferencias mínimas: en la versión de Chile la extensión es menor, al omitirse los versos “*E maximo dottore / il bambineto*” y la copla que comienza por “*Feritas de la testa*”, que sí aparece en los tres villancicos peninsulares. En síntesis, hay coincidencia en la mayoría de los versos.

La pieza de Santiago de Compostela compuesta por Melchor López es algo menos concordante que las demás. La he incluido en esta categoría porque sus versos son muy similares a los de las piezas de Ripa, pero su protagonista no es extranjero, pues se expresa en castellano. Este se denomina “chamarilero”, que también es un comerciante. Con toda probabilidad, se trata de una adaptación del texto que ya conocemos:

*Hoy al portal ha llegado
un cierto quídám de aquellos
que en los pueblos donde acuden
les chaman chamarileros.
Con una arquilla colgada
de los hombros y el pescuezo*

*con broma y algarabía
explica lo que trae dentro.*

Tenor solista:

*Hola, pastorcillos,
hola zagallos,
venid a comprarme,
pues barato vendo.
Yo traigo cosas al
uso del tiempo,
hebillas, mantillas
que llegan al suelo,
plumajes muy ricos
y bolas de sebo.*

Coro:

Venid pastorcillos...

No tuve la posibilidad de confrontar la música de todas las concordancias próximas, pero sí revisé los datos disponibles que consideré equiparables. En los manuscritos musicales confronté rasgos generales como el íncipit, la tonalidad, la plantilla y la métrica, y comprobé que todas las piezas eran diferentes. El caso de *El Curandero*, sin embargo, presentaba un notable conjunto de semejanzas que podrían constituir referencias intertextuales, lo que me llevó a profundizar más en el análisis comparativo, como se verá más adelante.

Otras piezas, como hemos visto, solo se conservan en pliegos impresos. No obstante, las indicaciones acerca de la plantilla vocal que aparecen en esas fuentes permiten hacer algunas comparaciones. En las figuras 1 y 2 podemos observar que en las versiones del MDR y de Sevilla hay diferencias en las texturas vocales asignadas a ciertos versos, lo que hace poco probable que se trate de la misma música. En la versión de Chile, “Jesús, qué milagro” y “Jesús, qué portento” son cantados por solistas tiple y tenor respectivamente, y a continuación un coro SSAT responde “Jesús solamente pudiera hacer eso”. En cambio, en la versión del MDR (1738) los primeros dos versos mencionados son cantados por coros diferentes, que se unen en el tercer verso (ver Figura 1). En la de Sevilla (1773), cada verso es cantado por un solista diferente, designado por un número correlativo entre el uno y el tres (ver Figura 2). Por otra parte, en la versión de Biosca el primero y el tercero de estos versos son cantados por un coro SATB y el segundo por un dúo AT (ver Figura 3).

La versión de Melchor López para Santiago de Compostela presenta mayores diferencias en su música que el resto de las concordancias próximas. Su instrumentación incluye oboes además de violines, y doble coro; la introducción es cantada por un coro SSAT, mientras que en *Hoy al portal ha venido* lo hace un dúo de tiple y alto, y en *El Curandero*, un tenor solista. No obstante, como en los demás casos revisados, hay un grado de interacción entre solos y coros. Se puede observar también que, como en *El Curandero*, en la versión compostelana el rol protagónico está destinado a un tenor solista. De todos modos, en general se puede concluir que *Hoy al portal ha venido* y sus concordancias próximas tendrían efectos de contraste similares en su música, probablemente como consecuencia del uso de versos iguales o muy similares.

El hecho de que la pieza próxima más antigua provenga del Monasterio de las Descalzas Reales podría reflejar la influencia de los centros musicales de patronato real hacia otros más distantes. Torrente observa que la Real Capilla de Madrid fue pionera en la transformación estructural producida a inicios del siglo XVIII en el género del villancico (1998: 102). Creo que este carácter pionero puede haberse extendido a otras capillas reales madrileñas, como la del MDR. Es preciso recordar, además, que las capillas reales generalmente contaban con plazas de poetas villanciqueros que creaban letras nuevas (sin duda, aptas para las nuevas estructuras del

género), y el MDR no fue la excepción³⁰. Considero factible, por lo tanto, que los compositores de otros centros –especialmente aquellos que no contaban con poetas– hayan tomado como referentes los villancicos procedentes de dichas capillas. Carmelo Caballero detecta la presencia en el archivo catedralicio vallisoletano de numerosas obras de músicos de la Real Capilla y los monasterios de La Encarnación y las Descalzas Reales, “pues la corte trataba de reunir en torno a sí a los mejores compositores de la época, con lo que éstos se convertían en un referente para todos los maestros del país y Madrid, el mayor foco de irradiación de repertorios poéticos y musicales”. Observa que “a los compositores se les permitía utilizar textos ya cantados en otras instituciones, siempre y cuando el ropaje musical que los debía acompañar –la compostura– fuera de nueva creación” (Caballero 2004: 18–22). Esto demuestra que la reutilización de los textos habría sido una práctica aceptada al menos en algunos centros musicales del mundo hispano.

Infiero que además podría haber otras motivaciones de los maestros para considerar como referentes a las capillas reales y reutilizar sus textos. Es preciso recordar que los textos debían ser aprobados por el cabildo para ser impresos y cantados; en consecuencia, posiblemente era una ventaja contar con letras de villancicos ya validadas en las capillas reales, pues eso facilitaría la aprobación por parte del cabildo de cada centro musical. Otra causal para la reutilización sería, con toda probabilidad, la escasez de recursos, especialmente en los centros musicales que no contasen con “compositores de letras”.

Concordancias distantes

Hemos visto que el personaje de este villancico ha estado presente desde la literatura española del Siglo de Oro. No es extraño, pues, que también en el siglo XVIII existieran múltiples casos de piezas más antiguas acerca de un “saltimbanqui” de origen italiano (ver Tabla 2):

Tabla 2. Concordancias distantes. Elaboración propia.

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes conservadas
<i>Un saltimbanqui de Italia</i> , Agustín de Contreras, Catedral	Córdoba	1726	Pliego BDH
<i>Un saltimbanqui de Italia</i> , Miguel Medina y Corpas, Catedral	Cádiz	1728	Pliego BDH
<i>Un saltimbanqui de Italia</i> , Joseph de Roca, Iglesia Prioral	Puerto de Santa María	1739	Pliego BCS, 39/47, libro 6
<i>Un piamentés saltimbanqui</i> , anón., Iglesia Real de San Cayetano	Madrid	1745	Pliego BDH
<i>Un piamentés saltimbanqui</i> , Juan Rossell, Catedral	Toledo	1765	Pliego BDH
<i>Un piamentés saltimbanqui</i> , Cándido José Ruano, Catedral	Ávila	[1782-1792] ³¹	Manuscrito ADA, 47/10 ³²

³⁰ En las actas capitulares de la Catedral de Málaga, el 7 de marzo de 1750 se registra que Antonio Pablo Fernández solicitó al cabildo el cargo de “compositor de letras” al morir Alejandro Ferrer, quien ocupaba simultáneamente dicha plaza en Málaga y en el MDR. El argumento era su nombramiento como sucesor de Ferrer en el monasterio madrileño. Su petición fue aceptada (Catedral de Málaga, AACC 1743-1752, Leg. 1044, Pieza 1, Fol. 866v).

³¹ El manuscrito no está fechado, pero el magisterio de Ruano en Ávila se sitúa entre 1782 y 1792 (Ríos 2020: 200).

³² Otros datos son: “Villancico a 9 v. (T “voz sola” SATB SATB), dos violines, dos oboes, órgano y acompañamiento. Solo las particellas, manuscritas. 47/10” (López-Caló 1978: ítem 393). Puedo agregar

Un saltimbanqui de Italia es un villancico de tema y características muy similares a la pieza en estudio. Sus versos fueron puestos en música por el maestro Agustín de Contreras para la Catedral de Córdoba (1726), el maestro Miguel Medina y Corpas para la Catedral de Cádiz (1728) y el maestro Joseph de Roca para la Iglesia Prioral del Puerto de Santa María (1739). Con toda probabilidad, a partir de aquella letra se generó *Un piamontés saltimbanqui*, una variante casi idéntica en sus versos, musicalizada en varias oportunidades: la más antigua proviene de la Iglesia Real de San Cayetano, Madrid (1745) y su compositor no se registra en el pliego³³. Posteriormente, este texto fue reutilizado por el maestro Juan Rosell en Toledo (1765) y por Cándido José Ruano en Ávila. Aunque solo se conserva la música de la pieza abulense y los pliegos impresos de los otros cinco villancicos, la comparación de estas seis fuentes me ha permitido apreciar algunos elementos similares. Como ejemplo, observemos la pieza de Toledo (ver Figura 4):

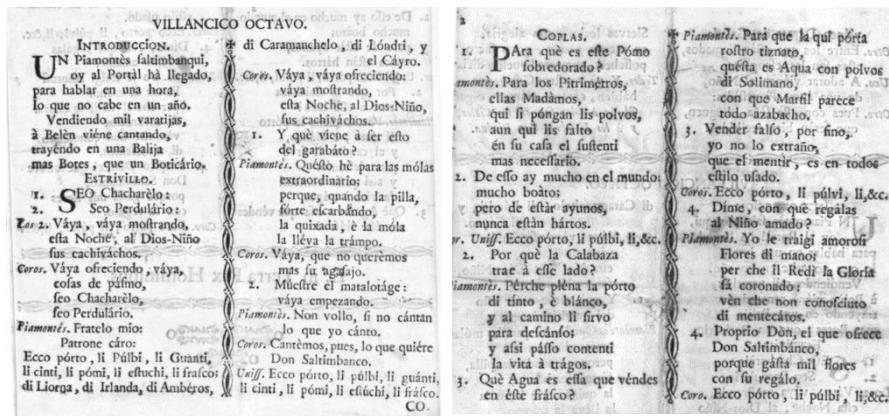


Figura 4. Fragmento de pliego de villancico de Juan Rossell, Catedral de Toledo, 1765. Fotografía: BNE.

Esta versión peninsular presenta varias semejanzas con la pieza conservada en Chile. En lo referente al texto, se observa que en la introducción, el verso “Hoy al portal ha venido”, primero de la versión chilena, es similar a “Hoy al portal ha llegado”, segundo verso de la toledana; “viene uno que habla por ciento”, octavo verso de la chilena, tiene un significado semejante a “para hablar en una hora / lo que no cabe en un año”, versos tercero y cuarto de la toledana; y “este trae mil invenciones / de bálsamos y remedios”, versos quinto y sexto de la chilena, son similares en su contenido a “vendiendo mil baratijas” y “trayendo en una valija / más botes que un boticario”, versos quinto, séptimo y octavo de la peninsular.

En el estribillo, el pliego entrega algunos datos acerca de la plantilla que permiten cotejarla con la chilena. El inicio de esta sección es diferente entre las piezas. En la toledana, dos solistas, luego un dúo y un coro se dirigen al “chacharero” (charlatán) para decirle que muestre al Niño “sus cachivachos”, y el “piamontés” responde con su solo en italiano. En la chilena, esta sección comienza con el aria del “químico curandero” que ofrece sus productos. A continuación, en ambas piezas se aprecian contrastes de textura vocal, durante la interacción entre el curandero

que la fuente se encuentra en excelente estado de conservación, tanto la música como el texto son legibles; la tonalidad principal es do mayor y las métricas utilizadas son cuatro cuartos y seis octavos.

³³ Se desconoce quiénes fueron los maestros de capilla de esta iglesia a partir de 1730 (Gutiérrez 2018: 52-56); por lo tanto, no es posible atribuir este villancico.

–o saltimbanqui– y los coros u otros solistas, que representan a la concurrencia. El final del estribillo (que más adelante se repetirá como respuesta de coplas) tiene algunas diferencias en términos dramáticos: en la versión chilena el solista se presenta como un “*magistro di tutti remedio*” que ofrece productos para todo tipo de personas, y luego los coros llaman a pastorcillos y zagalejos a ver qué dice “el tal curandero / al Niño precioso / que le oye riendo”; en cambio, en la toledana, el coro se une al protagonista para repetir su pregón al unísono: “Cantemos, pues, lo que quiere / don Saltimbanco”. (Unísono:) “*Ecco porto, li pulvi, li guanti / li cinti, li pomì, li estuchi, li frasco*”.

Los efectos de contraste en las coplas son similares, aunque cambia el orden de los participantes. En la versión chilena, el curandero ofrece sus métodos curativos y los coros y solistas reaccionan, mientras que en la toledana son algunas personas aisladas representadas por solistas quienes preguntan al saltimbanqui acerca de sus productos y él responde para qué sirven.

La comparación entre estos villancicos permite observar que sus versos son diferentes al del villancico en estudio, pero creados sobre un mismo tema y con un protagonista similar. La versión chilena y sus concordancias próximas probablemente correspondan a la creación de otro poeta que habría conocido el texto escrito o habría presenciado la interpretación de alguna de las piezas más antiguas y se habría basado en ese argumento para crear nuevos versos.

Piezas con raíces comunes³⁴

Existen numerosos villancicos que comparten elementos en común con la obra aquí estudiada, pero su distancia es mayor, pues están protagonizados por personajes diferentes, cuyos ofrecimientos al Niño son, también, de diversa índole (ver Tabla 3):

Tabla 3. Piezas con raíces comunes. Elaboración propia

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes conservadas
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Miguel Gómez Camargo, Catedral	Valladolid	[1654 - 1690] ³⁵	Manuscrito AGDV, 85/17*
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Manuel de León Marchante, Capilla Real	Madrid	1672	Obras póstumas de M. L. Marchante V.2, pp. 108-109. BDH
<i>Hoy a el portal de Belén</i> , Pedro de Ardanaz, Catedral	Toledo	1689	Pliego BDH
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Tomás Miciezes “el menor”, Catedral	Salamanca	[1694-1718] ³⁶	Manuscrito ACSAL, Cj. 5081 n° 05
<i>Hoy al portal de Belén</i> , anónimo, Catedral	Salamanca	[1694-1718] ³⁷	Manuscrito (sólo texto) ACSAL, Cj. 5006 n° 18
<i>Hoy al portal de Belén</i> , José Martínez de Arce, Catedral	Valladolid	1715	Manuscrito AGDV, 70/220 Letra manuscrita AGDV, E-V: LTV I:1/47 (6)

³⁴ La amplitud de las características hace difícil la exhaustividad en esta categoría, pero he procurado incluir el máximo número posible de piezas vinculadas. No se incluyen datos musicales acerca de ellas, pues su revisión está centrada en mostrar las variantes del texto y brindar una aproximación hacia los vínculos entre los compositores o centros musicales de procedencia.

³⁵ Período del magisterio de Gómez Camargo (Caballero 2001: 54).

³⁶ Período del magisterio de Miciezes (Montero 2011: 29-30).

³⁷ Quizá sea un texto alternativo para la música de Miciezes.

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes conservadas
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Francisco Pascual, Catedral de San Antolín	Palencia	1729	Manuscrito ACSA, 26/11*
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Francisco Pascual, Catedral de San Antolín	Palencia	1731	Manuscrito ACSA, 29/3*
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Francisco de las Casas ³⁸ , Monasterio	El Escorial	[c. 1734]	Manuscrito RBME, 22/10*
<i>Al portal llega esta noche</i> , Juan Martín Ramos, Catedral	Salamanca	1739	Manuscrito ACSAL, Cj. 5051 n° 20
<i>Hoy al portal han llegado</i> , Joseph de Roca, Iglesia Prioral	Puerto de Santa María	1740	Pliego BCS, 40/39, N° 8
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Jaime Casellas, Catedral	Toledo	1748	Manuscrito ABCT, Fondo musical moderno 12/2 (libro), fols. 200v a 209. Pliego Fondo musical moderno, Caja 1 “Letras de villancicos 1629-1732” [errata en años].
<i>Atención, que hoy han llegado</i> , Jaime Casellas, Catedral	Toledo	1751	Manuscrito ABCT, 13/1, fols. 236v a 247
<i>Un totylimundi trae</i> , Juan Martín Ramos, Catedral (Reyes)	Salamanca	[1754-1781] ³⁹	Manuscrito ACSAL, Cj. 5067 n° 15
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Antonio Soler, Monasterio	El Escorial	1766	Manuscrito RBME, 120,7*
<i>Atención, que hoy han llegado</i> , Antonio Ripa, Catedral	Sevilla	1768	Pliego BDH
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Antonio Ripa, Catedral	Sevilla	1777	Pliego BCS, 42/41, N° 20
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Juan Pascual Valdivia, Iglesia Colegial	Olivares	1777	Manuscrito AICO, 62/36*
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Juan Lorenzo Muñoz, Catedral	Sigüenza	1783	Pliego BDH
<i>Un totylimundi trae</i> , Melchor López, Catedral	Santiago de Compostela	1784	Manuscrito ACSC, 70/8 y L. E. 4, fols. 1016
<i>Un tutylimundi a cuestas</i> , Francisco Antonio Gutiérrez, Catedral	Toledo	1814	Manuscrito ABCT, 87/4

* No ha sido posible revisar la fuente para acceder al texto completo.

Entre los más antiguos, se encuentran el de Manuel de León Marchante para la Capilla Real de Madrid, “Hoy al portal de Belén / trae el tamboril Antón / y ha de tocar la tonada / que tanto al Rey agradó” (1672) y el de Pedro de Ardanaz para la Catedral de Toledo, acerca de un portugués que ha venido al portal “a contar unas pendasias / para divertir al Niño”. Otro villancico temprano (aunque no fechado) fue puesto en música por Miguel Gómez Camargo para la Catedral de Valladolid; es probable que sea similar al compuesto por su sucesor José

³⁸ De las Casas (1657-1734) fue monje jerónimo de Guadalupe, pero el villancico se conserva en El Escorial.

³⁹ Período del magisterio de Martín. Su ingreso a la catedral fue anterior, como niño de coro (Montero 2011: 33).

Martínez de Arce (1715), cuyo texto⁴⁰ concuerda con el de Ardanaz. Esta pieza tiene en común con el villancico en estudio la presencia de un extranjero (esta vez portugués) que canta como solista en su idioma o una parodia de este, e interactúa con un coro y otros personajes.

Existen otras variantes, como el villancico de la Catedral de Salamanca de Tomás Miciezes, acerca de un “calderero” y un “cedacero”; la pieza anónima –también salmantina– que tiene por protagonista a un “introducido”; o la pieza de Francisco de las Casas, en la que participan “un ciego y un sordo”. *Al portal llega esta noche*, de Juan Martín Ramos, es una interesante variante salmantina de contenido político, cuyo protagonista, aparentemente aragonés, vitorea al “rey dellas Sicilias y la reina despusada” (1739). La pieza de Joseph de Roca habla de unos niños que “al recién nacido infante / su tonada le cantaron” (1740). La pieza toledana de Jaime Casellas (1748), cuyo texto fue reutilizado por Antonio Soler en El Escorial (1766), por Antonio Ripa en Sevilla (1777) y por Juan Lorenzo Muñoz en Sigüenza (1783), se trata de un comerciante de flores procedente de las Indias.

También en Salamanca se conserva *Un totilimundi trae*, un villancico de Reyes del maestro Martín, acerca de un extranjero “que al ver al Señor del mundo / viene con el mundo a cuestas”, texto utilizado más tarde por Melchor López en la Catedral de Santiago de Compostela (1784). Semejantes son los versos de *Un tutilimundi a cuestas*, musicalizados tres décadas más tarde por Francisco Antonio Gutiérrez para la Catedral de Toledo, que habla de un personaje que trae todo el mundo a cuestas sobre un animal (1814). De manera similar a *Hoy al portal ha venido*, en estas piezas el habla del solista revela su origen italiano.

La mayoría de los villancicos hallados durante el presente estudio son de carácter cómico, pero *Atención, que hoy han llegado*, con música de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo (1751), tiene como personajes a “unas indianas festivas” que “a Belén llevan / su flota de flores / en tonadilla”. Esta pieza se destaca por su corte espiritual, pues las indianas, con metáforas de flores, cantan al recién nacido con ternura y devoción, quizás rasgos asociados preferentemente a personajes femeninos. La letra fue posteriormente reutilizada por el maestro Antonio Ripa en la Catedral de Sevilla (1768).

B. Posibles referencias intertextuales que brindarían evidencia musical de la circulación de *Hoy al portal ha venido*

La revisión de las diferentes versiones musicales que se conservan en España cuyos textos son concordantes con *Hoy al portal ha venido* me permitió observar que, en una de ellas, *El curandero* de Ramón Biosca, existen ciertas semejanzas musicales con la versión conservada en Chile, compuesta por Antonio Ripa⁴¹. En consecuencia, he comparado con mayor profundidad ambas composiciones, en la búsqueda de conexiones o influencias entre ambas piezas que podrían constituir referencias intertextuales⁴². De ser así, esto podría significar que Ramón Biosca

⁴⁰Agradezco al musicólogo Carmelo Caballero su amabilidad al facilitarme una copia digital del texto manuscrito de esta pieza y su signatura “no oficial”, asignada por él junto al archivero Jonás Castro, que registro en la Tabla 3 (Comunicación personal por correo electrónico del 30 de mayo al 14 de junio de 2023).

⁴¹ La transcripción completa de *Hoy al portal ha venido* de Antonio Ripa (ACS 217) y algunas secciones de *El Curandero* de Biosca serán publicadas en la tesis doctoral de mi autoría, actualmente en proceso.

⁴² El concepto de intertextualidad fue introducido en la semiótica literaria por Julia Kristeva “en una época en que la originalidad autoral dejó de considerarse un valor irrenunciable” y “hace hincapié en la habilidad del lector para relacionar un texto con una red amplia de otros textos que conoce”; de esta manera, en la música, “el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran en sus procesos de comprensión” (López-Cano 2007: 30-31). Según Vera, los tipos de intertextualidad en la música se pueden dividir en citas, paráfrasis y alusiones. La cita es “un fragmento musical, generalmente [...] de autoría ajena, que un compositor introduce

conoció una o ambas obras de Antonio Ripa, *Hoy al portal ha venido* y *Un saltimbanqui italiano*, lo que constituiría nueva evidencia musical de la circulación de este villancico.

Una semejanza significativa se produce en torno al primer tema musical, creado para el verso octosílabo “Hoy al portal ha venido”. El ritmo es el mismo en ambas piezas: una anacrusa de tres corcheas, galopa, y cuatro corcheas (ver figuras 5 y 6)⁴³. Por tratarse del íncipit del canto en ambas obras, esta posible referencia es especialmente perceptible.

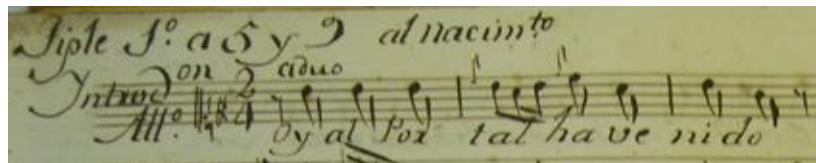


Figura 5. Íncipit vocal de *Hoy al portal ha venido*, de Antonio Ripa. Fotografía: Alejandro Vera.

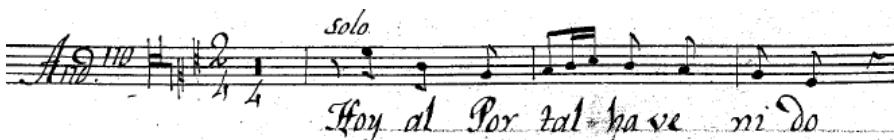


Figura 6. Íncipit vocal de *El curandero*, de Ramón Biosca. Fotografía: BNE.

Es factible que la estructura métrica de un verso octosílabo como este pueda originar un ritmo como el que aquí se observa, especialmente si se utiliza la misma métrica de compás en ambas versiones (dos cuartos), pero también es posible que esta semejanza no sea casual; en otras palabras, podría inferirse que Biosca realiza una cita rítmica de la pieza de Ripa.

Otro aspecto similar a destacar es que en ambos villancicos el canto en la sección del estribillo se inicie con un salto de cuarta descendente desde la tónica hasta la dominante sobre la palabra “Oli” [hola]; el saludo del “curandero” hacia la concurrencia. Este es un momento teatralmente significativo dentro de la pieza, porque corresponde a la primera intervención –en otras palabras, la *entrada a escena*– del protagonista (ver figuras 7 y 8).

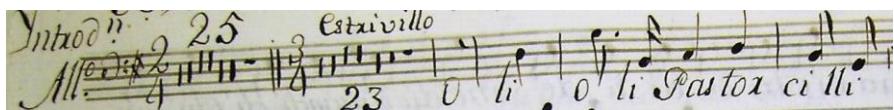


Figura 7. Inicio del canto del curandero en *Hoy al portal ha venido*, de Antonio Ripa. Fotografía: Alejandro Vera.

en su obra sin modificarlo o con mínimas alteraciones”. La paráfrasis es también un fragmento musical que se introduce después de ser sometido a “transformaciones relevantes” que lo distinguen del original. La alusión es una “referencia indirecta y no evidente a una estructura, procedimiento o pasaje de otra obra”. Como señala el musicólogo, la diferencia entre estos términos, especialmente los dos últimos, en ocasiones puede resultar discutible (2015: 34-36).

⁴³ Las fuentes musicales manuscritas no cuentan con números de compás.

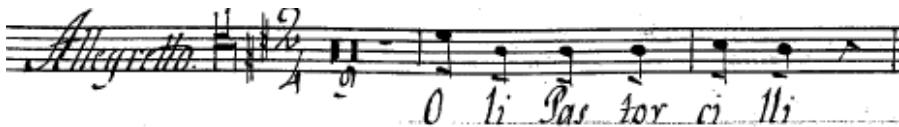


Figura 8. Inicio del canto del curandero en *El curandero*, de Ramón Biosca. Fotografía: BNE.

Esta semejanza es menos perceptible que la anterior por su brevedad, ya que después del salto de cuarta los ritmos y melodías son diferentes. Pese a esto, existe la posibilidad de que Biosca haya incluido este salto como alusión a la pieza de Ripa.

En ambos villancicos, el canto en las coplas inicia con un salto de cuarta ascendente desde la dominante a la tónica, sobre el verso “*Al huomo corcubato...*”. Como en el caso anterior, participa aquí el personaje del curandero. Pero el contorno melódico de la frase, en este caso, también presenta cierta semejanza en ambas obras, por lo que esta referencia podría interpretarse como una paráfrasis de la obra de Ripa (ver figuras 9 y 10).

Coplas

174 Andante



Figura 9. Inicio del canto del curandero en las coplas, en *Hoy al portal ha venido*, de Antonio Ripa. Transcripción propia.

209



Figura 10. Inicio del canto del curandero en las coplas, en *El curandero*, de Ramón Biosca. Transcripción propia.

Se puede observar que en tres momentos destacados de la pieza existen semejanzas en el inicio del canto de cada sección. Este hecho no parece ser fruto del azar, sino más bien indicativo de una relación intertextual entre ambas obras.

Otra referencia, quizás más llamativa, se observa en el pasaje “*di grandi, di chiqui, di malo, di bueno*”, mediante el cual el curandero reitera que tiene productos para todo tipo de personas (ver figuras 11 y 12).

62



Figura 11. Fragmento del canto del curandero en el estribillo, en *Hoy al portal ha venido*, de Antonio Ripa. Transcripción propia.



Figura 12. Fragmento del canto del curandero en el estribillo, en *El curandero*, de Ramón Biosca. Transcripción propia.

Al comparar estas piezas se puede observar que, aunque los ritmos no son iguales, en ambas piezas y para los mismos versos, esta sección reiterativa del pregón del curandero está representada musicalmente mediante la repetición de motivos melódicos descendentes en el canto del bajo solista. En mi opinión, el uso de este recurso podría constituir una paráfrasis de Biosca al villancico de Ripa. Como contraargumento, podría señalarse que este villancico es muy teatral, y que uno de los recursos que refuerzan su teatralidad es la “monotonía, dada, por ejemplo, con la repetición idéntica y prolongada de un mismo giro melódico, una misma armonía, un mismo patrón rítmico” (Morales 2024: 103)⁴⁴. Se puede señalar también que las repeticiones de pequeños motivos musicales son típicas de las arias cómicas de la ópera dieciochesca de estilo italiano (por ejemplo, se encuentran en *Madamina, il catalogo è questo* de *Don Giovanni* [1787], de W. A. Mozart o en la más temprana *Aspettare e non venire* de *La serva padrona* [1733], de G. B. Pergolesi), y que tal vez ambos compositores hayan decidido utilizar este recurso con el objetivo de hacer más cómica la pieza o incluso aludir a la ópera bufa. No obstante, también es posible que Biosca haya tenido la intención de hacer referencia a la versión de Antonio Ripa. Debe tenerse en cuenta que Biosca fue un compositor del período más tardío de la historia del villancico; estuvo activo principalmente durante el siglo XIX, y es posible que él haya conocido este recurso por medio de la música de Antonio Ripa.

En su conjunto, la presencia de los indicios de intertextualidad musical aquí expuestos sugiere que la música del villancico de Antonio Ripa fue conocida por Ramón Biosca. Esto es posible, dado que Biosca fue capellán titular en el MDR de Madrid desde 1797 hasta al menos 1836, donde trabajó como músico, además de desarrollar otras actividades⁴⁵. Antonio Ripa,

⁴⁴ En su estudio acerca de la teatralidad de los villancicos hispanoamericanos, Omar Morales menciona la “simplicidad de las líneas melódicas o monotonía” como uno de “los aspectos musicales considerados como complemento concordante o refuerzo de una aclaración implícita en el texto literario, incluso como elemento conformador de un gesto o acto escénico” (2024: 102-103).

⁴⁵ La información publicada acerca de Biosca es escasa, pero es sabido que vivió entre los siglos XVIII y XIX, y que era tenor y compositor en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (López-Calo 1999: 482). Me permito ampliar esta información con los datos que he recabado recientemente. Ramón Biosca Rodríguez era natural de Madrid, hijo de Francisco Biosca, natural de Reus y María Antonia Rodríguez, de Segovia (AHPM 22392: 53). Siendo músico de la Real Iglesia de San Cayetano de Madrid, se presentó a oposiciones a la plaza de tenor en el MDR, proceso que se extendió entre 1788 y 1792. Pese a sus habilidades para el cargo, reconocidas por varios “sujetos inteligentes” que presenciaron las pruebas, no fue seleccionado y la plaza fue otorgada al sacerdote Sebastián Pérez. Los argumentos para aquella decisión no quedan del todo claros, pero se hace referencia al “estado secular” de Biosca, y se defiende el hecho de “preferirse el sacerdote al que no lo es”, entre otras razones (AGP, Patronatos, MDR, Caja 79, Exp. 45 1788-1792: 19v). Tanto la condición secular como laboral del músico habrían cambiado posteriormente, pues a partir de 1797, siendo maestro de capilla Manuel Mencía, Biosca pasó a ser capellán titular en el monasterio madrileño, según se registra en la *Guía del estado eclesiástico secular y regular* (1797: 26), publicación periódica anual que detalla los cargos de los religiosos. En la *Disposición testamentaria de pobre* firmada por el músico en 1807 ante el escribano Agustín Mateos, Biosca declara ser “presbítero capellán” en el MDR (AHPM 22392 1807: 53). Múltiples fuentes musicales y documentales manuscritas demuestran que permaneció en dicha institución religiosa por más de tres décadas, posiblemente hasta su muerte, y compuso numerosas piezas musicales. El manuscrito autógrafo de su *Himno epítalamico del feliz himeneo a nuestros augustos soberanos Dⁿ Fdo. 7^º y D^º María Cristina de Borbón* (BNE MC/5307/32) da cuenta de su actividad como compositor en 1829. La obra musical más tardía que he localizado de su autoría es *Si buscáis corazones amantes*, fechada en 1831.

después de ejercer el magisterio de capilla en la Catedral de Cuenca, desempeñó el mismo cargo en el MDR de Madrid entre 1758 y 1768 (Cabañas 1996, 1999). Es posible que él haya llevado material de su autoría desde Cuenca a Madrid, incluyendo el villancico *Hoy al portal ha venido* u otra versión similar. Décadas más tarde, Biosca habría conocido allí el manuscrito o escuchado la música en una interpretación posterior, y reutilizado el texto para crear nueva música, con algunos préstamos musicales tomados de la obra de Ripa. El manuscrito de *Hoy al portal ha venido* ya no se conserva en Cuenca, tampoco en el MDR ni en Sevilla. Hasta el momento no he encontrado un documento que demuestre cómo fue enviado este villancico a Hispanoamérica. No obstante, dado que las obras de Ripa conservadas en la catedral hispalense fueron puestas a la venta después de su fallecimiento⁴⁶, entre estas, ciento cuarenta villancicos⁴⁷, es posible que esta pieza haya sido vendida y enviada a Lima, copiada allí y luego enviada a Chile.

Conclusiones

El estudio de las concordancias de *Hoy al portal ha venido* brinda numerosos casos de letras concordantes conservadas en pliegos impresos de villancicos, pero los manuscritos musicales de la mayoría de esas piezas ya no se conservan en los centros peninsulares. Las escasas fuentes encontradas cuyos textos son iguales o muy similares (concordancias próximas) no concuerdan en su música. Los datos hallados acerca del villancico *Hoy al portal ha venido* sugieren que los textos de los villancicos, conservados principalmente en pliegos impresos, circularon en mayor medida que los manuscritos musicales. La tesis doctoral de mi autoría (actualmente en proceso) aportará más información al respecto, al replicar esta metodología en la totalidad del corpus navideño del ACS.

La revisión de numerosas fuentes de villancicos vinculados con *Hoy al portal ha venido* permite apreciar que sus versos fueron reutilizados en diversos centros, y que a partir de ellos se crearon otras versiones, algunas similares y otras divergentes. Las piezas más antiguas se remontan a la segunda mitad del siglo XVII y provienen de la Capilla Real de Madrid y las catedrales de Valladolid, Toledo y Salamanca. La versión más temprana en torno a la figura de un

(BNE MC/4205/5). Los documentos autógrafos conservados demuestran que ejerció además otras labores no musicales hasta al menos 1833 (véase por ejemplo el expediente firmado ese año por él sobre la tasación de unas vidrieras, en AGP, Patronatos, MDR, Caja 32, Exp. 14 1833: 52). Uno de sus contactos estrechos fue el sacerdote Juan Francisco Tárrega, otro músico y capellán titular del monasterio que más tarde se trasladó a la Real Cámara y Capilla; Biosca lo nombró beneficiario de todos sus libros, breviarios y papeles de música a su fallecimiento en la ya mencionada *Disposición testamentaria de pobre de 1807* (AHPM 22392 1807: 53v.), aunque el beneficio se revocó en 1814 (AHPM 20099 1814: 514-515). Saldoni señaló que a principios del siglo XIX era maestro de capilla en el monasterio (1885 V. 2: 35), información que cita López-Calo (1999: 482); pero, aunque numerosas fuentes documentales que tuve a la vista se refieren a él como capellán titular o presbítero entre 1797 y 1836, en ninguna se registra a Biosca como maestro de capilla. En cambio, la ya mencionada *Guía del estado eclesiástico*, indica que los maestros de capilla en ese período fueron Manuel Mencía (hasta 1805), Miguel Maniel (en 1806, probablemente interino) y Francisco Javier Gisbert (desde al menos 1814 hasta al menos 1835). Aunque no he tenido acceso a todos los fascículos de dicha publicación (los principales vacíos se encuentran entre 1807 y 1813, y después de 1835), los datos sugieren que durante la permanencia de Biosca en el MDR siempre hubo otros maestros de capilla (al menos de manera oficial). La fecha de su fallecimiento es desconocida, pero los últimos pagos que le hicieron corresponden a misas efectuadas por ausencia del capellán mayor, en enero de 1835 y enero de 1836 (*Libro en que se toma la razón de lo que se libra por el señor capellán mayor para gastos ordinarios y extraordinarios de estas reales fundaciones*, RBP DIG/MD/F/9_E 1815-1836: 212, 219v.). A partir de ello, se deduce que su muerte fue posterior a enero de 1836.

⁴⁶ Fernando Cabañas repara en la publicación de los avisos que promocionaron la venta de música de Ripa (1999: 204).

⁴⁷ Véase "Noticias particulares de Madrid", *Diario de Madrid*, LII (21 de febrero, 1798), pp. 207-208.

saltimbanqui, que proviene de la catedral cordobesa, es dieciochesca, y su personaje italiano coincide con el período de la italianización de la música española. Estos villancicos serían antecesores de *Hoy al portal ha venido* y sus concordancias próximas.

La evidencia documental demuestra que la concordancia próxima más antigua de *Hoy al portal ha venido* proviene del MDR, lo que sugiere a dicho monasterio de patronato real como probable centro originario de esta pieza. Las capillas reales solían contar con plazas de poetas villanciqueros, y la reutilización de las letras de su autoría en otros centros musicales podría ser un reflejo de la relevancia de las capillas reales situadas en Madrid como referentes musicales en la Península y el resto del mundo hispánico. Además, el hecho de contar con letras de villancicos validadas previamente en las capillas reales posiblemente facilitaba la aprobación por parte del cabildo de cada centro musical. Otro factor para la movilidad de los villancicos pudo ser la mayor o menor disponibilidad de recursos económicos para destinar a la creación. De esta forma, los villancicos habrían llegado hasta sitios lejanos del mundo hispano como la Catedral de Santiago de Chile, donde el deterioro de los papeles de música y la incorporación de adaptaciones dan cuenta de su uso reiterado.

Las variantes en los versos de *Hoy al portal ha venido* demuestran que hubo un desarrollo en paralelo de piezas semejantes con personajes diversos, frecuentemente extranjeros, y en muchos casos, italianos. En consecuencia, se puede inferir que el protagonista de los villancicos más antiguos habría evolucionado hasta decantarse en un curandero o saltimbanqui de rasgos específicos, como la charlatanería y la nacionalidad italiana. Esta última cualidad resultaba especialmente adecuada si los compositores deseaban introducir secciones italianas en su puesta en música, una “tendencia” desde inicios del siglo XVIII⁴⁸. La italianización de la música española durante el siglo dieciocho contribuyó probablemente a la italianización del personaje de esta pieza. El saltimbanqui o curandero italiano fue protagonista de múltiples piezas de origen común, entre las que se encuentra *Hoy al portal ha venido*, la versión tardía conservada en el ACS, cuyo personaje principal es italiano, y está representado musicalmente por un solista que canta arias al estilo italiano, con violines y acompañamiento.

En términos generales, la comparación de *Hoy al portal ha venido* con sus concordancias próximas, distantes y otras piezas con raíces comunes permite observar que el personaje foráneo (o al menos, peculiar) llega al portal con sus productos para vender a los asistentes, o con sus regalos o destrezas para ofrecer al Niño, mientras el resto de los asistentes reacciona o interactúa con él. Las múltiples versiones mantuvieron ciertos elementos en común, como el tratamiento musical de las plantillas vocales mediante contrastes entre solista y coros o grupos reducidos. El humor está presente en la mayoría de los casos, pero también hubo versiones más serias y espirituales, como la femenina que se ha descrito.

Las posibles referencias intertextuales encontradas en *El curandero* sugieren que la música de esta pieza de Ripa fue conocida por Biosca, probablemente en el MDR, donde trabajó décadas más tarde. A partir de ella, Biosca habría compuesto nueva música con el mismo texto, y con algunos préstamos musicales. De ser así, esto aportaría nueva evidencia acerca de la circulación de este villancico desde España hacia Chile, con Lima como punto intermedio. El manuscrito de este villancico dieciochesco proviene de Cuenca y se conserva en Lima y Santiago de Chile. Es posible que esta pieza, inicialmente interpretada en Cuenca, haya sido llevada por Ripa a los otros centros donde trabajó, es decir, al MDR y la Catedral de Sevilla; y que después de su muerte, se haya vendido y enviado a Hispanoamérica. En el futuro, estudios comparativos como este posiblemente permitan detectar otros casos de intertextualidad musical entre villancicos.

⁴⁸ Torrente observa cómo a principios del siglo dieciocho las novedades italianas se incluyeron de manera natural por medio de los villancicos teatrales. Señala que entre 1703 y 1705, en todas las celebraciones de la Capilla Real había villancicos, probablemente compuestos por Durón, que incluían un personaje italiano que cantaba “al uso de Italia”, “introduciendo recitativos, arietas y minuets” (2014: 134).

Aunque se conoce la noticia de la puesta a la venta de la música de Antonio Ripa, no ha sido posible hallar evidencia documental del traspaso de este villancico ni de su envío a Hispanoamérica. Sin embargo, la presencia en la Península de numerosas versiones de villancicos vinculados con *Hoy al portal ha venido* constituye una nueva evidencia de su procedencia española.

Un estudio más profundo de las diversas adaptaciones efectuadas a este u otros villancicos permitiría determinar si en cada centro musical existieron ciertas preferencias por determinados personajes o temas, o si se produjeron sucesos específicos que generaron variantes como las que aquí se han presentado.

Abreviaturas

AACC	Actas capitulares
AAL	Archivo Arzobispal de Lima
ABCT	Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo
ACS	Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile
ACSA	Archivo de la Catedral de San Antolín (Palencia)
ACSAL	Archivo de la Catedral de Salamanca
ACSC	Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela
ADA	Archivo Diocesano de Ávila
AGDV	Archivo General Diocesano de Valladolid
AGP	Archivo General de Palacio
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AICO	Archivo Iglesia Colegial de Olivares
BCS	Biblioteca Capitular y Colombina del Arzobispado de Sevilla
BDH	Biblioteca Digital Hispánica
BNE	Biblioteca Nacional de España
MDR	Monasterio de las Descalzas Reales
MUSC	Fondo Digital Minerva, Universidad de Santiago de Compostela
RBME	Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
RBP	Real Biblioteca de Palacio

BIBLIOGRAFÍA

BÈGUE, ALAIN

- 2007 “A literary and typological study of the late 17th-century villancico”, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (editores). Londres y Nueva York: Ashgate, pp. 231–282.
- 2013 “«Tres o cuatro villancicos de las mejores letras»: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío”, *Criticón*, CXIX, 99–126. DOI:10.4000/criticón.625

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

- 1990 *Catálogo de villancicos y oratorios. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- 1992 *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas.

BORREGO GUTIÉRREZ, ESTHER

- 2019 “Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía”, *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (editores). Kassel: Reichenberger, pp. 58–96.

- 2021 "El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral", *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura Del Siglo de Oro*, IX/1, pp. 101–129. DOI:10.13035/H.2021.09.01.08
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, CARMELA
2001 "¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid", *Calderón Innovación y Legado*. [Sin lugar]: Peter Lang, pp. 53-86.
- 2004 *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Glares Gestión Cultural, S. L.
- CABAÑAS ALAMÁN, FERNANDO
1996 "El maestro de capilla Antonio Ripa (1721-1795): Aproximación biográfica", *Cuadernos de música iberoamericana*, I, pp. 127-140.
- 1999 "Ripa Blanque, Juan Antonio", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coordinador). Tomo 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 203-206.
- CAPDEPÓN, PAULINO
1999 *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- CARUSO, GIOVANNA
[s.a.] "El villancico de navidad en la Catedral de Santiago de Chile (1770-1840). Referentes locales y peninsulares, estilo y posibles autorías" Tesis inédita en proceso. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CELDRÁN GOMÁRIZ, PANCRAZIO
1995 *Inventario general de insultos*. Madrid: Ediciones del Prado.
- CODINA I GIOL, DANIEL
2003 *Catàleg dels villancics i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat: segles XVII-XIX*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GARCÍA QUINTERO, MÓNICA
2023 "Los villancicos de la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII. Estudio y edición". Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ANTONIO
2018 "Sonidos de un espacio perdido: la música en las otras iglesias de Madrid en la primera mitad del siglo XVIII". Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ISUSI-FAGOAGA, ROSA
2010 "La música de la Catedral de Sevilla en el siglo XVII y América: proyección institucional, movilidad de los músicos y difusión del repertorio", *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Antonio García-Abásolo (editor). Córdoba: Universidad de Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 133–158.
- KRUTITSKAYA, ANASTASIA
2020 *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. México, Madrid y Frankfurt: Universidad Nacional Autónoma de México, Iberoamericana-Vervuert.
- 2022 *Pliegos de villancicos de la Catedral de México, siendo maestro de capilla Antonio de Salazar (1688-1714)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Morelia. DOI: 10.22201/enesmorelia.9786073064224e.2022
- LAIRD, PAUL
1997 *Towards a History of the Spanish Villancico*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.
- LAIRD, PAUL Y DAVID MARTÍNEZ
1989 *International Inventory of Villancico Texts*. Lawrence: University of Kansas.

LLERGO OJALVO, EVA

2017 *El villancico paralitúrgico. Un género en su contexto.* Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.

LÓPEZ-CALO, JOSÉ

1978 *Catálogo de música de la catedral de Ávila.* Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología.

1999 “Biosca, Ramón”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Emilio Casares Rodicio (coordinador). Tomo 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 482.

2001 “López Jimenez, Melchor”. *Grove Music Online.* <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2007 “Música e intertextualidad”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical.* CIV, pp 30-36.

MARÍN LÓPEZ, JAVIER

2010 “Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII), *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América.* Antonio García-Abásolo (editor). Córdoba: Universidad de Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 95-132.

MONTERO, JOSEFA (DIR.)

2011 *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca.* Salamanca: Cabildo Catedral, Ministerio de Cultura.

MORALES, OMAR

2024 *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII.* La Habana: Casa de la América.

NAVARRO, RESTITUTO

1973 *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca.* 2^a ed. Antonio Iglesias (revisor y corrector). Cuenca: Instituto de Música Religiosa.

RÍOS, MIGUEL ÁNGEL

2020 “Tres sonatas de oposición de Francisco Gutiérrez (1762-1828) en la catedral primada de Toledo: estudio y edición”, *Nassare,* XXXVI (2020), pp. 192-231)

RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, SUSANA

2016 “Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del siglo XVIII del Archivo de la Catedral de Málaga”. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.

ROMERO LAGARES, JOAQUÍN

2006 *Catálogo del Archivo de música de la antigua Colegial de Olivares.* Madrid: Sociedad Española de Musicología.

SALDONI, BALTAZAR

1885 *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemerides de músicos españoles, escrito y publicado por Baltasar Saldoni.* Tomo 2. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.

TORRENTE, ÁLVARO

1998 “The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral”. Tesis doctoral. University of Cambridge.

2000 “Towards a History of the Spanish Villancico by Paul R. Laird”, *Music and Letters,* LXXXI/ 1, pp. 86-88.

2002 “Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America”, *Pliegos de bibliofilia,* XIX, pp. 4-19.

2007 “Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)”, *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la monarquía de España.* Antonio Alvarez-Ossorio, Bernardo García y Virginia León (editores). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp.

199–246.

- 2009 “The Early History of Villancico Libretti”, *Musicology today: problems and perspectives*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, pp. 326-336.
- 2014 “La modernización/italianización de la música sacra”, *Historia de la música española e hispanoamericana*. José Máximo Leza (editor). Tomo 4. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 125-156.
- 2018 “«¡Gózate, Cataluña!»: La celebración en Barcelona de la recuperación de Carlos II en 1696”, *Scripta*, XI, pp. 200-236.
- TORRENTE, ÁLVARO Y RUI CABRAL
2022 *Pliegos de villancicos portugueses*. Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE, ÁLVARO Y JANET HATHAWAY
2008 *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE, ÁLVARO Y MIGUEL ÁNGEL MARÍN
2000 *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- VERA AGUILERA, ALEJANDRO
2013a “El fondo de música de la Catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación”, *Neuma*, VI/2, pp. 10–27.
- 2013b “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile”, *Anuario Musical*, LXVIII, pp.133–168. DOI: 10.3989/anuariomusical.2013.68.150
- 2015 “Intertextualidad en la música para guitarra del siglo XVIII: citas, paráfrasis y alusiones en la obra de Santiago de Murcia”, *Acta Musicológica*, LXXXVII/1, pp. 31-47.
- 2020a *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- 2020b “Archivos musicales en red (a fines de la colonia): vínculos musicales entre las catedrales de Santiago y Lima”, *IV Encuentro Iberoamericano de Archivos Musicales y Sonoros 2020. Archivo de Música de La Biblioteca Nacional de Chile*. Ponencia vía Teleconferencia (28 de octubre de 2020). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JzrOBnxKyA> [acceso: 24 de agosto de 2023].
- 2020c “La globalización de la música instrumental a fines del siglo XVIII: Recepción del repertorio galante y clásico en Lima (c. 1770–c. 1800)”, *Latin American Music Review*, XLI/1, pp. 59–92. DOI: 10.7560/lamr41103
- 2024 *Catálogo del Fondo de Música de la Catedral de Santiago de Chile: Vol 1*. Santiago de Chile, 2024. Disponible en: https://play.google.com/store/books/details?id=1xv7EAAAQBAJ&rdid=book-1xv7EAAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_booksearch_viewport [acceso: 27 de mayo de 2025].
- VERA, ALEJANDRO Y DAVID ANDRÉS
2018 “Cantar a Dios desde la periferia. Algunos aspectos de la práctica del canto llano en la catedral de Santiago de Chile”, *Boletín Música*, L, pp. 3–25.

Publicaciones periódicas

- Diario de Madrid*, LII (21 de febrero de 1798), pp. 207-208.
Guía del estado eclesiástico seglar y regular, 1792, 1796, 1797, 1798, 1800, 1801, 1803, 1804, 1805, 1806, 1814, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1822, 1823, 1824, 1826, 1827, 1828, 1829, 1831, 1832, 1834, 1835, 1848, 1851. Madrid: Imprenta Real.

Pliegos de villancicos

ANÓNIMO

- 1738 Navidad, MDR. BDH.
 1745 Navidad, Iglesia Real de San Cayetano. BDH.

ARDANAZ, PEDRO DE

- 1689 Navidad, Catedral de Toledo. BDH.

CASELLAS, JAIME

- 1748 Navidad, Catedral de Toledo. ABCT, Fondo musical moderno, Caja 1.

CONTRERAS, AGUSTÍN

- 1726 Navidad, Catedral de Córdoba. BDH.

MEDINA Y CORPAS, MIGUEL

- 1728 Navidad, Catedral de Cádiz. BDH.

MUÑOZ, JUAN LORENZO

- 1783 Navidad, Catedral de Sigüenza. BDH.

RIPA, ANTONIO

- 1768 Navidad, Catedral de Sevilla. BDH.
 1773 Reyes, Catedral de Sevilla. MUSC.
 1777 Navidad, Catedral de Sevilla. BCS, 42/41, N° 20.

ROCA, JOSEPH

- 1739 Navidad, Iglesia Prioral del Puerto de Santa María. BCS 39/47, libro 6.
 1740 Navidad, Iglesia Prioral del Puerto de Santa María. BCS 40/39, N°8.

ROSSELL, JUAN

- 1765 Navidad, Catedral de Toledo. BDH.

Otras fuentes impresas

LEÓN MARCHANTE, MANUEL DE

- 1733 *Obra poética postumada*, Vol. II. BNE R.MICRO/5(5), BDH.

Fuentes musicales manuscritas

BIOSCA, RAMÓN

- [sin año] *El curandero*. BNE MC/4205/18, BDH.

- 1829 *Himno epitalámico del feliz himeneo a nuestros augustos soberanos D^a Fdo. 7^º y D^a María Cristina de Borbón*.
 BNE MC/5307/32, BDH.

- 1831 *Si buscáis corazones amantes*. BNE MC/4205/5, BDH.

CASELLAS, JAIME

- 1748 *Hoy al portal de Belén*. ABCT Fondo musical moderno, 12/2, fols 200v.209.

- 1751 *Atención, que hoy han llegado*. ABCT 13/1, fols. 236v-247.

DE LAS CASAS, FRANCISCO

- [sin año] *Hoy al portal de Belén*. RBME, 22/10.

GÓMEZ CAMARGO, MIGUEL

- [sin año] *Hoy al portal de Belén*. AGDV 85/17.

GUTIÉRREZ, ANTONIO

1814 *Un tutilimundi a cuestas.* ABCT 87/4.

LÓPEZ, MELCHOR

[sin año] *Hoy al portal ha llegado.* ACSC 76/2.

1784 *Un tutilimundi trae.* ACSC 70/8 y L. E. 4, fols. 10 a 16.

MARTÍNEZ DE ARCE, JOSÉ

1715 *Hoy al portal de Belén.* AGDV 70/220.

MARTÍN RAMOS, JUAN

[sin año] *Un tutilimundi trae.* ACSAL Cj. 5067 n° 15.

1739 *Al portal llega esta noche.* ACSAL Cj. 5051 n° 20.

MICIEZES, TOMÁS

[sin año] *Hoy al portal de Belén.* ACSAL Cj. 5081 n° 05.

PASCUAL, FRANCISCO

1729 *Hoy al portal de Belén.* ACSA 26/11.

1731 *Hoy al portal de Belén.* ACSA 29/31.

PASCUAL VALDIVIA, JUAN

1770 *Hoy al portal ha venido.* AICO, 63/36.

1777 *Hoy al portal de Belén.* AICO, 62/36.

RIPA, ANTONIO

[sin año] *Hoy al portal ha venido.* ACS 217, AAL 28:39.

RUANO, CÁNDIDO JOSÉ

[sin año] *Un piamontés saltimbanqui.* ADA 47/10.

SOLER, ANTONIO

1766 *Hoy al portal de Belén.* RBME 120,7.

Fuentes documentales manuscritas

[sin año] *Hoy al portal de Belén* [letra de villancico de José Martínez de Arce]. AGDV, E-V: LTV I:1/47 (6).
[Signatura “no oficial.” Aporte de C. Caballero.]

[sin año] *Hoy al portal de Belén* [letra de villancico anónimo]. ACSAL, Cj. 5006 n° 18.

1750 *Don Antonio Pablo Fernández compositor de letras.* Catedral de Málaga, AACC 1743-1752, Leg. 1044,
Pieza 1, Fol. 866v.

1788-1792 *Papeles y resolución sobre que las capellanías de altar han de ser por oposición y en esta fue agraciado Dn.
Sebastián Pérez.* AGP Patronatos, MDR, Caja 79, Exp. 45.

1807 *Disposición testamentaria de pobre* [de Ramón Biosca]. AHPM 20099. fols. 514-515.

1814 *Última disposición que otorga el Presbítero Don Ramón Biosca.* AHPM 22392. fols. 53-53v.

1815-1836 *Libro en que se toma la razón de lo que se libra por el señor capellán mayor para gastos ordinarios y
extraordinarios de estas reales fundaciones.* RBP DIG/MD/F/9_E.

1833 Expediente sobre la tasación de unas vidrieras. AGP Patronatos, MDR, Caja 32, Exp. 14

Fuentes en línea

Biblioteca Digital Hispánica (BDH). bdh.bne.es [acceso: 27 de mayo de 2025].

Biblioteca Nacional de España (BNE). www.bne.es [acceso: 27 de mayo de 2025].

Grove Music Online. www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ [acceso: 27 de mayo de 2025].

Minerva. Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela. minerva.usc.es/ [acceso: 27 de mayo de 2025].

Real Academia Española (RAE). www.rae.es/ [acceso: 27 de mayo de 2025].

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Catálogo en línea. rbmecat.patrimonionacional.es/ [acceso: 27 de mayo de 2025].