

QUEM VIDISTIS, PASTORES? ESPACIOS, RITO Y MÚSICA DE LOS MAITINES DE NAVIDAD EN LA CATEDRAL DE BURGO DE OSMA (1534-1857)

POR

JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ¹

Universidad de Valladolid

RESUMEN

Una de las celebraciones más señaladas en la catedral de Burgo de Osma era el canto de la Calenda y los maitines de la noche de Navidad. En ella destacan la presencia de los villancicos sustituyendo a los responsorios, cada año con letra y música nueva. La población acudía en masa a escucharlos ya que suscitaban un gran atractivo, en parte por estar escritos en castellano y con numerosas figuras retóricas, y en parte porque musicalmente eran más acordes a la estética de cada momento. Junto a ellos no faltan los instrumentos, el canto llano y la polifonía.

PALABRAS CLAVE: Oficio divino; Calenda; responsorios; canto llano; canto a papeles; villancicos.

QUEM VIDISTIS, PASTORES? SPACES, RITE AND MUSIC OF THE CHRISTMAS MATINS IN THE CATHEDRAL OF BURGO DE OSMA (1534-1857)

ABSTRACT

One of the most celebrated celebrations in the cathedral of Burgo de Osma was the chant of the Calenda and the matins of the Christmas night. In it, they emphasize the presence of the carols replacing the responsories, each year with lyrics and new music. The population flocked to listen to them because they attracted a great attraction, partly because they were written in Castilian and with numerous rhetorical figures, and partly because musically, they were more in line with the aesthetics of each moment. Along with them are not missing the instruments, plain singing and polyphony.

KEY WORDS: Divine office; Calenda; responsories; plain chant; papers chant; villancicos.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Palacios Sanz, J. I. 2019. «Quem vidistis, pastores? Espacios, rito y música de los maitines de Navidad en la catedral de Burgo de Osma (1534-1857)». *Hispania Sacra* 71, 143: 313-328. <https://doi.org/10.3989/hs.2019.023>

Recibido/Received 09-05-2017

Aceptado/Accepted 16-05-2018

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se han sucedido abundantes monografías sobre la música en las catedrales castellano-leonesas y en concreto los villancicos son una de las líneas de investigación que cuenta con una considerable tradición en la musicología española. Sin embargo, dentro de este conjunto, la catedral de Burgo de Osma es una de las menos estudiadas. Por esta razón y para corregir este vacío, este trabajo presenta por primera vez la propuesta de dar a conocer todo el contenido musical del oficio de maitines a partir del proyecto de catalogación de los papeles de música de su archivo que hemos culminado el año pasado, así como una serie de partituras, con especial atención a los villancicos, interpre-

tados en esta catedral, así como los conservados en otros archivos españoles y en la Biblioteca Nacional.

La producción musical de este género, su permanencia y movilidad ha sido determinantes para ahondar en profundidad en este aspecto, a partir de la sistematización del material y de su análisis estructural, musical y textual, ayudados de cuantas referencias documentales han servido para entender esta circunstancia.

El trabajo comprende la franja cronológica que va desde la aparición documentada de los primeros villancicos, en la década de los años treinta del siglo XVI, hasta su completa desaparición en la catedral de Osma en 1857. Como es bien sabido, son obras de nueva creación, en castellano, con textos de nueva factura y cantados por los músicos de la capilla de música en el servicio de maitines, a mitad de camino entre lo doctrinal y el mero entretenimiento.

¹ joseignacio.palacios@uva.es /
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1340-6387>

Un aspecto relevante quiere ser conocer con detalle la organización de esta celebración a partir de los antiguos breviarios, estatutos capitulares y fuentes conservadas. Aunque algunas prácticas litúrgicas eran uniformes en muchas diócesis en España, se quiere subrayar ciertas peculiaridades puntuales que provenían de viejas tradiciones y que en este templo se habían conservado con el paso de los años.

La liturgia de Navidad subraya un momento de júbilo, que prefigura la historia y la salvación del hombre, tal y como anunciaron los pastores en su momento con el *Quem vidistis pastores*. De ahí el encabezamiento que da título al trabajo, aparte de haber sido un texto musicalizado en motetes y de estar presente en el último responsorio del primer nocturno de maitines y en una antifona del oficio de laudes.

Por otra parte, el planteamiento metodológico propuesto aglutina la musicología, la historia, la lingüística y la liturgia.

FUENTES CONSERVADAS

Fuentes documentales

En el caso de la catedral de Osma la primera referencia obligada es el código *Breviario Oxomense*, escrito por García de Santisteban en dos volúmenes en 1470 bajo el mandato de Pedro García de Montoya (1454-1474), uno con el *Proprium de Tempore* (código 2A) y el otro con el santoral y los ritos particulares de la catedral (código 2B), ambos en uso durante casi un siglo.² A continuación, el *Breviarium* de 1555 —hoy en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Osma-Soria—, editado durante el episcopado de don Pedro Álvarez de Acosta (1539-1563) y que ha sido considerado el primer libro impreso en la provincia de Soria. En cuanto al contenido es en parte heredero de anteriores prácticas y en él encontramos las pautas generales para el rezo del Oficio divino, la salmodia, las costumbres propias de la diócesis de Osma, los oficios del Común de Santos, de Vírgenes, Difuntos, Letanías, Preces, otras fórmulas y los maitines de Navidad, aparte de un calendario con las fiestas anuales más destacadas.³ Acto seguido es imprescindible la consulta del nuevo breviario, publicado a partir de la bula de Pío V *Quod a nobis postulat*, de 9 de julio de 1568, que también se encuentra en la biblioteca capitular.⁴ Además, se ha manejado el *Hymni Breviarii Romani* de Urbano VIII y los libros de coro con los números 1 y 2, ambos del siglo XV con modificaciones y raspados posteriores, que tiene la fiesta de Navidad, respectivamente, en los folios 52 v. y 1.⁵

Ante la falta de libros de consuetud ha sido necesaria la lectura de casi la totalidad de las actas capitulares y espirituales, con cerca de más de medio centenar de volúmenes que arrancan en 1513 y llegan hasta la fecha *post quem* propuesta, más una decena de los libros de la contabilidad

capitular que abarcan el periodo estudiado, desde 1511 a 1857. Ambos resultan dos elementos fundamentales sobre los que asentar esta investigación con multitud de noticias dispersas sobre los maitines navideños.

Fuentes Normativas y Estatutos

Las normas conciliares dieron lugar a nivel diocesano a los sínodos promovidos por los obispos Alonso Enríquez, celebrado en 1511, y el de Pedro González Manso, de 1636 y a las consiguientes constituciones sinodales. En todos ellos se recuerda la categoría de la Navidad como «fiesta de guardar»⁶ y se abordan aspectos referentes a la realización «honesta y devota» de las vigiliat.⁷

Pero hay que hacer especial mención a los estatutos de don Sebastián Pérez de 1584, prelado seriamente preocupado por la adquisición de los nuevos libros litúrgicos entre 1575 a 1581, de forma especial graduales, breviarios e himnarios.⁸ Seguidamente, don Martín Carillo, en 1638, reformula las anteriores,⁹ pero será don Antonio de Isla quien publique las *Reglas de el coro* en 1681, en las que establece con detalle, entre otras cosas, el desarrollo del oficio.¹⁰ Durante el siglo XVII se mantiene el anterior reglamento, aunque se irán incorporando en las últimas décadas los nuevos himnos al oficio según las directrices de Urbano VIII.¹¹

A este conglomerado hay que añadir la consulta de una serie de tablas litúrgicas que estuvieron expuestas en la sacristía mayor y que actualmente se conservan en el archivo capitular. Datan de los siglos XVII y XVIII y enumeran el calendario litúrgico-anual de misas, los celebrantes principales, así como el servicio de caperos en la Liturgia de las Horas.

Fuentes musicales

Las primeras noticias acerca de la existencia de los villancicos en la seo oxomense se remontan a 1534, sin que podamos conocer en concreto algún autor hasta 1566 con Baltasar Ruiz.¹² Pero en la actualidad no hay ni rastro de ellos, así como de otras composiciones polifónicas posteriores.

El corpus de villancicos que conservamos arroja la cifra de ciento setenta y seis, de los cuales ciento veintiocho se conservan en esta catedral, diecisiete repartidos entre las catedrales castellano-leonesas de Ávila, Palencia, Salamanca y Valladolid, más cuatro juegos de letras que suman otros treinta y uno y un oratorio en la Biblioteca Nacional. Su datación evidencia que se trata de originales que pertenecieron y se interpretaron en esta institución, puesto que el maestro de capilla, como propietario y custodio de la música a papeles —no así de los libros de canto de órgano—, viajaban con ellas a los nuevos destinos y habitualmente fueron empleados para su reciclaje. Ello explicaría la dispersión de estos originales.¹³

² Rodríguez Marín 1997: 295 y 298; Rojo Orcajo 1929: 38-40 y 42. En este código los maitines se estructuran en un número de salmos determinados. Así, el domingo contiene los veinte primeros, en la *Feria secunda*, los salmos 26 al 37, en la *Feria tertia* del 38 al 51, excepto el 50 que es el Miserere y el 41 y 42 que forman una unidad; en la *Feria quarta* del 51 al 67, en la *Feria quinta* del 68 al 79, en la *Feria sexta* del 80 al 96, menos los salmos 89, 91 y 92, y, finalmente, en *Sabatto*, los salmos 97 hasta el 108.

³ Frías Balsa 2009: 302-303.

⁴ Archivo Catedral Burgo de Osma (ACBO). *Libros de Actas Capitulares (LAC)*, tomo 4 (1571-1579): f. 13 v.

⁵ Arocena 2012: 24.

⁶ García García 2014: 227, 330 y 480. El sínodo de González Manso también ordena que no se diga misa antes de maitines y prima.

⁷ *Constituciones sinodales del Obispado de Osma*, 1586: Título II, Constitución 4^a.

⁸ Loperráez Corvalán 1788: tomo primero, 432-433 y 448.

⁹ ACBO. *LAC*, tomo 4 (1571-1579): f. 112; tomo 5 (1580-1584): ff. 192 v. 193 v.; Loperráez Corvalán 1788: tomo primero, 453.

¹⁰ *Reglas de el coro y cabildo de la Santa Iglesia de Osma* 1681: 21.

¹¹ Arocena 2012: 24.

¹² ACOS. *Libro de Cuentas de Fábrica (LCF)*, tomo 1511-1577: f. 287.

¹³ Palacios Sanz: 2018: 315.

Predominan las composiciones posteriores a 1770. En Burgo de Osma el legado del maestro Alejo Sierra asciende a setenta y ocho obras, aunque algunas pueden asignarse a su padre y a otros autores contemporáneos, incluido a su maestro Secanilla. Hay un bloque importante de obras anónimas —en concreto veintiocho piezas—, muy del estilo del anterior, y que llevan todas ellas fechas de la primera mitad del siglo XIX; a su vez, de Bernardo Pérez tenemos cuatro villancicos, otros tantos de Pablo Hernández, tres de Hilarión Eslava, seis de Isidoro Escribano, dos del salmantino Manuel José Doyagüe y del turoense Joaquín Lázaro, más uno de Tomás de Teresa (Tabla 1).¹⁴

TABLA 1

Villancicos de Navidad conservados en el archivo de la catedral de Burgo de Osma, ss. XVIII-XIX

Autor	Datación	Nº. de obras
Joaquín Lázaro	1746-1786	2
Bernardo Pérez Gutiérrez	1761-1827	4
Francisco Secanilla	1775-1832	1
Alejo José Sierra	1779-1851	78
Miguel Hilarión Eslava	1807-1878	3
Isidoro Escribano	1830-1853	6
Tomás Teresa	1832	1
Manuel Doyagüe	1834	2
Pablo Hernández	1834-1910	4
Anónimos	ss. XVIII-XIX	29

Fuente: elaboración propia.

En los restantes repositorios encontramos dos de Mateo Villavieja, cinco de Francisco Pascual, tres de Francisco Vicente, dos de Adrián Doroteo González Gámiz y cuatro de Tomás Micieces, completo de Miguel Gómez Camargo, además de las mencionadas letras de la Biblioteca Nacional (Tabla 2).

TABLA 2

Villancicos de Navidad conservados en el archivo de las catedrales de Valladolid, Salamanca, Palencia, Ávila y Biblioteca Nacional, cantados en la catedral de Burgo de Osma, ss. XVII y XVIII

Autor	Archivo	Datación	Nº. de obras
Miguel Gómez Camargo	Catedral Valladolid	1649	1
Tomás Micieces	Catedral Salamanca	1684-1687	2
Mateo Villavieja	Catedral Palencia y Biblioteca Nacional	1687-1726	2+8
Francisco Pascual	Catedral de Palencia	1722-1723	5
Adrián Doroteo González Gámiz	Catedral Salamanca	1728-1729	2
Francisco Vicente	Catedral Ávila y Biblioteca Nacional	1774-1780	3+8
Bernardo Pérez Gutiérrez	Biblioteca Nacional	1778-1805	23

Fuente: elaboración propia.

Este elenco, como ya se ha quedado apuntado, queda vinculado a la etapa burgense de cada maestro fundamentalmente por la cronología que encontramos en cada obra. En el caso de Francisco Vicente, tenemos en el archivo abulense el villancico *Como no es nuevo* (E-Ad, 62/10) de 1780, año en el que partió a esa ciudad.¹⁵ El resto son anteriores, *De Bato, gracioso*, de 1774 (E-Ad, 62/9), y *Qué pasmo, qué asombro*, de 1778 (E-Ad, 62/11), ambos a dos coros y ocho voces.¹⁶ En Valladolid hallamos varios cuadernillos con catorce villancicos policorales de Camargo para las Navidades y las fiestas del Corpus del año 1648, de los cuales alguno pudo cantarse en Osma ese mismo año cuando se estrenaba en el magisterio de capilla.¹⁷ De nuevo en la seo pucelana existe una carta de Francisco Pérez de Tafalla que sirvió para escribir el villancico *Florecillas, que, traviesas*, a seis voces, (E-V, 84/21) de 1649, en donde aparece escrito el nombre Osma.¹⁸ La catedral de Salamanca conserva un elenco de obras ligadas a la etapa oxomense de Tomás Micieces, pero en algún caso de difícil precisión.¹⁹ A falta de un estudio más detallado, hay tres piezas vinculadas directamente a Burgo de Osma: se trata del villancico *Bien parece mi amor*, de 1687 (E-SA, 5077/31), en el que aparece escrito la referencia «A Dnº. Tomás Miziezes gde/ Dios mos. años, racionero/ Maestro de Capilla de la San/ ta yglesia del Burgo de/ Osma/ Doce ms.; Músicos, vaya este día» (E-SA, 2728) (Fig. 1) y otro de Reyes que se cantó en el año de 1689, según reza la portada (E-SA, 5080/30).²⁰ Por último, se halla

FIGURA 1

Tomás Micieces, Músicos, vaya a este día (E-SA, 2728)

Músicos, vaya a este día

E-SA, 2728
Trans. José I. Palacios

Villancico de Navidad de esd (r)itujulos, a 8, 1680

Tomás Micieces (1655-1718)

Introducción

Mú - si - cos, mú - si - cos, mú - si - cos, mú - si - cos.

Transcripción: José Ignacio Palacios

¹⁵ ACBO. LAC, tomo 46 (1780-1782): f. 84. Entre paréntesis aparecen todas las signaturas de todas las obras y de sus respectivos archivos según la norma RISM.

¹⁶ López-Calo 1978: 176-177.

¹⁷ López-Calo 2007: 79-82.

¹⁸ *Ibidem*: 66-68.

¹⁹ Jiménez Criado 2014: 2324.

²⁰ Montero García 2011: 1049 y 1092. En todos los casos utilizamos la asignación dada en esta publicación.

¹⁴ Palacios Sanz 1991b: 67, 86, 98, 142 y 150.

el villancico de Navidad *A Belén pastores* (E-SA, 5075/12), compuesto en 1684 y susceptible de haber sido compuesta en esta villa episcopal.²¹ También aquí encontramos una serie de composiciones de Adrián Doroteo González de Gámiz; nueve piezas en concreto, fechadas entre 1728 a 1729 y que coinciden con su estancia en esta seo. Para la Navidad tenemos los villancicos *Escuchad pastorcillos* (E-SA, 5046/12) y *Ya dora tus montes* (E-SA, 5046/14).²²

Las obras de Mateo Villavieja llegaron desde Burgo de Osma a la catedral de Palencia a través de su discípulo Francisco Pascual Ramírez de Arellano, que obtendrá el magisterio palentino en 1732, y quien, a su vez, también viajó con cinco villancicos suyos compuestos con anterioridad a esta fecha de ingreso.²³

Finalmente, en la Biblioteca Nacional se localizan unas colecciones impresas con letras de villancicos. En primer lugar, existe una serie de Mateo Villavieja para Daroca del año 1687 con sus respectivos ocho villancicos, que bien pudo emplear en Burgo de Osma (R/34981/1). Un grupo especial son los del maestro Francisco Vicente del año 1778 (VE/1305/135), más tres colecciones de Bernardo Pérez Gutiérrez, que se interpretaron en la celebración de la fiesta del Nacimiento de Jesucristo de los años 1784 (VE/1305/136), 1786 (VE/1305/137) y 1805 (VE/1305/138).²⁴ Cada una contiene ocho villancicos y uno más para la fiesta de Reyes, excepto la última recopilación de él en donde solo figuran siete villancicos.

Igualmente, existe el *Oratorio alegórico y moral al nacimiento de Jesu-Christo que se han de cantar en la catedral de Osma*, compuesto por Bernardo Pérez en 1808 (R/34981/37). Lleva por título general *Jerusalén restaurada* y está dividido en tantas escenas como responsorios de cada nocturno. En cada uno se relatan de forma simbólica el relato bíblico de Jonás, el Salvador de Israel, Herodes, Aristóbulo y Moisés, para acabar con una tonadilla para los niños de coro y el villancico con el mismo texto que le da título.²⁵

DESARROLLO DE LA CELEBRACIÓN DE LOS MAITINES DE NOCHEBUENA EN LA CATEDRAL DE OSMA

Con toda probabilidad en la catedral de Osma el rito francorromano fue introducido por el monje cluniacense Petrus Bituricensis, quien, por mandato del papa Urbano II, tuvo el encargo de restaurar la diócesis tras el asedio musulmán, al mismo tiempo que asienta y repuebla la capitalidad en la margen izquierda del río Ucero. Aquí inicia la construcción de una catedral en estilo románico con unas dependencias anexas para clérigos que convivían bajo la tercera regla de San Agustín.²⁶ Posiblemente desde el siglo XIII, con la codificación del obispo Beltrán, tal y como asevera Gregorio Argáiz, los maitines seguían el esquema básico de introducción, nocturnos, estructurados en nueve lecturas

con sus respectivos responsorios, distribuidos en tres grupos, más la conclusión.²⁷

Con Pedro García de Montoya se afrontan serios cambios a todos los niveles en la catedral, tanto en el aspecto organizativo como en el musical.²⁸ A pesar de algunas mutilaciones en el código *Breviario Oxomense*, desde el folio 62 se hallan los himnos, antifonas y salmos para la fiesta *In Nativitate Domini* y el *Te Deum*.²⁹ A su vez, el *Breviarium* del obispo Acosta recoge las fórmulas de sus predecesores y unas instrucciones para este oficio, tan solo con algunas diferencias en las bendiciones, los versículos que se incluyen después de cualquiera de los nueve responsorios, respuestas, los sermones que se incluyen en cada nocturno y los versos de la Sibila. Con la liturgia tridentina la estructura cambia ligeramente y el noveno responsorio es sustituido por el himno *Te Deum*.³⁰

Aunque inicialmente en el *ordo cathedralis* de Osma los maitines tenían lugar en las primeras horas diurnas, según licencia que concedió el papa Paulo II en 1536, pasan a ser rezados en la medianoche.³¹ En el caso de esta fiesta, esta circunstancia viene incluso avalada en las portadas de algunas partichelas «se han de cantar la noche de Navidad». Los rezos comenzaban a las 20:00 horas, aunque fue atrasado una hora en el siglo XIX, en el que se incluían el oficio de prima, y a continuación el canto de la Calenda y las vigiliat.³² Siguiendo la costumbre universal en la Iglesia, después tenía lugar la tradicional misa *in Nocte* o del gallo y una vez finalizada rezaban completas. Al ser un momento culminante, su duración junto a la Calenda podía oscilar entre tres horas y más.³³ Al día siguiente celebran dos misas más, la de «alba», a las 7:00 horas de la mañana junto a laudes, y después de prima la solemne conventual, a las 10:00 horas, en canto llano y de órgano, más la interpretación de un villancico en el evangelio y al alzar.³⁴

A partir de 1584 se pone un énfasis particular en la obligatoriedad de la asistencia de todo el clero catedral, alcanzando el rango de fiestas *dúplex de primera clase*. Todos los años esta celebración estaba revestida de gran boato y solemnidad y es la que mayor esfuerzo humano y económico requería en todo el calendario litúrgico, además de lucir la catedral colgaduras, tapices y las mejores vestiduras litúrgicas y vasos sagrados.³⁵ Era por tanto el oficio más complejo y extenso, que aglutina elementos heterogéneos, según un modelo de época medieval y que perdurará con el paso de los años.³⁶ Además, se da la particularidad que inicialmente el día 24 de diciembre fue el momento elegido por el cabildo para renovar los cargos anuales.

²⁷ Portillo Capilla 1985: 36; Aniz Iriarte 2000: 391.

²⁸ Portillo Capilla 1985: 123, 138 y 141-142.

²⁹ *Ibidem*: 38.

³⁰ Wilkinson 2010: 191, 206 y 240; López-Calo 2012: 83.

³¹ Loperráez Corvalán 1788: tomo primero: 408-409.

³² *Reglas de el coro* 1681: 14

³³ Torrente 2002a: 27. Según este autor, en la Capilla Real llegaban a superar las cinco horas de duración.

³⁴ ACBO. *LAC*: tomo 2 (1562-1580): f. 111 v.; tomo 10 (1611-1616): f. 138; tomo 42 (1769-1771): f. 285 v. y tomo 1806-1810, cabildo ordinario 22 de diciembre de 1808: s. f.

³⁵ Sirva de ejemplo los gastos generados en 1606 y 1688. Ver ACBO. *LCF*, tomo 1578-1667: f. 127 y data 1688-1689: s. f. y 1786, ver *LAC*, tomo 48 (1786-1787): f. 19.

³⁶ Sicard 1978: 156-162; Baldó y Pavón 2016: 191.

²¹ ACBO. *LAC*, tomo 20 (1685): ff. 266 y 267. Recordar que Miecies será recibido en La Seo de Zaragoza en 1692.

²² García Fraile 1981: 202-203.

²³ López-Calo 1980, tomo I: 181-183, 2001: 487 y ACBO. *LAC*, tomo 29 (1723-1729): ff. 175 v.-176 y 191.

²⁴ Guillén Bermejo y Ruiz de Elvira Serra 1990: 332-334.

²⁵ *Ibidem*: 334; Virgili Blanquet 1995: 376.

²⁶ Rubio Sadia 2007: 328-329; 2011: 69, 71 y 337.

TABLA 3
Estructura de los maitines de Navidad en la catedral de Burgo de Osma a partir del Concilio de Trento

Secció ^o	Incipit	Ejecutante
Invocación inicial:		
Versículo	<i>Domine labia mea aperies</i> (tono festivo)	Celebrante (semitonado)
Respuesta	<i>Et os meum annuntiabit laudem tuam</i>	Coro (semitonado)
Invitatorio:		
Antífona	<i>Christus natus est nobis</i> (Modo IV)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo	<i>Venite exultemus Domino</i> (Salmo 94)	Coro (canto llano)
Himno	<i>Jesu redemptor omnium</i> (Modo I)	Coro (canto llano y polifonía)
Nocturno Primero:		
Antífona I	<i>Dominus dixit ad me</i> (Modo VIII)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo I	<i>Quare fremuerunt gentes</i> (Salmo 2)	Coro alternatim (canto llano)
Antífona II	<i>Tamquam sponsus</i> (Modo VIII)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo II	<i>Caeli enarrant gloriam Dei</i> (Salmo 18)	Coro alternatim (canto llano)
Antífona III	<i>Diffusa est gratia</i> (Modo I)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo III	<i>Ercutavit cor meum verbum bonum</i> (Salmo 44)	Coro alternatim (canto llano)
Versículo	<i>Tamquam sponsus</i>	Capellán cantor (canto llano)
Respuesta	<i>Domino procedens. Pater noster.</i>	Coro (canto llano)
Lección I	<i>Prima tempore alleviata</i> (Isaías, Cap. 9)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Responsorio I	<i>Hodie nobis caelorum Rex</i> (Modo V)	Sochantre y coro (canto llano)
Villancico I		Capilla de música (polifonía)
Lección II	<i>Consolamini, consolamini</i> (Isaías Cap. 40)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Responsorio II	<i>Hodie nobis de caelo</i> (Modo VIII)	Sochantre y coro (canto llano)
Villancico II		Capilla de música (polifonía)
Lección III	<i>Consurge, consurge</i> (Isaías Cap. 52)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Responsorio III	<i>Quem vidistis pastores?</i> (Modo IV)	Sochantre y corto (canto llano)
Villancico III		Capilla de música (polifonía)
Nocturno Segundo:		
Antífona I	<i>Suscepimus Deus</i> (Modo VIII)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo I	<i>Magnus Dominus</i> (Salmo 47)	Coro alternatim (canto llano)
Antífona II	<i>Orietur in diebus</i> (Modo III)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo II	<i>Deus, iudicium tuum regi da</i> (Salmo 71)	Coro alternatim (canto llano)
Antífona III	<i>Veritas de</i> (Modo VIII)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo III	<i>Benedixisti Domine</i> (salmo 84)	Coro alternatim (canto llano)
Versículo	<i>Speciosus forma</i>	Capellán cantor (canto llano)
Respuesta	<i>Diffusa est gratia in labiis tuis. Pater noster</i>	Coro (canto llano)
Lección IV	<i>Salvator noster</i> (Sermón S. León Papa 21, 1)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Responsorio IV	<i>O magnum mysterium</i> (Modo III)	Sochantre y coro (canto llano)
Villancico IV		Capilla de música (polifonía)
Lección V	<i>In quo conflictu</i> (Sermón de S. León Magno 20, 1)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Responsorio V	<i>Beata Dei Genetrix</i> (Modo VII)	Sochantre y coro (canto llano)
Villancico V		Capilla de música (polifonía)
Lección VI	<i>Agamus ergo</i> (Sermón de S. León Magno 21,3)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Responsorio VI	<i>Sancta et immaculata virginitas</i> (Modo II)	Sochantre y corto (canto llano)
Villancico VI		Capilla de música (polifonía)

Tras las reformas de Trento, los *matutinum* en todo el orbe católico estaban estructurados en cinco secciones con un himno, diez salmos completos, nueve lecturas, ocho responsorios y el himno ambrosiano de alabanza (Tabla 3).³⁷ Comienza el celebrante principal con la invocación *Domine labia mea aperies* al tiempo que todos los clérigos asistentes en el coro se signan. Seguidamente, se sucede el invitatorio con la antífona *Christus natus est nobis* y el salmo 94 *Venite exultemus* en modo cuarto con el que siempre comienza esta hora canónica, para concluir esta primera parte con el himno *Jesu Redemptor* en el que había alternancia entre el órgano y la capilla de música. De ese modo se inicia la segunda parte, que constaba de tres nocturnos, cada uno con tres salmos y sus respectivas antífonas en el mismo tono: en el primero los

³⁷ Castañeda Tordera 2015: 81; Bustamante 1649: 193 y 203 y Rubio Sadia 2011: 170.

Secció ^o	Incipit	Ejecutante
Nocturno Tercero:		
Antífona I	<i>Ipsse invocabit me</i> (Modo VI)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo I	<i>Misericordias Domine</i> (Salmo 88)	Coro alternatim (canto llano)
Antífona II	<i>Laetentur coeli</i> (Modo IV)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo II	<i>Cantate Domino canticum novum</i> (Salmo 95)	Coro alternatim (canto llano)
Antífona III	<i>Notum fecit Dominus</i> (Modo VI)	Sochantre y coro (canto llano)
Salmo III	<i>Benedixisti Domine</i> (Salmo 84)	Coro alternatim (canto llano)
Versículo	<i>Ipsse invocavit me, Alleluia</i>	Capellán cantor (canto llano)
Respuesta	<i>Pater meus es tu, Alleluia</i>	Coro (canto llano)
Lección VII	<i>In illo tempore</i> , Homilía de San Gregorio Papa, <i>Quia larguente</i> (Evangelio S. Lucas, Cap. 2)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Responsorio VII	<i>Beata viscera Mariae Virginis</i> (Modo VII)	Sochantre y coro (canto llano)
Villancico VII		Capilla de música (polifonía)
Lección VIII	<i>In illo tempore. Homilía San Ambrosio. Videte Ecclesiae</i> (Evangelio S. Lucas, Cap. 2)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Responsorio VIII	<i>Verbum caro factum est</i> (Modo VIII)	Sochantre y coro (canto llano)
Villancico VIII		Capilla de música (polifonía)
Lección IX	<i>In principio. Homilía San Agustín. Ne vide aliquid</i> (Evangelio S. Juan, Cap. 1)	Lector
Respuesta	<i>Deo gratias</i>	Capellán cantor (canto llano)
Te Deum	<i>Te Deum laudamus</i> (Modo IV)	Sochantre (canto llano) y capilla de música (polifonía)
Versículo	<i>Dominus vobiscum</i>	Capellán cantor y coro (canto llano)
Oración final		
Oratio	<i>Concede, quaesumus omnipotens</i>	Celebrante (semitonado)
Versículo	<i>Dominus vobiscum</i>	Celebrante (canto llano)
Versículo	<i>Benedicamus Domino</i> (Modo V)	Capellán cantor y coro (canto llano y polifonía).

Fuente: elaboración propia.

números 2, 18, 44; en el segundo 47, 71 y 84; en el tercero el 89, 95 y de nuevo el 84 o bien el 97, alternando algunos de sus versículos con el órgano.³⁸ Cada salmo y lección están separados por un versículo y cada una de las tres lecciones va rematada por un responsorio, que bien podía ser sustituido por un villancico o bien éste era añadido como un mero interludio musical.³⁹ Las lecciones estaban extraídas de la Sagrada Escritura: la primera del Antiguo Testamento con la historia de Zabulón y Nephtali (Isaías 9, 1-6), la segunda sobre la liberación del cautiverio del pueblo de Israel (Isaías 40, 1-8) y la tercera narra la liberación de Jerusalén (Isaías 52, 1-6); seguidamente los textos de los Padres de la Iglesia en la lección 4^a y 5^a, con el primer sermón del papa San León Magno *Salvator noster* y *In quo conflictu*, la lección 6^a corresponde al sermón *Agamus ergo* (21, 3); dos lecciones del evangelio de Lucas para la lectura séptima (2, 1) con la homilía de san Gregorio papa *Quia largiente*, y la octava con el evangelio de San Lucas (2, 15) y la homilía de San Ambrosio sobre el fragmento anterior, y finalmente la última pertenece a San Juan (1, 1), con la homilía del tratado CXXIV-I, capítulo I (10-11) de San Agustín *Ne aliquid putares*. Este conjunto finaliza con el solemne *Te Deum* en modo tercero. La última parte está integrada por la oración final y concluye todo el oficio con el habitual *Benedicamus Domino*.⁴⁰

Al igual que en otras iglesias, en Osma emplean dos fórmulas de interpretación musical: por un lado, las composiciones en latín y por otro en lengua romance. La salmodia y la himnodia pasan a alternar desde el siglo XVII con los ministriles y el órgano; aparte la práctica del fabordón figura en el

³⁸ Para la salmodia se aplicaba el sistema tradicional de dividir el salterio en dos bloques, uno para maitines, desde el salmo 1 al 108, y los restantes, hasta el 150, para vísperas.

³⁹ Torrente 2002a: 31.

⁴⁰ Fernández 2002: 237.

himno, en los versos *alternatim* de algunos salmos, *Te Deum* y en la respuesta al *Benedicamus Domino*.⁴¹ Existía un procedimiento más que no estaba escrito en las ordenanzas y que consistía en rellenar ciertos espacios a cargo de las chirimías y del órgano solo con tocatas y sonatas.⁴² Por tanto, la posición que ocupan los músicos depende del mismo repertorio; en el caso de los ministriles en las balconadas del coro alto cerca de la tribuna del órgano y ocasionalmente para los cantores, si bien queda prohibido para estos últimos desde 1606, pasando al coro bajo.⁴³ Por su parte, el sochantre y los cantollanistas estaban sentados en un banco en el centro del coro, a ambos lados del facistol grande, con los cantorales previamente colocados por los dos infantes mayores y registrados por el propio sochantre. Aparte, había otro espacio específico para el canto de la Calenda y las lecturas en cada uno de los dos aguilonos de bronce que colocó en el coro el rejero Escalante en 1548 (Figura 2).⁴⁴

Tanto el sochantre como el salmista debían incoar y cantar con voz potente el himno, antifonas y salmos, para que pudiera continuar el coro correspondiente⁴⁵ y en «tono proporcionado a las fiestas y haciendo pausa en el canto y alternando el un coro al otro». ⁴⁶ Esa entonación inicial es una entidad melódico-verbal de extensión variable, normalmente hasta el primer hemistiquio de un salmo o la primera estrofa de un himno, acompañada de un gesto de inicio con la mano de forma discreta para dar el tono y acomodar al *tempo* de la interpretación a la solemnidad del día.⁴⁷

Por la documentación consultada podemos reconstruir fidedignamente el desarrollo de este oficio. Primeramente, el pertiguero avisaba a los campaneros con el cimbalillo de la nave central para que comenzaran a tocar las campanas de la torre media hora antes. Son veinticuatro golpes con la «campana grande», rematados por otros doce más. En el interior por la oscuridad de la noche, el canónigo fabriquero manda al perrero preparar las hachas necesarias en el coro para que vean los cantores y los asistentes.⁴⁸ A su vez, él pone dos braseros en el coro para mitigar el frío, alfombras, cierra las verjas y las puertas laterales, por el gran bullicio que se preparaba, y cuida del orden, separando a hombres

FIGURA 2
Águila de 1548 realizado por Francisco Escalante desde donde se cantaba la Calenda, hoy en la verja del altar mayor de la catedral de Burgo de Osma



Fotografía: José Ignacio Palacios

de mujeres del Burgo, que ansiosos buscaban el mejor sitio para escuchar los atractivos villancicos.⁴⁹

Todo el clero catedral (canónigos, racioneros, capellanes, niños de coro y empleados seculares), incluido el rector de la Universidad de Santa Catalina, estaban ubicados en sus respectivos asientos guardando siempre el rango y la antigüedad. Si asistía el obispo presidía este oficio desde su silla hasta laudes y debía recitar las oraciones y bendiciones mientras el coro permanece de pie y sin bonetes. A su vez, era alumbrado y ayudado con el breviario por el Arcipreste y un clérigo o en su caso por dos capellanes.⁵⁰ En su ausencia presidía los rezos bien el Prior o el Arcipreste desde el sitial central del coro bajo.⁵¹

⁴¹ ACBO. *LAC*, tomo 42 (1769-1771), cabildo. 23 de octubre de 1769: s. f.; Ruiz Jiménez 2004: 214 y 216.

⁴² ACBO. *LCF*, tomo 1578: f. 73; *LAC*, tomo 7 (1592-1597): f. 181; Siemens Hernández 1979: 136-137. Las chirimías estaban afinadas en *fa* y tocaban una cuarta o una quinta inferior respecto a la tesitura de las voces, por lo que actúan así o más bien como solista. Además, tanto este día como el del Corpus tocan un repertorio propio a base de transcripciones de motetes.

⁴³ Una de las primeras referencias es del siglo XVI. Ver ACBO. *LAC*, tomo 3 (1562-1571): f. 182.

⁴⁴ ACBO. *LCF*, tomo 1511-1577: ff. 152 v. y 174 v. y *LCF*, tomo 1578-1667, data 1651-1652 y data 1692-1693: s. f. En la contabilidad del bienio 1651-1651 se mencionan estas águilas en el coro, con dos partidas, la primera de 175 reales y la segunda de 6 reales. Ver *LCF*, tomo 1668-1711: f. 24. En 1669 debieron ser restauradas y limpiadas y recolocadas en 1691 como ambores en la verja del altar mayor, incluso aprovechando las barandillas. De nuevo en 1693 es reparado también el facistol del coro, que costó 4 reales, y acaban de pagar la mudanza de las águilas. En su lugar ponen dos nuevos púlpitos que también son aderezados en 1715. Ver *LAC*, tomo 20 (1685-1692): f. 207 v. y *LCF*, tomo 1712-1745, data 1714-1715: s. f.

⁴⁵ *Reglas de el Coro* 1681: 97-98.

⁴⁶ *Ibidem*: 14 y 21.

⁴⁷ Asensio Palacios 2004: 273.

⁴⁸ *Reglas de el Coro* 1681: 14-15.

⁴⁹ ACBO. *LAC*, tomo 6 (1585-1591): f. 342. Ver también López Calo 1980: tomo I: 587 y tomo II: 10, 59 y 66; Tejerizo 1989: tomo I: 53; Ezquerro Esteban 1998: 18-19; Torrente 2002a: 557. Tanto en la Capilla Real de Granada como en Palencia y en tantas otras catedrales, el estreno de estas composiciones, desbordaban el orden natural del templo y generaban una gran expectación por parte de los fieles y hasta en los mismos canónigos.

⁵⁰ *Reglas de el Coro* 1681: 50 y 68-69.

⁵¹ *Ibidem*: 68-69.

En la normativa capitular de igual forma hay indicaciones para los racioneros y capellanes que cantaban las lecciones, como era el hacer genuflexión al bajar la escalerilla, venía a los caperos y al llegar al facistol realizan una pequeña inclinación. Asimismo, el clero catedralicio debía permanecer bien de pie o bien sentado y sin bonetes en los salmos.⁵² Los responsos segundo, cuarto, quinto y séptimo se debían decir desde el facistol por dos capellanes y las lecciones segunda y tercera correspondían a dos racioneros, la quinta y sexta a dos canónigos y la séptima y octava corría por cuenta de dos canónigos-dignidades, leídas de pie y sin bonete.⁵³

Al último golpe de campana, el grupo de chirimías toca una pieza, a la vez que en secreto todos rezan el *Pater noster*, *Ave Maria* y *Credo*. En ese instante también da comienzo la procesión que parte desde la capilla del Tesoro y desde 1775 desde la nueva sacristía levantada por Juan de Villanueva, encabezada por el pertiguero, dos niños de coro con ciriales, cuatro capellanes, dos capitulares vestidos con capa brocada y presidido por el Arcediano de Soria.

Una vez ha llegado la comitiva al coro, el preste incienso el Martirologio que es depositado en uno de los dos aguilonos, para que, acto seguido, un infante mayor vestido con sobrepelliz cante la Calenda con «toda claridad y excusando malos acentos».⁵⁴ En el solemne anuncio de la historia de la humanidad y de la venida de Cristo alternan desde 1590 algunas partes en canto llano con otras en polifonía a cargo de la capilla de música. Éstas, desgraciadamente, también se han perdido.⁵⁵ Todos los asistentes permanecerán arrodillados y mirando hacia el altar desde las palabras *In Bethlehem Judae* hasta *secundum carnem*, excepto los acólitos que llevaban los ciriales y el lector de la Calenda.⁵⁶

Cierra el acto la oración conclusiva y los celebrantes se vuelven a la sacristía dirigidos por el ceremoniero, para revestirse con las casullas blancas para la solemne misa que tenía lugar pasada la media noche. Entre tanto, intervienen de nuevo las chirimías, pero en más de una ocasión se cantó un villancico, como ocurre en 1805 con *¡Ay de mí!* (VE/1305-138), sin que hubiera concurso de los ministriles.⁵⁷

La misa es cantada en canto llano, así como el introito *Dominus dixit ad me*, el gradual *Tecum principium*, ambos en el modo segundo, el *Alelluia Domine dixit ad me* en modo octavo y la comunión *In splendoribus sanctorum* en modo sexto. En cambio, la capilla interpreta polifónicamente un motete a cuatro al alzar y un villancico en el ofertorio. Una vez finalizada, prosiguen todos los canónigos, capellanes y racioneros el rezo de completas en canto llano, en las que el órgano interviene *alternatim* en el *Nunc Dimitis* y en la antifona final *Alma redemptoris mater*. Por último, la capilla de música se sitúa cerca de la verja del coro para que tanto el cabildo como el pueblo fiel pudiera disfrutar mejor de sus interpretaciones.⁵⁸

Esta estructura de los maitines se mantiene el día de Epifanía, pero con la salvedad de que se cantaban inicialmente tres villancicos y más tarde solo uno, interpretándose

algunos de nuevo en la celebración eucarística al acabar la epístola, al ofertorio y en la consagración. Asimismo, esta fiesta tiene algunas rúbricas particulares en las antifonas y en la inclusión del salmo *Venite exultemus* en el tercer nocturno. Además, no se toman tantas medias por haber un menor número de fieles.⁵⁹

LA TRADICIÓN Y SENTIDO DE LOS VILLANCICOS

Su origen puede estar en las chanzonetas medievales y en las piezas breves que se insertaban en las jornadas de las comedias, como el sainete, el entremés o la mojianga, e incluso Sánchez Romarelo lo emparenta con la lírica galaico-portuguesa.⁶⁰ Un primer testimonio se encuentra en las chanzonetas de la catedral de Toledo de 1418 que copió el cantor Pedro Sánchez, aunque hasta 1507 no hay una referencia explícita sobre los villancicos de Navidad, que para la ocasión corren a cargo del capellán de coro Alonso Fernández de Roa.⁶¹ Bien distinto es el caso de la catedral de Osma, sin referencia alguna hasta 1534.⁶²

Los villancicos tendrán un gran protagonismo, ya que eran un elemento para inculcar el dogma que se celebraba y conmovir al fervor de la feligresía; fusiona lo culto con lo popular y lo profano con lo religioso. Reaparece más allá del ciclo navideño el día del Corpus, Resurrección, celebraciones de la Virgen y en las principales fiestas de santos (en esta catedral para San Pedro de Osma).⁶³ Aunque hubo intentos de suprimirlos por parte de Felipe II y Felipe IV en la Capilla Real y en la catedral de El Pilar, nunca se hizo efectiva esta prohibición en la de Osma, e incluso en Salamanca y Toledo alternan las piezas en latín y en romance, si bien en otras muchas catedrales peninsulares, como en este caso, no sucedía así.⁶⁴ El villancico religioso siguió gozando de buena salud en la Edad Moderna, hasta su declive a partir del último tercio del siglo XVIII, no como un rechazo a este género sino más bien como una manera de cambio encaminada a adaptarse al ceremonial del papa Benedicto XIV.⁶⁵

Para la ocasión, cada año era obligatorio estrenar casi una decena de villancicos, por lo que el maestro de capilla tenía la obligación de obtener nuevos textos, componer la música y prepararlos correctamente con todo el entramado musical disponible. Para ello, a partir de 1568, en Osma disponía de un mes de *recésit* o de ausencia a las horas canónicas antes de su estreno,⁶⁶ y el resto de músicos disfruta de quince días de permiso para los oportunos ensayos. En cambio, a finales del siglo XVIII los canónigos oxomenses amplían esta gracia a dos meses al maestro y de uno a los integrantes de la capilla de música.⁶⁷ Además, estas celebraciones cuentan con un presupuesto especial para sufragar los gastos que generaba la actuación de la capilla de música. Son los denominados en las actas capitulares «aguinaldos». Todos los años el maestro

⁵² *Ibidem*: 51 y 57.

⁵³ ACBO. LAC, tomo 9 (1605-1610): f. 107 v.

⁵⁴ *Ibidem*: 108.

⁵⁵ ACBO. LAC, tomo 6 (1585-1591): f. 342.

⁵⁶ Reyes 1752: 138.

⁵⁷ ACBO. LAC, tomo 1803-1805: s. f.

⁵⁸ Reyes 1752: 162; Torrente 2007: 107.

⁵⁹ ACOS. LCF, tomo 1578-1667: ff. 8 v. 10.

⁶⁰ Sánchez Romarelo 1969: 319-322.

⁶¹ Reynaud 1996: 137 y 348.

⁶² ACBO. LCF, tomo 1511-1557: ff. 124.

⁶³ Ezquerro Esteban 1998: 18.

⁶⁴ Torrente 2002a: 3; Marín López 2007: 318; Torrente 2000b: 64-65; Gómez Muntané 2001: 97-98.

⁶⁵ Torrente 2010: 194, 199 y 214; Alén Garabito 1990: 7-25.

⁶⁶ ACBO. LAC, tomo 2 (1562-1580): ff. 63 y 87.

⁶⁷ ACBO. LAC, tomo 20 (1685-1692): f. 30.

de capilla solicita este estipendio que debe repartir entre los miembros de la capilla, al que en alguna ocasión se añade el agasajo de un almuerzo.⁶⁸ Aunque en 1534 tenemos constancia de haber pagado el cabildo al maestro 8 ducados por los villancicos y las ensaladas de la Nochebuena,⁶⁹ la asignación aumenta a 16 ducados a partir de 1547,⁷⁰ y en adelante queda establecida, desde 1558, en cuatro ducados.⁷¹ Ya en el siglo XVII llegan a pagar al maestro Micieces 400 reales y con el cambio de moneda entregan 150 reales al maestro de capilla en 1712.⁷² Aún consta en la contabilidad de 1835 con la cantidad de 647 reales.⁷³

Por el sistema rotatorio de aprovechar composiciones anteriores, cabe pensar que, entre otros, Miguel Gómez Camargo, Mateo Villavieja y Fabián García emplearon en Osma composiciones que ya habían estrenado anteriormente. Desde el primer tercio del siglo XIX se produce un cierto uso de obras anteriores para poder contar con un número suficiente. En ellas es fácil leer años tachados, segundas e incluso terceras fechas que hacen referencia a las Navidades en que fueron ejecutados, aparte de suprimir o adicionar ciertas secciones. Parece que este hecho fue muy frecuente en el magisterio de Alejo José Sierra, de manera especial así se observa en *Mortales atended un nuevo día* (E-OS, 09/25), que sirvió para 1836, 1837 y 1851, y *Un Dios soberano* (E-OS, 07/27), que lo fue en 1840, 1841, 1847 y 1850. Hay otro grupo reutilizado igualmente a mediados del siglo XIX, *¡Ay de mí, qué pesar!* (VE-1305-138), *Hízose carne la palabra* (E-OS, 10/03), de Alejo Sierra, y los dos de Isidoro Escribano, *En las sombras de la noche* (E-OS, 15/15) y *Pasmado, veo* (E-OS, 15/16). En estas obras autógrafas, de formato apaisado y en ocasiones formando fascículos, aparecen los nombres de los infantejos copistas. Por ejemplo, en *Amorsito idolatrado* de Alejo José Sierra (E-OS, 10/17), figuran los de Martín, Fermín e Isidoro, que estaban en el colegio de niños cantores en 1804.

El lento declive del villancico en la catedral de Osma comienza a finales del siglo XVIII, hasta su desaparición —de forma un tanto tardía— justo en el momento de la aplicación del Concordato. La primera señal de cambio se produce con el maestro de capilla Bernardo Pérez, quien plantea al cabildo la posibilidad de sustituir los villancicos por los responsorios en latín, toda vez por ser un género agotado ante una tendencia estética de signo contrario y marcada por el clima de moralismo que existe en la España de finales del siglo tras la aparición de la encíclica *Annus qui*⁷⁴. De este modo, los capitulares realizan una serie de debates, en concreto en 1788, 1793 y 1806, centrados en estudiar la con-

veniencia de escribir las obras para Navidad en castellano o latín.⁷⁵ Al final, la única determinación que toman, el 7 de febrero de 1788, es reducir el número de los villancicos de los maitines de Navidad por falta de tiempo, pasando de los ocho habituales a uno, aunque dejan abierta la puerta a que puedan cantarse los responsos en latín⁷⁶. Pero no se introducen estos hasta 1793, cuando recomiendan al maestro de capilla que tome como referencia los libros litúrgicos de cada fiesta y tengan estructura responsorial.⁷⁷ Los villancicos fueron prohibidos en 1808 con la llegada a Burgo de Osma de las tropas napoleónicas, recuperando esta tradición en 1812, pero de nuevo se interrumpen en 1814 y 1848, hasta que en 1857 se interpretan por última vez.⁷⁸

La degeneración del género llevó a los cabildos a supervisar los relatos de los villancicos —no así la música—, a fin de evitar el mal gusto que se estaba imponiendo en muchos de ellos. Al respecto encontramos la primera noticia en 1654, después de haber escuchado esa Navidad unos pasajes poco adecuados.⁷⁹ Pero será a partir del último tercio del siglo XVIII cuando se hagan más presentes estos recordatorios de que fueran «serias y correspondientes al templo», como así lo hacen saber al maestro de capilla en 1786.⁸⁰

IMPRESIÓN DE LAS LETRAS

La tradición de imprimir las letras de los villancicos estaba muy arraigada en todas las catedrales y era un rasgo de una vida efímera, publicados para una vez y para una celebración en concreto. Pudo tener asimismo una finalidad divulgativa, pero dada la escasa alfabetización entre los siglos XVII y XVIII hace difícil pensar que los asistentes con este sistema pudieran seguir los textos, por lo que se convertían en un mero recuerdo o en mero coleccionismo.⁸¹

En Burgo de Osma se inaugura esta costumbre en 1658, cuando el cabildo pagó cien reales al maestro de capilla, cantidad que pasa a cuatrocientos en 1671. Desde entonces alcanza su punto álgido que se prolonga hasta las primeras décadas del siglo XIX (baste recordar cómo en Córdoba se siguen imprimiendo en 1820, en Ávila en 1826 y en Valladolid en 1836).⁸² Durante el magisterio de Francisco Vicente, desde 1773, recobra fuerza de nuevo esta costumbre⁸³ y los gastos de 1787 y 1788 fueron de 56 reales y 26 maravedís, por imprimirlos en Valladolid en papel dorado y blanco, y recogerlos en Aranda para luego ser conducidos hasta esta villa.⁸⁴ Hubo un vacío en la impresión de 1795 a 1796 porque el cabildo determinó cantar en su lugar responsorios,⁸⁵ sin

⁶⁸ ACBO. *LAC*, tomo 21 (16931698): f. 65 v.; *LCF*, tomo 1578-1667, datas 1655-1656 y 1659-1660: s. f. y *LCF*, tomo 1800-1850, data 1834-1835: s. f. En 1694 los aguinaldos se distribuyen de esta forma: 50 reales al maestro de capilla de la mesa, 150 reales a Berdones, al organista Micha 22 reales y al capellán tenor, Manuel Munguía, seis fanegas de trigo.

⁶⁹ ACBO. *LCF*, tomo 1511-1557: f. 160.

⁷⁰ *Ibidem*: f. 174 v.

⁷¹ *Ibidem*: f. 220 v.

⁷² ACBO. *LAC*, tomo 20 (1685-1692): ff. 55 y 73 v. y *LCF*, tomo 1712-1745, data 1712-1715: s. f.

⁷³ ACBO. *LCF*, tomo 1800-1850, data 1834-1835: s. f.

⁷⁴ <https://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i--19-febbraio-1749--nell--8217-im.html> (consultado 12 abril de 2017) y Capdepón Verdú 2011: 12.

⁷⁵ Villanueva *et al.* 2002: 920-923 y ACBO. *LAC*, tomo 1806, cabildo 16 octubre de 1806: s. f.; Cantolla y de las Pozas 1929: 62.

⁷⁶ ACBO. *LAC*, tomo 48 (1786-1787): f. 19.

⁷⁷ López-Calo 2001: 282.

⁷⁸ ACOS. *LAC*, tomo 1806-1810, cabildo 5 noviembre de 1810: s. f.; tomo 1811-1815, cabildo 19 diciembre de 1811 y cabildo 14 diciembre de 1814: s. f.; López-Calo 2001: 282.

⁷⁹ ACBO. *LAC*, tomo 16 (1652): f. 54 v.

⁸⁰ López-Calo 2001: 282.

⁸¹ Torrente y Hataway 2007: 76 y 107.

⁸² López-Calo 2001: 278; Borrego Gutiérrez 2012: 105.

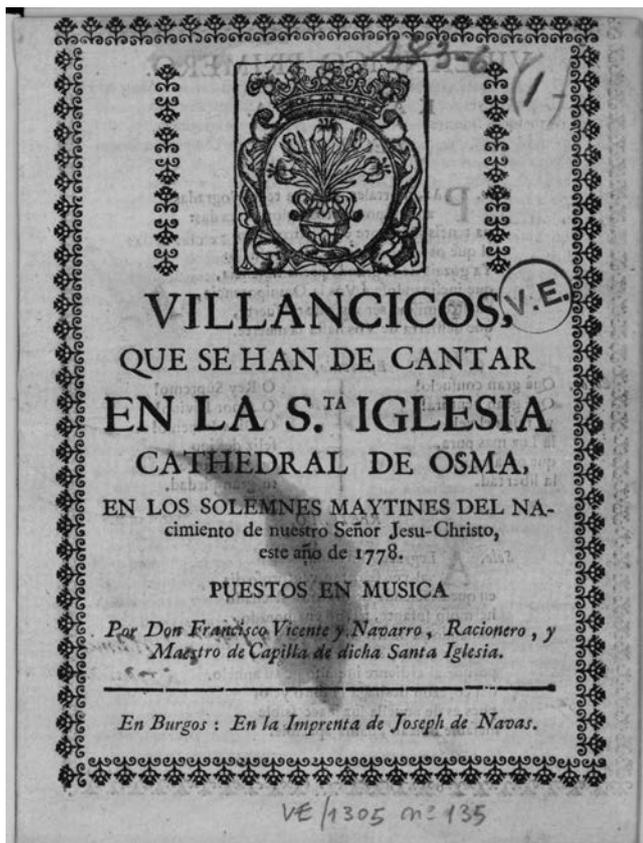
⁸³ ACBO. *LAC*, tomo 44 (1774-1776): f. 203 v.; Cantolla y de las Pozas 1929: 62.

⁸⁴ ACOS. *LCF*, tomo 1780-1802, data 1787-1788: s. f.

⁸⁵ *Ibidem*, data 1795-1796: s. f.

FIGURA 3

Portada de las letras de villancicos de 1778, compuestos por Francisco Vicente e impresos por José de Navas



Fuente: Biblioteca Nacional

embargo una vez recuperada esta vieja práctica, los gastos de edición y transporte ascenderán a 175 reales.⁸⁶

En los juegos de la Biblioteca Nacional aparece el símbolo capitular del jarrón con azucenas, junto a elementos ornamentales y orlas, que también se repiten a veces en la última hoja. El conjunto de villancicos para 1786 está dedicado al nuevo obispo don Joaquín de Eleta, arzobispo de Tebas y electo para la sede de Osma. Esta circunstancia fue reprobada por el cabildo en su sesión de 29 de noviembre de ese año, pero al final solo queda en una mera advertencia sobre la seriedad de los textos, dado que esta circunstancia era habitual en muchas iglesias durante el primer año de mandato del nuevo prelado.⁸⁷

Las imprentas responsables fueron las vallisoletanas de Viuda de don Tomás de Santander, Aramburu y Roldán y la burgalesa de José de Navas (Figura 3).⁸⁸ También tenemos referencias a través de Narciso Alonso Cortés en el periódico de la ciudad de Valladolid, el *Diario Pinciano*, de finales de 1787, de otro juego de letras de villancicos impresos para esta catedral por la viuda de Tomás de Santander.⁸⁹

⁸⁶ ACBO. *Libros de Cuentas de Fábrica (LCF)*, tomo 1746-1777: f. 365 v. La impresión de los villancicos y la conducción hasta esta villa fueron dos partidas de 72 y 73 reales.

⁸⁷ ACOS. *LAC*, tomo 48 (1786-1787): ff. 33 v. y 104 v.

⁸⁸ González Moral 1864: 20.

⁸⁹ Alonso Cortés 1943: 4.

COMPOSITORES

Existen abundantes noticias acerca de la composición de villancicos desde Baltasar Ruiz en 1566 hasta Isidoro Escribano en 1851.⁹⁰ También las actas capitulares informan de los que realizó Sebastián López de Velasco en la Navidad de 1607⁹¹ y en 1641 cuando mandó un lote estando ya en Madrid al frente de la capilla de las Descalzas.⁹² Del mismo modo, contamos con referencias de la producción de Cristóbal de Isla, Juan de la Bermeja y Alonso Rodríguez de Torices,⁹³ aunque hoy no queda nada de estas obras.⁹⁴ De la etapa de Miguel Gómez Camargo, cabe destacar los villancicos de Navidad antes de partir hacia León en 1651,⁹⁵ y de sus sucesores, Andrés de Barea y Juan García de Salazar, varias colecciones, algunas de las cuales sabemos de su existencia por la correspondencia que mantuvieron; además, de este último queda el dato de que mandó grabar en 1668 un cuaderno con villancicos a partir de textos nuevos.⁹⁶ Merece la pena subrayar los trabajos de Tomás Micieces en 1685,⁹⁷ Mateo de Villavieja en 1694,⁹⁸ el joven Cayetano Echeverría en 1753,⁹⁹ residente en Madrid y alumno de Antonio Ripa; Fabián García Pacheco,¹⁰⁰ a quien también recayó su composición en 1765, y al músico Francisco Huerta, quien compuso y dirigió los villancicos del Corpus de 1781, que a su vez habían sido copiados por el segundo organista, Pedro Láinez.¹⁰¹ Al mismo tiempo hay que mencionar a Francisco Vicente, Bernardo Pérez, Hilarión Eslava y Alejo Sierra.¹⁰²

Cuando la plaza de maestro de capilla estaba vacante, eran los organistas los encargados, hecho que así sucede con Alonso Fernández,¹⁰³ Bartolomé Muñoz, Joaquín Beltrán,¹⁰⁴ Joaquín Sánchez y Joaquín de Corta.¹⁰⁵

También hay que apuntar la celebración de representaciones teatrales durante las fiestas de Navidad desde el medievo hasta el Concilio de Trento, que quedarán prohibidas a partir de la celebración del sínodo diocesano de Toledo de 1566 y los posteriores de Burgos y Palencia en 1575 y 1582.¹⁰⁶ Para su buen desarrollo, el cabildo fabrica un tablado en el que se realizan los autos y entremeses de

⁹⁰ ACBO. *LCF*, tomo 1511-1557: f. 287.

⁹¹ ACBO. *LAC*, tomo 9 (1605-1610): f. 177

⁹² ACBO. *LAC*, tomo 15 (1641-1652): f. 24 v.

⁹³ ACBO. *LAC*, tomo 10 (1611-1616): f. 357 v.

⁹⁴ ACBO. *LAC*, tomo 13 (1631-1636): f. 77 y tomo 14 (1637-1640): f. 87 v. En 1640 hay un listado con las gratificaciones a los músicos por este concepto: al maestro de capilla, 4 ducados; a los racioneros Martínez y Ríazo, 3 ducados; a Juan Redondo, 2 ducados; a Domingo Gómez, ministril, se le aumenta 100 reales de salario, a Juan de la Iglesia se le dan hasta 15.000 maravedís, a Lázaro de Malluimbre, se le aumentan 5.000 maravedís, a Antonio García le señalan de salario 4.000 maravedís y a Simón de Lafuente, sacabuche, le perdonan lo que debía, que ascendía a 44 reales.

⁹⁵ ACBO. *LAC*, tomo 15 (1641-1652): ff. 179-179 v, 307 v. y 313 v.

⁹⁶ ACBO. *LAC*, tomo 20 (1685-1692): f. 222; Caballero Fernández-Rufete 2005: 259-260.

⁹⁷ ACBO. *LAC*, tomo 20 (1685-1692): f. 30.

⁹⁸ ACBO. *LAC*, tomo 21 (1693-1698): f. 65 v.

⁹⁹ Palacios Sanz 1996: 73.

¹⁰⁰ Cabañas Alamán 1999: 586-587.

¹⁰¹ ACOS. *LAC*, tomo 46 (1780-1782): ff. 164 y 180 v.

¹⁰² Palacios 1991a: 553, 1991b: 67-74, 85-90, 97-100 y 104.

¹⁰³ ACBO. *LAC*, tomo 10 (1611-1616): f. 99 v.

¹⁰⁴ ACBO. *LAC*, tomo 38 (1756-1760): f. 268 v.

¹⁰⁵ ACBO. *LAC*, tomo 30 (1726-1730): ff. 245-245 v.

¹⁰⁶ Moll 1975: 216-217 y 223-225.

esa noche.¹⁰⁷ El coste total importa en 1565, 206 maravedís, incluidos los vestidos que eran entregados al comediante Juan de Ribas.¹⁰⁸

TEMÁTICA DE LOS VILLANCICOS

Generalmente los villancicos intentan alabar, resaltar y asombrar.¹⁰⁹ Su contenido tenía una clara intención catequética, ya que lo que percibía el oyente era comprensible y familiar.¹¹⁰ Nunca fue un relato fidedigno de la vida de Jesús y por él desfilan personajes corrientes, espontáneos e ingeniosos que exaltan el costumbrismo y son proclives al chascarrillo y al lenguaje de la calle, y que al mismo tiempo cuentan historias de vida y critican ciertos defectos sociales (de igual modo que la sabandija como alusión a la envidia), sin huir de la alegoría y la descripción, por lo que se sustentan constantemente en figuras retóricas. No faltan los habituales monólogos, los duelos dialécticos, onomatopeyas, el tono burlesco de sus personajes, la teatralidad y los cuadros de costumbres en un Belén con su portal imaginario, hasta el desfile de majos en la colección de Bernardo Pérez de 1784.¹¹¹

Con los textos hay un cierto vacío en cuanto a la autoría, aunque algunos, como sucedió en la casi totalidad de catedrales españolas del siglo XVII, es sostenible la posible relación con Manuel de León Merchante, si bien la mayoría de las veces proceden de las catedrales de Toledo y Valladolid, bien por vía directa, bien por terceros.¹¹² Sí conocemos que había una jerarquía en su transmisión y que en varias ocasiones algunos músicos y maestros de capilla de Osma recurrieron a Miguel Gómez Camargo para recibir consejos y para intercambiar textos, ya que los que él manejaba eran de «calidad», según afirmaba Juan García de Salazar.¹¹³ Otro tanto sucede con Andrés de Barea¹¹⁴ y Andrés de Viana.¹¹⁵ Y de este modo, las letras se diseminaron con facilidad de un sitio a otro e incluso hubo intercambio de ellas entre los compositores.¹¹⁶

Métricamente era una octavilla con versos heptasílabos y octosilábicos, como la pieza del archivo *Venid pastores*, de Isidoro Escribano (E-OS, 15/12), pero de igual manera tienden hacia una gran libertad y en ocasiones a emplear un metro mayor.¹¹⁷ La rima en los villancicos oxomenses es consonante, con pequeñas concesiones e imprecisiones.

De los villancicos de Navidad conservados (Tabla 4), el más recurrente es la pastorela, al haber sido los pastores los primeros que acudieron a venerar a Jesús. Son de tipo laudatorio y también suelen identificarse con la seguidilla y la tonadilla, ya utilizadas por Francisco Vicente en *Por entre tener la noche*, del año 1778 (VE/1305/135), y por Alejo Sierra en *Escucha pastorcillo* (E-OS, 9/22). Estos tienen por

TABLA 4
Clasificación temática de las letras de los villancicos de Navidad conservados, que fueron cantados en la catedral de Burgo de Osma, ss. XVII-XIX

Tema	Número Villancicos
Amor/ alegría/ vida/ fe/ gracias/ fiesta/luz	16
Batalla/ soldados	1
Belén/ portal/ pesebre/ adorar	20
Chicos	3
Dios/ David/ Jesús/ Niño/ Omnipotente	21
Exclamaciones (¡Ay! ¡Oh! ¡Ah!)	13
Gil, Bato y Pascual	3
Localismos: Burgo de Osma	1
Majos, gitanos, herreros y jardineros	5
María	4
Música	3
Noche/ lóbreo/ calamidades/ muerte/ invierno	13
Otras expresiones (cielos/ montes/ nubes/ flores, nave, mar, astros, profecía)	23
Pastores/ zagal/ oveja	44
Sión, Judea	2
TOTAL	179

Fuente: elaboración propia.

protagonista a un cuidador de ovejas con los nombres de Bato, Batillo y Gil, personajes iletrados, quienes se convierten en figuras arquetípicas con sus habituales ocurrencias como en la anterior obra del maestro Vicente. También desfilan el señor «Magito» que narra los acontecimientos del portal de manera sencilla y alegre, mientras que por contraposición va hasta allí el malhumorado Pascual en un villancico de Bernardo Pérez (VE/1305/136).¹¹⁸ El negro figura con cierto aire carnavalesco en los de Mateo de Villavieja; así como los zagales (tanto en género masculino como femenino) en *Un zagalito chiquirritito* (E-OS, 7/26) y ambos en *Las zagalas y pastores reunidos* (E-OS, 9/14), los dos de Alejo Sierra, con inclusión de las ovejas, los diminutivos y las alusiones a la ciudad de Belén, como en el que compuso Bernardo Pérez, *Venid habitantes del campo de Belén* (VE/1305/137). El frío invernal se cuela para dar más realismo a la narración en el anónimo *De un invierno muy cruel* (E-OS, 24/27); a su vez, los localismos quedan reflejados en alguna ocasión como en *Venid moradoras del Burgo* de Alejo Sierra (E-OS, 10/60) y se nombran el río Duero en el villancico del tercer nocturno del maestro Pérez (VE/1305/136), los campos de Aragón (signatura VE/1395/138), Valencia, Sevilla, el puerto de Ostia, La Mancha y el Puerto de Santa María en el de Francisco Vicente (VE/1305/135). Tenemos referencias a los labradores, molineros, galenos, majos, gitanas y jardineros en las obras de Alejo Sierra; al jardinero, tabernero, sacristán, aguador, músicos, piloto y marineros en Bernardo Pérez; a un herrero en un villancico de Francisco Vicente y a los ciegos que, siguiendo una tradición hispana,

¹⁰⁷ ACBO. LAC, tomo 6 (1585-1591): f. 227 v.

¹⁰⁸ ACBO. LAF, tomo 1511-1557: f. 262 y LCF tomo 1578-1667: f. 78.

¹⁰⁹ Torrente 2000a: 88; Llergo Ojalvo 2012: 132.

¹¹⁰ Villanueva 1994: 25.

¹¹¹ Bègue 2007: 278-279.

¹¹² Caballero Borrego Gutiérrez 2012: 101-102; Rodríguez 1996-1997: 240 y 243.

¹¹³ Caballero Fernández-Rufete 2005: 258, 1990: 80-82.

¹¹⁴ ACBO, *Carta 45*, armario 7, tabla 1, leg. 24: s. f.

¹¹⁵ Miguel Querol 1959: 2.

¹¹⁶ Borrego Gutiérrez 2012: 105-106.

¹¹⁷ Siscart 1989-1990: 332.

¹¹⁸ Martínez Gil 2006: 243.

son los encargados de difundir la noticia del nacimiento de Cristo. Incluso en algún momento se alude a personajes concretos: Narciso de la Corte (VE/1305/136) y Garcilaso (VE/1305/135). De igual forma, la raigambre popular es fácilmente identificable por los comienzos exclamativos, el uso de interjecciones y por otras fórmulas iniciales como *aquel*, *este* y *aunque*. Son numerosos y tan solo ejemplificarlo con *¡Ay Niño mío!* (E-OS, 14/15), de Tomás Teresa.¹¹⁹

Otra categoría la integran los símbolos grandilocuentes y épicos de la guerra, como alegoría en defensa de la fe, y en los que es habitual el uso del término «¡alarma!» y «sonoro estruendo», normalmente acompañados de clarines. Lo encontramos en el titulado *Una tropa de soldados* (E-OS, 9/03), de Alejo José Sierra, y en el recitativo de Calenda *Seráficas tropas* de Mateo Villavieja (R/34891/1). También existen aquellos que no esconden la heroicidad y el patriotismo frente a la invasión napoleónica, con críticas y menciones a franceses, denominados «golianos», y a los Pirineos (VE/1305/135);¹²⁰ incluso las alusiones a las profecías y las figuras bíblicas que anuncian la venida del Mesías, el tema de la Encarnación y toda clase de tópicos utilizados en la poesía del Siglo de Oro español. Sirvan de botón de muestra *Corderito del alma* (VE/1305/135), *Albricias mortales* (VE/1395/137) y *Amor como saeta* (VE/1305/136). Las referencias al Antiguo Testamento aparecen con Adán (VE/1305/138), Ismael, Azarías, Moisés y David en *Veis aquel resplandor* (E-OS, 7/10), Judá y Sión. María está presente como síntesis de todas las virtudes, como ocurre con los términos *Anhelo De la Virgen María*, *Hijos de Eva* (VE/1305/137) y *Dulcísima María* (E-OS, 8/06), y a Jesús se alude como *Salvador de Israel* y *Rey de Judá* en el oratorio de Bernardo Pérez de 1808 (R/34981/37).¹²¹

Durante todo el siglo XVII y XVIII no faltan las que giran en torno al pecado y a la salvación, gracias al uso de las calamidades, la oscuridad de la noche, las sombras, terremotos y cerraduras, con abundantes contrastes contrapuestos entre luz-oscuridad y noche-día, como sucede en el villancico del primer nocturno, *En las sombras de la noche*, de Isidoro Escribano (E-OS, 15/15). De la misma forma, es frecuente la aparición de elementos de la naturaleza, como son la tierra, el aire, el agua y el fuego, en forma de figuras poéticas que personifican las pasiones y cualidades humanas. En los villancicos *Floreçillas que traviesas*, a seis voces, de 1649 y cuyo autor es Gómez Camargo (E-V, 84/21), y *Alegres los montes* de Alejo Sierra (E-OS, 10/04) y por tanto se nombran a aves, plantas y a la noche. Los animales están presentes de forma reiterada en el villancico segundo del segundo nocturno de la colección de Bernardo Pérez (VE/1305/138) con el «cuclillo y la bubilla».

El esplendor y el carácter festivo queda definido en los villancicos que llevan por título *Bajel de esplendores* (VE/1305/135) y *Nave que buscas al puerto* (E-PAL, 28/10), uno de Francisco Vicente y otro de Francisco Pascual, y asimismo en *Hoy al portal muchachos* (E-OS, 7/21) y *Resuenen festivos* de Alejo José Sierra y en otro de igual título de Isidoro Escribano (E-OS, 7/08 y 15/14). Además, algunos se centran en las actividades de ocio, como la caza, tal y como

aparece en *¡Alerta, pastores!* (E-OS, 7/14). También los hay que se refieren al ritual de adorar al Niño, *Este es aquel Niño* (E-OS, 7/01), y a la luz que emitía, *Refulgente luz hermosa* (E-OS, 10/49), ambos de Alejo Sierra. Los latinismos ocupan algunos versos de un villancico de Francisco Vicente: *Fin quam, tanquam y ut Quod* (VE-1305/135).

Un último grupo está formado por los villancicos que hacen alusión explícita a la música. Es el caso del último villancico de Bernardo Pérez, de 1805, titulado *De voces e instrumentos* (VE,1305/138), destinado para voz solista y cuya melodía repite el coro tras las coplas. Aquí titula uno de ellos con el nombre de «gayta», pero el octavo es un cúmulo de expresiones musicales, incluso a la tonadilla le da el sobrenombre de concierto. Los términos musicales que aparecen son: solfa, entra en trío, el alto hace de bajo, consonancia perfecta, aire, *volti presto*, *crescendo*, armonía y fuga. Para las coplas a solo utiliza tantos nombres de aires como número hay (seis en total): vivo, grave, majestuoso, presto, alegre y «todos a un tiempo». En algún momento dado, conjuga lo profano y lo religioso al nombrar a Orfeo, por lo que revela un fuerte trasfondo teatral. Así dice el texto del anterior villancico:

CORO
Un zagal (músico diestro)
de los Campos de Aragón,
para divertir al niño,
viene a cantar de primor...
ZAGAL
Ya estoy aquí señores
A su disposición
UNO
Graciosa urbanidad,
OTRO
Muy buena explicación...
COROS
Que cantes algo al Niño
Es nuestra pretensión
Y así no te detengas...

Tampoco falta la referencia a los fuelles del órgano en el villancico segundo de las letrillas existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid del anterior maestro (VE/1305/136) y por su parte Francisco Vicente cita textualmente la palabra bemo, becuadro y canto llano (VE/1305/135).

En general, en los títulos figuran los encabezamientos «de Navidad» (en mayor medida), «al Nacimiento» y «de Calenda». A veces consta como recitado y aria, así sucede con *Este es aquel Niño* (E-OS, 7/01); otras como pastorela en *Luego que oyen los pastores* (E-OS, 10/06), *Oye, chiquito* (E-OS, 9/29) y *Zagales en estos valles* (E-OS, 10/10), todos de Alejo José Sierra; de tonada en *Una pastorcilla* de Joaquín Lázaro (E-OS, 33-14), y en ocasiones como solo y dúo de chicos, como en *Amorsito idolatrado* de nuevo de Sierra (E-OS, 10/17). Incluso en la recta final del siglo XVIII en Osma reciben las denominaciones de responsión, cuatro y cavatinas. Dentro de este último grupo se observa una vez más una explícita adaptación de la música religiosa al mundo de la escenografía, y de ellas contamos con varias obras de Bernardo Pérez y Alejo Sierra que emplean varias veces el término cavatina. Este es el caso de *Hízose carne la Palabra* (E-OS, 10/03).

¹¹⁹ Villanueva 1994: 41; Sánchez Romarelo 1969: 158.

¹²⁰ Llergo Ojalvo 2012: 151; Villanueva 1994: 40.

¹²¹ Puche Lorenzo 1998: 184.

Al menos uno de los ocho villancicos contenía un sentido reflexivo, que solía coincidir con el primero de la serie. Y por contraposición están los que aluden a la alegría y a las luces que brillan en el portal. Siempre el primer villancico era el más largo y complejo, de tema alegórico sobre la lucha del bien contra el mal, con títulos como *Paz mortales, ¡Ay! Qué cruel tempestad, Era la media noche, Pastores venid y Venid, mortales todos*. Son habituales en el segundo nocturno las pastorelas,¹²² como *Ya nació pastores, En verdad que el ganado, Por entretener la noche*, las tonadillas y seguidillas, *Si ha de haber en la noche*, y para el tercer nocturno emplean tipos y temáticas diversas en torno al amor, a oficios, alegóricos y de temática pastoril, con los títulos *Nace el omnipotente, Hízose carne le Palabra, ¡Oh divino esplendor! y A Belén caminemos*.¹²³

En la actualidad se conserva en el archivo catedralicio osmomense un mayor número de villancicos del segundo nocturno, con un total de dieciséis, seguido del tercero con diez y finalmente del primero con nueve.

ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO

Ante la ausencia de obras del siglo XVI, no sería extraño pensar que por entonces tuvieran en Osma la misma estructura que aquellas que conocemos, con la convivencia de las dos secciones, estribillo y copla.

Esta articulación estructural es la base de futuras composiciones, que evolucionará durante los siguientes siglos a tres formas básicas, una idéntica con la repetición de la parte final del estribillo, llamada a solo o dúo, en donde por su carácter encierra el mensaje principal a transmitir; una sencilla basada en la cantata italiana, con alternancia de un estribillo a coro con otra sección híbrida, a la que desde el primer tercio del siglo XVIII se incorporan nuevos elementos, llegando a tener como en uno de Alejo Sierra hasta siete (E-OS, 7-14).¹²⁴ En esta catedral a veces se mantiene el estribillo, cada vez más extenso, con cierto carácter dramático y polimétrico. Por contra, las coplas repiten la música junto a una única respuesta, con carácter conclusivo. En otras ocasiones el estribillo, sin figurar como tal, se convierte en una sección introductoria, a la que se añade una seguidilla, la copla y la tonadilla. Pero también alternan partes denominadas por su *tempo* (poco andante, moderato, allegro, vivo), más una pastorela y las coplas correspondientes, que aquí encontramos sobre todo en los primeros nocturnos.

En el siglo XVII era habitual encontrar elementos melódicos extraídos de la música tradicional e incluso de materiales procedentes de bailes populares y teatrales, como son los pasacalles, jácaras, seguidillas y pastorelas, dada su permeabilidad a los géneros imperantes en cada momento.¹²⁵ Algunas de estas formas utilizan expresiones como «Oigan», «Vengan» o «Ea» y ciertas fórmulas musicales, en donde abundan las hemiolías.¹²⁶ Asimismo, la policoralidad está omnipresente en la música de este género durante el siglo

¹²² Ramos López 2007: 288 y 291.

¹²³ http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10067447 (consultado 23 abril de 2017).

¹²⁴ López-Calo 2014: 406.

¹²⁵ Caballero Fernández-Rufete 2001: 75.

¹²⁶ Martínez Campo 2015: 66.

TABLA 5
Número de voces e instrumentos de los villancicos de Navidad cantados en la catedral de Osma

Voces							
Solo	Dúo	Trío	4 v.	5 v.	6 v.	7 v.	8 v.
32	40	12	34	18	8	1	15

Instrumentos							
Violines	Oboes	Flautas	Clarín	Trompas	Violón	Bajo	Órgano
136	6	9	18	39	10	118	47

Fuente: elaboración propia

XVII y el siguiente, sin superar los dos coros, que gustan de los efectismos y contrastes. (Tabla 5). Así, en el villancico que conservamos de Tomás Micieces, del año 1680, *Músicos, vaya a este día* (E-SA, 2728), está concebido para dos coros de ocho voces, con arpa y acompañamiento. Como era costumbre va escrito en compás ternario, con solos desde la introducción del tiple 2º del primer coro; el estribillo utiliza la misma fórmula con respuesta de todas voces en la interjección, intercalando compases en silencio, y las coplas se completan con ocho letras de las repuestas.

Durante el magisterio de Alonso Rodríguez de Torices y aún en tiempos del maestro Matero Villavieja y de Francisco Pascual, todavía hay constancia del acompañamiento en muchas de sus obras realizado con cifrado y arpa (Tabla 6). Las nuevas tímbricas están presentes a comienzos del Setecientos, a partir de Damián Doroteo González Gámiz, con una plantilla estable de instrumentos y una presencia notable de violines, aparte del oboe, clarín, trompas, bajón, órgano portátil, arpa y clave, tal y como encontramos en el villancico *Escuchad pastorcillos* (E-SA, 5046,12), para dos violines, doble coro a siete voces, arpa y acompañamiento.

TABLA 6
Distribución de las voces e instrumentos de los villancicos de Francisco Pascual del archivo de la catedral de Palencia, cantados en la de Osma

Año	Voces	Coro 1º	Coro 2º	Instrumentos
1722	4	SAAT		2 violines, oboes y arpa
1722	8	SATB	SATB	
1722	8	SSAT	SATB	2 violines, clarín
1723	4	SSAT		2 violines, oboe y arpa
1724	8	SSAT	SATB	

Fuente: elaboración propia.

Según avanzamos en la producción, desde 1770 se componen para voces solistas, como *Nuestro Dios eterno* y para dúos de alto y tenor en *Pastores en la montaña*. Son frecuentes desde la época de Francisco Vicente estos dúos incluso en las arias, con voces que habían sido hasta entonces infrecuentes —las de alto y bajos—, coplas en forma

de recitativos, expuesta cada frase por una voz diferente, secciones alternantes a solo vocal contra el bloque coral y partes a cuatro voces y unísonos. El caso más ejemplificador es el villancico del tercer nocturno compuesto por Bernardo Pérez en 1805, *De voces e instrumentos* (VE, 1305/138). Asimismo, reservan algunos villancicos para ser cantados únicamente por los niños de coro, a solo, a tres y a cuatro conjuntamente, denominados «de chicos» en *A Belén caminamos* (E-OS, 8/12). A partir de 1835 es habitual la estructura compuesta por introducción a cargo del coro, pastorela para los niños de coro y coplas.

Durante el magisterio de Francisco Vicente la plantilla queda formada por dos violines, dos oboes, órgano y acompañamiento; a su vez, tanto él como su sucesor, Bernardo Pérez, no renuncian a la trompa en estas obras de forma individual o en dúo, que aún pervive con Hilarión Eslava. Algunos ejemplos de este periodo tardío lo encontramos con Bernardo Pérez y sobre todo en la obra *Compañeros vayamos presto*, de Pablo Hernández (E-OS, 32/19), con un empleo sistemático de los violines en todas las composiciones, lo cual establece una sonoridad moderna. Se da la circunstancia de que en Bernardo Pérez es habitual encontrar por duplicado el órgano, uno para cada coro, y al lado el bajo o un contrabajo, sin que haya rastro del bajón (Tabla 7). En los primeros años del siglo XIX el conjunto estaba formado por cuatro voces, dos violines, violón o bajón. En el caso de Alejo Sierra se verá obligado a reducir progresivamente alguno de ellos por la falta de recursos económicos y sustituirlos por otros; así desde 1835, figuran las violas, el clarinete, las flautas y el contrabajo. La agrupación más amplia era a cuatro y a seis voces con violines, trompas y bajón, pudiendo escribir para tres violines, aunque la más frecuente será a tres voces. Por otro lado, el órgano, en general, fue poco utilizado.

TABLA 7
Distribución de las voces e instrumentos de los villancicos de Bernardo Pérez Gutiérrez del archivo de la catedral de Burgo de Osma

Año	Voces	Coro 1º	Coro 2º	Instrumentos
1788	8	SATB	SATB	2 violines, 2 oboes, 2 trompas y órganos
1790	8	SATB	SATB	2 violines, 2 oboes, violón y bajo
1805	4	SATB		2 violines, violón y bajo
1811	1	S		2 violines y bajo
1820	4	SATB		2 violines, bajo y órgano
1825	2	AT		2 violines, 2 trompas y contrabajo

Fuente: elaboración propia.

A comienzos del siglo XIX los capellanes son multiinstrumentistas y cantores y a veces refuerzan el conjunto los infantes mayores. El mejor ejemplo es Isidro Iglesias, quien en 1834 desempeña simultáneamente los papeles de tenor, violín, trompa, contrabajo y sustituye al organista.¹²⁷

La escritura dieciochesca abandona las *chiavetes* por claves bajas y el compás de proporción menor por los de

compasillo y los de subdivisión ternaria: en *Bajel de esplendores* de Francisco Vicente (E-Ad, 61-02) emplea un 6/8 y temas sacados del folclore. Por su parte, Alejo Sierra en su *En donde mis zagales* lo escribe en 3/8 (E-OS, 7/03); asimismo, es fácil encontrar elementos del baile en *A Belén caminamos* (E-OS, 24/20), *A Belén se va corriendo* (E-OS, 9/26) y el anónimo *A Belén llegán* (E-OS, 24/29).

La tonalidad es cada vez más definida, sin alejarse de los centros tonales, incluso se prefigura un plan para toda la serie. El empleo de fa mayor es más frecuente, más allá de las pastorelas, y el mi bemol mayor y re mayor, en varias piezas de Bernardo Pérez y Alejo Sierra. Las modulaciones pivotan de la tónica hacia los tonos relativos, la dominante y hasta tonalidades nada cercanas, intercalando silencios, escalas ascendentes y descendientes, apoyaturas, saltos repetidos de quinta y octava en la voz inferior, reiteración de motivos dentro de los estribillos, con la fórmula habitual de pregunta-respuesta entre las voces, y pasajes conclusivos (en cualquiera de las composiciones de los maestros Vicente, Pérez y Sierra es habitual encontrarse con estos recursos). El cifrado del acompañamiento evoluciona con la quinta bemolizada, la primera inversión a comienzos del siglo XVIII, para presentar un mayor número de séptimas y cromatismos. Además, ya no hay rastro de hemiolias ni ennegrecimientos. Al mismo tiempo, se incorporan las dinámicas, *tempi*, *ritornellos* y los diálogos a dos coros entre voces e instrumentos, mientras la escritura es cada vez más ágil con saltos interválicos más amplios y mayor tesitura, sobre todo en la voz superior tanto en las partes corales como en las arias, al mismo tiempo que se exigía una mayor habilidad al conjunto, con la aparición de fusas y repeticiones de semicorcheas en los violines.¹²⁸

CONCLUSIONES

La documentación conservada en el archivo de Osma ha permitido reconstruir fidedignamente y con exactitud todo el ceremonial de esta catedral; conocer los horarios de los rezos, los recursos económicos y humanos, con especial protagonismo de los cantollanistas, como responsables de buena parte del breviario de un oficio complejo; el maestro de capilla como encargado de la composición y ensayos, y el resto de los miembros de la capilla de música.

Una completa catalogación y análisis de todas las fuentes musicales, tanto de los villancicos que están en el archivo de la catedral de Burgo de Osma como de los que por diversas circunstancias están en otras catedrales —fundamentalmente de los siglos XVII al XIX— permite subrayar el concepto de circulación de este repertorio y nos da a conocer en profundidad la evolución de la música para los maitines de Navidad en la catedral de Osma. Sin poder determinar el número de villancicos compuestos en estos casi más de tres siglos de existencia, los ejemplos estudiados confirman que el villancico religioso en esta seo es uno de los géneros más versátiles y con una gran capacidad transmisora de contenido religioso. Pero al mismo tiempo, su larga durabilidad en la catedral de Osma es reflejo del inmovilismo hacia este género, unido a factores económicos y sociales, que se

¹²⁷ Palacios 1991b: 145; Torrente 2017: 85.

¹²⁸ Fuente Charfolé 2013: 228-230, 2012: 3-18; Palacios Sanz 2001: 497-501.

prolongan más allá de la mitad del siglo XIX. En definitiva, todos estos materiales no dejan de ser una recreación que año tras año resultaba novedosa, de ahí que era una ocasión propicia para el lucimiento de los cantores, instrumentistas, organista y sobre todo del máximo responsable de la parte musical. Tan solo queda un pequeño resquicio para la duda: no está del todo claro la convivencia de responsorios y villancicos en esta catedral, al no haber existido una sustitución efectiva de aquellos por los responsos. En cambio, sí es más evidente su paulatina inclusión desde 1793.

Se aprecia una evolución en el género acorde con las modas estéticas de cada momento, pudiendo diferenciar en este caso tres etapas diferentes: una fiel al gusto renacentista del que no tenemos ejemplos y son conocidos solamente por fuentes administrativas y contables; otra en el que se entremezclan diversos materiales profanos y religiosos durante buena parte del siglo XVII y comienzos del siguiente con la estructura base de estribillo-copla, aparte de alguna sección más con estructuras métrica flexibles, y la última fase que se inicia hacia el primer tercio del siglo XVIII y que se prolonga más allá de esta centuria, cada vez con fórmulas más cercanas a la música italiana con nuevas estructuras e instrumentación plenamente asentadas y un nuevo sistema tonal. La base compositiva de los villancicos avanza de la dupla estribillo y coplas, a la adicción de otras partes, tales como seguidillas, tonadas, pastorelas, cavatinas, arias y recitativos; incorporaciones que en Osma se producen de forma más tardía con respecto a otras sedes catedralicias.

Normalmente, el conjunto musical oscila entre un coro a cuatro voces a los dos coros a seis, siete y ocho voces que dialogan entre sí, con dúos variados y solos en arias y recitados, en ocasiones a cargo de las voces blancas, con fórmulas alternantes entre solista y coro, y los diálogos entre zagales y zagalas, como en las obras de Francisco Vicente y Bernardo Pérez.

La presencia instrumental evoluciona del acompañamiento con bajón, a un mayor protagonismo del arpa, ya a caballo entre los siglos XVII y XVIII, y posteriormente el órgano y el contrabajo. El violín domina buena parte de la producción, en ocasiones en careo con el oboe y después la flauta y el clarinete —ya en el siglo XIX—, aparte de la trompa que afianzan la armonía. Del mismo modo, en la escritura hay un proceso en la métrica, los diseños melódicos y la armonía.

En cuanto a la temática se desprende un fuerte predominio de lo pastoril, como herencia medieval de la figura del pastor en la recreación de la escena del portal, junto a las referencias alegóricas a la fe, el pecado, el pesebre y la música, con frecuentes expresiones tipificadas, interjecciones y otras fórmulas muy extendidas en casi todos los compositores.

BIBLIOGRAFÍA

- Alén Garabito, P. 1990. «La crisis del villancico en las catedrales españolas (siglos XVIII-XIX)», en E. Casares (ed.), *De Musica Hispanica et Aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.*, vol. 2: 7-25. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Alonso Cortés, N. 1943. «Pliegos de villancicos». *Revista Bibliográfica* tomo IV, fascículo 3: 175-176.
- Aniz Iriarte, C. 2000. «Restauración de la diócesis de Osma: escuelas espirituales en los siglos XII-XIII», en T. Portillo (coord.), *I Semana de Estudios Históricos de la Diócesis de Osma-Soria*, vol. I. Soria: Diputación Provincial.
- Arocena, F. M. 2012. «El himnario del Oficio hispano». *Scripta Theologica* 44: 9-44.
- Asensio Palacios, J. C. 2004. «El canto llano en la España del siglo XVI. De olvidos y protagonismos», en J. Griffiths y J. Suárez Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*: 253-284. Madrid: ICCMU.
- Baldó, J. y Pavón, J. 2016. «El oficio de Difuntos en la Edad Media. La liturgia funeraria en dos códices del Archivo General de Navarra». *Hispania Sacra* LXVIII (137): 187-199. <https://doi.org/10.3989/hs.2016.013>
- Bègue, A. 2007. «A literary and typological study of the late 17-century villancico», en T. Knighton y Á. Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*: 231-282. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd.
- Borrego Gutiérrez, E. 2012. «Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVII): ¿Anónima como costumbre u ocultamiento de identidades?». *Revista de Musicología* 35 (2): 97-129. <https://doi.org/10.2307/24246260>
- Bustamante, J. 1649. *Tratado del Oficio divino y las Rúbricas para rezar, conforme al Breviario Romano últimamente reformado por N. S. P. Urbano Papa Octavo*. Madrid: Imprenta Real.
- Caballero Fernández-Rufete, C. 1990. «Miguel Gómez Camargo, correspondencia inédita». *Anuario Musical* 45: 67-102.
- Caballero Fernández-Rufete, C. 2001. «¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid», en G. Vega García-Luengos et al. (eds.), *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra*: 53-86. New York: Peter Lang.
- Caballero Fernández-Rufete, C. 2005. *El barroco musical en Castilla y León. Estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*. Salamanca: Diputación de Valladolid.
- Cabañas Alamán, F. J. 1999. Voz «Echevarría [Chavarría, Echebarría, Echeverría], Cayetano», en E. Casares Rodicio (ed. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 4: 586-587. Madrid: SGAE.
- Cantolla y de las Pozas, S. 1929. *Índice de asuntos tratados por el cabildo catedral de El Burgo de Osma (Soria). Actas capitulares desde el año 1513*. Burgo de Osma.
- Capdepón Verdú, P. 2011. «Ramón Garay (1761-1823). Maestro de capilla de la catedral de Jaén». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 17: 1-27. https://doi.org/10.25267/cuad_ilus_romant.2011.i17.11
- Castañeda Tordera, I. 2015. «'Depósito de católicas ceremonias'. Creaciones y reformas en el ritual de la catedral de Toledo durante el Antiguo Régimen», en E. Esteve Roldán, C. Martínez Gil y V. Pliego de Andrés (eds.), *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de enero-2 de febrero de 2014)*: 57-93. Madrid: Ed. Musicalis.
- Constituciones sinodales del Obispado de Osma. Hechas y ordenadas por el Reverendísimo Señor Don Sebastián Pérez*. 1586. Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba, Título II, Constitución 4^a.
- Ezquerro Esteban, A. 1998. *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*. Barcelona: CSIC, Monumentos de la Música Española.
- Fernández, P. 2002. *Historia de la Liturgia de las Horas*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- Frías Balsa, J. V. 2009. «Breviarium almae Ecclesiae Oxomensis», en *Paisaje interior*: 302-303. Salamanca: Las Edades del Hombre.
- Fuente Charfole, J. L. de la 2012. «Nuevos hallazgos documentales y biográficos sobre Alonso Xuárez, maestro de Sebastián Durón». *Anuario Musical* 67: 3-18. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2012.67.135>
- Fuente Charfole, J. L. de la 2013. «La música en la catedral de Cuenca (1664-1675): Alonso Xuárez, maestro de Sebastián Durón», en P. Capdepón et al., *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*: 219-244. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- García Fraile, D. 1981. *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa y Diputación de Cuenca.

- García García, A. 2014. *Synodicon Hispanum. Osma, Sigüenza, Tortosa y Valencia*. Vol. XII. Madrid: BAC.
- Gómez Muntané, M. C. 2001. «La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 17: 77-114.
- González Moral, M. 1864. *Historia de las imprentas que han funcionado en Valladolid desde fines del siglo XV hasta nuestros días*. Manuscrito de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valladolid.
- Guillén Bermejo, M. C. y Ruiz de Elvira Serra, I. 1990. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- Jiménez Criado, F. 2014. «El maestro de capilla Tomás Micieces "padre". Un vínculo entre las capillas musicales de las catedrales de Salamanca y Toledo en el siglo XVII», en M. Casas Hernández (coord.), *La Catedral de Salamanca. De fortis a magna*. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Llargo Ojalvo, E. 2012. «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales». *eHumanista* 21: 132-161.
- Loperráez Corvalán, J. 1788. *Descripción histórica del obispado de Osma con el catálogo de sus prelados*. Tomo I. Madrid: Imprenta Real.
- López-Calo, J. 1978. *Archivo del archivo de música de la catedral de Ávila*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- López-Calo, J. 1980. *La Música en la catedral de Palencia*. Palencia: Excma. Diputación Provincial de Palencia, tomo 1 y 2.
- López-Calo, J. 2001. Voz «Osma, El Burgo de», en E. Casares Rodicio (ed. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 8: 268-288. Madrid: SGAE.
- López-Calo, J. 2007. *La Música en la Catedral de Valladolid. Catálogo del Archivo de Música (II). Miguel Gómez Camargo*. Valladolid: Excmo. Ayuntamiento y Caja Duero.
- López-Calo, J. 2012. *La música en las catedrales españolas*. Madrid: ICCMU, Colección Música Hispana.
- López-Calo, J. 2014. «La música en las catedrales, vehículo de oración y de culto a Dios», en M. Casas Hernández (coord.), *La Catedral de Salamanca. De fortis a magna*: 385-432. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Marín López, J. 2007. «Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1821): el fondo Estrada de la catedral de México», en M. Gembero-Ustároz y E. Ros Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*: 311-358. Granada: Universidad de Granada.
- Martínez Campo, L. 2015. *La jácara en el siglo XVII. Literatura y música entre las fuentes escritas y la tradición oral*. TFM, Universidad de Salamanca.
- Martínez Gil, C. 2006. «Los villancicos de Jaime Casellas para la catedral de Toledo (1734-1762)». *Archivo Secreto* 3: 226-258.
- Moll, J. 1975. «Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla en el siglo XV». *Anuario Musical* 30: 209-243.
- Montero García, J. 2011. *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Publicaciones del Archivo Catedral de Salamanca.
- Palacios Sanz, J. I. 1991a. «Aproximación histórica a la capilla de música den la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al Motu Proprio». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 549-560. <https://doi.org/10.2307/20795478>
- Palacios Sanz, J. I. 1991b. *Tres siglos de música en la catedral de Burgo de Osma*. Soria: Centro de Estudios Sorianos.
- Palacios Sanz, J. I. 1996. «Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)». *Revista de Musicología* XIX (1-2): 47-84. <https://doi.org/10.2307/20797091>
- Palacios Sanz, J. I. 2001. «La música en la catedral del Burgo de Osma durante el episcopado de D. Juan de Palafox y Mendoza (1654-1659)», en R. Fernández García (coord.), *Palafox: Iglesia, Cultura y Estadio en el siglo XVII. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de don Juan de Palafox y Mendoza*: 497-513. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Palacios Sanz, J. I. 2018. «Evolución, espacios y contenidos del archivo y de la librería musical de la catedral de Burgo de Osma». *Anuario de Historia de la Iglesia* 27: 297-323. <https://doi.org/10.15581/007.27.297-323>
- Portillo Capilla, T. 1985. *Instituciones del Obispado de Osma*. Soria: Caja General de Ahorros y Préstamos de la Provincia.
- Puche Lorenzo, M. Á. 1998. «Nuevos ejemplos de lenguas inventadas en algunas canciones de Navidad (siglos XVII y XVIII)». *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante* 12: 181-193. <https://doi.org/10.14198/elua1998.12.11>
- Querol, M. 1959. «Corresponsales de Miguel Gómez Camargo». *Anuario Musical* XIV: 165-177.
- Ramos López, P. 2007. «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos», en T. Knighton y Á. Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*: 283-306. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd.
- Reglas de el Coro y Cabildo de la Santa Iglesia de Osma*. 1681. Madrid: Antonio González de Reyes.
- Reyes, J. de los 1752. *Ordinario y ceremonial de la Misa y oficio divino según el orden de la Santa Iglesia romana*. Madrid: Antonio Marín.
- Reynaud, F. 1996. *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*. París: Brepols, CNRS Editions.
- Rodríguez, P. L. 1996-1997. «'Solo Madrid es corte'. Villancicos de las capillas reales de Carlos II». *Artígrama* 12: 237-256.
- Rodríguez Marín, P. 1997. «Breviario del obispo Montoya», en *La ciudad de Seis pisos*: 295-298. Madrid: Las Edades del Hombre.
- Rojo Orcajo, T. 1929. *Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la santa Iglesia Catedral de Burgo de Osma*. Madrid: Tipología de Archivos.
- Rubio Sadia, J. P. 2007. «A propósito de los orígenes de don Pedro obispo de Osma (1101-1109)». *Espacio, Tiempo y Forma, serie III. Hª Medieval* 20: 325-339. <https://doi.org/10.5944/etfiii.20.2007.3761>
- Rubio Sadia, J. P. 2011. *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*. Vittà del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Ruiz Jiménez, J. 2004. «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», en J. Griffiths y J. Suárez Pajares (coords.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*: 199-240. Madrid: ICCMU, Colección Música Hispana.
- Sánchez Romarelo, A. 1969. *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Ed. Gredos.
- Sicard, D. 1978. *La liturgie de la mort dans l'église latine des Origins à la réforme carolingienne*. Münster, Westfalen: Aschendorff.
- Siemens Hernández, L. 1979. «Aportación para el conocimiento de la música barroca para chirimías». *Revista de Musicología* 2 (1): 136-137. <https://doi.org/10.2307/20794703>
- Siscart, M. 1989-1990. «Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas». *Recerca Musicològica* IX-X: 327-340.
- Tejerizo, G. 1989. *Villancicos Barrocos en la Capilla Real de Granada*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, tomo I.
- Torrente, Á. 2000a. «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740», en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*: 87-94. Madrid: Cambridge University Press.
- Torrente, Á. 2000b. «The villancico in early modern Spain: issues of form, genere and function». *Journal of the Institute of Romance Studies*, vol. 8: 57-77.
- Torrente, Á. 2002a. *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V: Villancicos de Francisco Corselli de 1743*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Torrente, Á. 2002b. Voz «Salamanca», en E. Casares Rodicio (ed. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 9: 551-562. Madrid: SGAE.
- Torrente, Á. 2007. «Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral», en T. Knighton y Á. Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*: 99-148. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd.

- Torrente, Á. 2010. «“Misturadas de castelhanadas como oficio divino”: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII», en M. A. Marín (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*: 193-236. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Torrente, Á. 2017. «“Este es el Rey que los cielos te envían”: música, política y religión en la Barcelona del archiduque Carlos», en T. Kinghton y A. Marazuela (eds.), *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*: 79-112. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Torrente, Á. y Hataway, J. 2007. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reinchenberger.
- Villanueva, C. 1994. *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de La Mata.
- Villanueva, C. et al. 2002. Voz «Villancico», en E. Casares Rodicio (ed. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 10: 920-925. Madrid: SGAE.
- Virgili Blanquet, M. A. 1995. «La música religiosa en el siglo XIX español», en E. Casares Rodicio y C. Alonso González (coords.), *La música española del siglo XIX*: 375-405. Gijón: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Wilkinson, A. S. (ed.) 2010. *Iberian books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*. Boston: Brill.