

# Los villancicos a Santiago de Fray José de Vaquedano (1642-1711)

CARLOS VILLANUEVA\*

## JOSÉ DE VAQUEDANO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

La figura del navarro José de Vaquedano (o Baquedano)<sup>1</sup> es razonablemente conocida, aunque no divulgada, desde que el compositor cuenta con una entrada en los diccionarios de música más reconocidos, merced al trabajo de su primer biógrafo en estos tiempos, el Padre López-Calo<sup>2</sup>, que ha ido rellenando su biografía y su catálogo hasta completar gran parte de su peripetia vital.

\* Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela.

<sup>1</sup> José Vaquedano Urroz nació en Puente la Reina en marzo de 1642; fue discípulo de Simón de Huarte y Arrizabalaga, maestro de capilla de la parroquia de Santiago de Puente la Reina, y posteriormente de la catedral de Bilbao, desde donde recomienda al joven Vaquedano, de 21 años, como músico “que ha cantado de tiple, cosa grande y muy diestro, así en cantar como en su poco de contrapunto y concierto” (LÓPEZ-CALO, José, “Corresponsales de Miguel de Irizar (II)”, *Anuario Musical*, 20 (1965), p. 229. Residente en Madrid, en el convento de la Santísima Trinidad Calzada, aunque las actas lo presentan como mercedario y discípulo de Matías Ruiz, es llamado a Santiago para suceder a Diego Verdugo en 1680; manda como tarjeta de visita “unos villancicos y letras para la fiesta del Santo Apóstol que había hecho” (Santiago de Compostela, Catedral, *Actas Capitulares*, t. 38, 63v); tras una dilatada vida de servicio continuado a la catedral compostelana, fallece en febrero de 1711, en casa de su cuñado, el arpista Juan Galindo, siendo enterrado en el convento de las Madres Mercedarias de la ciudad. Deja en el archivo catedralicio la mayor parte de su obra conservada: cinco misas, diecisiete salmos, dieciocho motetes, siete lamentaciones, cuarenta y seis villancicos y una sonata instrumental.

<sup>2</sup> Son, precisamente, de José LÓPEZ-CALO las voces sobre Vaquedano en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Revised Edition*, Stanley SADIE, ed., 29 vols., Londres, Macmillan, 2001, vol. 26, pp. 270-271; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich BLUME, ed., vol. 13, Kassel, Bärenreiter, 1966, cols. 1269-1270; y *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en adelante, *DMEH*), Emilio CASARES, director, vol. 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 724-725.

Haciendo un rápido balance, hemos de recordar que la existencia de Vaquedano fue dada a conocer por Santiago Tafall y Abad en sus “notas históricas” sobre la Catedral de Santiago, la que podemos considerar primera historia musical de la catedral compostelana<sup>3</sup>, en la que proclama, en momentos de severas censuras derivadas de las directrices del *Motu Proprio*, la grandeza y calidad de su música; apreciaciones reiteradas años más tarde –recogidas de Tafall casi literalmente– por Filgueira Valverde en su introducción al *Cancionero* de Casto Sampedro<sup>4</sup>.

Sin embargo, será López-Caló quien, en numerosos artículos, estudios y antologías, fije los datos que hoy constan y que nos ponen en la pista de un autor grande, en un momento también grande para la rentas y de máximo apogeo de la Catedral, coincidente con la llegada a Santiago, pocos años antes, del fabriquero José Vega y Verdugo, lo que se traduce en el gran esplendor del barroco compostelano: el altar mayor con su baldaquino, la restauración de los órganos, la torre del Reloj, el cierre de la Puerta Santa, la Plaza de la Quintana, o el incremento sustancial del tesoro catedralicio. José López-Caló presentaba, ya en 1955<sup>5</sup>, un esbozo de catálogo que fue cerrándose en sucesivos estudios en *Compostellanum*<sup>6</sup>, en su *Catálogo Musical*, o más recientemente en su obra en varios volúmenes sobre la Catedral de Santiago, cuyos cuatro primeros volúmenes dedicados al catálogo<sup>8</sup> no mejoran sustancialmente el anterior listado. Se deben también al profesor compostelano las primeras transcripciones de obras de Vaquedano (de villancicos y lamentaciones), que pudimos escuchar en versiones registradas en Roma (algunas, con arreglos del propio López-Caló, en valores largos y amplios pulsos ternarios), así como antologías<sup>9</sup> o estudios comparados sobre la melodía o la polioralidad<sup>10</sup>. Dada la escasez de estudios sobre el Barroco español de finales del siglo XVII, hay reconocer que Vaquedano es uno de los autores del período más favorecidos.

Mis propias líneas de investigación me llevaron, ya desde 1978, a adentrarme en la obra del navarro y su contexto, en diversos artículos monográficos, ediciones de partituras y libros: sobre sus *lamentaciones*<sup>11</sup>, sobre su Capilla de Música<sup>12</sup>,

<sup>3</sup> TAFALL, Santiago, “La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas”, *Boletín de la Academia Gallega*, 26 (1931), p. 4.

<sup>4</sup> SAMPEDRO, Casto, *Cancionero Musical de Galicia* (Prólogo y edición de José Filgueira), Museo de Pontevedra, 1942.

<sup>5</sup> LÓPEZ-CALÓ, José, “Fray José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral de Santiago (1681-1711)”, *Anuario Musical*, 10 (1955), p. 191.

<sup>6</sup> LÓPEZ-CALÓ, José, “El archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela”, en *Compostellanum* (1958 a 1961).

<sup>7</sup> LÓPEZ-CALÓ, José, *Catálogo del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1972.

<sup>8</sup> LÓPEZ-CALÓ, José, *La música en la Catedral de Santiago. Catálogo del Archivo de Música*, 4 vols., La Coruña, Diputación Provincial, 1992-93, pp. 31-65.

<sup>9</sup> Especialmente relevantes la antología de *Cuadernos de Música en Compostela*, nº 4 (1990).

<sup>10</sup> LÓPEZ-CALÓ, José, “Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José de Vaquedano. Un estudio sobre la melodía barroca española”, *Anuario Musical*, 43 (1988), 121; LÓPEZ-CALÓ, José, *Historia de la Música Española. 3. El siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, 1983.

<sup>11</sup> VILLANUEVA, Carlos, *Las lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990.

<sup>12</sup> VILLANUEVA, Carlos, “La Capilla de música de la catedral de Santiago en tiempos de José Vaquedano (1680-1711)”, *Revista de Musicología*, II/ 2 (1982), p. 257.

sobre los villancicos en general<sup>13</sup> o, más recientemente, sobre *Los villancicos al Apóstol*<sup>14</sup>, aportando con mi grupo de cámara *In Itinere*, de la Universidad de Santiago, un par de grabaciones<sup>15</sup> e innumerables conciertos con la obra del músico navarro en programa, que venían a sumarse a las versiones de la *Capela Compostelana* dirigida por Francisco Luengo, que dedicó al autor dos estupendos discos escasamente divulgados en España<sup>16</sup>.

El fondo conservado en el Archivo de la Catedral de Santiago y en el de Eresbil de Rentería (Archivo de Compositores Vascos) haría suponer que la continuidad y supervivencia de la memoria del gran compositor está plenamente garantizada. Sin embargo, nos queda un cierto sabor de duda ante el tipo de análisis de López-Calo, generalista, contextual y marcadamente hagiográfico, o los míos propios, demasiado monográficos, formalistas y quizá planteados con criterios prácticos “a ras de partitura”, sin haber levantado demasiado el vuelo; además, sin un muestreo más amplio de obra que nos permitiese decir que el asunto Vaquedano estaba cerrado. Por tanto, a mi entender, resulta oportuno y nada redundante que en un volumen como el presente, dedicado a la música de autores navarros, recordemos nuevamente y profundicemos en la obra de José de Vaquedano, cuyos villancicos al Apóstol, catalogados, transcritos, editados e interpretados bien merecen una prolongada reflexión analítica y contextual que amplíe lo anteriormente expuesto.

## EL VOTO DE SANTIAGO Y EL PATRÓN DE LAS ESPAÑAS

No voy a descubrir ahora la importancia que tuvo para Compostela la resolución de la larga batalla del patronazgo de Santiago, más allá de las consideraciones espirituales sobre las concepciones cambiantes acerca del concepto de espiritualidad en la Iglesia, en Roma y en España<sup>17</sup>. Cierta-

<sup>13</sup> VILLANUEVA, Carlos, “Villancico. I”, en *DMEH*, vol. 10 (2002), pp. 920-923.

<sup>14</sup> VILLANUEVA, Carlos (ed.), *Polifonía Jacobea. Los Villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, transcripción de Vicente García Julbe, 2 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.

<sup>15</sup> *Qui transit per viam*, CD, transcripciones, arreglos y dirección de Carlos Villanueva, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1999; *A polifonía de José de Vaquedano*, CD, transcripciones de Vicente García Julbe, José López-Calo y Carlos Villanueva; arreglos y dirección de Carlos Villanueva, Madrid, BOA music/ IGAEM, 2002 (Colección Música Clásica Galega, nº 2).

<sup>16</sup> *José de Vaquedano*, Capela Compostelana, Director Francisco Luengo, Santiago de Compostela, Edigal, ECD-70029, 1991; *Villancicos a Santiago*; *José de Vaquedano*, Capela Compostelana, Director Francisco Luengo, Fonti Musicale (Francia), FMF200, 1993.

<sup>17</sup> El tema de estudio del patronato de Santiago circula en paralelo con el del Voto de Santiago, carga económica de tradición medieval que se consolida tras la toma de Granada con la institucionalización de un impuesto regio que revertía en la catedral compostelana y contra el que, dentro y fuera de Galicia, se levantaron unos y otros. La síntesis que ofrezco procede de la tesis doctoral y de otros trabajos de Ofelia Rey Castelao, que ha dedicado al tema muy buenas monografías que explican todo el eje del asunto: los conflictos, distribución de las rentas y el desarrollo historiográfico de los conflictos. REY CASTELAO, Ofelia, *El Voto de Santiago en la Edad Moderna*. Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1984; REY CASTELAO, Ofelia, “Las rentas del Voto de Santiago y las instituciones jacobeanas”, *Compostellanum*, 30 (1985), p. 323; REY CASTELAO, Ofelia, “La crisis de las rentas eclesiásticas en España: el ejemplo del Voto de Santiago”, *Compostellanum*, 31 (1986), p. 221; REY CASTELAO, Ofelia, *La historiografía del Voto de Santiago: recopilación crítica de una polémica histórica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1985; REY CASTELAO, Ofelia, “El Voto de Santiago, claves de un conflicto”, *Compostellanum*, 38 (1993), p. 195.

mente, para el estado de las cuentas en la sede compostelana, no resultaba indiferente que el “patrón de los reinos de España” fuera él, fuera otro, o se declarase un patronazgo compartido (como sucederá por breve tiempo con Santa Teresa a comienzos del siglo XVII). Como indica Ofelia Rey, la polémica por el patronazgo en España resultó, antes ya del primer milenio, larga y cambiante; muchos fueron los candidatos, como lo fueron los intereses al pleitear por un santo local, extranjero o, incluso, por alguien de reconocimiento universal: San Isidoro, la Virgen Santa María o Santiago Apóstol, el más recurrente en las crónicas y documentos compostelanos desde finales del siglo X, con la invocación de la corona (con Ramiro II, Vermudo II, Ordoño III, Alfonso III y Alfonso IV, con un cierto tono político-religioso y todo el trasfondo ideológico de la iconografía feudal que rodea a su representación a caballo). En un privilegio del año 954 se habla ya de *patroni nostri et totius orbi*, idea que, al principio, sólo las crónicas y los autores compostelanos recogen y que con el uso y la tradición fue tomando valor de ley, sin que sepamos exactamente cómo o cuándo se produjo tan importante asignación.

Tras dudas e invocaciones cruzadas en el siglo XVI hacia San Antonio o San Roque, el patronato de Santiago era de general reconocimiento cuando Felipe III, en 1617, se propuso establecer una bicefalia: ahora también Teresa de Ávila sería copatrona, fruto, posiblemente, de la propia debilidad del culto a Santiago detectada desde una centuria antes, orquestado desde las propias tribunas del Concilio de Trento (o quizás antes, si analizamos las orientaciones erasmistas del viaje interior frente a la peregrinación física –como bien indica Ofelia Rey–, orientaciones piadosas a las que se unieron otras prevenciones sociales o políticas como el control de todo lo que cruzaba los Pirineos, posibles maleantes en lo físico y en lo espiritual).

En todo caso, las crisis espirituales y los replanteamientos del patronazgo escondían otras reivindicaciones, como la derivada del clamor, desde los campos gallegos o granadinos, castellanos o extremeños, contra el pago de un impuesto, compromiso más que dudoso jurídicamente hablando, pero validado por los Reyes Católicos al conceder el Voto de Granada a la iglesia del Señor Santiago. Los conflictos, pleitos y protestas se intensificaron en el siglo XVI, cuando ideológicamente se cuestionaba el patronato único de Santiago, con evidente peligro para la consolidación del Voto.

La batalla jurídica contra el Voto venía de atrás: el pretexto era la necesidad y la pobreza del campesinado, los argumentos la falsedad de la documentación sobre el origen de la renta del Voto de Santiago, fechada con Ramiro I en 843. En el siglo XVII, cuando nos vamos aproximando a nuestros villancicos al Apóstol, la cuestión ya no era la veracidad documental sino, tras los estudios historiográficos del XVI, la duda sobre la presencia en España del Apóstol Santiago y la validez del culto, concedida por Sixto V a la diócesis compostelana, para todas las diócesis peninsulares. Todo ello agravado por una mayor solvencia en los estudiosos sobre la historia eclesiástica y, como queda dicho, por una orientación nueva sobre la santidad y la concepción de la vida espiritual, nada propicia a la imagen guerrera de un santo a caballo cortando cabezas de moros.

## LA OFRENDA AL APÓSTOL, MARCO DE LOS VILLANCICOS

Aparte de pleitos, dudas y polémicas, en el Año Santo de 1610, Felipe III se traslada con su esposa a Santiago a ganar el jubileo, viaje que repetirá ocho años más tarde, lo que suponía un auténtico espaldarazo a la causa compostelana, aunque resulte contradictorio, ya que, pocos años más tarde, tras la beatificación de Teresa de Ávila, el 4 de agosto de 1618, el monarca declarará el copatronazgo de la Santa castellana, compartido con Santiago, situación que durará unos pocos años.

De cualquier modo, todo era favorable a la recuperación del único patrón: en primer lugar, por las rentas directas e indirectas que la corona recibía del Cabildo compostelano, que se tambalearían con una bicefalia; en segundo lugar, la figura guerrera a caballo, unificadora e inequívoca como imagen (ver Ilustración 1), se trasladará a la problemática de la conquista americana, iconográfica e ideológicamente similar a la reconquista y con semejantes propósitos a los de 1492: conquistar, colonizar, cristianizar; finalmente, el peligro de un rechazo generalizado a nivel nacional contra el Voto, algo que a Roma tampoco interesaba.



Ilustración 1. Santiago a caballo (ca. 1660) de Mateo de Prado. Altar Mayor de la Catedral de Santiago de Compostela.

La ofrenda regia a Santiago Patrón de España en la fiesta grande del 25 de julio, marco en el que se interpretan los villancicos a Santiago, la establece Felipe IV en Real Decreto de 9 de junio de 1643, con la limosna adjunta al Cabildo de 1.000 escudos de oro anuales ofrecidos por el representante real<sup>18</sup>. To-

<sup>18</sup> DÍAZ FERNÁNDEZ, José M., "Liturgia y música para el Patrón de España en el siglo XVII", en VILLANUEVA, *Polifonía Jacobea*, vol. 1, p. xv.

dos los intentos espiritualistas post-tridentinos o los viajes interiores de peregrinación del siglo XVI quedarán pálidos antes las muestras guerreras, populares y coloristas que acompañarán musicalmente a esta ofrenda y los símbolos desplegados en ella.

La primera ofrenda al Apóstol, de 1643, marcará la pauta de las celebraciones para años sucesivos. Estas fueron la previsiones del Cabildo para aquella primera celebración<sup>19</sup>:

Que la Ciudad, por ciudad, salga a recibir al señor gobernador con los caballeros y gente de lustre que en ella hay y le acompañen hasta la posada en que hubiere de alojarse [...] Que, llegado a Santiago, vayan a visitarle de parte del Cabildo y darle la bienvenida cuatro señores prebendados. [...] Que la víspera del Señor Santiago, a la hora que fuere conveniente para venir a Vísperas, venga acompañado de la ciudad y caballeros, y salgan a recibirle a la puerta de la Iglesia los dos pincernas, seis capellanes y dos prebendados. [...] Darásele asiento en las últimas sillas del coro del lado del prelado, poniéndosele delante una almohada encima del atril, y le asistirá uno de los señores prebendados que le vienen acompañando[...]

El día siguiente, vendrá a la iglesia en forma dicha, y le saldrán a recibir y acompañar como a Vísperas [...] E irá en la procesión tras el prelado, que va de pontifical, haciendo por una y otra parte las justicias, caballeros y gente de lustre que vaya en medio y sin que nadie haga hilera ni lado con él[...] Y cuando venga a la Iglesia con el acompañamiento que es dicho, un caballero traerá la ofrenda en una fuente [...] Al Ofertorio[...] vendrán dos pincernas con el Maestro de Ceremonias, y lo irán acompañando hasta el altar mayor. Y cuando llegare a la grada superior, el señor Gobernador tomará la fuente de manos del caballero que la llevare y hará la ofrenda y, besada la mano o manípulo del Prelado, volverá al Coro, acompañado como vino[...]

Las palabras del Gobernador estaban fijadas de antemano:

Eminentísimo señor: Su Majestad, que Dios guarde, obligado de los grandes favores que en todos los tiempos han recibido del gloriosísimo Apóstol Santiago, como de los que sus reales progenitores recibieron por tantos siglos. Ha querido que en su real nombre y de sus reinos de la Corona de Castilla, se le ofrezcan 1.000 escudos de oro todos los años, en reconocimiento del único patrón de Su Majestad y de sus reinos y a mi me ha mandado que los venga a ofrecer en su real nombre. Sírvase vuestra Eminencia de encomendar a Dios la salud de su majestad y los felices progresos de sus Armas.

A estas palabras respondía el Cardenal con una fórmula también prefijada:

Yo recibo, en nombre del glorioso Apóstol Santiago, el donativo que le ofrece su Majestad y reconozco en nombre mío y de esta iglesia la merced que Su Majestad le hace y confío que con la intercesión del glorioso Apóstol dará Nuestro Señor a Su Majestad los buenos sucesos que de tan necesitada está nuestra Monarquía, y nuestra Santa Iglesia continuará en suplicárselo con las veras que debe [...].

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. XXI.

Durante el ofertorio, precisamente cuando se materializa la ofrenda, la Capilla interpretaba el nuevo villancico compuesto para la ocasión. En 1681, primer año que en la Catedral se podía escuchar el villancico escrito por fray José de Vaquedano<sup>20</sup>, era cardenal Monseñor Seijas Losada, notable predicador que, como indica J. M. Díaz, no se limitó en su respuesta de aquel año a las escuetas palabras previstas en el reglamento del Maestro de Ceremonias, sino que lanzó un florido discurso que aparece entre sus papeles, conservados en el Archivo de la Catedral. En lo sucesivo, tal vez desde aquella primera ocasión de 1681, a las contestaciones oficiales del Prelado se las denominará “arengas”, lo que no se escapa de la connotación militar y patriótica que impregna casi todos los textos de los villancicos.

### MÚSICA, TEXTO Y CONTEXTO DE LOS VILLANCICOS

El archivero de la catedral compostelana, Dr. José María Díaz, propone que la ofrenda, realizada en el marco del propio ofertorio de la Misa, venía precedida de una solemne procesión, propia de las grandes festividades. Se conservan en total veintiocho villancicos a Santiago del maestro Vaquedano que, a uno por año, salvo las ocasiones solemnes en que se interpretan dos, agotan así y completan los legados a la Catedral por el maestro navarro. Aunque excepcionalmente, alguno de ellos se interpretó en dos ocasiones, en distinto año; a veces con añadidos y transformaciones, otras veces con ligeros retoques en el texto.

El formato del gran villancico de la fiesta grande (25 de julio), más solemne (en formato, número de letras y aparato sonoro) se interpretaba desde el coro, con la Capilla distribuida en varios emplazamientos: entre las tribunas de los órganos, el coro alto y el coro bajo. El villancico de Vísperas, más sencillo y de menor formato, se cantaría en el trascoro, lo que obligaba a una formación “de cámara”. En ese caso, la temática del villancico “sencillo” del día penitencial encierra conceptos peregrinos, penitenciales o cosmológicos, mientras que el de gran formato es guerrero: sobre el patronazgo, la monarquía de los Austrias, y Santiago Matamoros y todos los ruidos de las armas y onomatopeyas bélicas mezcladas entre las notas.

Los villancicos “grandes” resultan de retórica y de conceptos más populares; el sonido, además, se desparrama por las naves de la Catedral desde diferentes focos, la textura de las voces y de los instrumentos es vertical y cada foco sonoro presenta su propio acompañamiento. Las coplas del villancico de formato “grande” suelen plantearse en metros regulares, en versos de arte me-

<sup>20</sup> *Al Apóstol más excelso* (catálogo de José López-Calo –en lo sucesivo LC–, 148 2/3), “A 8v. y ac. de arpa”, lo repite en 1687. Esta obra reflejará la tendencia del baldaquino con cabezas cortadas y todo el “ruido” de la batalla. El texto supone un resumen de los temas básicos: la peregrinación, la guerra, el Imperio, el Rey, el Apóstol como capitán, y la derrota de los moros. Con seguridad, al observar la corrección de las partes, este fue el villancico enviado al Cabildo por Vaquedano desde Madrid cuando fue contratado. El villancico *Alegría, alegría* también se interpretó en 1681 pero está escrito sólo a tres voces y bajo continuo. Se cantaría en otro tramo en la procesión durante las Vísperas del día 24. En especiales solemnidades aparecen, pues, dos villancicos: uno a varios coros, como el primero, y otro a pocas voces que permite mover la Capilla de Música fuera del emplazamiento habitual dentro del Coro. Véase al final de este artículo el análisis y algunos fragmentos de *Al Apóstol más excelso* (tomados de VILLANUEVA, *Polifonía Jacobea*).

nor de carácter popular, a una o dos voces. En todo caso, la figuración de la escritura y el resultado sonoro es el adecuado para la coordinación metronómica de los diferentes coros, con *hemiolias* y contrastes rítmicos marcados y con una evolución armónica totalmente previsible.

Los villancicos “sencillos” de la *Vísperas* —una cuarta parte del total— se ofrecen en un único coro a tres o cuatro voces (cinco rara vez) de mayor elaboración contrapuntística, con solos o *duettos* en las coplas más belcantísticos, próximos a la textura de las piezas latinas, y con movimiento horizontal del bajo. El peso instrumental se limita, en este caso, al acompañamiento del continuo.

Frente a la hipótesis, que en algún lugar hemos leído, de la escasa importancia que tendría la comprensión del texto, habida cuenta la confusión de voces, coros que se interpelan o los ritmos que se entrecruzan, hemos de recordar que los villancicos al Apóstol, como los de las otras fiestas, se imprimían en libretos que fieles y autoridades seguían, lo que nos explica la cantidad de recursos populares, ripios, chistes, dobles sentidos, ideas equívocas o metáforas gastadas, ... y sangre, mucha sangre, que sólo se justifica ante el gran éxito de este “teatro religioso” en el templo que no podemos analizar o valorar únicamente desde un punto de vista estrictamente literario, sin fijarnos en las circunstancias políticas o en el propio escenario. Imágenes, personajes, situaciones se repiten y degradan por el uso (temáticamente hablando) un año tras otro, para deleite del gran público y mayor gloria del Señor Santiago en su día grande<sup>21</sup>.

Los textos de los villancicos al Apóstol, como ya advertía Quevedo refiriéndose a la literatura “de cordel” en general, se consideran de muy escaso valor artístico; ya Santiago Tafall<sup>22</sup> denunciaba en su breve historia musical compostelana la escasa valía de los textos: “Efectivamente,” —nos dice Tafall— “la lectura directa de estos villancicos al Apóstol no sólo acusa la decadencia literaria del momento, sino que, además, ofrece penosas connotaciones de variedad de conceptos, imperfecciones métricas y una persistencia casi obsesiva de la visión del Matamoros, como si sólo pudiera concebirse el Patrón de España blandiendo la espada y cortando cabezas”.

En tiempos como los que vivimos que alimentan polémicas sobre “versos satánicos”, caricaturas religiosas consideradas blasfemas, o esculturas retiradas de sus vitrinas por ser “políticamente incorrectas”<sup>23</sup>, no resulta adecuado usar criterios estéticos muy estrictos y sin duda anacrónicos; precisamente, hemos estudiado aquí los precedentes del patronazgo de Santiago para tratar de entender la temática y la materialización de los textos de los villancicos ajustados a sus circunstancias.

<sup>21</sup> Para el tema de los textos de los villancicos, véase VILLANUEVA, Carlos, *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994.

<sup>22</sup> TAFALL, “La capilla de música de la catedral de Santiago”.

<sup>23</sup> Aún recordamos la polémica desatada *urbi et orbe*, en 2003, tras la retirada de su vitrina en el Museo de la Catedral de un famoso Santiago Matamoros del siglo XVII, al considerarlo el Cabildo “políticamente incorrecto”; incorrección en la que nadie había reparado teniendo en cuenta la teoría de los contextos y de las tendencias artísticas que presiden cada época. Algo que hoy, por otras razones, se cuestiona.

En todo caso, a las consideraciones estético-laborales de que la Catedral no contaba en aquel momento con un poeta a sueldo para estos menesteres, debemos añadir que estos textos “flamígeros” y combativos no pretendían contagiar o meter al receptor en batallas, más virtuales que reales tratándose del Apóstol, sino que estas imágenes se encuadran en el contexto teatral, efímero, popular y divertido que se esconde tras esta “literatura de cordel”: reiterativa, directa y de mucho divertimento. Y, por supuesto, como hemos tratado ya, dentro de un marco patriótico de unión de las tierras de España de la mano del gran Capitán-Santiago Matamoros, lo que suponía que, mientras sonaran “estas músicas” y soplaran aquellos vientos, el patronazgo y la consiguiente renta estaban garantizados. La gran polémica sobre los textos de los villancicos a nivel teórico aún tardaría en llegar<sup>24</sup>.

La temática textual de los villancicos al Apóstol de fray José de Vaquedano se acoge a alguno de estos motivos:

*a) Hijo del Trueno y rayo de España*

La referencia del Hijo del Trueno y sus rayos figura ya en la literatura litúrgica del siglo XII, era inevitable su relación con las batallas: “Al arma que ya el trueno,/ rimbomba por España,/ y encienden los pendones/ con aire de las llamas”<sup>25</sup>.

*b) Marte Guerrero*

La relación con el dios de la guerra, o el rayo de Marte, tan de moda en la literatura renacentista, está aquí desgastada y presenta la peor de las imágenes poéticas posibles. No podemos imaginarnos, dice J. M. Díaz, que estos villancicos pretendiesen contagiar furias combativas. Sin embargo, hemos de reconocer que, aplicados a la música muchos de estos textos –como a veces ocurre con los malos libretos de ópera–, funcionan eficazmente: “Desprendido va cruzando/ por los aires un lucero,/ la sombra borrando/ con líneas de nácar, con ecos de fuego/ y armando en el campo/ de estrellas el yelmo/ en temeroso militar gemido/ dice sonoro, canta sangriento ¡Viva, triunfe, viva España!/ arma, arma, guerra, guerra,/ guerra, guerra, a sangre y fuego. / Que es de la sangre príncipe glorioso, el rayo de Marte, el hijo de trueno”<sup>26</sup>.

*c) En la batalla ¡Santiago cierra España! ¡Con Santiago y a ellos!*

El tema de la batalla contra los moros, espejo de la célebre de Clavijo, lo llena todo, de manera obsesiva y reiterada, con mucha sangre, persecuciones, huídas de la media luna, espadas, sonido de clarines y cajas de tambor redoblante: “Al arma rojas cruces,/ Santiago cierra España,/ y tocan arrebató/ que todo es fuego y balas”<sup>27</sup>. La caricatura de Santiago Matamoros llega a ser grosera: “Guerra, guerra, y al son de las muchas cajas/ campa el acero que el valor alienta;/ que si monta, triunfa el Apóstol/ los destroza, mata, estropea / todo el poder de Mahoma y su falsa secta”<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> VILLANUEVA, *Los villancicos gallegos*.

<sup>25</sup> *Ah de la tumba sacra*, 1703 (LC 156, 2/26).

<sup>26</sup> *Desprendido va cruzando*, 1704 (LC 175, 2/30).

<sup>27</sup> *Ah de la tumba sacra*, 1703 (LC 156, 2/26).

<sup>28</sup> *Al Apóstol más excelso*, 1681 (LC 148, 2/3).

Las acciones en primera línea del frente van a permitir gran número de juegos vocales, onomatopeyas y ruidos de instrumentos percutidos: “Tan, tan, tan, tara, tan, tan, tan, tan,/ que al son de la caja va el Gran Capitán”<sup>29</sup>. Sin duda, el uso de los coros separados aumentaría el efecto y aliviaría la rudeza de estas letras pensadas más para el efecto escénico que para la reflexión o la catequesis.

*d) Campo de estrella y sepulcro*

Los juegos fonéticos sobre el campo/ campus, *campus stellae*, paralelo al campo de batalla, aparecen en alguno de los villancicos de Vísperas: “Para campar con su estrella/ en campo de estrellas se arma/ y alistado luces y hombres/ campea en su campo y campa”<sup>30</sup>.

Como contraste al campo de Marte, se ofrece el *campus stellae*, donde el silencio es la norma, la caja no es redoble, es ataúd, allí donde reposa el Apóstol en su última morada: “Silencio en su tumba/ defiende a España/ luego el silencio es trompa en sus hazañas... Sonar los clarines, chocar las escuadras/ triunfar los silencios con ecos, con alma,/ que la caja, que es urna de sus sacros huesos,/ también en la guerra nos toca la caja”<sup>31</sup>.

*e) Santiago peregrino*

La fiesta de la vigilia se presta para reflexiones penitenciales con los peregrinos como protagonistas: “Tanto como gira el sol/ por todo el mundo vuela,/ porque los demás peregrinos/ hoy vienen a Compostela”<sup>32</sup>.

Las estrellas que vislumbra el peregrino se prestan a reflexiones cósmicas: “Peregrino, espera/ que entre resplandores/ de finos ardores/ rasga en el centro de una nube/ el rayo quemante sube/ a entronizar en su esfera”<sup>33</sup>.

Incluso en ocasiones, como ocurre en las Navidades, algunas letras repiten antiguos chistes buscando directamente la risa del que escucha. Como esta parodia del peregrino, absorto ante la grandeza de la Catedral: “Oigan un peregrino, que muy devoto,/ hoy quiere ver la catedral del Santo Apóstol” [siguen visiones del peregrino]<sup>34</sup>.

*f) Santiago patrón*

Peregrino o soldado, todo el español imperio acude y su figura centra y une: “Todo el español imperio/ a nuestro Apóstol venera,/ algunos le traen pendiente /concha, y les está de perlas”<sup>35</sup>.

Todas las regiones vienen a rendir pleitesía al Apóstol [Andalucía, Vizcaya, Navarra, Castilla, Extremadura, La Mancha, Galicia...]<sup>36</sup>. Porque, tanto como soldado como por la predicación en España, Santiago es doblemente patrón: “Por la espada y por la lengua/ dos veces Patrón de España; con la espada hirió los cuerpos,/ con la lengua hirió las almas esfera”<sup>37</sup>.

<sup>29</sup> *Ah de la tumba sacra*, 1703 (LC 156, 2/26).

<sup>30</sup> *Ah de la tumba sacra*, 1703 (LC 156, 2/26).

<sup>31</sup> *Al viento las banderas*, sin fechar (LC 187, 20/43).

<sup>32</sup> *Al Apóstol más excelso*, 1681 (LC 148, 2/3).

<sup>33</sup> *Peregrino espera*, 1684 (LC 180, 2/6).

<sup>34</sup> *Oigan un peregrino*, 1697 (LC 166, 2/21).

<sup>35</sup> *Al Apóstol más excelso*, 1681 (LC 148, 2/3).

<sup>36</sup> *Con amante adoración*, 1692 (LC, 160, 2/15).

<sup>37</sup> *Sangre, heridas*, 1689 (LC 156, 2/11).

## CARACTERÍSTICAS DE LOS VILLANCICOS AL APÓSTOL

En una visión global, al igual que la conceptualización de los mensajes y contenidos escasamente sutiles, la sensación general de la escucha de los villancicos “grandes” se percibe en primer término en el contraste de los diferentes planos (solistas y diferentes coros, vocales o instrumentales), planos sonoros heterogéneos en la tímbrica variada de instrumentos de libre asignación (aunque con buenas pistas en los contenidos del texto: tocan trompetas, clarines, chirimías, fanfarrias guerreras y ruido intimidatorio de percusiones) y de las *particellas*, que a veces determinan específicamente el instrumento de que se trata (vihuelas, bajón, etc.) o el instrumentista que tiene parte asignada. No pensemos, en todo caso, en una planificación tímbrica homogénea, un reflejo, por ejemplo, de la orquesta que ya apunta Sebastián Durón o el propio Francisco Valls, sino en los cambios tímbricos y los contrastes propios de los registros de un órgano de finales del XVII, instrumento que por otro lado participa en el continuo del coro instrumental y del coro de *ripieno*, como denotan algunas partes del acompañamiento, con cifra en el bajo. En todo caso, cada uno de los coros funciona como una entidad armónica perfectamente constituida y autosuficiente, lo que justifica que, en ocasiones, tengamos la sospecha de que alguno de los coros no llegara a materializarse.

Existe la tendencia a la hora de interpretar este repertorio (quizá porque normalmente, en los tiempos actuales, se traslada toda la Capilla a un escenario de auditorio) a “engordar” desmesuradamente el bajo general, triplicando el instrumento acompañante y creando una espina dorsal armónica común excesivamente densa, artificial y “grave”, lo que afecta a la ligereza de un diálogo alternante de coros perfectamente planificado. Sea como fuere, importa la claridad interna de la polifonía y la agilidad del diálogo coral.

Las obras de formato reducido, una cuarta parte del total en catálogo, conceptualmente penitenciales y peregrinas, y de tratamiento más horizontal, con menores contrastes rítmicos, y concepción contrapuntística más elaborada, nos orientan mejor sobre las posibilidades del grupo especializado de solistas muy profesionales con que Vaquedano contó para el Coro I. En estas obras a 4/ 5 voces propone un lenguaje más “improvisatorio”, ornamental; son tonales en su relación, pero sin las referencias triádicas rígidas, con cierta libertad moduladora, exigentes técnicamente, y de mayor ejercicio y lucimiento vocal. Por otra parte, las coplas o los solos se apartan del carácter “hispano” (el de las cuartetos octosilábicas resueltas en compases ternarios), para adoptar modelos más sofisticados, con polirritmias internas y, obviamente, con mejores propuestas poéticas en la relación música texto, consecuencia de la mejora de calidad del poema y de la técnica empleada.

## AL APÓSTOL MÁS EXCELSO, VILLANCICO DE 1681

En ocasiones especiales, el formato grande y pequeño, las fórmulas poliorales y las texturas contrapuntísticas a menos voces se ofertan en una misma obra. Debemos tener en cuenta el escaso tiempo con que el maestro de capilla contaba en época de la fiesta grande del Apóstol, lo que parecería poder justificar las fórmulas reiterativas, las tiradas de versos vestidos con ritmos ternarios pertinaces, o las fórmulas amónicas repetitivas y previsibles. Son ex-

cepción aquellas obras, como *Al Apóstol más excelso*<sup>38</sup> en las que los dos formatos se funden para conseguir una obra más ambiciosa en elaboración, en detalles y en contrastes.

Da comienzo con un *cuatro* polifónico en binario con el bajo instrumental que duplica a la voz para, en el décimo compás, atacar un ritmo ternario que da la medida al Estribillo, escrito para todas las voces, con el Coro III (instrumental) que dobla literalmente al Coro II, probablemente separados entre sí para ampliar el efecto estereofónico. La dimensión de este estribillo (200 compases), el cuidado en la alternancia de solistas y *tutti*, los efectos acumulativos del segundo y tercer coros (en frases aclamativas o reafirmaciones: “¡guerra, guerra!, ¡campa el acero!, ¡ea, ea!”, etc.), al igual que las indicaciones detalladas de *tempo* (*despacio*, *volado*) nos reafirman en que esta obra está hecha con detalle, con tiempo de preparación, como digna tarjeta de visita que era.

Las coplas también son más elaboradas de lo habitual: alternando duetos de dos triples o de alto y tenor para concluir con una respuesta de los cuatro solistas. Suponemos que tras las coplas no se repetiría todo el estribillo, sino sólo una sección del mismo.

<sup>38</sup> Villancico al Apóstol a ocho voces y acompañamiento de arpa (LC 148, 2/3). Véase también la nota 20. La fecha de la portadilla está corregida. Es una obra especialmente elaborada; nos quedamos con la fecha de 1681 y la corrección es debida a que se trata de la obra que Vaquedano manda desde Madrid un año antes, como regalo al Cabildo y carta de presentación. La hace en principio a ocho voces en dos coros pero, cuando se encuentra con la plantilla de instrumentistas, inmediatamente dobla el segundo coro, permitiendo funcionar, *de facto*, como a tres coros separados; viene a ser una excepción, porque lo normal es que en Vaquedano las voces de los coros instrumentales sean siempre reales. El texto es más cuidado, si lo comparamos con los otros villancicos compostelanos, posiblemente escrito por un poeta de la Corte.

Apéndice. José de Vaquedano: *Al Apóstol más excelso* (1681). Fragmentos: Introducción (cc. 1-27); inicio del Estribillo (cc. 28-62); y Coplas (cc. 228-286).

## Al Apóstol más excelso

Villancico a 12 voces y arpa. Año 1681

José de Vaquedano  
(1642 - 1711)

INTRODUCCIÓN

The introduction is a five-staff musical score. The top staff is for Tiple I, the second for Tiple II, the third for Alto, the fourth for Tenor, and the fifth for Arpa. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics for the vocal parts are: Tiple I: "Al A - pos - tol mas ex - cel - - -"; Tiple II: "Al A - pos - tol mas ex - cel - - -"; Alto: "Al A - pos - tol mas ex -"; Tenor: "Al A - pos - tol mas ex - cel - - -". The arpa part provides a rhythmic accompaniment.

5

The chorus begins at measure 5, marked with a box containing the number '5'. It is a five-staff musical score for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Arpa. The lyrics are: Soprano: "- - - - so, ra - yo de\_a - que - llas es - fe - - - - ras, el"; Alto: "- - - - so, ra - yo de\_a - que - llas es - fe - - - ras,"; Tenor: "- cel - - - so, ra - yo de\_a - que - llas es - fe - - - - ras, el"; Bass: "- - - - so, ra - yo de\_a - que - llas es - fe - - - - ras, el". The arpa part continues with a rhythmic accompaniment. The time signature changes to 3/4.

11

sol don-de\_a - bi - tan la lu - na y\_es - tre - - - llas, las lu - ces mas  
 el sol don - de\_a - bi - tan la lu - na y\_es - tre - - - llas,  
 sol don - de\_a - bi - tan la lu - na y\_es - tre - - - llas, las  
 sol don - de\_a - bi - tan la lu - na y\_es - tre - - - llas, las

17

pu - ras que ra - yan el dí - - - a, lu -  
 las lu - ces mas pu - ras que ra - yan el dí - - - a, lu -  
 lu - ces mas pu - ras que ra - yan el dí - - - a, lu -  
 lu - ces mas pu - ras que ra - yan el dí - - - a, lu -

23

- ci - dos sus as - tros a - cor - des fes - te - - - - jan.  
 - ci - dos sus as - tros a - cor - des fes - te - - - - jan.  
 - ci - dos sus as - tros a - cor - des fes - te - - - - jan.  
 - ci - dos sus as - tros a - cor - des fes - te - - - - jan.

28 ESTRIVILLO

**I Coro**

Tiple I  
Tiple II  
Alto  
Tenor

**II Coro**

Tiple  
Alto  
Tenor  
Bajo

**III Coro**

Tiple  
Alto  
Tenor  
Bajo

Arpa [Acomp.]

lu - ces y ti -  
Li - dien fes - ti - vas, lu - ces y ti -  
Li - dien fes - ti - vas, lu - ces y ti -  
lu - ces y ti -  
Lu - ces, lu - ces  
Lu - ces, lu - ces  
Lu - ces, lu - ces



41

li - dien fes - ti - vas lu - ces y ti - nie - blas,  
li - dien fes - ti - vas, li - dien fes - ti - vas lu - ces y ti - nie - blas,  
li - dien fes - ti - vas lu - ces y ti - nie - blas,  
- ti - vas, li - dien fes - ti - vas lu - ces y ti - nie - blas,  
li - dien lu - ces  
li - dien lu - ces sue - ne \_ el a -  
li - dien lu - ces

48

sue-ne\_el a - plau-so, sue - ne en vez de ban - de - - ras.

sue-ne\_el a - plau-so, sue - ne en vez de ban - de - - ras.

sue-ne\_el a - plau-so, sue - ne\_en vez de ban - de - - ras.

sue-ne\_el a - plau - so, sue - ne en vez de ban - de - - ras.

sue-ne\_el a - plau - so, sue - ne en vez de ban - de - - ras.

- plau - so, sue - ne, sue - - - ne en vez de ban - de - - ras.

sue-ne\_el a - plau - so, sue - ne en vez de ban - de - - ras.

sue-ne\_el a - plau - so, sue - ne en vez de ban - de - - ras.

- plau - so, sue - ne, sue - - - ne en vez de ban - de - - ras.

sue-ne\_el a - plau - so, sue - ne en vez de ban - de - - ras.

55 Solo. Despacio.

A de la cum-bre del sol,

Despacio.

A de los cam-pos del

A de la\_e - mi-nen-te\_es - fe - - - ra,

COPLAS 1ª, 3ª, 5ª, 7ª

228

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Arpa

1ª Con - tra las men - guan - tes lu - nas oy ar - dien - te fue -  
 3ª Un tor be - lli - no gra - ni - za en las mo - ris - cas  
 5ª Dies - tro cau - di - llo\_y va - lien - te el cam - po\_e - ne - mi -  
 7ª Ven - gan más hues - tes y mo - ros San - tia - go di - ce\_en

234

- go lla - - - ma, un sol cam - pion que\_en - ten -  
 a - dar - - - gas, pues tan - - - to do - ra - do\_es -  
 - go\_es pla - - - ya pues a\_Es - pa - ña\_a - bre\_el ca -  
 cam - pa - - - ña ven - gan más y más tur -

240

- di - do es ra - - yo bo - raz que\_a - bra - - sa. Es ver -  
 - cu - do lle - va - por pun - ta de lan - - za. Es ver -  
 - mi - no y\_a los mo - ros cie - rra\_Es - pa - - ña. Es ver -  
 - ban - tes que\_a más mo - ros más ga - nan - - cia. Es ver -

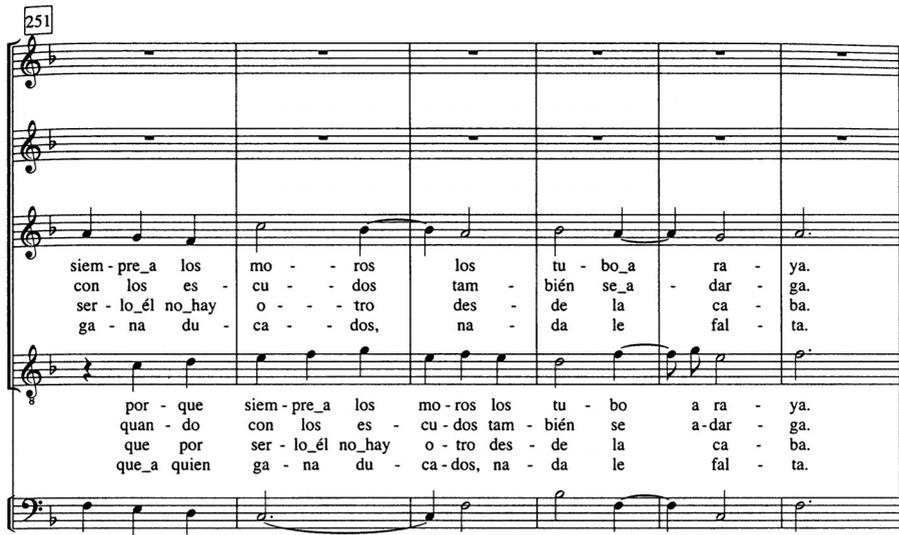
Es ver -  
 Es ver -  
 Es ver -  
 Es ver -

246

- dad, y\_aún por e - so ra - yo le lla - - man, por - que  
 - dad y\_aún por e - so, su glo - ria\_es tan - - ta, quan - do  
 - dad y\_aún por e - so ca - bo le\_a - cla - - man; que por  
 - dad y\_aún por e - so tan - to le\_en - sal - - zan, que\_a quien

- dad, y\_aún por e - so ra - yo le lla - - man,  
 - dad y\_aún por e - so, su glo - ria\_es tan - - ta,  
 - dad y\_aún por e - so ca - bo le\_a - cla - - man,  
 - dad y\_aún por e - so tan - to le\_en - sal - - zan,

251

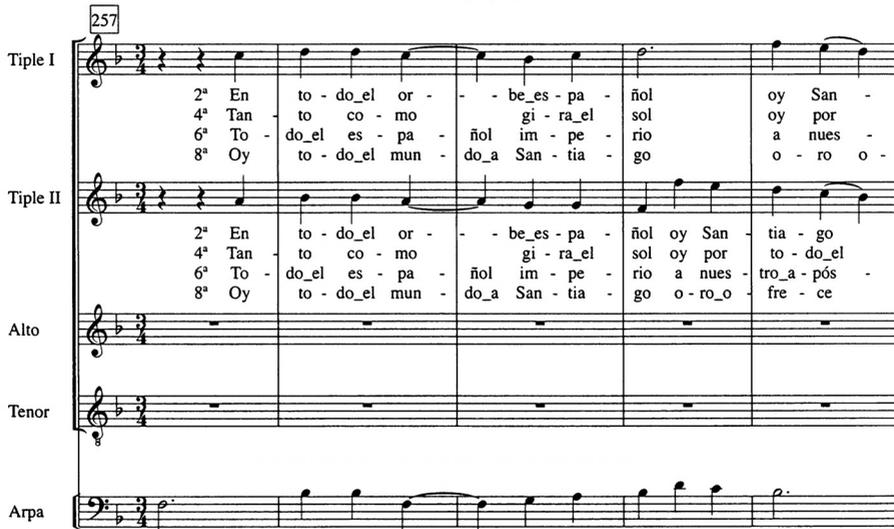


siem - pre\_a los mo - - ros los tu - bo\_a ra - ya.  
 con los es - cu - - dos tam - bién se\_a - dar - ga.  
 ser - lo\_él no\_hay o - - tro des - de la ca - ba.  
 ga - na du - ca - - dos, na - da le fal - ta.

por - que siem - pre\_a los mo - ros los tu - bo a ra - ya.  
 quan - do con los es - cu - dos tam - bién se a - dar - ga.  
 que por ser - lo\_él no\_hay o - tro des - de la ca - ba.  
 que\_a quien ga - na du - ca - dos, na - da le fal - ta.

COPLAS 2ª, 4ª, 6ª, 8ª

257



Tiple I  
 2ª En to - do\_el or - - be\_es - pa - ñol oy San -  
 4ª Tan to co - mo gi - ra\_el sol oy por tia - go  
 6ª To - do\_el es - pa - ñol im - pe - rio a nues - tro\_a - pós -  
 8ª Oy to - do\_el mun - do\_a San - tia - go o - ro\_o - fre - ce

Tiple II  
 2ª En to - do\_el or - - be\_es - pa - ñol oy San -  
 4ª Tan to co - mo gi - ra\_el sol oy por tia - go  
 6ª To - do\_el es - pa - ñol im - pe - rio a nues - tro\_a - pós -  
 8ª Oy to - do\_el mun - do\_a San - tia - go o - ro\_o - fre - ce

Alto  
 Tenor  
 Arpa

262

- tia - go se des - cue - lla, tan - to que de sol  
to - do el mun do bue - la, por - que los más pe -  
- tro\_a - pós - tol ve - ne - ra, al - gu - nos lo traen,  
- fre - ce co - mo tie - rra, tri - bu - to que se

se des - - cue - - lla, tan - to que de sol a  
mun - do bue - - la, por - que los más pe - re - gri -  
- tol ve - - ne - - ra, al - gu - nos lo traen, pen - dien -  
co - mo tie - - rra, tri - bu - to se le pa - -

268

a sol com - pi te de\_es tre - lla\_a\_es - tre - - - lla.  
- re - gri - nos oy vie nen a Com - pos - te - - - la.  
pen - dien - te con - cha\_y les es - tá de per - - - las.  
le pa - ga, por ré di - tos de tu - te - - - la.

sol com - pi - te de\_es - tre - - lla\_a\_es - tre - - - lla.  
- nos oy vie - nen a Com - - pos - te - - - la.  
- te con - cha\_y les es - tá de per - - - las.  
- ga, por ré - di - tos de tu - - - te - - - la.

275

Es ver - dad por - que oy tan - to cam - pe - a  
 Es ver - dad por - que oy nin - gu - no que - da  
 Es ver - dad por - que oy veo la no - ble - za  
 En fin, oy a - quí de to - do\_ay fe - ria

281

que\_en glo - bos za - fí - reos los as - tros hue - lla.  
 que\_a nues - tro pa - trón o - fre - cer no ben - ga.  
 so - lo co - no - ci - da por su ve - - ne - ra.  
 me - nos de tur - ban - tes, por - que los des - tie - rra.

## RESUMEN

En el artículo se estudian los villancicos que el compositor navarro José de Vaquedano (1642-1711), maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela, dedicó al Apóstol Santiago, y se sitúa ese repertorio en el contexto histórico y litúrgico en el que era interpretado. El trabajo incluye una revisión crítica de las publicaciones existentes sobre Vaquedano, una descripción de la solemne ceremonia de la Ofrenda al Apóstol celebrada en la Catedral de Santiago (marco en el que se escuchaban los villancicos estudiados), el análisis de las características musicales y los temas literarios que aparecen en dichas obras y un estudio específico del villancico *Al Apóstol más excelso* (1681), del que se incluyen algunos ejemplos musicales.

## ABSTRACT

This article studies the *villancicos* which the Navarran composer José de Vaquedano (1642-1711), chaplain at the Cathedral of Santiago de Compostela, dedicated to the Apostle Saint James and locates this repertoire within the historical and liturgical context it was performed. The work includes a critical review of the publications about Vaquedano, a description of the ceremony of the Offering to the Apostle held in the Cathedral of Santiago (where the *villancicos* being studied were heard), an analysis of the musical characteristics and literary themes which appear in these works, and a specific study of the *villancico Al Apóstol más excelso* (1681), of which several examples are also given.