

*PASTOR, A LOS CAMPOS DILES,*  
VILLANCICO DE NAVIDAD  
DE MATEO ROMERO Y JUSEPE XIMÉNEZ\*

Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN  
Departamento de Musicología, CSIC

**Abstract**

This paper offers the edition of one *tonada* attributed to Mateo Romero (Maestro Capitán, master of the Royal Chapel in Madrid), and one *responsión* apparently added to the previous *tonada* by Jusepe Ximénez (organist at *La Seo* in Zaragoza). These two works shows an example of circulation of music attributed to prestigious composers, and gives testimony about the ability of the composers (appreciated by other authors) when adapting and elaborating ('improving') their works.

**Resumen**

Este artículo presenta la edición de una *tonada* atribuida a Mateo Romero, alias Maestro Capitán, a la que, aparentemente, se añadió con posterioridad una *responsión* que la fuente musical atribuye al organista Jusepe Ximénez. Se trata, a la vez, de un ejemplo de circulación de obras de autores de gran prestigio y de su reutilización adaptada en lugares alejados al de su presunta producción, así como de una muestra del valor que en el siglo XVII español se otorgaba a la habilidad para adaptar, *contrahacer* o incluso "mejorar" obras musicales ajenas.

Hoy en día, y en el ámbito de la musicología histórica, vienen siendo frecuentes los trabajos sobre la circulación, el intercambio, la recepción y el impacto de la música, de determinadas obras o de ciertos repertorios. Gracias a los estudios sobre las fuentes musicales, estamos persuadidos de que, centrándonos en el ámbito del barroco hispánico, algunas atribuciones plantean serias dudas, y de que existen casos de "creación colectiva"; también sabemos que, para fechas tan avanzadas, los compositores, que no dudan en reivindicar la "ingenuidad" de la música (*ars* o ciencia, no oficio manual, como tan frecuentemente se argumenta, directa o indirectamente, en la tratadística: Cerone, Nassarre, etc.), son perfectamente conscientes de que la autoría de una pieza, aunque tome elementos de obras de otros compositores, confiere cierta "propiedad intelectual" sobre la misma. Dentro del género de los villancicos, composiciones en lengua vernácula

\* Sirva este pequeño trabajo, a la par que de homenaje a nuestro querido colega y amigo, el Dr. Josep Pavia i Simó, como felicitación navideña, en su parte musical, para todos los lectores.

la que, por costumbre o norma, debían ser nuevas para cada ocasión festiva, conocemos numerosos ejemplos, tanto por fuentes musicales como documentales<sup>1</sup>, de piezas que circularon en diferentes adaptaciones, según los medios y necesidades de las diversas capillas de música que los utilizarían. De hecho, si esta práctica de *contrahacer* para una catedral villancicos compuestos para otra no debía hacerse pública de cara a los patronos, no es menos cierto que entre los músicos no se consideraba un demérito, sino, al contrario, tenía por muestra de habilidad, y constituía un eslabón más en la tradición del uso de procedimientos paródicos. Del mismo modo que en el siglo XVII existían comedias con tres autores (uno por jornada), podían darse los villancicos con dos (uno para la *tonada* o el *romance* y otro para la *responsión*). El fondo del siglo XVII del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E:Zac*) conserva cierto número de obras con doble autoría o doble atribución, así como ejemplos de *contrafacta*, tonos humanos vueltos a lo divino, etc.<sup>2</sup> El caso que se presentará a continuación tiene la peculiaridad de involucrar a uno de los compositores más influyentes en el XVII español (Capitán) y a uno de los organistas más renombrados en tal centuria y contexto (Ximénez), cuya intervención en la obra en cuestión nos proporciona la única composición vocal completa atribuida al mismo hasta la fecha. Se trata de una tonada navideña a dúo, compuesta de estribillo y coplas, atribuida por la fuente a Capitán, a la cual se añade una responsión a cuatro que la fuente atribuye a Jusepe Ximénez.

La figura de Mateo Romero, el Maestro Capitán (\*1575ca.-†1647), ha llamado la atención de numerosos investigadores (desde Pedrell y Mitjana hasta Becquart y Querol<sup>3</sup>), pero son los recientes trabajos de Judith Etzion<sup>4</sup> los que con más vehemencia y argumentos ponen de manifiesto la relevancia de este autor en el desarrollo de la música española del siglo XVII. No es preciso adentrarse en la biografía del maestro flamenco naturalizado castellano. Bastará decir que, nombrado maestro de la Real Capilla en 1598 por Felipe III, se mantuvo en el cargo al acceder al trono Felipe IV, a quien en su niñez Capitán había enseñado música e idiomas. El “Rey Planeta” colmó de honores a Romero, quien, tenido ya por un gigante de la música, ejerció hasta

1. Acerca del intercambio de villancicos entre maestros de diferentes ciudades para su uso, previa adaptación a los medios y costumbres del destinatario, pueden verse testimonios en algunos trabajos sobre correspondencia entre músicos, como, entre otros, los de J. López-Calo: “Corresponsales de Miguel de Irizar (II)”, *AnM*, 20, 1965, 209-233; C. Caballero Fernández-Rufete: “Miguel Gómez Camargo: correspondencia inédita”, *AnM*, 45, 1990, 67-102; A. Ezquerro Esteban y L. A. González Marín: “Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (Zac)”, *AnM*, 46, 1991, 127-171

2. He aquí algunos ejemplos, no sólo de obras en lengua vernácula: el villancico a la Inmaculada Concepción *Pastores destas montañas*, alguna de cuyas voces se atribuyen en la fuente a Manuel Correa y otras a Urbán de Vargas; un *Misere-re a versos* con secciones a 4 atribuidas a Juan Bautista Comes y otras secciones a 4 y a 11 atribuidas a Vargas; un motete de difuntos —*Memento quia ventus est vita mea*— doblemente atribuido a Bernardo Peralta Escudero y Joan Pujol; un *Nunc dimittis* a 8 atribuido doblemente a Manuel Correa y Gabriel Díaz; un villancico al Santísimo Sacramento —*Dulce y regalada esposa*— atribuido a Carlos Patiño y a Francisco Navarro; versiones a lo divino de tonos de la comedia *Tetis y Peleo* (Zaragoza, 1672)...

3. Remito a la bibliografía citada en P. Becquart: “Romero [Romarin; Rosmarin; Ros-marin], Matheo [Matheo; Mathieu; Matthieu] [Capitán; El Maestro Capitán]” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999ss.

4. Cfr. J. Etzion: *The Cancionero de la Sablonara: A Critical Edition*, Londres, Tamesis Books, 1996; —: *Mateo Romero (Maestro Capitan) (ca. 1575-1647): Opera Omnia Latina* (serie 109-1, 2, 3 y 4 de *Corpus Mensurabilis Musicae*), AIM, 2001.

su muerte, a pesar de su jubilación en 1634, un cierto control sobre la actividad musical cortesana, ocasionando notables perjuicios a Carlos Patiño, nuevo maestro de capilla a quien Fray Francisco de Santiago calificaba, en relación con Capitán, de “David de este Goliath”<sup>5</sup>.

En cuanto a Jusepe Ximénez (\*1600ca.-†1672), fue Lothar Siemens quien aportó numerosos datos biográficos sobre el mismo, y quien lo situó en un lugar privilegiado de la llamada “escuela organística de La Seo de Zaragoza”, como discípulo de Sebastián Aguilera de Heredia y maestro de Andrés de Sola<sup>6</sup>. Ximénez, tal vez natural de Tudela, o de Zaragoza, debió de formarse desde niño en La Seo de esta ciudad, donde en 1619 figura como infante mayor (coincidiendo con el que luego sería reputado maestro Diego Pontac) y, desde 1620, como ayudante de Aguilera en la tribuna del órgano; más tarde se le llama “teniente de organista y substituto de Aguilera”, y parece que sucede a éste a su muerte (1627), ocupando la plaza de organista primero hasta enero de 1672 (seis meses antes de morir), fecha en que lo sucede su discípulo y sobrino Andrés de Sola<sup>7</sup>. Ximénez gozó en vida de un considerable prestigio, hasta el punto de que, según testimonio del cabildo cesaraugustano, en 1654 le fue ofrecida una plaza de organista en la Real Capilla, que Ximénez rechazó (un caso semejante al de Bruna, que no quiso abandonar su ciudad —Daroca— para marchar a la corte). Felipe IV y algunos miembros de su corte y de su Real Capilla habrían tenido ocasión de escuchar a Ximénez en diferentes ocasiones, dado que la corte, con el monarca a la cabeza, pasó diversas jornadas en Zaragoza, con obligadas visitas a La Seo, en los años 1626, 1630, 1641, 1643, 1645 y 1646<sup>8</sup>. En el séquito real siempre figuraba al menos una parte de los músicos de la Real Capilla. Los dos primeros viajes se produjeron estando Capitán en activo como maestro, y los siguientes durante su jubilación (nominal, según parece, más que un retiro *de facto*), de modo que no es imposible que se diera algún encuentro entre Capitán y Ximénez, encuentro que, por lo demás, no es totalmente necesario para explicar cómo una obra de aquél pudo caer en las manos de éste.

Además de los habituales medios de intercambio de materiales musicales —el correo, principalmente—<sup>9</sup>, que para la posible relación Capitán-Ximénez no están documentados (no hay evi-

5. Cfr. D. Bécker: *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1987, pp. 16 y 22-23.

6. Cfr. L. Siemens Hernández: “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII. 1”, *AnM*, XXI, 1966, 147-167. Consúltense asimismo la edición de sus obras por W. Apel: *Joseph Jiménez (d. 1678). Collected organ compositions*, Neuhausen, American Institute of Musicology, 1975. Actualmente Javier Artigas Pina prepara una nueva edición de las obras de tecla de Ximénez.

7. Cfr. L. A. González Marín: “Ximénez, Jusepe”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999ss.

8. Sobre las visitas de Felipe IV a Zaragoza, cfr. R. del Arco: *Efemérides zaragozanas*, Huesca, ed. “Nueva España”, 1941, y los diversos artículos publicados en E. Serrano, ed.: *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995.

9. Acerca de los soportes para la notación musical, la difusión de las composiciones y la influencia de unas circunstancias en otras, consúltense, además de los ya citados estudios documentales sobre correspondencia entre músicos, los siguientes trabajos: A. Ezquerro Esteban: “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”, en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag. / hrsg. Von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*, Tutzing, Hans Schneider Verlag, 2002; Antonio Ezquerro, Luis Antonio González Marín y José V. González Valle: “The Circulation of Music 1600-1900. A Spanish Perspective”, en Rudolf Rasch, ed.: *The Circulation of Music 1600-1900*, European Science Foundation, 2002 (en prensa).

dencia alguna de que fueran corresponsales), y aparte de la circulación de copias de obras firmadas por maestros de prestigio que, a pesar del celo de los cabildos por preservar intactos y sin rendijas sus archivos, existía, en el caso presente entra en escena un tercer personaje que tal vez ejerciera como intermediario y que puede poner en cuestión la autoría de las piezas que se transcriben más abajo. Se trata del ya citado Diego Pontac<sup>10</sup>, probable condiscípulo de Ximénez en la “infantería” de La Seo de Zaragoza, discípulo después, según propio testimonio, de Capitán, y años más tarde maestro de capilla de La Seo (1649) tras vencer en oposición, siendo Ximénez examinador del tribunal. A Pontac se atribuye una obra, hoy no encontrada, en el índice de la biblioteca de João IV de Portugal<sup>11</sup>, cuyo íncipit de texto —*Pastor a los campos diles*, lo único que de la obra conocemos, junto a la especificación de que es un villancico de Navidad “solo & a 6”<sup>12</sup>— coincide con el de la tonada y la responsión que la fuente zaragozana atribuye a Capitán y Ximénez, respectivamente. Esta composición perdida trae consigo nuevos interrogantes, relativos a la circunstancia de la llegada a manos de Ximénez de la tonada atribuida a Pontac y relativos a la propia autoría tanto de la tonada como de la responsión. No hay testimonios que confirmen la autoría de Capitán: pudiera tratarse de una atribución apelando al “argumento de autoridad”, que glorificaría al autor (en este caso Ximénez, según la fuente) de una “mejora” o ampliación de la pieza originaria (así debe entenderse la composición de una responsión sobre la tonada ajena<sup>13</sup>). No podemos saber al presente si existían coincidencias o no con la obra que el índice de João IV cita como de Pontac. En definitiva, no podemos saber si los maestros, ni los copistas, eran veraces, o si obraban de buena o mala fe.

En todo caso, disponemos de una tonada y una responsión meritorias, graciosas, y llenas de donaire, que manifiestan buen manejo del contrapunto y un inteligente uso del ritmo, destinado a la mejor declamación y comprensión del texto. Hasta dónde llegan las manos de Capitán, de Ximénez, tal vez de Pontac o quizá de algún otro, es algo que no puede afirmarse.

### Descripción de la fuente y criterios de la edición

Bajo la signatura *E:Zac B-35/555*, tenemos un ejemplo de borrón o borrador en el que se encuentran copiadas todas las voces o partes de una composición, no en disposición de partitura.

10. Para una biografía de Pontac, cfr. A. Ezquerro Esteban: *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), maestro de capilla de La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991; “Idem”, en *Nassarre*, VIII/1 (1992), pp. 187-210. P. Ramos López: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Granada, Diputación Provincial y Junta de Andalucía, 1994; “Pontac, Diego de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999ss.

11. M. Sampaio Ribeiro: *Livraria de Música de El-Reu D. João IV*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1967.

12. No he localizado este texto en I. Ruiz de Elvira, ed., *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992; ni en M. Lambea, *Íncipit de Poesía Española Musicada, ca. 1465-ca. 1710*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000.

13. Debe tenerse en cuenta también que, entre las habilidades que ordinariamente se exigían a un organista, como a un maestro de capilla, estaba la de “echar voces” sobre una composición dada. Véanse al respecto algunos testimonios en L. A. González Marín: “El órgano y el acompañamiento en la música española del Barroco”, en *Rolde*, 58-59 (1991), pp. 45-52. Tampoco debe olvidarse que Capitán aparece citado por Gaspar Sanz (*Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, fol. 7r.) en un contexto organístico, cuando trata de las reglas para acompañar sobre la parte (esto es, la realización del acompañamiento o bajo continuo).

Se trata de un pliego de 310 x 424 mm. (plegado [se lee en vertical]: 310 x 212 mm.). Abierto, por uno de los lados contiene un villancico de navidad a 4 de Vicente García (“Viçente Garçia”. Estribillo: *Niño en persona segundo*; coplas: *Niño soberano que en tu gloria eterna / El que te ha engendrado te envía a la tierra*), anotado en claves naturales y en formato semejante al de los libros de atril (figura 1). En la otra cara del pliego encontramos las composiciones atribuidas a Capitán y Ximénez que nos ocupan. El orden de copia de los fragmentos es el que sigue (figura 2):

[página izquierda]	[página derecha]
duo a la natiuidad de Capitan [Ti]	Alto respension A 4 Jusepe Ximenez
respension a 4 [Ti 1º]	Tonada a duo bajo de Capitan
Tiple 2º. respension A 4 Josehp Ximenez	bajo. respension de Jusepe Ximenez

Tanto la tonada de Capitán (con su estribillo y dos coplas) como la respensión de Ximénez se anotan en claves altas. La composición se encuentra en octavo tono alto u *octavillo*.

Con el fin de ofrecer una versión fidedigna de la fuente y, a la vez, ahorrar espacio prescindiendo de *incipit* musicales, aquí innecesarios como se verá, he decidido presentar mi “puesta en partitura” sirviéndome de las claves originales (claves altas) sin someterlas a la habitual transposición (regularmente una cuarta baja), dejando igualmente el compás original (compasillo) y añadiendo únicamente las barras que separan pulsos de semibreve. En cuanto al texto, he normalizado ortografía y puntuación, eliminando también algunos arcaísmos o modismos (“canpos”, “deçiembre”, “tanbien”, “Velen”, “ynbierno”, “suabes”, “deydades”, “çierços”). La fuente no se encuentra en perfecto estado, pues abundan las manchas de humedad, la tinta se ha emborronado en algunos lugares e incluso el papel ha llegado a quebrarse en diversos puntos, pero, con todo, el manuscrito es legible. Algunas anotaciones que muestran cierta dificultad o que parecen erróneas han sido resueltas en la transcripción, y se explican en las notas siguientes. En todo caso, la edición podrá cotejarse con las fotografías de la fuente que se incluyen.

#### Notas críticas:

##### [Tonada de Capitán]

c. 9: las dos últimas figuras del Bajo (Si b) parecen negras en el ms. (las manchas dificultan la visión), pero han de ser corcheas, y así las transcribo.

c. 12: igual que en el 9, las dos últimas figuras del Bajo (Mi) se anotan como negras en el ms., y las transcribo como corcheas.

##### [Respensión de Ximénez]

c. 10: la primera palabra del texto en la parte de Bajo es “diles”, que transcribo como “di” en función de una correcta aplicación del texto.

c. 25: añadido calderón en la parte de Tiple 1º.

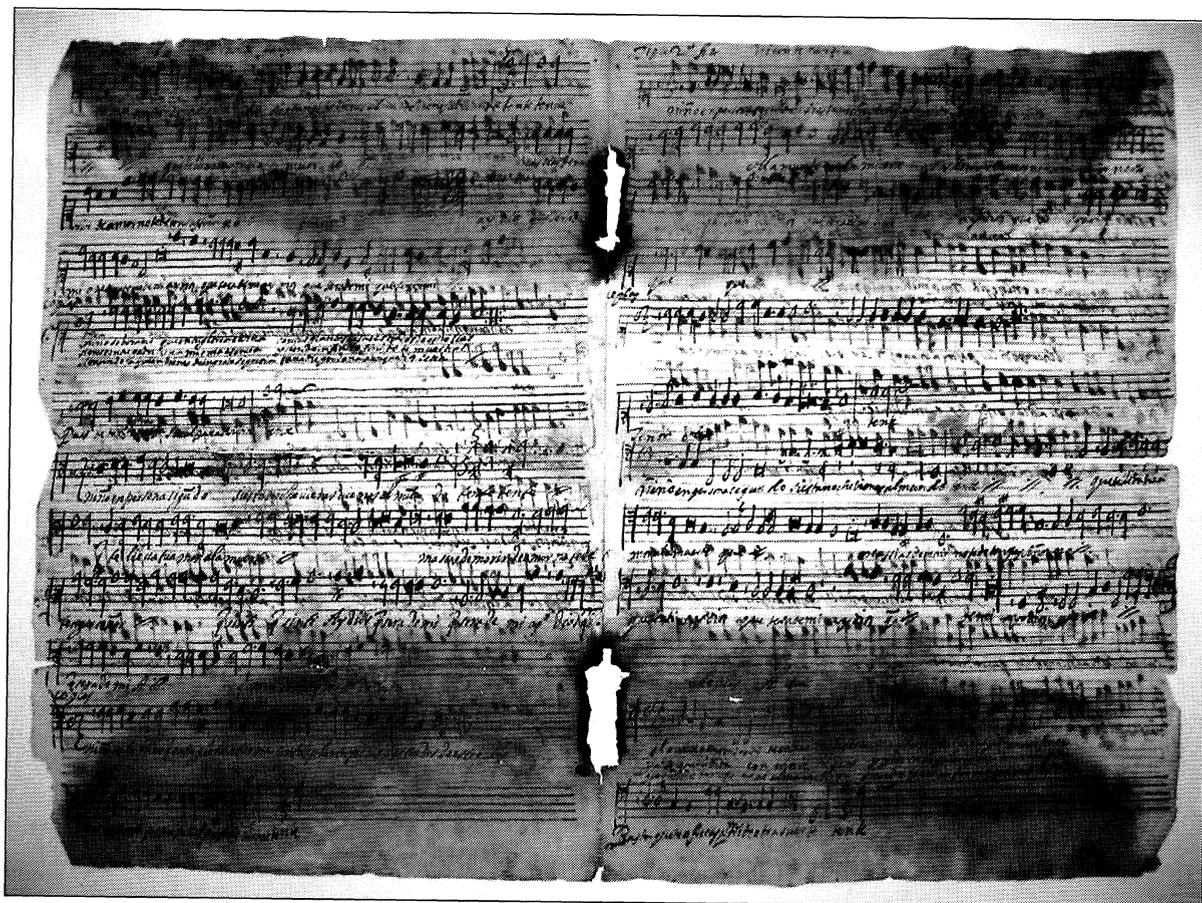


Figura 1. E:Zac B-35/555, Vicente García:  
borrador del villancico *Niño en persona segundo*

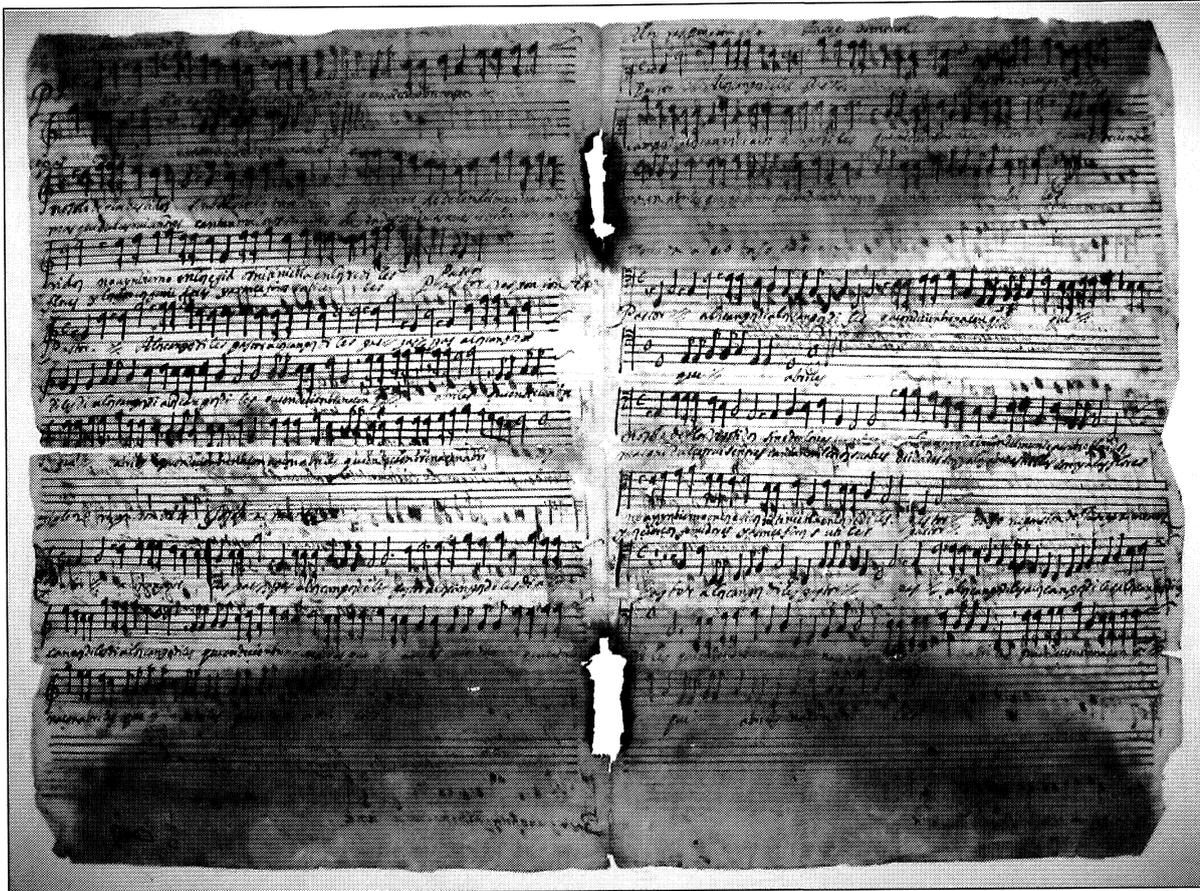


Figura 2. E:Zac B-35/555, Capitán y Ximénez:  
borrador del villancico *Pastor, a los campos diles*



Figura 3. Diversos detalles de E:Zac B-35/555

*E:Zac B-35/555, Pastor, a los campos diles*

Edición: Luis Antonio González Marín

1 *duo a la natiuidad de Capitan*



Pas - tor, [pas - tor,] a los cam - pos di - les, a los cam - pos di -

*Tonada a duo bajo de Capitan*

Pas - tor, [pas - tor,] a los cam - pos di, a los cam - pos di -

6



les que en di - ciem - bre na - cen, [que en di - ciem - bbre na - cen] a - bri -

les que en di - ciem - bre na - cen, q[ue en di - ciem - bre na - cen,] que [en di - ciem - bre na - cen a -

10



les, que en di - ciem - bre na - cen a - bri - les.

bri - - - les.] que [en di - ciem - bre na - cen] a - bri - - - - les.

15 coplas

No só - lo de flor ves - ti - dos, si - no de glo - ria tam - bién,  
 Más que dul - ces rui - se - ño - res can - tan mil co - ros sua - ves;

No só - lo de flor ves - ti - dos, si - no de glo - rias tam - bién,  
 Más que dul - ces rui - se - ño - res can - tan mil co - ros sua - ves;

20

son los cam - pos de Be - lén del mun - do a - som - bro flo - ri - dos; no hay in - vier - no en  
 dei - da - des son ya las a - ves, es - tre - llas son ya las flo - res, y los cier - zos

son los cam - pos de Be - lén del mun - do a - som - bro flo - ri - dos; no hay in - vier - no en  
 dei - da - des son ya las a - ves, es - tre - llas son ya las flo - res, y los cier - zos

25

los e - gi - dos ni ti - nie - bla en los re - di - - - les. Pas - tor,  
 ge - mi - do - res ya son cé - fi - ros su - ti - - - les. [Pas - tor,]

los e - gi - dos ni ti - nie - bla en los re - di - les. Pas - tor,  
 ge - mi - do - res ya son cé - fi - ros su - ti - les. Pas - tor,

1 *responcion A 4*

Pas - tor, [pas - tor,] a los cam - pos di - les, pas - tor, a los

*Tiple 2°. responcion A 4 Josehp Ximenez*

Pas - tor, [pas - tor,] a los cam - pos di - les, pas - [tor,] pas -

*Alto responcion A 4 Jusepe Ximenez*

Pas - tor, [pas - tor,] a los cam - pos di - les, pas - [tor, a los

*bajo. responcion de Jusepe Ximenez*

Pas - tor, a los cam - pos di - les, pas - tor, [a los

6

cam - pos di - - - les, pas - [tor,] pas - [tor,] pas -

[tor,] a los cam - pos di - les, pas - tor, a los cam - pos

cam - pos di - - - - les,] pas - tor, a los

cam - pos di - - - - les,] pas - [tor,] a los cam - pos

10

[tor.] a los cam-pos di - les, di a los cam-pos, di a los cam-pos, di - les que en di-ciem-bre  
di - les, di a los cam-pos, di-les, di a los cam-pos, di - - - les  
cam-pos di, a los cam-pos di, a los cam-pos di, a los cam-pos di - les  
di, a los cam-pos di - les, a los cam-pos di - les, di - - - les

15

na - cen, qu[e en di-ciem-bre na-cen] a - bri - les, que en di-ciem-bre,  
que en di-ciem bre na - cen a bri - - - les, que [en di-ciem-bbre na - cen] a -  
que en di-ciem-bre na - - - - - cen a - bri - les, que en di-ciem-bre  
que en di-ciem-bre na - cen, na - cen, na-cen a - bri - les, [que en di-ciem-bre na - cen] a -

