



HAL
open science

El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)

Alain Begue

► **To cite this version:**

Alain Begue. El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746). El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX), 2019. hal-02522926

HAL Id: hal-02522926

<https://hal.science/hal-02522926v1>

Submitted on 14 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EL VILLANCICO PENINSULAR ENTRE BARROCO Y NEOCLASICISMO (1665-1746)

ALAIN BÈGUE

Quieren, amable lector, las páginas que siguen servir para volver sobre el género del villancico analizando desde varios puntos de vista a fin de profundizar en algunos aspectos ligados al estudio del interesante proceso de evolución diacrónica que lo llevó a convertirse en el exitoso género poético-musical que va a vivir en la segunda mitad del siglo XVII su época más esplendorosa. Hace exactamente ahora diez años daba a conocer en mi tesis doctoral las llamativas características del villancico peninsular de las cuatro últimas décadas del siglo XVII a través del análisis pormenorizado de los escritos por el poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627-Cádiz, 1694), villanciquero singularmente prolífico, que con especial aplicación y empeño se dedicó a la composición de series de villancicos para las más señeras fiestas del calendario litúrgico (Inmaculada Concepción, Pentecostés, Nacimiento de Cristo y Reyes¹), pudiendo hallar más de doscientas piezas salidas de su pluma e interpretadas tanto en la Villa y Corte —Capilla Real (1686), conventos de las Descalzas Reales (1683-1684) y de la Encarnación (1684)— como en Toledo (1685) o Cádiz (1687-1694), donde llegará Pérez de Montoro a ser nombrado autor oficial del capítulo catedralicio de la ciudad portuaria.

Así, partiendo del conocimiento del villancico a través de la obra de uno de sus más señeros compositores, y en la época dorada del mismo, quiero ampliar el punto de vista y analizar ahora, desde una perspectiva a la vez diacrónica y sincrónica, las características formales y estructurales del género poético-musical con el estudio de un corpus más amplio, de cerca de un millar de pliegos de villancicos del periodo abordado, situado entre los dos movimientos culturales mayores que son el Barroco y el Neoclasicismo, de procedencias diversas, casi todos ellos conservados en la Biblioteca Nacional de España.

Me detendré, para ello, primero en delimitar las características formales del género villancico, en la métrica y versificación de cada uno de los movimientos que componen las series y en la relación del género con la imprenta analizando brevemente la evolución del pliego de villancicos, para terminar abordando el controvertido asunto de su licitud.

CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LOS VILLANCICOS

En los albores del siglo XVII, el género de forma fija denominado “villancico” está relativamente bien definido tanto formal como temáticamente: por lo general, mientras a las obras poéticas profanas se las denomina tonos humanos, se caracterizan

¹ En cuanto a la organización de las series de villancicos, cabe destacar cómo esta viene estipulada de acuerdo a la temática que las inspira: así, las series compuestas con motivo de Pentecostés presentaban tres cantos y las que celebraban la Inmaculada Concepción, cinco. El número de villancicos constitutivos de la serie de Navidad y de Reyes oscilaba entre siete y doce, con un claro predominio de las series de ocho y nueve composiciones, respetando así el esquema de los tres oficios nocturnos correspondiente a los oficios litúrgicos de los maitines. La más antigua serie de villancicos conservada, la cantada para la beatificación de santa Teresa de Jesús, comprendía ocho.

los villancicos fundamentalmente por su carácter sagrado. No obstante, el villancico binario tradicional, tal como lo cultivan ocasionalmente a principios del siglo Lope de Vega o Miguel de Cervantes, conocerá a lo largo de la centuria transformaciones formales de las que se servirá Góngora y que, después, perpetuarán Sor Juana Inés de la Cruz, Manuel de León Marchante, Vicente Sánchez o José Pérez de Montoro, por citar a los autores de villancicos más destacados.

De estas transformaciones Paul Laird señala la amplificación formal del estribillo —Miguel Querol Gavaldá indicaría en este sentido que precisamente “en el estribillo está la quintaesencia del villancico barroco”²— así como la ausencia de pausa en la sucesión de las coplas³. Por su parte José Climent Barber ve aparecer los síntomas de un cambio formal en los salidos de la pluma del valenciano Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643), introductor del villancico en el curso de la liturgia en Valencia —en sustitución de los responsorios del oficio litúrgico de maitines—, al añadir a la estructura musical bipartita del villancico clásico español una tercera parte. Esta forma musical ternaria, que se extenderá por todo el país, se componía sucesivamente de una *tonada*, una *responsión* y *coplas*, de modo que la repetición de la *tonada* después de cada copla le confería a la composición una construcción musical efectiva en cuatro partes: tonada, responsión, coplas, tonada⁴. La *tonada* —también denominada en otras partes *introducción*— exponía el tema que luego sería glosado y desarrollado, coincidiendo, pues, su función con la del *estribillo* de los villancicos del Renacimiento. Las novedades aportadas por Comes en lo que respectaba a la tonada consistían en la introducción del acompañamiento instrumental del solista, variante que no se da en ningún otro lugar de Valencia, y en convertir la tonada en una “entrada dialogada” a dos voces. No obstante, la verdadera innovación de Comes era la *responsión*, que retomaba y desarrollaba con profusión el tema propuesto por la *tonada*. Musicalmente, esta segunda parte se convertía en el elemento principal en la concepción del villancico aportada por el autor valenciano. En efecto, las *responsiones* eran cantadas por varios coros, siendo las más frecuentes las responsiones de ocho voces, repartidas en dos coros de cuatro. En cuanto a la tercera parte —las coplas—, su función era equivalente a la de la segunda parte del antiguo villancico, propio del Renacimiento, y probablemente influenciado por este; Comes recurría a veces a la repetición de los últimos versos de la *tonada* o, incluso, de toda la música de la *tonada*.

Del mismo modo, la progresiva supresión, por parte de los autores y compositores del siglo XVII, de los elementos característicos de la forma tradicional del villancico, como el verso de enlace, fue un factor fundamental y decisivo en la evolución de la forma poético-musical que nos ocupa. Y si Rudolf Baehr veía en esta renuncia al verso de enlace “la descomposición de la forma del villancico”⁵, preferimos nosotros considerar esta circunstancia como la condición necesaria y decisiva que vino a propiciar la explosión formal del género y su acercamiento a otras formas poéticas —como el romance, la seguidilla, la redondilla, etc.— y también a otros géneros literarios —como la loa, el entremés, la mojiganga, la jácara, etc.— hasta entonces bien alejados del villancico más tradicional. La forma métrica de los villancicos del siglo XVII se hizo, pues, mucho más compleja. Y muchos pliegos de la Biblioteca Nacional de España evidencian esta tendencia a la multiplicación de las partes internas de la composición. De tal modo ocurre, por ejemplo, en el villancico compuesto en 1634 para la iglesia metropolitana de Sevilla con motivo de la Navidad, que consta de una

² Querol Gavaldá, 1982, p. xi.

³ Laird, 1997, p. 21.

⁴ Climent Barber, 1997, pp. 35-46.

⁵ Baehr, 1970, p. 325.

introducción, de una “relación”, de un estribillo y de coplas⁶; o también en el villancico interpretado en la catedral de Toledo en 1648, que además de por una introducción, una “relación”, un estribillo y unas coplas iniciales, también estaba formado de un texto, al que seguían un estribillo y coplas⁷.

De la misma manera, un análisis formal de los ochocientos treinta y tres pliegos de villancicos publicados en la Península entre 1665 y 1746 y consignados en la Biblioteca Nacional de España revela que la mutación llega a su punto álgido en la década de los años ochenta del siglo XVII, que ve multiplicarse de manera considerable los pliegos de villancicos y que ve surgir composiciones pluripartitas como las ensaladas, que podían llegar a contar una veintena de elementos —el séptimo villancico de la serie compuesta para el Real Convento de las Descalzas Reales con motivo de la Navidad de 1683 nos sirve aquí de ejemplo pues constaba de veintitrés secciones (en ella desfilaban ocho personajes y a cada uno de ellos le correspondía un texto de introducción, un estribillo y una copla⁸)— para, a continuación, iniciar una fase descendente hasta principios del siglo XVIII. El apogeo de las formas complejas del villancico barroco se localiza geográficamente en Madrid y Toledo. Estos datos vienen a coincidir claramente con la presencia en la Corte de la joven reina consorte María Luisa de Orleans entre 1680, fecha de su llegada, y 1689, fecha de su muerte accidental. Son numerosos los documentos palaciegos que vienen a atestiguar el gusto inmoderado de la reina por las diversiones, destacando su pasión por el teatro y por la música⁹. Y una posible evidencia de la influencia de la reina en la evolución de las artes literarias, señalada por Álvaro Torrente, sería la introducción del recitativo en la composición del villancico, cuyo ejemplo más remoto conservado lo encontramos en el cuarto villancico de la serie elaborada por José Pérez de Montoro para el Real Convento de la Encarnación con motivo de la noche de Reyes (E, 1684, V4, vv. 97-100, OP, II, p. 407)¹⁰.

Los pliegos de villancicos dan así muestra de la progresiva presencia de géneros poéticos y musicales italianizantes tales como el aria y el ya mencionado recitativo. Y algunos han querido ver en esta introducción una influencia en el proceso de profundos cambios formales y musicales que experimenta el villancico en las últimas décadas del siglo XVII. A este respecto, Carmelo Caballero prefiere hallar en este proceso las pruebas de la influencia de la música teatral en el villancico, influencia bien anterior, según él, a la introducción en España de dichas formas musicales italianizantes. La formación de villancicos a partir del modelo de danzas dramáticas, cuya principal característica es la “multiseccionalidad y la ausencia de elementos recurrentes (es decir, la falta de un estribillo unificador a lo largo de toda la composición)”, vino a reflejarse en su estructura métrica¹¹. Este fenómeno conduce a Caballero a distinguir dos períodos: uno, el español, que alcanza la mayor parte del siglo XVII, y otro, el italiano,

⁶ BNE, VE/1309-9, Villancico 1.

⁷ BNE, VE/88-15, Villancico 2.

⁸ Pérez de Montoro, 1736, II, pp. 189-195.

⁹ Mansau, 1989, p. 930. María Luisa de Orleans había nombrado a Michel Farinel, músico de la corte de Carlos Manuel de Saboya que la había acompañado a Madrid, superintendente de música y de ballet. Este volvió a Francia en 1688.

¹⁰ Torrente, 1997, p. 97.

¹¹ Caballero Fernández-Rufete, 1997, p. 60. El autor presenta un estudio de las composiciones de villancicos que conocen una influencia de la música de origen dramático según cuatro procedimientos: la inclusión directa del texto o de la melodía bajo la forma de una citación (pp. 55-56), el *contrafactum* en el sentido estricto del término (pp. 56-58), la construcción siguiendo el modelo melódico de un tono humano (pp. 58-59) y, finalmente, la construcción a partir de bailes dramáticos (pp. 59-60).

entre 1690 y 1700¹². Del mismo modo, la influencia de la música teatral o vocal profana explicaría, según Caballero, la supervivencia de la forma binaria tradicional¹³.

Sea como fuera, el villancico es, a principios del siglo XVIII, un verdadero crisol representativo de la evolución de los experimentos métricos y gustos poéticos y musicales, y llega a ofrecer un polifacetismo tal que Joseph Vicens se ve obligado a así hacerlo constar en la ampliada edición que hace del *Arte poética* de Rengifo, publicada en 1703¹⁴, con el fin de dar cuenta del complejo panorama formal que para los albores del siglo XVII la historia del género había dibujado:

En todo genero de Metros, oy llega al sumo la perfeccion de la Poesia, con la invencion relevante de subtilissimos Poemas, a que se esmeran los ingenios. Testigo evidente es la agudissima variedad de Villancicos, que en estos tiempos inventan los Poetas, de los quales para la mas facil inteligencia conviene tratar, siendo muy distintos de los passados. Componiase cada vno de los referidos Villancicos; ò de vna sola especie de versos, á la qual Poesia los Latinos llaman Monocolon; ò de dos, (como en los Quebrados) al qual Poema los mismos llaman Dicolon: pero en el corriente estilo oy constan las mas vezes de muchas especies; ò de quantas quisiere el Poeta; ò de todas las que dixere en el cap. 8. como la experiencia enseña, y se vé practicado en la Lyra Poetica, que trahe los mas famosos, y elegantes Villancicos de este corriente methodo. Supuesto ya, que los Villancicos, que oy estàn más en vso, y con otro perfectissimo estilo mejorados, se componen de quantas especies de versos quisiere su Autor: se deve advertir, que á vezes son los versos Consonantes [...]; Otras vezes son Assonantes [...]. Otras vezes son Mistos, esto es parte Consonantes, y parte Assonantes travados á vezes vnos con otros, y con algun dissonante intermedio, el qual methodo practica la Lyra poetica, en muchos villancicos de famosissima cadencia [...]. De esta suerte son los methodos de Villancicos, que oy mas se practican, con los quales se conforma la Musica.

Despues de las reglas en comun para los Villancicos, parece muy del caso advertir algunas singularidades, que puedan abrir camino: para esto se presupone, que constan los Villancicos, algunos de Introduccion, Estrivillo, y Coplas; Otros de solo Estrivillo, y Coplas; Otros de Introduccion, Estrivillo, y Recitativo; Otros de Estrivillo, y Recitativo; Otros de Recitativo solo; y otros de Coplas solas¹⁵.

Así, pues, a las estructuras barrocas básicas constituidas por estribillo y coplas, y por introducción, estribillo y coplas —estructuras que van integrando progresivamente los nuevos géneros de origen italiano y francés—, cabe añadir, para el siglo XVIII, nuevas estructuras polimórficas denominadas “cantada”, “arieta” (Madrid, Capilla Real, Navidad, 1706, V6, y 1712, V2), “recitado a la moda italiana” (Madrid, Capilla Real, Navidad, 1708, V2), “villancico al estilo italiano” (Madrid, Capilla Real, Navidad, 1707, V2), etc. Así, por ejemplo, y de manera novedosa, el pliego de villancicos interpretados en el monasterio de la Encarnación para Reyes en 1703 comprende un villancico inicial de segundo nocturno —el cuarto villancico de la serie— que consta de un estribillo con minué y de coplas. En 1704, la Capilla Real parece ser, por primera vez, testigo de la interpretación de un villancico con formas extranjeras. En efecto, se interpretaba, para Reyes, un villancico segundo formado por un estribillo y coplas con minué, así como un villancico sexto que comprendía una introducción, un estribillo con

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ La primera edición del *Arte poética* de Rengifo había salido de las prensas salmantinas de Miguel Serrano de Vargas en 1592.

¹⁵ Díaz Rengifo y Vicens, 1703, pp. 52-53.

recitado y una arieta. A fines del mismo año, en la serie de Navidad de 1704, el cuarto villancico presentó recitados, una arieta y un minué. Al año siguiente, en la misma Capilla Real, la serie navideña ofrecía un segundo villancico formado por una introducción y un estribillo con recitados, arias y graves. Y podemos considerar que, en los años 1710 y definitivamente a partir de los años veinte del siglo XVIII, el villancico-cantata está completamente integrado en las series de villancicos interpretadas en España. Según los pliegos que consultamos, hallamos sus más antiguas realizaciones en Cádiz, en la celebración de la Inmaculada Concepción, en 1711 (V4); en Granada, en la Navidad de 1714 —cabe señalar que en este caso faltan los pliegos correspondientes a los años 1712 y 1713—; en Madrid, en la Capilla Real, en Reyes de 1709 (V3, llamado “Cantada española”) y en Navidad de 1716 (V2), en el Real Convento de la Encarnación, en Reyes de 1722 (V6, con una introducción, una sucesión alternada de tres recitados y tres arias y un grave), en el convento del Carmen, en la Navidad de 1725 (V4 presentado como una cantada con recitado y arieta); en Sevilla, para la catedral, en la Navidad de 1716 (V5) —señalemos que en este caso faltan los pliegos correspondientes a los años 1700 y 1715—; en Zaragoza, para la celebración de Reyes, en la iglesia del Pilar, en 1710 (“Cantada a la moda italiana”, V5).

El villancico se presenta así como un género proteico dentro del que coexisten dos venas o vertientes: una profundamente arraigada en el pasado y en la tradición; la otra, más compleja, que se proyecta en las nuevas estéticas, dando muestra de una renovación constante. Y si las modificaciones de Vicens al *Arte poética* de Rengifo dan cuenta del alcance de los cambios formales experimentados por el villancico —que ya no podemos llamar tradicional—, el editor está, sin embargo, bien lejos de ilustrar la complejidad formal y poética que llegaría a alcanzar el villancico, fruto de los cambios estéticos.

VILLANCICOS Y MÉTRICA

Los cambios que venimos evocando tuvieron por supuesto una inmediata repercusión en la construcción métrica de los villancicos y, como veremos más adelante, en su organización en el seno de cada serie.

Bien es sabido que el villancico ofrecía a los autores una inmensa libertad que les permitía dar muestra a la vez de sus dotes poéticas y de una gran fecundidad artística. Según Antonio Sánchez Romeralo, el villancico se caracteriza desde sus orígenes por la ausencia de una fijación formal. La tendencia isosilábica no apareció sino con la influencia de la poesía lírica culta que se quería imitadora de la poesía popular al regularizarla¹⁶. El villancico era, sin embargo, un “decir poético”, cuya forma no solamente no era fija sino con frecuencia “sin poder fijarse”¹⁷. Así, buscando en todo momento la manera de explotar al máximo un género poético-musical que había logrado desde fines del siglo XVI emanciparse del corsé que podía representar el esquema binario tradicional, nuestros autores de la segunda mitad del siglo XVII y de la primera del XVIII hacen del villancico un magnífico laboratorio en el que ensayar sus numerosas innovaciones métricas, innovaciones estas que el llorado Antonio Alatorre sentía no haber podido repertoriar en su generoso catálogo del romance barroco¹⁸.

El esquema del estudio métrico que presentamos ahora adoptará la arquitectura formal del villancico, analizando la versificación de las introducciones, la de las cabezas

¹⁶ Sánchez Romeralo, 1969, p. 136.

¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸ Alatorre, 1977.

y estribillos, para proponer a continuación una aproximación a la métrica de las coplas que componen la forma poético-musical que nos ocupa.

1. La versificación de las introducciones

La introducción, texto que da comienzo a las obras tripartitas en el siglo XVII y, en la centuria siguiente, tanto a las obras tripartitas —cuyo número aumenta de manera muy significativa en el XVIII— como a algunas de las piezas de nueva factura que presentan una sucesión indefinida de géneros poético-musicales, llámese *cantada* o no, salvo casos aislados —endecha real—, consta generalmente de entre ocho y doce versos. Debido a su función esencialmente informativa y narrativa, pues contextualiza el villancico introduciendo el espacio dramático, el tema que será desarrollado después y, en numerosos casos, los locutores-personajes que intervendrán, se escribe habitualmente en coplas de romance octosilábico.

2. La versificación de las *cabezas* y de los *estribillos*

Si la versificación de la introducción de los villancicos ternarios es simple y precisa, resulta al contrario de una extrema dificultad aprehender la versificación de las cabezas y de los estribillos. Cabe precisar que llamamos cabeza a la parte inicial de las composiciones bipartitas, y estribillo a la que va generalmente intercalada entre la introducción y las coplas de los villancicos tripartitos. Estos dos movimientos iniciales de la composición destinados a la interpretación vocal constituyen en sí mismos el alma del villancico. Por su riqueza musical y su funcionalidad a la vez informativa y performativa, son la fuente y la esencia de lo que después será desarrollado en las coplas.

Las cabezas y los estribillos son los movimientos más complejos de cada texto. Raros son los que presentan la misma construcción métrica, siendo el lugar de una libertad métrica casi total para unos autores que ven la posibilidad de ejercer sin cortapisas sus talentos de versificadores y, creemos, también de músicos en estos espacios textuales iniciales. Además, estas partes no obedecían generalmente a ningún esquema métrico preciso, pudiendo así presentarse como una sucesión de metros isosilábicos o polimétricos monorrimos, o, al contrario, asociados por una o por varias rimas asonantes y/o consonantes, o presentando a veces una sucesión de versos heteróclitos libres asociados o no a versos con rima entre ellos.

En regla general, la asonancia predominaba en las partes iniciales o intermediarias de los villancicos. Es raro que esta venga asociada con una construcción isosilábica en la medida en que estos movimientos de apertura debían presentar una complejidad musical —tanto en el texto como en el acompañamiento musical— superior a la de las coplas. Sin embargo, en el caso de ciertas coplas narrativas o especializadas como la *jácara*, sucede que el autor recurre a una forma métrica más simple, en concordancia con sus coplas.

Es, con todo, muy frecuente encontrar una combinación de estrofas o de formas métricas preexistentes o creadas a partir de formas preexistentes en aras de una mayor expresividad textual y musical. Cada estrofa corresponde así con la réplica de un interlocutor y permite organizar métricamente una estructura en debate en la cabeza.

El romance y la seguidilla fueron las principales formas métricas utilizadas para el desarrollo de toda una serie de variantes destinadas a aumentar la musicalidad del texto. El primero está presente desde sus versiones más cortas de dos versos contruidos

a partir del pentasílabo, del hexasílabo, del heptasílabo, o, por supuesto del octosílabo, hasta en sus variantes constituidas a partir de verso de arte mayor, como el decasílabo, el endecasílabo y el dodecasílabo. Se trata, para la mayoría de los casos, de una formación inicial de dos versos (por ejemplo 8-8a) o de tres versos romanceados (8a-8a). Claro está que el poeta podía crear nuevas combinaciones romanceadas por la asociación de versos polimétricos.

Al lado de la asonancia, la consonancia aparece como el pariente pobre a lo largo del siglo XVII. Se utiliza, efectivamente, mucho menos en las cabezas y en los estribillos y su presencia se hace generalmente a través de la sucesión de dos versos isométricos—principalmente 5-5, 6-6, 7-7, 8-8, 10-10, 11-11— o polimétricos —6-7, 7-6, 6-8, 7-10, 8-5, 8-6, 9-6, 11-6, 12-10—, presentando la misma rima consonántica, y siempre en combinación con otros tipos de construcción.

No sucede lo mismo en el siglo XVIII, cuando se introducen en las cabezas y estribillos las formas de origen italiano y francés. A partir de entonces, abunda la consonancia, hasta convertirse casi en una norma en la Capilla Real de Madrid. En efecto, abundan en las series de villancicos compuestas para el referido cenobio los estribillos que combinan las formas asonantadas con recitados y arias. Limitándonos al caso de las series navideñas, podemos mencionar los villancicos 7 de las series de 1712 y 1713, los villancicos 2, 4, 5 y 6 de la de 1715, el villancico 3 de la de 1716, el villancico 5 de la de 1719 y el villancico 4 de la serie de 1721 de la Capilla Real de Madrid.

3. La versificación de las coplas

A la diferencia de los casos que acabamos de evocar, la aproximación a la versificación de las coplas resulta mucho más sencilla. El estudio exhaustivo de las coplas nos ha permitido destacar cuatro aspectos principales de su versificación: el predominio del romance, las variaciones del romance y el desarrollo de formas romanceadas, la combinación estrófica de romances y la presencia de formas métricas diferentes de la del romance (el villancico tradicional, los pareados, las liras, las combinaciones métricas a partir de la redondilla, etc.).

El romance es, sin duda alguna, la forma métrica a la que más recurren los villanciqueros. Aparece a través de las formas tradicionales del romancillo hexasilábico o heptasilábico, del romance octosilábico e incluso bajo formas nuevas, como el romance endecasílabo o heroico, que se desarrolla a partir de mediados del siglo XVII. La presencia de este último se explica por la necesaria y convencional solemnidad de los villancicos del primer nocturno y, en particular, del villancico de apertura.

Hemos de señalar, además, que estas formas tradicionales son, a su vez, objeto de innumerables tentativas de renovación: aparecen así formas isométricas y heterométricas (formas romanceadas) del romance. Hasta tal punto que la definición de Tomás Navarro Tomás según la cual el romance es “una serie más o menos larga de octosílabos, con los versos pares rimando entre sí con la misma asonancia y con los versos impares libres”¹⁹ no será válida a partir de los últimos años del siglo XVI. El romance del siglo XVII conoce, efectivamente, una verdadera mutación formal, fruto de innovaciones y de experimentos múltiples de unos poetas llevados por la necesidad de renovar sin descanso los materiales existentes. Y el romance se desarrolla de tal modo

¹⁹ Navarro Tomás, 1995, p. 532.

en el siglo XVII que Antonio Alatorre pudo hablar de “barroquización” de esta forma métrica²⁰.

Como indicamos en trabajos anteriores²¹, a las formas romanceadas cabría añadir otras formas métricas menos libres tales como la del villancico tradicional u otras formas fundadas en la rima consonante.

4. Las formas italianas y francesas

A partir de las últimas décadas del siglo XVII, y de manera más clara desde los primeros años del siglo XVIII, el villancico dará paso a formas italianizantes, principalmente el recitativo y el aria, y a otras formas como el minué francés y el grave. Dichas formas podían o bien integrar un espacio ya existente, como el estribillo, o bien constituir, mediante su combinación, nuevos subgéneros villanciqueriles como la cantata.

El *recitado* era un género poético-musical de entre dos y doce versos, generalmente formado por endecasílabos, las más veces combinados con heptasílabos. Entre las formas métricas que conformaban el recitado destacaban los pareados, el cuarteto, el cuarteto lira, la silva de pareados, la canción petrarquista o la lira. En escasas ocasiones puede presentar versos endecasílabos con asonancia, como sucede en el caso del romance heroico (Cádiz, Catedral, Navidad, 1745, V7).

En lo que al *aria* respecta, era un género poético-musical breve, generalmente formado por versos de arte menor —hexasílabos, heptasílabos y octosílabos—, con rimas consonantes. Las formas métricas utilizadas para su construcción podían ser cuartetas, redondillas, quintillas en sus variantes hexasilábicas, heptasilábicas u octosilábicas. Por supuesto, los autores podían proceder a la combinación de diversas formas métricas.

El *grave* solía ser la parte conclusiva de la composición y la formaban tanto versos de arte menor (heptasílabo y octosílabo) como de arte mayor (endecasílabo). Así, por ejemplo, en una misma serie podía presentarse bajo la forma de una redondilla heptasilábica 7a-7b-7b-7a (Cádiz, Catedral, Navidad, 1722, V1), pero también bajo el aspecto de una cuarteta alirada 11A-7b-7a-11A (Cádiz, Catedral, Navidad, 1722, V6). En otras ocasiones podía constar de una copla de romance (Cádiz, Inmaculada, 1715, V4) o de seis endecasílabos con rima consonante ABBACC (Cádiz, Catedral, Navidad, 1745, V7).

Proporcionalmente el *minué* y la *fuga* están mucho menos presentes que las formas italianizantes. Ambos solían aparecer representados por formas métricas breves de arte menor, constituidas de pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos —romancillo heptasílabo (fuga), redondillas hexasilábicas (minué, en Cádiz, Inmaculada, 1717, V3)—, ofreciendo en escasas ocasiones versos de arte mayor: decasílabos (fuga) o endecasílabos —lira (fuga) y romance endecasílabo (para el minué de Cádiz, Catedral, Navidad, 1722, V1)—.

ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURACIÓN DE LOS VILLANCICOS

²⁰ Alatorre, 1977, p. 341.

²¹ Bègue, 2004, pp. 563-621, y 2010, pp. 605-668.

De la misma manera, la introducción de las formas italianizantes y los cambios estéticos que conoció el villancico en el siglo XVIII supusieron un cambio progresivo en su organización en serie.

Como es sabido, la adaptación de los villancicos a la estructura interna de los oficios religiosos supuso su organización en series así como la variación de su número (de uno a diez) dentro de las series, en función del objeto de la celebración religiosa²². Un estudio sistemático de los pliegos de villancicos conservados en la Biblioteca Nacional de España nos permite destacar que los centros solían mantener un número fijo de villancicos dentro de las series para el periodo que nos interesa, situado entre los dos movimientos mayores que son el Barroco y el Neoclasicismo.

Así pues, las series compuestas con motivo de Pentecostés constaban de tres villancicos (en Cádiz y en Sevilla) y las que celebraban la Inmaculada Concepción, de cinco (en las catedrales de Cádiz y Sevilla) a nueve (ocho en la sevillana iglesia colegial de san Salvador y nueve en la iglesia de santa Ana en Sevilla). El número de composiciones constitutivas de las series de Navidad variaba entre siete —catedral de Lérida, Capilla Real de Madrid, iglesias de santa Ana y de san Salvador, en Sevilla— y diez villancicos —catedrales de Plasencia y Valladolid monasterio de las Descalzas Reales, en Madrid (en realidad, nueve más uno)—, con un claro predominio de las series de ocho —Calatayud, Granada, Madrid (Encarnación, Merced, san Cayetano), catedral de Málaga, iglesia sevillana de san Salvador— a nueve composiciones —Cádiz, Córdoba, Santiago de Compostela, catedral de Sevilla, iglesia sevillana de santa Ana, Vitoria, Zafra—, respetando así el esquema de los tres oficios nocturnos correspondientes a los oficios litúrgicos de maitines. Lo mismo ocurre en el caso de las series que conmemoran la adoración de los Reyes: son series de siete en la Capilla Real de Madrid, de ocho en los madrileños conventos de las Descalzas Reales, de la Encarnación y de la Merced, y en el Pilar, en Zaragoza, y de nueve en la catedral de Sevilla.

Por lo que a las fiestas litúrgicas menores y patronales respecta, si bien la más antigua de las series que llega hasta nuestros días, la ya referida serie interpretada con motivo de la beatificación de santa Teresa de Jesús, en 1615, constaba de ocho piezas (seguramente por lo especial de la celebración), las series de villancicos de estas fiestas menores suelen estar conformadas por un número que oscila entre tres y cinco obras.

Ahora bien, cada serie estaba constituida de tres oficios nocturnos, y cada oficio nocturno constaba de tres villancicos, lo que requiere la consideración de las características intrínsecas de cada villancico en función de su ubicación dentro de la serie. Así debemos distinguir la composición inaugural de la serie de aquella que abre los dos últimos nocturnos, del mismo modo que debemos distinguir el villancico de clausura de los dos primeros nocturnos del villancico de fin de serie. La organización y estructuración de los villancicos en series supone, pues, una doble gradación, en el seno de la serie misma, por una parte, y en el seno de cada nocturno, por otra; en definitiva, desde un villancico apertural solemne hasta un villancico de conclusión cuya función es esencialmente lúdica y/o musical, esto es, que concede una mayor importancia de los aspectos musicales sobre los poéticos.

En su edición de las letrillas de Luis de Góngora, Robert Jammes ya había señalado “una gradación muy estudiada” en el seno de los tres nocturnos dedicados a la Navidad en 1615 por el ilustre poeta cordobés: el primer villancico era pastoril, el segundo, pastoril o teológico y el último, burlesco, era una composición de tres

²² Véase, para una organización interna de las series según el centro de producción, el documento anexo.

personajes (respectivamente portugués, morisco y negro)²³. De la misma manera, los villancicos del periodo que nos ocupa obedecen a una gradación, pero en este caso estilística. Así, los textos del primer nocturno de las series de villancicos están escritos en un estilo elevado, seguido de otros en estilo mediocre y vulgar, mientras que los de la segunda y tercera serie están escritos en un estilo vulgar, seguido de mediocre o elevado y vulgar.

a) Los villancicos de apertura

Las composiciones inaugurales de serie debían poner de manifiesto, a un tiempo, la importancia de la celebración litúrgica y la magnificencia del poder eclesiástico. Este doble objetivo se refleja en el uso de recursos estilísticos y musicales tales como el empleo de versos de arte mayor, el énfasis acordado a un ritmo más lento (versos de arte mayor y, particularmente, del endecasílabo) y enfático (recurso a la poli-adjetivación, a las proposiciones dilatorias, etc.), el énfasis del factor musical, la introducción de referentes tomados de la mitología y del Antiguo Testamento o de personajes alegóricos (el Cielo, la Tierra, Género Humano, la Naturaleza), son las principales particularidades a las que recurren los autores para expresar la solemnidad del villancico de apertura de serie.

En cuanto a los temas utilizados, hemos podido constatar una gran utilización de motivos guerreros, tendencia que ya había señalado Álvaro Torrente en un estudio de villancicos salmantinos del periodo, mostrando cómo es este uno de los temas principales generalmente empleados para el canto de “calenda”²⁴.

Del mismo modo, las composiciones de inauguración de los nocturnos segundos y terceros muestran cierta coherencia organizativa y estilística. En realidad, hemos avanzado en el preámbulo que el estilo familiar o vulgar solo se utilizó en la escritura de cantos inaugurales de ambos nocturnos, lo que denota a primera vista el predominio de la intención lúdica de estos con respecto al primero. Esta intención es clara cuando se examinan los géneros de villancico utilizados: las jácaras, los villancicos de desfile, los de personajes tipo y las composiciones musicales y bailadas (de villancicos que se singularizan por el predominio del elemento musical: fuerte presencia de varios estribillos y/o la construcción de las coplas a partir de antiguas canciones populares).

Con el cambio de siglo, y con el mismo propósito de conferir a la pieza un carácter solemne, asistimos a la multiplicación de villancicos-cantatas —formadas por una sucesión de recitados, arias, fugas, etc.— y a su presencia casi sistemática en posición inaugural o de clausura, no solo de las series, sino también de los nocturnos. Cabe señalar que la ubicación sistemática varía diacrónica y geográficamente. Así, por ejemplo, un cotejo de las series navideñas de la Capilla Real de Madrid con las de la catedral de Cádiz nos permite comprobar que estas últimas respetan la misma organización desde la introducción de las formas italianizantes y francesas en sus villancicos hasta el final del periodo que contemplamos, esto es, entre 1710 y 1745: el villancico primero, el que abre no solo el primer nocturno, sino también la serie, es siempre un villancico constituido de recitados, arias, graves, etc. Lo propio sucede con el séptimo villancico, el de apertura del tercer nocturno. Para el caso de las series de la Capilla Real, el esquema característico descrito no se cumple. Hasta 1719, asistimos a una estricta ausencia de los nuevos géneros en la pieza inaugural de las series, figurando estos únicamente al inicio del segundo y del tercer nocturnos, esto es, para la composición de los villancicos 4 y 7. Y solo a partir del año 1720 el villancico de

²³ Góngora, 1980, ed. Jammes, p. 165, nota a pie de página.

²⁴ Torrente, 1997, p. 83.

apertura de las series navideñas acabaría por introducir sistemáticamente las nuevas formas poético-musicales —exclusivamente el recitado y el aria—.

b) Los villancicos intermedios

Del mismo modo que sucedía con los cantos de apertura, el villancico intermedio, es decir, la segunda composición de cada nocturno (V2, V5 y V8), presenta ciertas características propias. La primera de ellas es relativa a la construcción formal de este tipo de villancicos. De hecho, hemos podido constatar para el siglo XVII, una clara disminución del número de los versos que configuran la cabeza, así como la del de las coplas. Además, los elementos constitutivos del villancico intermedio ofrecen muy rara vez una estructura pluri-enunciativa. Estas dos características parecen estar relacionadas con el hecho de que la solemnidad del villancico de apertura del segundo y tercer nocturno ceda paulatinamente paso a la expresión lírica de un *yo* poético. Lo que, obviamente, va a tener una consecuencia directa en el estilo específico del villancico intermedio. Un enunciador poético se dirige en un estilo pobre o, con menos frecuencia, elevado, a Jesús o a Dios, o, en un porcentaje de veces mucho menor, a los mortales, con el fin de recordar la culpabilidad de la humanidad y dar muestras de arrepentimiento. El tema principal de estos cantos es, entonces, el de la Redención, tema que se apoya en una pintura popular y patética del nacimiento del Mesías que obedece a dos motivos principales, base de numerosos conceptos: tanto el de la humildad del nacimiento de Cristo, generalmente simbolizado por la falta de comodidad del pesebre o por el tiritar que le provoca el frío, como el del llanto del recién nacido, que traduce la violencia del paso del vientre materno al mundo exterior relacionando la matriz con ese mundo exterior.

Hipotrofia formal, estilo pobre o elevado, lirismo y especialización temática son, entonces, las principales características del villancico central de los nocturnos en la segunda mitad del siglo XVII continuadas, por lo general, en la primera mitad del siglo XVIII, excepto en el caso de cantatas o de villancicos con formas de origen extranjero.

c) Los villancicos de clausura

En cuanto a las composiciones de clausura (V3, V6 y V7-8-9), la gran mayoría de ellas vienen constituida por villancicos de personajes tipo procedentes, en la mayoría de los casos, del teatro breve y cuya función era, por tanto, lúdica. Constatamos, en efecto, y a pesar de una adaptación al contexto religioso (como hemos tenido ocasión de apuntar anteriormente), que la introducción de estos personajes obedece a una intención principalmente lúdica y cómica. Por otra parte, siendo el villancico en sí mismo considerado como una distracción destinada a concluir cada oficio nocturno con textos en lengua vernácula generalmente acompañados de una música de origen profano, la introducción del mundo cómico de unos personajes estereotipados no venía sino a reforzar la expresión de alegría causada por el nacimiento del Mesías. Contrariamente a los villancicos consagrados a la Inmaculada Concepción o a Pentecostés, más propiamente teológicos, los de Navidad y Epifanía ponían de manifiesto el carácter festivo de la celebración.

Nuestro estudio sistemático nos lleva, como ocurrió cuando abordamos el análisis de los villancicos inaugurales, a establecer una distinción entre los dos tipos de villancicos de clausura: el de clausura del primer y segundo nocturno, por una parte, y el

de fin de serie, por otra. Tal es así que si la práctica de concluir sus primeros y segundos nocturnos por medio de un villancico de personajes presenta a la vez una irregularidad concerniente a los personajes utilizados y una cierta flexibilidad al remplazarlos a veces por otros géneros de villancicos, la composición de conclusión de serie se mantiene casi invariable en muchos centros de producción de villancicos. Así, por ejemplo, los villancicos conclusivos de serie son sistemáticamente villancicos de guineos durante todo el periodo que analizamos.

Resulta asimismo significativa y singular de las series de villancicos inmaculistas gaditanas la presencia de villancicos-jácaras que presentan al diablo como interlocutor directo o indirecto de uno o varios discursos ofensivos e injuriosos. Sucede así que hasta bien entrado el siglo XVIII (1712), es costumbre comprobada desde 1690 concluir las series interpretadas con motivo de la Inmaculada Concepción con una jácara que presenta de manera burlesca al diablo castigado por la Virgen María y, por asociación, por la comunidad católica²⁵. Solo resultan en este sentido una excepción las series de 1696, 1711, 1714 y siguientes. Cabe señalar también que los villancicos de cierre del primer nocturno (V3) entre 1718 y 1738 son siempre piezas que integran géneros italianizantes y franceses.

Ahora bien, el hecho de concluir una serie de composiciones dedicadas a la Virgen con una jácara que cubre de invectivas al diablo parece obedecer a una convención literaria. No solo aparece en las series de villancicos, sino también como conclusión de otras manifestaciones públicas literarias. Por ejemplo, se da del mismo modo en un certamen poético organizado en 1653 en Sevilla con motivo de la Inmaculada Concepción y de la Asunción. Este se cerraba con el poema “¡Oh perro! ¿A María tú?”, escrito por el poeta sevillano Fernando de la Torre Farfán, tal como reza el impreso: “Después de leídas las poesías y repartidos los premios, para poner fin al certamen hizo el siguiente romance para dar vejamen al demonio”²⁶.

Por otra parte, la ubicación de estas composiciones obedece a una gradación de los villancicos en el seno de las series que conforman. Como hemos tenido ocasión de señalar en otras ocasiones, las series suelen empezar con una primera obra dedicada a la exhortación y a la majestad del objeto de la celebración para dejar paso a unos cantos definitorios y explicativos del misterio inmaculista y concluir con un último poema lúdico y catártico.

A partir de mediados de los años 1710, la pujanza de los villancicos-cantata es tal que logran sustituir a los villancicos barrocos en la Capilla Real de Madrid. Así ocurre, a partir de 1715, y con la excepción de la serie de 1721, en todas las series navideñas interpretadas en el cenobio madrileño.

VILLANCICOS E IMPRENTA: LOS PLIEGOS DE VILLANCICOS

Señalaremos a continuación ciertas peculiaridades formales de los pliegos de villancicos impresos en el periodo que nos ocupa. Y es que, según los centros de producción de los villancicos, asistimos no solo a la impresión sistemática de pliegos (Madrid, Sevilla, Cádiz, Granada, Zaragoza, Barcelona, etc.), sino también a una progresiva evolución del cuidado concedido a la presentación tipográfica y tipológica de los mismos.

²⁵ Para un estudio de dicha singularidad geográfica, véase Bègue, 2014.

²⁶ *Poesías de Don Fernando de la Torre Farfan Insigne poeta seuillano. Copiados de los originales del autor y algunas q tenia en la memoria dictadas por el mesmo* (Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 58-2-25, ff. 157v-160v).

Como puede deducirse del gráfico 1, la progresión de la impresión de los pliegos de villancicos tuvo su momento álgido en las últimas décadas del siglo XVII y decayó notablemente durante el conflicto bélico de la Guerra de Sucesión. Pasado el conflicto remonta el número de impresos a cuotas cercanas a las décadas de mayor apogeo previas a este para caer progresivamente hasta cuotas mínimas hacia los años cuarenta del siglo XVIII.

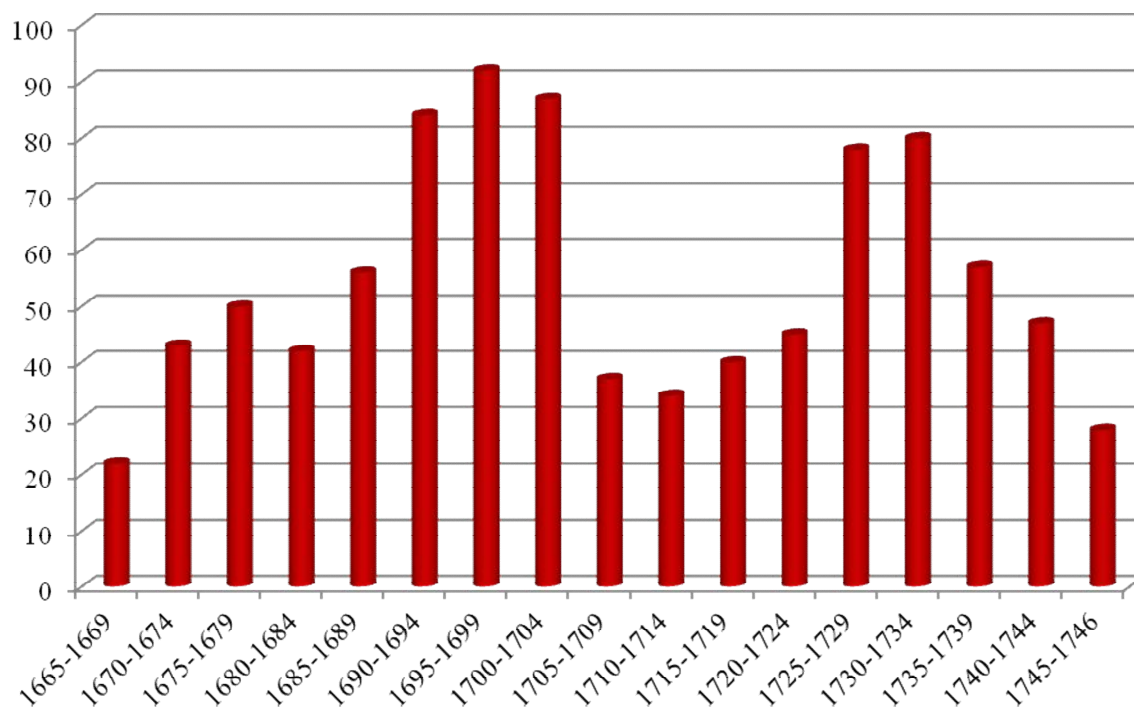


Gráfico 1: Número de pliegos de villancicos impresos entre 1665 y 1746 consignados en la Biblioteca Nacional de España

Los gráficos 2 y 3 muestran el volumen de impresos de villancicos del periodo según el lugar de publicación. Mientras el gráfico 2 se centra en los grandes centros de impresión —Madrid, Sevilla, Cádiz, Barcelona y Zaragoza—, el 3 se ocupa de centros secundarios desde el punto de vista del número de pliegos de villancicos que vieron la luz en sus imprentas.

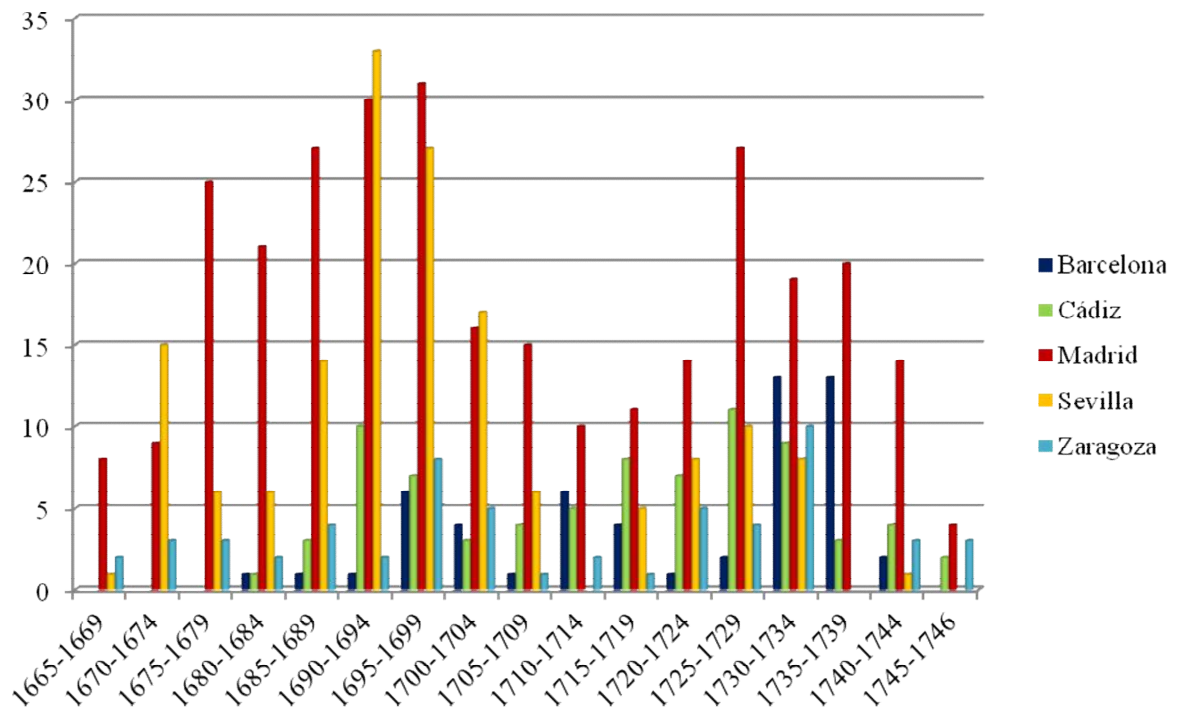


Gráfico 2: Número de pliegos de villancicos impresos entre 1665 y 1746 según el lugar de impresión (BNE)

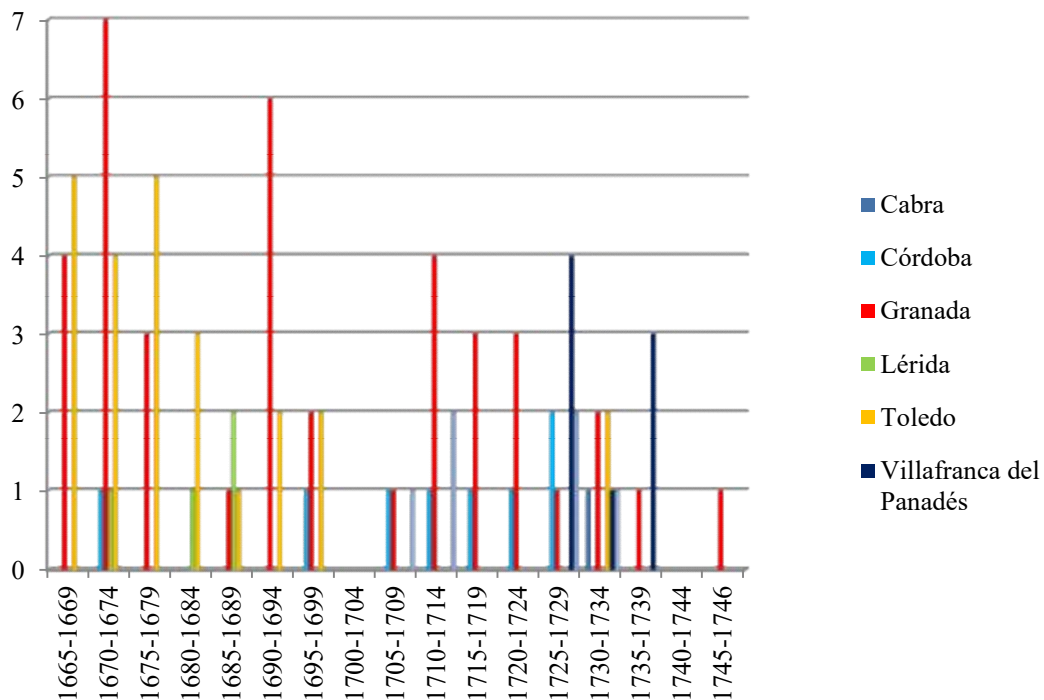


Gráfico 3: Número de pliegos de villancicos impresos entre 1665 y 1746 según el lugar de impresión (BNE)

En cuanto a la tipología del pliego de villancicos impreso, será la portada un elemento clave al dar cuenta de la llamativa evolución de la difusión del género a lo largo del periodo estudiado.

El primer folio del pliego suelto de villancicos contendrá los elementos y datos necesarios para su identificación, en un principio escuetamente y, a medida que avanza el periodo, cada vez de manera más explícita y ordenándose los datos para conformar una portada propiamente dicha. Estos datos pueden clasificarse en tres apartados. En el primer apartado, incluimos la mención al lugar de celebración (capilla, iglesia, convento, monasterio, etc.), el objeto de la celebración, la alusión a los promotores — gremio de mercaderes, por ejemplo, en el caso de san Francisco—, la referencia al conjunto que interpreta los villancicos y/o una referencia al maestro de capilla. En el segundo apartado figura el grabado xilográfico, de mayor o menor importancia y complejidad. El tercer apartado comporta el lugar de impresión, la imprenta y el año. Los pliegos de villancicos, por lo general impresos en 4º, pueden presentar también una orla tipográfica en la portada y/o rodeando los textos.

Cuando no se da propiamente una portada definida, los datos correspondientes al primer apartado se incluyen al inicio del primer folio, esto es, el lugar de celebración, el objeto de la celebración, la alusión a los promotores, el conjunto que interpreta los villancicos y/o el maestro de capilla.

Las láminas que siguen son reproducción de portadas de pliegos de villancicos impresos del periodo que nos dan cuenta de la progresiva importancia concedida a este tipo de publicaciones. En un margen reducido de tiempo, en algunos lugares de impresión la portada va cobrando cada vez más relevancia. Así sucedió, por ejemplo, con los pliegos de villancicos inmaculistas de la catedral de Cádiz.

De un apartado introductorio inicial, al carecer de portada los impresos más antiguos, se pasa, con el correr de los años, a la inclusión de un grabado y de elementos decorativos xilográficos, así como a más numerosas y precisas indicaciones textuales.



Ilustración 1: Cádiz, Catedral, Inmaculada Concepción, 1699



Ilustración 2: Cádiz, Catedral, Inmaculada Concepción, 1700



Ilustración 3: Cádiz, Catedral, Inmaculada Concepción, 1711



Ilustración 4: Cádiz, Catedral, Inmaculada Concepción, 1712

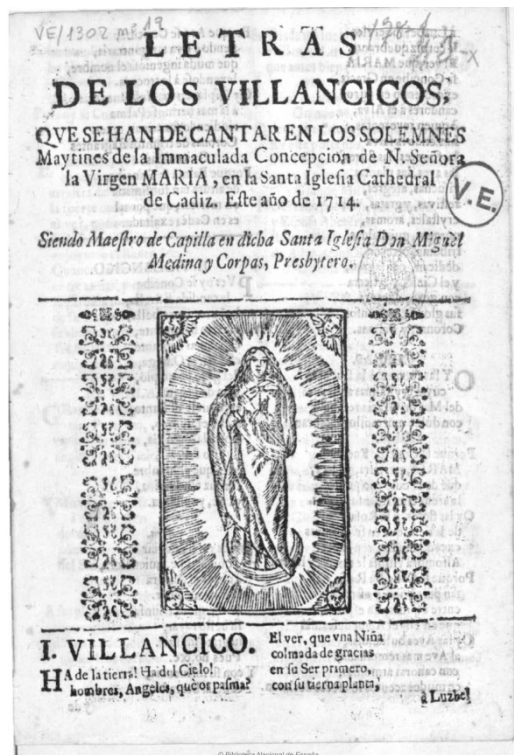


Ilustración 5: Cádiz, Catedral, Inmaculada Concepción, 1714



Ilustración 6: Cádiz, Catedral, Inmaculada Concepción, 1715

Otra llamativa característica de los pliegos de villancicos de la primera mitad del siglo XVIII es la progresiva inclusión de textos con propósitos pragmáticos. Así ocurre, por ejemplo, cuando, en el villancico primero de la serie navideña interpretada en la catedral de Cádiz en 1733, se incluye, después de la cabeza y antes de las coplas, un texto que desempeña una función análoga a la de las didascalias y acotaciones escénicas teatrales —“*Tocan los Instrumentos una Cancion*”—:



Ilustración 7: Cádiz, Catedral, Navidad, 1733

El cuidado concedido a la impresión de los pliegos de villancicos corre paralelo a la importancia conferida por algunos centros de producción —estrictamente andaluces— a la recepción lectora, tal y como puede deducirse de la notable presencia de *marginalia* eruditas en las series navideñas impresas de las catedrales de Cádiz (1722, 1728, 1734, 1745) y Córdoba (1719, 1722, 1728). Se trata, por lo general, de referencias explícitas a las fuentes bíblicas sobre las que se fundó la escritura de los textos de los villancicos, bien mediante una traducción, bien a modo de glosa.

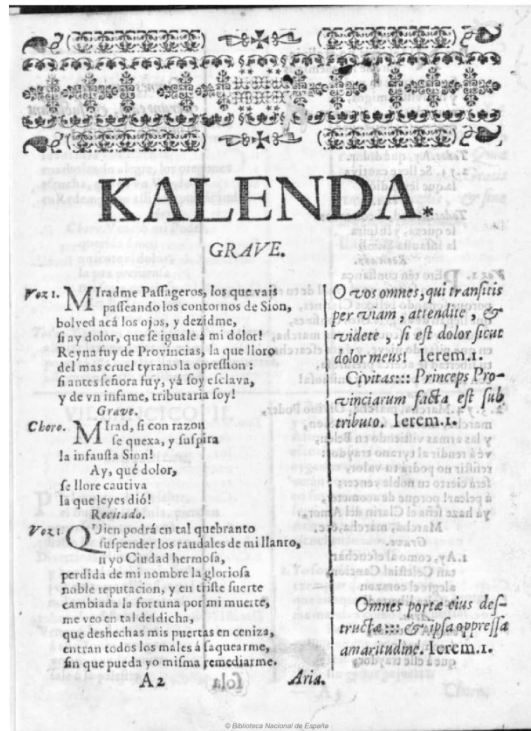


Ilustración 8: Cádiz, Catedral, Navidad, 1722



Ilustración 9: Cádiz, Catedral, Navidad, 1728



Ilustraciones 10 y 11: Cádiz, Catedral, Navidad, 1745

Con la introducción clara de estas prácticas en la impresión los pliegos de villancicos parecen querer replicar a las voces de los detractores del género poético-musical al plasmarse de un modo claro e inequívoco en letras de molde el decoro y la nobleza que requerían los elementos constitutivos de los actos litúrgicos.

Desde la introducción del villancico en las iglesias, no había cesado la controversia sobre la licitud del mismo. Y en el periodo que nos interesa, si bien es cierto que tanto la *Laura de música eclesiástica* de Juan Ruiz de Robledo como un texto de Manuel Ambrosio de Figueroa datado en 1683 hacían ya idéntica alusión a la para estos autores deplorable presencia de estos cantos de carácter profano en el seno de la liturgia²⁷, no lo es menos que, entrado el siglo XVIII, la condena del villancico es ya unánime. En 1706 aparecían en Madrid dos memoriales dirigidos al inquisidor general en los que se denunciaban los abusos perpetrados en la música sagrada. Las diatribas de sus autores, Pedro Paris y Royo, cura y soprano de la Capilla Real, y fray Francisco Arteta, teólogo de la orden de la Merced, contra el villancico imputan principalmente a sus componentes literarios y musicales de origen profano (y, frecuentemente, teatral) como causantes de los efectos perniciosos que provocaban en el auditorio durante los oficios religiosos (y que iban en contra además de los decretos del Concilio de Trento), y responsabilizaban a sus autores y compositores de esta deplorable situación, por estar, si cabe doblemente concernidos, pues pertenecían aquellos generalmente a la comunidad eclesiástica²⁸.

La otra cara de la moneda fue que la misma introducción de estos cantos en lengua vernácula en las catedrales españolas acarrió la afluencia masiva del pueblo, causando frecuentes abusos (llegando los fieles a invadir el coro, con cierta frecuencia) y otras molestias y perjuicios generalmente de orden organizativo²⁹. Ante, por un lado, el demostrado furor popular por villancico y, por otro, el prestigio que este contribuía a hacer alcanzar a algunos cabildos, los maestros de capilla estaban obligados a componer piezas nuevas, por lo que llegaron a gozar, para poder cumplir esta creciente exigencia, de prerrogativas tales como la de la posibilidad de ausentarse del coro durante uno, dos o tres meses, llegando incluso a permitírseles ausentarse de la ciudad durante el tiempo necesario a la composición de los mismos³⁰. Esta presión a la que los autores y compositores se hallaron sometidos hubo de tener necesariamente repercusiones tanto en los textos como en la melodía. El mencionado Paris y Royo se quejaba así, por ejemplo, del empleo de cierto tipo de poesías “llenas de palabras vanas, indecentes y provocativas a descompuestas risadas, *piarum aurium offensivas*, como si la Casa de Dios se hubiera hecho para profano teatro de bailes y entremeses (...) las ideas puramente entremeses de corral de comedias”³¹.

Él mismo no dejaba de interrogarse, además, sobre las consecuencias provocadas por las melodías de origen profano:

¿Qué devoción excitarán en los fieles los *villancicos* que, además de ser sus consonancias lascivas e impuras, de sonos conocidamente profanos y viciosos, están acompañados de poesías vanas y ridículas, que solo sirven para excitar la risa de los oyentes?³²

Este mismo censor también nos proporciona un elemento más de suma relevancia para comprender el estado de la controversia sobre la licitud del género

²⁷ López-Calo, 1988, p. 118 y Fernández-Rufete, 1997, p. 52.

²⁸ Caballero Fernández-Rufete, 1997, pp. 49-51.

²⁹ López-Calo, 1988, p. 119.

³⁰ Querol Gavaldá, 1982, p. XIII. Algunas iglesias estipulaban incluso que los textos solo podían ser publicados la noche de los actos litúrgicos so pena de excomunión.

³¹ Paris y Royo, §§ 4 y 28, *apud*. Caballero Fernández-Rufete, 1992.

³² *Ibid.*, § 5.

villancico, pues nos informa del desarrollo de un proceso inquisitorial contra una pieza concreta:

Y porque me parece propio de la presente materia, no escuso el poner en la memoria de V. S. I. el caso que sucedió viviendo el P. Thomàs Sanchez, que fue vno de los Consultores, à quien se pidió censura; y fue, que delataron al Tribunal de la Inquisicion vn Villancico de chança, cuya idea era de vn *Mundinovi* [...] cuyo concepto fue materia de formal escandalo en Madrid, y por la censura de Sanchez, Schex, y otros hombres Doctos, à quien se cometió la letra de dicho Villancico, se mandò recoger, y que no se cantasse en ninguna parte, con imposicion de censuras a los transgresores³³.

Además, sabemos que fue Pérez de Montoro uno de los primeros en haber insertado el recitativo en un villancico en 1684, momento a partir del cual las formas italianas irían progresivamente entrando a formar parte del género poético-musical que nos ocupa. Ya en el siglo siguiente, Benito Jerónimo Feijoo atacará estas obras musicales interpretadas en el seno de la iglesia y procedentes, según él, del teatro profano:

[...] Y en estos últimos tiempos ¿qué se ha hecho? No solo se conservó en el Teatro la Música del Teatro, más también la Música propia del Teatro se trasladó al Templo.

5. Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias, son, no quanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman *Grave*; pero de eso es muy poco, porque no fastidie. ¿Qué es esto? ¿En el Templo no debiera ser toda la Música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas *Gigas*, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quién danzó la noche antecedente? De esta suerte, la Música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el Templo terreno al Celestial, le traslada de la Iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación³⁴.

Con todo, de poco valieron las muchas censuras y las repetidas tentativas de prohibición, porque la Iglesia hizo prueba una y otra vez de una cierta indulgencia para con un género poético musical que gozaba de una popularidad sin rival en esta su época dorada que fue la segunda mitad del siglo XVII. Solo en el siglo XVIII la alianza de la razón y la moral llegarán a reducir progresivamente su preponderancia hasta que a finales de siglo sobrevenga la prohibición total.

³³ *Ibid.*, § 28. Sobre este villancico, véase la contribución del profesor Carmelo Caballero en este mismo volumen.

³⁴ Feijoo, 1778, discurso 14, pp. 286-287. Para más datos relativos a la concepción de Feijoo, véase Martín Moreno, 1976.

ANEXO
ORGANIZACIÓN INTERNA DE LAS SERIES DE VILLANCICOS

FESTIVIDAD	CIUDAD	LUGAR DE CELEBRACIÓN	PERIODO	NÚMERO DE VILLANCICOS
Inmaculada Concepción	Cádiz	Catedral	1691-1746	5
	Sevilla	Iglesia metropolitana y patriarcal	1670-1730	5 N1: V1-V2 N2: V3-V4 N3: V5
	Sevilla	Iglesia de santa Ana	1692-1727	9 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V9
	Sevilla	Iglesia colegial de san Salvador	1670-1705	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
Navidad	Cádiz	Catedral	1684-1745	9 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V9
	Calatayud	Iglesia bilbilitana	1703-1725	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
	Córdoba	Iglesia	1672-1728	9 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V9
	Granada	Iglesia metropolitana	1665-1745	8 N1: V1-V3 N2: V4-V5 N3: V6-V8
	Granada	Real Capilla	1673-1732	8 o 9 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8 o V9
	Lérida	Catedral	1671-1688	7 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7
	Madrid	Capilla Real	1665-1743	7 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7

Madrid	Descalzas Reales	1679- 1680	9 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V9
		1682 - NR	7 9 8
		1683- 1684 - NR	N1: V1-V3 N2: V4-V5 N3: V6-V8
		1685 - NR	10 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V9 + Villancico para la adoración
Madrid	Encarnación	1671- 1741	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
Madrid	Merced	1668- 1703	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
Madrid	Convento de san Felipe	1698- 1700	7 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7
Madrid	Iglesia de san Cayetano	1699- 1745	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
Málaga	Catedral	1676- 1683	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
Marchena	Iglesia de san Juan Bautista	1712	9 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V9
Martos	Iglesia de santa Marta	1683	9 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V9
Medina- Sidonia	Iglesia mayor	1681- 1742	9 N1: V1-V3 N2: V4-V6

			N3: V7-V9
	Palma de Mallorca	Catedral	1698
			3
	Plasencia	Catedral	1742
			10
			Calenda + N1: V1-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7-V9
	Santiago de Compostela	Iglesia metropolitana	1679-1708
			9
			N1: V1-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7-V9
	Sevilla	Iglesia metropolitana y patriarcal	1671-1741
			9
			N1: V1-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7-V9
	Sevilla	Iglesia de santa Ana	1727-1731
			9
			N1: V1-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7-V9
	Sevilla	Iglesia colegial de san Salvador	1668-1705
			8
			N1: V1-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7-V8
	Valladolid	Catedral	1708-1743
			10
			Calenda
			+ Villancico de vísperas
			+ N1: V1-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7-V8
	Vitoria	Universidad	1695
			9
			N1: V1-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7-V9
	Zafra	Iglesia colegial	1705-1733
			9
			N1: V1 (C)-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7-V9
Reyes	Madrid	Capilla Real	1665-1746
			7
			N1: V1-V3
			N2: V4-V6
			N3: V7

	Madrid	Descalzas Reales	1683 - NR 1684- 1686 - NR 1690- 1707	8 5 8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
	Madrid	Encarnación	1676- 1742	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
	Madrid	Merced	1672- 1704	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
	Sevilla	Iglesia metropolitana y patriarcal	1674- 1731	9 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V9
	Zaragoza	Pilar	1666- 1746	8 N1: V1-V3 N2: V4-V6 N3: V7-V8
Pentecostés	Cádiz	Catedral	1687- 1742	3
	Sevilla	Iglesia metropolitana y patriarcal	1671- 1692	3
Natividad de Nuestra Señora de las Aguas	Sevilla	Iglesia colegial de san Salvador	1692- 1704	5
Transfiguración de Cristo	Sevilla	Iglesia colegial de san Salvador	1678- 1700	5 N1: V1-V2 N2: V3-V4 N3: V5
Siete Convertidos por el apóstol Santiago	Zaragoza	Pilar	1724- 1743	5
Santo Dominguito de Val	Zaragoza	Seo	1688- 1699	7
Santo Dominguito de Val	Zaragoza	Iglesia del Salvador	1699- 1733	5

ALATORRE, Antonio, "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 2 (1977), pp. 341-459.

- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, BRH, III. Manuales, 25, Madrid, Gredos, 1970.
- BÈGUE, Alain, *Recherches sur la fin du Siècle d'Or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004. Tesis doctoral.
- BÈGUE, Alain, *La poésie espagnole de la fin du XVII^e siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010. 4 vols
- BÈGUE, Alain, “La jácara en los villancicos áureos”, *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, eds. Alain Bègue y María Luisa Lobato, Biblioteca Filológica Hispana, 157, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 125-156.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, “Dos Memoriales sobre la *Música de los Templos*”, *Revista de Musicología*, 15, 1 (1992), pp. 323-361.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, “*Miscent sacra profanis: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII*”, *Música y Literatura en la Península Ibérica : 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, eds. Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet, Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 49-64.
- CLIMENT BARBER, José, *Villancico barroco valenciano*, Sèrie minor, 41, Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1997.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte Poetica Española, con vna fertilissima sylva de Consonantes Comunes, Proprios, Esdruxulos, y Reflexos, y vn Divino Estimulo del Amor de Dios. Sv avtor Ivan Diaz Rengifo, natural de Avila. Avmentada en esta vltima impression, con dos Tratados; vno de Avisos, y Reglas; otro de Assonantes, con quarenta y ocho Capítulos; con un compendio de toda el Arte Poetica y casi cinco mil Consonantes. Declarada con nvevos exemplos, famosas autoridades, mas facil disposicion, y Explicacion de Consonantes difíciles; con dos copiosos Indices: y todo quanto hallaràs de Estrella à Estrella es lo añadido. Dedicada al Noble Don Francisco de Alemany y de Magarola*. Barcelona, María Martí, 1727.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal. Tomo 1*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1778.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Clásicos Castalia, 101, Madrid, Castalia, 1980.
- LAIRD, Paul, *Towards a History of the Spanish Villancico*, Detroit monographs in musicology/Studies in music, 19, Michigan, Harmonie Park Press 1997.
- LÓPEZ-CALO, José, *Historia de la Música. Tomo 3. Siglo XVII*, Alianza Música, 3, Madrid, Alianza, 1988.
- MANSAU, Andrée, “María-Luisa de Orléans: Imágenes de la reina desde el matrimonio hasta la sepultura”, *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, eds. Javier Huerta Calvo, Harm Den Boer y Fermín Sierra Martínez, Diálogos Hispánicos de Ámsterdam, 8, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. 3, pp. 927-935.

MARTÍN MORENO, Antonio, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995.

PÉREZ DE MONTORO, José, *Obras lyricas posthumas*, Madrid, Antonio Marín, 1736. 2 tomos.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música barroca española. Volumen III, Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Monumentos de la música española, 42, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1982.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, BRH, II. Estudios y ensayos, 131, Madrid, Gredos, 1969.

TORRENTE, Álvaro, *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, tesis doctoral, University of Cambridge, 1997.