

VILLANCICO – ESTABLECIMIENTO Y DESARROLLO DEL GÉNERO EUROPEO EN LAS CIRCUNSTANCIAS ECLESIASTICAS Y SOCIALES DE LA NUEVA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

ANNA JUREK-NATHAN
Universidad de Varsovia



Resumen: Junto con los primeros frailes, sacerdotes y colonos llegó a las tierras de la Nueva España la tradición musical española, la que incluía el repertorio villanciquero. Villancico – género de origen popular, forma sencilla y carácter alegre durante el siglo XVI logró ubicarse dentro del repertorio religioso de la iglesia española y al llegar al Nuevo Mundo desempeñó diferentes papeles en la vida musical religiosa. Finalmente en el siglo XVII se estableció como parte inquebrantable del repertorio musical de las catedrales (Ciudad de México, Puebla de los Ángeles, Oaxaca) y gracias al funcionamiento de las Capillas de Música y el trabajo de los Maestros de Capilla (Gaspar Fernández, Antonio de Salazar, Juan Gutiérrez de Padilla, Manuel de Zumaya) logró un significativo desarrollo formal alcanzando, a fines del siglo, su acercamiento con la forma de cantata. En todos los centros religiosos del país se habían compuesto cantidades asombrosas de villancicos para las principales festividades del calendario religioso, abundando –sobre todo– los de Navidad. La importancia que le brindaban tanto las autoridades eclesiásticas, como la sociedad civil –aunque en diferentes aspectos– fueron el motor principal del desarrollo del villancico novohispano.

Palabras clave: Villancico, estribillo, Padilla, Salazar, Fernández

ETIMOLOGÍA E HISTORIA DEL VILLANCICO (HASTA EL SIGLO XVII)

Villancico es un género musical, cuyas raíces se encuentran en la cultura popular española y portuguesa. Una de las primeras definiciones incluidas en el diccionario de la lengua española del siglo XVII: *Tesoro de la lengua castellana*, de Sebastián Covarrubias y Orozco (1611) nos explica:

las villanescas son aquellas canciones que suele entonar la gente del campo en sus momentos del ocio, pero los cortesanos las han mejorado habiendo compuesto chanzonetas alegres del mismo estilo. Los villancicos, tan conocidos en Navidad y Corpus Christi, tienen el mismo origen (*apud*. Stevenson, 1993: 244).

De igual forma Juan Díaz Rengifo, varios años antes, en su *Arte poética* (1592) se refería al villancico como: “un género de copla, que solamente se compone para ser cantado” (*apud*.

Rubio, 1979: 18). Durante el siglo xv el villancico logró entrar a los salones de nobles y de la corte de España. El siguiente siglo le abrió las puertas de las iglesias donde se estableció como parte del repertorio musical, principalmente en las catedrales. La conquista del Nuevo Mundo seguida por el proceso de evangelización a cargo de los frailes franciscanos, agustinos, dominicos y otros, le abrieron el nuevo continente también al villancico. Las fuentes de la época confirman el uso del este tipo de cantos por los frailes durante el proceso de conversión. Durante las primeras décadas del siglo xvi el villancico formaba parte del llamado “teatro misionero” cumpliendo con una tarea didáctica, facilitando tanto la transmisión de la nueva doctrina religiosa como su recepción por parte de los nativos (Tenorio, 1995: 471).

Sin embargo el verdadero establecimiento y desarrollo del villancico tuvo lugar bajo la protección y dirección de la iglesia secular. Desde los primeros años de su funcionamiento las principales catedrales novo-hispanas habían tenido un especial cuidado para con las actividades musicales, constituyendo coros, instalando órganos, impulsando la educación musical de niños y sobre todo – estableciendo las capillas de música bajo la dirección del maestro de capilla.

Los maestros de capilla de los principales centros religiosos de la Nueva España, como Ciudad de México, Puebla de los Ángeles, Oaxaca (Antequera) teniendo a su cargo la vida musical de los mismos, fueron los responsables tanto de las ejecuciones, como de la creación del repertorio villanciquero. Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Antonio de Salazar –por mencionar a los más importantes del siglo xvii– propulsaron el desarrollo del género, dejaron grandes e importantes obras que cumplían con las expectativas de las autoridades eclesiásticas y del público.

En este momento nace la pregunta: ¿Qué fue lo que propició el desarrollo del villancico? ¿Cuál fue su papel en la vida religiosa y por qué alcanzó tanta popularidad? No cabe duda que las autoridades de las catedrales muy pronto –siguiendo el ejemplo de los frailes– encontraron en el villancico un medio para fomentar la asistencia del pueblo y su participación en las celebraciones religiosas. En las actas de la catedral metropolitana con la fecha de 28 de mayo de 1610 encontramos comprobación de ello:

y asimismo propuso de quanta importancia era para la devoción y frecuencia del pueblo Xpiano [...] para las horas canónicas que en las extraordinarias después de medio día antes de entrar en visperas vbi esc mucho concurso de cantores e ynstrumentos que tañesen y cantasen villancicos y chanzonetas que pudiesen [...] y asimismo acabadas las visperas hasta entrar en maytines. (*Actas Capitulares de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México*, 1610, f. 157; *apud*. Stevenson, 1964: 115)

Después de cumplir con su papel didáctico, el villancico pasó a ser una herramienta para atraer la atención, adornar las festividades y las horas canónicas; las autoridades catedralicias exigían que fueran muchos y nuevos para cada ocasión. Esas exigencias hicieron del villancico obra casi desechable: una vez presentados, terminaban en los archivos ya que para el siguiente festejo el maestro de capilla estaba obligada a entregar obras nuevas.

Por el otro lado estaban los feligreses, el público que asistía a las iglesias atraído por las ejecuciones de los villancicos. Para la gente el villancico era elemento indispensable para agregarle solemnidad a los festejos. Los pedía con anticipación lo que comprueba, conservada en

las actas de la catedral de Oaxaca, la anotación del dote para los festejos de la Inmaculada Concepción realizada en el año 1668:

dote a la fiesta de Nra S^a a ocho de diciembre en cada almisterio de su inmaculada Concepción [...] con la condición siguiente: primeramente que el día siete [...] se canten Visperas y Maitines [...] en el día que caese se celebre la la fiesta con misa cantada, Sermón i responso [...] y ten que los maitines se an de comenzar a cantar a las cinco de la tarde contoda solemnidad, y sus villancicos al fin de lixonos, encada nocturno. (Microfilme 71, exp. 267, serie Oaxaca. Sección de Microfilmes del Museo de Antropología, Ciudad de México)¹

Esas dos vertientes: las exigencias eclesiásticas y las expectativas de los fieles formaron las circunstancias del desarrollo del villancico el cual se refleja –sobre todo– en su forma.

FORMA DEL VILLANCICO

El villancico que llegó a las tierras de la Nueva España al principio del siglo XVI era el típico villancico español, cuya forma musical se caracterizaba por la alternancia de sus dos elementos básicos: estribillo y copla. Por lo general la cantidad de coplas no superaba tres, dando así el clásico esquema formal villanciquero: E C E C E (C E).

No es fácil realizar un análisis del primer repertorio villanciquero novo-hispano, ya que no se conservan las obras correspondientes al siglo XVI. Sin embargo tres villancicos de Tomás Pascual compuestos en el año 1600 se caracterizan por esa estructura repetitiva, basada en dos elementos formales: estribillo y dos coplas, siendo –los tres– villancicos cortos y sencillos tanto en su forma, como en cuestión de las técnicas de composición.

Partiendo de este esquema formal en las primeras dos décadas del siglo XVII inicia el proceso de cambios formales. La obra del maestro Gaspar Fernández² nos proporciona el material para observar y analizar este proceso en su primera etapa. Los villancicos de Gaspar Fernández se dividen claramente en tres grupos:

- los compuestos de estribillo sin coplas
- los de forma típica compuesta por dos elementos formales: estribillo y copla
- los de forma ampliada por nuevos elementos formales

Dominan los villancicos del segundo grupo, fuertemente relacionados en su construcción con el villancico español.

Paralelamente el compositor compuso villancicos cuya forma marca las primeras (en el territorio novohispano) tendencias de ampliación y variación:

- en tres villancicos³ agrega responsión como segmento adicional, ubicado al final de las obras; en estas obras responsión –por falta de una estrecha relación con el resto de la obra–

¹ El subrayado es nuestro.

² Maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles en los años 1606-1629.

³ “A Belén me llegó, Tío”; “Hielo se mi fiel testigo”; “¡Ah, de abajo!” (todos de los años 1609-1610).

podía funcionar como obra independiente, pero ya establecía ciertas características que después siguieron determinándola: textura polifónica y contrapuntos mucho más elaborados que los aplicados en otros segmentos;

- en el villancico “El galán enamorado” –por primera vez– aparece el segmento inicial, por el mismo compositor especificado como entrada;
- los estribillos presentan ciertas variaciones sobre todo en cuestión del texto; en algunos casos dejan de ser un segmento de simple repetición ya que a la misma música se le asignaron diferentes textos aplicados en los siguientes retornos del estribillo⁴.

Los villancicos del sucesor de Fernández –maestro Juan Gutiérrez de Padilla⁵– continúan con la ampliación y variación formal logradas por medio de las siguientes técnicas:

- incremento del número de coplas: en la mayoría de los villancicos de Gutiérrez de Padilla el número de coplas supera lo establecido siendo entre 6 y 8 coplas lo más común, llegando en varios casos a más de 10 (12 o 13)⁶;
- establecimiento de responsión como segmento posterior al estribillo y fuertemente relacionado con este⁷;
- introducción de la respuesta a coplas – segmento formal nuevo para el villancico novohispano;
- introducción de todo tipo de segmentos iniciales (romance, duo).

En el caso particular de la obra del maestro Padilla la forma final del villancico no está muy clara. Mucho tiene que ver la falta de precisión en las indicaciones del tipo formal (signos de repetición, indicaciones sobre el orden o secuencia de los segmentos). Podemos suponer que la falta de esas por parte del compositor era resultado de la conciencia del mismo de que componía una obra de una sola ejecución que él mismo iba a conducir, por lo que no requería de indicaciones escritas. O tal vez, al no anotar las instrucciones dejaba abierta la opción de mover los elementos formales, reestructurar la forma al momento dependiendo de la situación.

En los villancicos con más de 6 coplas, seguido se presenta la pregunta sobre la forma final del mismo. Por ejemplo: el villancico “En la noche más buena” (1655) compuesto de romance y 14 coplas la forma podría interpretarse como sucesión repetitiva de Romance Copla Copla dando como resultado la forma: R CC R CC R CC (7 veces) donde romance funge como estribillo; o tal vez podría ser interpretada como secuencia ininterrumpida de coplas con romance en su carácter del segmento inicial, obteniendo la forma: Romance C C C C C C (14 veces).

En varios manuscritos el compositor dejó claramente indicado quien de todos los miembros del coro debía cantar la parte correspondiente. Podemos suponer que al componerla tomaba en cuenta las cualidades musicales del ejecutante relacionadas con la expresión, timbre y fuerza de su voz, sensibilidad. Al asignar al cantante el maestro sabía que éste era capaz

⁴ “¡Oh labios! Decidme vos”; “Fransiquiyo donde vamos”; “El galán enamorado”; “Juancho de Métrico si sancto le tienes”; “Juacho niño naces”; “Ser ciclo vivo mostrais” (todos de los años 1609-1610).

⁵ Maestro de capilla de la Catedral de Puebla en los años 1622-1664.

⁶ Dicho incremento se realizó en el transcurso de varios años ya que los primeros villancicos del compositor del año 1628 todavía mantienen la cantidad de coplas entre dos y tres.

⁷ En el villancico “Si el fuego de Dios” del año 1628 responsión aparece todavía al final, sin embargo en otros tres villancicos del mismo año ya está situada inmediatamente después del estribillo.

de ejecutar el segmento correspondiente como lo requería la obra y su creador, sin embargo esos requerimientos no los especificó por escrito ya que no preveía una segunda futura ejecución de la obra.

La tendencia de ampliación de la forma del villancico estuvo presente durante las décadas posteriores a la actividad del maestro Gutiérrez de Padilla, aunque nunca superó las obras de este.

Analizando tres villancicos de Antonio de Salazar⁸ observamos que los tres se caracterizan por su forma ampliada, utilizando alguno de los métodos practicados por sus antecesores:

1. “Un ciego que con trabajo canta” cuenta con dos coplas, pero incluye en su forma la introducción y las respuestas a coplas;

2. “Digan, digan quien vio tal” está formado por estribillo, 4 coplas y sus respuestas;

3. “Tarara que soi Antón” es el único formado por los elementos formales básicos, es decir estribillo y copla, sin embargo se puede incluir en el grupo ya que cuenta con 8 coplas.

Las últimas décadas del siglo XVII le agregaron al villancico un elemento nuevo, que resultó ser crucial en el camino hacia la transformación del género en cuestión. Se trata de acompañamiento instrumental.

Hasta la segunda mitad del siglo XVII villancico había sido una obra principalmente a capella. Todas las catedrales contaban con un grupo de músicos instrumentistas, a parte de los que formaban el coro y el coro de niños. Casi todas las iglesias contaban con un órgano (en el caso de las catedrales – hasta dos). Sabemos que los villancicos se “cantaban y tañían”, pero la participación de instrumentos durante sus ejecuciones se limitaba a la realización de *basso continuo* (por lo general a cargo de órgano), o a la realización instrumental simultánea de las líneas melódicas de las diferentes voces del coro; es decir, los instrumentos no contaban con sus partes independientes aun participando en la ejecución.

Esa situación empezó a cambiar a fines del siglo XVII cuando las partes vocales del villancico han sido enriquecidas por las partes asignadas a diferentes instrumentos, como violines, trompetas, bajones y órganos. El desarrollo paulatino de las partes instrumentales no nada más fomentó el desarrollo formal del villancico sino acercó el género al concierto para voces y orquesta (vocal-instrumental). Sin embargo ese nuevo tipo de villancico ha logrado su máximo desarrollo durante la primera mitad del siglo XVIII con la obra de Manuel de Sumaya⁹, Ignacio de Jerusalem¹⁰ y otros, por lo que requiere de otro trabajo analítico.

Hablando sobre el establecimiento y desarrollo del villancico en las tierras de la Nueva España no podemos omitir otro aspecto, relacionado más bien con los textos que con música. Me refiero a los villancicos con textos en lenguas nativas, sobre todo en náhuatl.

Tomando en cuenta la diversidad étnica de la población novo-hispana, la variedad de lenguas y dialectos que funcionaban en este territorio, la autoridad eclesiástica desde el principio de su funcionamiento impuso a los sacerdotes la obligación de aprender alguna lengua indígena, como también la tarea de enseñarles a los indios la lengua española. Así mismo se realizó el trabajo de traducción del catecismo a varias lenguas indígenas más usadas (Martínez

⁸ Maestro de capilla de la catedral metropolitana de la Ciudad de México en los años 1688-1715.

⁹ Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México en los años 1715-1738, después en la catedral de Oaxaca (hasta su muerte en 1754).

¹⁰ Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México en los años 1746-1769.

López-Cano, 2005: 64). No obstante nunca se mencionó la necesidad de componer cantos en estas lenguas.

El villancico español ya conocía los textos (sobre todo en el repertorio navideño) en diferentes dialectos (gallego), o los que imitaban diferentes formas de pronunciación del castellano por minorías étnicas, por ejemplo gitanos, negros. Ese tipo de villancico era también conocido y practicado por los compositores novohispanos. Sin embargo y debido a las circunstancias socio-culturales, algunos de ellos compusieron villancicos con textos en náhuatl, lo que era seguramente novedoso y resulta ser una aportación propia al desarrollo del villancico novohispano. Los primeros villancicos de este tipo los compuso Gaspar Fernández¹¹. Se conocen algunos textos en náhuatl de la gran poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (su música no se conservó), de la segunda mitad del siglo XVII. Cabe mencionar que el tipo de texto no influía en la forma musical de la obra. Los segmentos formales no cambiaban ni dependían del idioma, dialecto o imitación de ellos.

TÉCNICAS DE COMPOSICIÓN

El desarrollo de la forma del villancico no implicó cambios en el aspecto de las técnicas de su composición. Debido –probablemente– a la necesidad de no obstruir la comprensión del texto, las técnicas de composición utilizadas siguen ciertas reglas, que no varieron durante todo el siglo XVII:

- los coros completos (sean uno o dos) eran utilizados en estribillos y respuestas;
- las coplas siempre fueron para solos, en caso – duos; las respuestas a coplas solían a ampliar el aparato ejecutor;
- la textura de estribillo oscilaba entre polifonía y homofonía; alternaba las partes polifónicas con bloques homofónicos;
- la polifonía estaba basada principalmente en imitaciones de motivos o temas musicales cortos; no aparecen técnicas más complicadas tipo canon, fuga, imitaciones inversas o cancrizans;
- en el desarrollo melódico las secuencias progresivas tenían un papel muy importante.

La limitada cantidad de técnicas utilizadas en el villancico estaba probablemente relacionada con el propósito del mismo: villancico tenía que adornar, embellecer los festejos y –de alguna manera– divertir al público. La aplicación de técnicas más complicadas no ayudaría a cumplir, sobre todo la última. Por el otro lado, tomando en cuenta la cantidad de obras nuevas que se esperaban y presentaban, villancico polifónico de una estructura y textura más saturada y complicada requeriría de mucho más tiempo para su ensayo, limitando así la posibilidad de ejecutar siempre un villancico nuevo (no hay que perder de vista que el mismo coro tenía que ensayar y cantar tanto el repertorio litúrgico en latín, como el siempre nuevo repertorio villanciquero). Tal vez esa fue una de las razones del desarrollo de la forma. No pudiéndose realizar en el campo de las técnicas aplicadas, evitando caer en la rutina y aburrimiento de componer siempre dentro del mismo marco formal, los compositores en-

¹¹ "Xicochi xicochi conetzintle" (1614); "Tleycantimo choquiliya" (1611).

contraron en la forma del villancico la posibilidad de agregar elementos nuevos, sorprender al público y demostrar sus habilidades.

La ausencia de técnicas más sofisticadas no quiere decir que el repertorio villanciquero fuera de “segunda clase” o de una calidad inferior. La gran mayoría de este repertorio lo forman obras muy bien elaboradas, de líneas melódicas y temas finos, de un manejo de técnicas y aparato de ejecución que demuestra la maestría musical de sus creadores.

BIBLIOGRAFÍA

- PÉREZ PUENTE, Leticia, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Enrique, AQUIRRE SALVADOR, Rodolfo (2005) “Los Concilios Provinciales Mexicanos primero y segundo”. En: María del Pilar Martínez López-Cano (coord.) *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*. México, UNAM: 17-70.
- RUBIO, Samuel (1979) *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. España, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca.
- STEVENSON, Robert (1964) “Mexico City Cathedral Music”. *The Americas. Quarterly Review of Inter-American Cultural History* (Academy of American Franciscan History, Washington D.C.). XXI (2): 111-135.
- , (1993) *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza Editorial.
- TENORIO, Martha Lilia (1995) “El villancico novohispano”. En: Sara Poot Herrera (ed.) *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. México, Universidad del Claustro de Sor Juana: 449-501.

