

EL VILLANCICO SEVILLANO DEL SIGLO XVII (1621-1700)
THE SEVILLIAN VILLANCICO DURING THE SEVENTEENTH
CENTURY (1621-1700)

Cipriano López Lorenzo
Universidad de Sevilla

ABSTRACT: From the analysis of 316 copies of Sevillian *villancicos* from the seventeenth century (1621-1700) we can witness a successful and consolidated publishing genre. Its strong and repeated identity features will help us to describe the context of creation and the printed diffusion. Thereby, the public cover they adopted is the formulation and the plastic result of a procedure of that period that still needs to be studied. We will analyze the places and the festivities celebrated, the main poets and some formal aspects of particular interest. Essentially, the goal of this paper is to introduce a poetic product, key in the birth of an esthetic for the Low Baroque.

RESUMEN: A partir del análisis de 316 ejemplares de villancicos sevillanos del siglo XVII (1621-1700) atestiguamos una forma editorial de gran éxito y consolidación, con unos rasgos de identidad muy marcados y reiterados que nos servirán para incidir en su contexto de creación y difusión impresa. Así, la carta de presentación al público que escogieron es el resultado enunciativo y plástico de un modo de proceder en la época sobre el que aún quedan muchas incógnitas que despejar. Se analizarán los lugares y motivos de celebración, sus principales cultivadores y algunos aspectos formales de especial relevancia. El objetivo es, en esencia, presentar un producto poético clave en la gestación de una estética propia del Bajo Barroco.

KEY WORDS: Villancico; Low Baroque, Seville, Publishing genre, Braones.

PALABRAS CLAVE: Villancico, Bajo Barroco, Sevilla, Forma editorial, Braones.

El corpus que se ha trabajado para obtener los resultados que pasamos a desgranar es el que integra el catálogo descriptivo de mi tesis doctoral sobre la poesía impresa sevillana del siglo XVII, por lo que advertimos al lector de que los números de registros que aquí se consignan remiten a dicho catálogo (López Lorenzo). Hecha esta presentación, iremos al grano a la hora de definir el objeto de estudio que nos ocupa: el villancico, que puede delimitarse tal y como ya hiciera Borrego Gutiérrez: “el término villancico [...] responde a un tipo de composición musical y literaria surgida

en el mundo ibérico a finales del siglo XVI, cuya forma se fija en el siglo XVII –de ahí su habitual denominación como *villancico barroco*– llegando a pervivir durante el siglo XVIII; escrito en lengua vernácula e insertado en la liturgia, generalmente navideña y para sustituir a los tradicionales responsorios de los oficios de maitines en las más señaladas festividades religiosas; y, finalmente, de carácter poético” (Borrego Gutiérrez, “Un siglo de impresión” 127-42).

Para empezar a tratar esta forma o género editorial, valgan como llamada de aviso y escudo protector las propias advertencias de M^a Cruz García de Enterría (169-84) a la hora de enfrentarse a semejantes lides; esto es, que no somos especialistas en música, y que nos sentimos dolorosamente analfabetos ante una partitura musical. Dicho lo cual, se entenderá que aquí solo hagamos concesión a los aspectos más textuales del villancico, incidiendo sobre todo en su condición de impreso comercializable. Sobre los villancicos del Seiscientos constatamos una abundante bibliografía en las últimas décadas que ha puesto de manifiesto la historia literaria y la naturaleza proteica y difusa de este tipo de composiciones poético-musicales (Querol Gavaldá; Torrente-Marín; Torrente-Hathaway y Knighton-Torrente). El conglomerado de perspectivas de estudio que hemos acopiado recalcan siempre en el hecho de que no estamos solo ante un género lírico, o ante un tipo particular de canto paralitúrgico en romance, sino ante un fenómeno que encierra en sí mismo nuevas y originales formas de combinar metros, tonadas y géneros existentes, con una esencia tan lata que “se arriesga ahora a perder concreción” (González Valle 9). Para nosotros, aprehender este fenómeno en toda su extensión queda fuera de todo alcance, por lo que insistimos en que estas breves páginas de análisis tendrán que contentarse con asuntos más funcionales y digeribles, si cabe.

Dando un paso más hacia lo local, la bibliografía sobre los villancicos sevillanos del siglo XVII no es del todo inexistente, aunque sí, como se verá, muy deficiente e incompleta. Por ejemplo, en 1955 el padre Feliciano Delgado León (S. I.) depositaba en la Universidad de Barcelona su tesis sobre el estudio lingüístico de las hablas andaluzas, gallegas, portuguesas, de negros, de gitanos..., tomando como corpus una colección de villancicos del siglo XVII encuadrados en el volumen facticio Raros-86-XVII-V72, que hoy se encuentra en la Facultad de Teología de Granada (Delgado León 1955 y 1973). En fechas más recientes, el catedrático y maestro de

capilla de la Catedral de Sevilla, Herminio González Barrionuevo, dedicaba algunas líneas a los villancicos catedralicios sevillanos impresos en el siglo XVII que alberga la Biblioteca Nacional de España en el conocido volumen facticio VE/1309, procedente del antiguo archivo de Barbieri (González Barrionuevo, “Los villancicos”). Estas dos referencias citadas desviaban el foco de interés hacia el plano lingüístico o bien hacia un único fondo, lo que nos dejaba insatisfechos y huérfanos de un estudio global mucho más rico y complejo.

La escasa entidad material de los villancicos y su forma de consumo en el siglo XVII fueron claras desventajas en su preservación hasta nuestros días. El hecho de que los maestros de capilla de las iglesias se vieran obligados a componerlos para distintas festividades religiosas a lo largo del año generó una profusión de impresos difíciles y fastidiosos de archivar junto al resto de composiciones paralitúrgicas de las capillas de música. Ninguno se conserva en el Archivo de la Catedral de Sevilla –sin que tengamos que lamentar destrucciones a causa de incendios u otras catástrofes– (González Barrionuevo, *Catálogo*)¹. La falta de celo en su custodia provocó a veces incidentes entre el maestro de capilla y el Cabildo cuando este último requería al maestro la memoria de las piezas archivadas. Un ejemplo claro de este descontrol lo leemos en el acta del 19 de enero de 1685 del Cabildo de la Iglesia del Salvador de Sevilla, el cual requiere al maestro Miguel Mateo de Dallo y Lana la presentación de “todos los papeles de música y obras de Villancicos” que paraban en su poder. Ante las numerosas ausencias y faltas de obras, Dallo y Lana alega que algunas se las habían hurtado (Gutiérrez Cordero 153-54).

Creemos o no en esos misteriosos robos, sabemos a ciencia cierta que los villancicos se usaron como moneda de intercambio entre las distintas capillas musicales de la Península, las cuales trataban de buscar nuevos versos con que aliviar la tiranía de la composición obligada de estas piezas, amén de estar al corriente de las tendencias musicales del momento. El resultado es que los fondos locales se vaciaban de villancicos propios en favor de los foráneos y se daba una dispersión tal, que los villancicos repertoriados han sido rescatados de diferentes y a veces insospechados fondos (Torrente y Marín xxxv)². Han llegado procedentes de colecciones locales, como las del Archivo Municipal de Sevilla, y de colecciones internacionales, como las de Harvard, la *Hispanic Society of America*, o la *British Library*. Y se trata, en la mayoría de los casos, de ejemplares únicos.

Corpus actual

Actualmente contamos con 316 impresos con letras de villancicos cotejados *de visu*, desde 1624 hasta 1700³. Cuatro de estos impresos (n^{os} 49, 75, 309 y 371) no han sido citados en ninguna referencia bibliográfica previa. Al total debemos sumarles 8 noticias sin ejemplares localizados o cotejados aún (n^{os} 669, 677, 681, 682, 684, 697, 700 y 701). A excepción de 73 impresos que circularon *sine nomine*, esta colección de villancicos salió de prensas muy dispares: Juan Cabrera y su viuda (11 impresos), Manuel Sande (2 impresos), Simón Fajardo (3 impresos), Juan Pérez Estupiñán (1 impreso), Jorge López de Herrera (1 impreso), Andrés Grande (1 impreso), Pedro Gómez de Pastrana (1 impreso), Nicolás Rodríguez y su viuda (9 impresos), Juan Malpartida de las Alas (2 impresos), Francisco de Lira (1 impreso), Tomé de Dios Miranda (5 impresos), Alonso Víctor de Paredes (1 impreso), Juan Cabezas (1 impreso), Tomás López de Haro (2 impresos), Juan Osuna (9 impresos), Lucas Martín de Hermosilla (1 impreso), Juan Pérez Berlanga (1 impreso), Francisco van Leefdael (2 impresos) y Juan de la Puerta (1 impreso); aunque quienes se llevaron la palma debido a su privilegio de impresión fueron los Blas –Juan Gómez de Blas y Juan Francisco de Blas–, con 188 impresos.

No obstante, la distribución de esos villancicos cotejados en el corte cronológico no es uniforme, como se verá en el siguiente gráfico:

Producción por años



- 1621-1650: 43 impresos.
- 1651-1675: 125 impresos.
- 1676-1700: 148 impresos.

El incremento tan notable de villancicos cotejados a partir de 1652 –y especialmente a partir de 1661– nos deja ante la incógnita de si estamos, de nuevo, ante un problema de conservación de ejemplares, o ante el reflejo de una pauta editorial fehaciente. En efecto, el volumen facticio que usó Delgado para su tesis doctoral aporta un centenar de ejemplares de entre 1631 y 1669, mayormente de 1663 hacia adelante. Esto coincide bastante bien con ese primer repunte que muestra la gráfica entre 1660 y 1669 y que vuelve a los valores moderados de los primeros años de siglo a partir de 1670. ¿Quiere esto decir que la impresión de villancicos también debió ser mayor en la primera mitad de la centuria y que es la falta de ejemplares conservados la causante de este panorama desigual? Probablemente así sea, aunque también es cierto que el mismo repunte de villancicos a partir de 1660 se constata en otras capillas peninsulares, como en la Real Capilla de Madrid, expresándose así una tendencia generalizada a la impresión ininterrumpida pasado el ecuador del siglo (Borrego Gutiérrez, “Un siglo de impresión” 129). Además, la forma editorial de los villancicos aún andaba en un proceso de búsqueda y configuración antes de 1660, según se desprende del hecho de que la expresión de la mención de responsabilidad vacilara en las portadas, o del hecho de que las obras prefirieran un arranque léxico con “villancicos...”, en lugar de la exitosa fórmula posterior “letras de los villancicos...”.

Desde 1675 se observa una caída en la impresión de villancicos que rápidamente se recupera a partir de 1687, con un espectacular punto álgido en 1693, cuando encontramos hasta 12 impresos de villancicos circulando. Este repunte finisecular, aunque algo más temprano, no es exclusivo de la ciudad de Sevilla, sino común al mercado nacional, sobre todo al madrileño desde 1680, tal y como demostró Alain Bègue (“El villancico”). Para el caso de Madrid, entre los varios factores que impulsaron esta curva ascendente, Bègue apuntaba la posibilidad de que María Luisa de Orleans impusiera nuevos gustos en la corte a su llegada al trono. Para el caso sevillano, en cambio, habría que recordar otras cuestiones históricas para explicar satisfactoriamente esa caída y recuperación vistas. Por un lado, las obras de reconstrucción de la Iglesia del Salvador a partir de 1674, su estrepitoso desplome en 1679 y, en fin, su largo proceso constructivo hasta 1712 pudieron repercutir negativamente en la celebración de actos

litúrgicos y, consecuentemente, en la impresión de un importante caudal de villancicos –no hemos catalogado ninguno del Salvador entre 1675 y 1677–⁴. Por otro lado, la prohibición de representaciones teatrales en Sevilla a partir de 1679 pudo ser la causa de que se trastocara el mercado editorial en claro beneficio de las formas más parateatrales, como el villancico (Bolaños Donoso). Esta prohibición, por ejemplo, fue responsable de la aparición de las relaciones de comedias, tan celebradas por Jaime Moll como producto genuino sevillano (Moll, “Un tomo” 144). Del mismo modo, las restricciones en los escenarios pudieron fomentar la divinización de bailes, jácaras o mojigangas mediante nuevas contextualizaciones o técnicas de *contrafactum sensu stricto*. Tanto es así, que el villancico de estructura tipo: estribillo + coplas + *jácaral/baile*, común entre 1655 y 1669, abunda de nuevo entre 1689 y 1698 (Wardropper, Crosbie, y Caballero Fernández-Rufete). Estos dos condicionantes –la reconstrucción del Salvador, y la censura teatral– explicarían en buen grado la inflexión y ascenso de la producción impresa de villancicos para finales de siglo, manteniéndola al alza hasta el final de la Guerra de Sucesión.

El villancico como forma editorial

En cuanto a la carta de presentación de que se valió el villancico para ser consumido en un mercado saturado ya por entonces de relaciones de sucesos y otras fórmulas de folleto, el villancico del siglo XVII presentó desde muy temprano los principales ingredientes de su aparición impresa. Tanto las *mise en page* de los villancicos como su estructura interna se repiten a lo largo de toda la centuria, aunque, como ya advertimos anteriormente, no será hasta la segunda mitad de siglo cuando estos elementos adquieran mayor cohesión y sistematicidad. Una rápida ojeada a los títulos de estos impresos revela un esquema interno del tipo:

“Letras de los villancicos / Villancicos” + “que se cantaron / se han de cantar” + “en [nombre de la Iglesia]” + “en los maitines / octava [de la celebración religiosa que fuere]” + “compuestos por /puestos en música por /siendo maestro de capilla [mención de responsabilidad]” + “este año de /año de [datación]”.

A veces, y según tradiciones de cada iglesia, el evento religioso puede anticiparse al nombre de la iglesia o bien la datación puede aparecer previa a la mención de responsabilidad.

Carta de presentación

El primer sumando (“Letras de los villancicos/Villancicos”) muestra la preferencia clara y contundente del inicio “Villancicos” para la primera mitad del siglo, y “letras de los villancicos” para la segunda. En 1651, Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla de la Catedral, marca el punto de inflexión entre una y otra costumbre. A partir de ese año, la fórmula “Villancicos” será testimonial, o inexistente desde 1683 en adelante. En ambos casos, se confirma la estabilidad del término *villancico* con el significado que Covarrubias relegaba a segundo plano bajo la entrada *villanesca*: “[...] Ese mismo origen [el de los cantares villanos] tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi” (Covarrubias 74 -i.e. 676-v). Para principios del siglo XVIII, lo que aún no tenía entrada propia en los diccionarios de la época o lo que se consideraba secundario en estas composiciones adquiere protagonismo, como se lee ya en 1738 en el *Diccionario de Autoridades*: “composición de poesía con su estribillo para la música de las festividades en las Iglesias. Dijose así según Covarr[ubias] de las canciones villanescas, que suele cantar la gente del campo, por haberse formado a su imitación” (RAE). En esta aceptación generalizada del villancico como composición adscrita al culto religioso de la Navidad o el Corpus tuvo mucho que ver la gran regularidad y sistematización de la formalización editorial. Ahora bien, encontramos doce casos en los que el término *chanzoneta* acompaña al de *villancico*, siete de los cuales se dieron en la década de los sesenta. Eva Llergo Ojalvo observó este mismo fenómeno en los villancicos de la Capilla Real de Madrid, y llegó a la conclusión de que el término *chanzoneta* fue desapareciendo en las primeras décadas del siglo XVII (Llergo Ojalvo). Esta conclusión, no obstante, podría matizarse para Sevilla, pues en las postrimerías del siglo XVII (1688 y 1693) aún leemos la voz *chanzoneta* en los títulos de más de un impreso (véanse los registros n^{os} 527 y 585) (Suárez-Martos, *Música Sacra* 245)⁵. Pero también en otras formas editoriales se halla esta voz. Por ejemplo, en 1666 contamos con el caso de la relación titulada *Fiestas que celebró la Iglesia Parroquial de S. María la Blanca*, redactada por Fernando de la Torre Farfán. En ella, el autor dejó testimonio de los “Villancicos que se cantaron en esta ínclita fiesta”, compuestos por él junto con el maestro de capilla de la Catedral Juan Sanz. En cuanto Farfán pasa a la transcripción, el término *villancico* desaparece en favor de los epígrafes “Chançoneta primera,

segunda, tercera”, etc., hasta un total de nueve. Parece, pues, que en Sevilla *chansoneta* y *villancico* convivieron como sinónimos funcionales durante mucho más tiempo, si bien no solo restringidos al culto de la Navidad, como exponía Covarrubias en su definición: “Corrompido de cancioneta, diminutivo de canción. Dícense chanzonetas los villancicos que se cantan las noches de Navidad en las iglesias en lengua vulgar, con cierto género de música alegre y regocijada” (Covarrubias 291r). Esta cuestión terminológica podríamos extenderla hasta los raros casos de impresos que aparecieron bajo el título de “Letra/s”, a secas, sin ningún tipo de mención a los villancicos o chanzonetas que encerraban, como se observa en 1644 (nº 138), 1687 (nº 518), y 1691 (nº 558).

Relación canto-impresión

El segundo sumando de nuestra fórmula (“que se cantaron/se han de cantar”) ha sido también objeto de polémica en torno al momento y la finalidad con que se imprimieron estos textos. Partiendo del pretérito o de la perífrasis modal del verbo *cantar*, Herminio González Barrionuevo concluyó que

De todos modos, es bastante probable que, aunque unos papeles hablan de pasado y otros de futuro (“se cantaron...”, “se han de cantar...”), ambas expresiones se refieran más bien a una acción futura; de hecho, así ocurre con otros documentos de la época. En tal caso, los citados cuadernillos se repartirían de antemano entre los asistentes a los maitines solemnes de la catedral y servirían de propaganda, anuncio y recordatorio de las obras que oírían en la celebración; esto parece lo más normal. (“Los villancicos” 712)

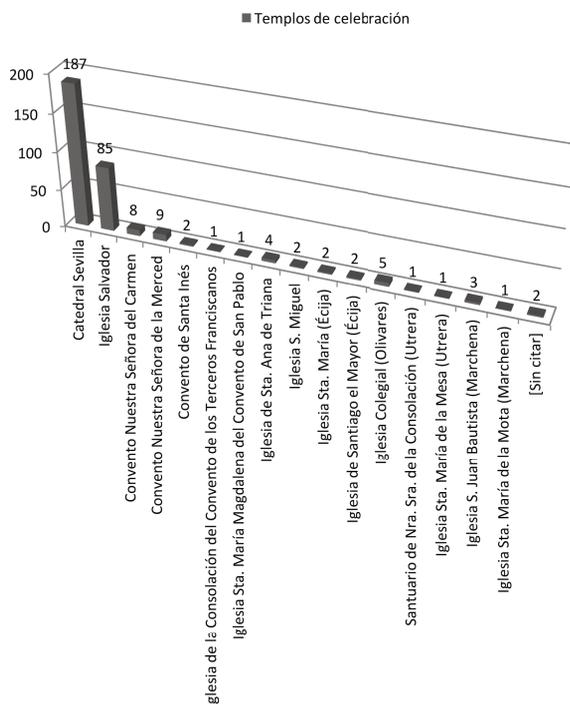
Aunque la propuesta de González Barrionuevo es de lo más sensata y plausible, no disponemos de testimonios documentales sobre el protocolo seguido en la distribución de los villancicos en Sevilla, o al menos no son tan detallados como los que se leen en el archivo de la Catedral de Málaga⁶. Según nuestros propios datos, entre 1624 y 1677 es radicalmente constante el uso del pretérito (“que se cantaron”). En ese espacio de tiempo, tan solo el Convento Casa Grande del Carmen rompe con esta costumbre, y prefiere el futuro “se han de cantar” a partir de la celebración de la Inmaculada Concepción de 1661 –justo el año en que el papa Alejandro VII concede el breve *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* sobre la Inmaculada Concepción–, y

desde entonces en todos los impresos conservados relativos a este convento; a saber: para la Navidad y la Inmaculada Concepción de 1662, para la Inmaculada Concepción de 1663, y para la Epifanía de 1664. Junto con el Convento Casa Grande del Carmen, la fiesta de la Inmaculada Concepción celebrada en la Iglesia de Nuestra Señora de la Mota (Marchena) en 1670 también apostó por imprimir sus villancicos con la expresión “se han de cantar”. ¿Sería, por tanto, la fiesta immaculista desde 1661, y conscientes de la enorme y larga tradición mariana de Sevilla, la responsable de un cambio protocolario que más tarde se generalizaría en el resto de templos sevillanos? (Torrente y Hathaway x-xi). Desde 1678 –en especial, desde 1681– pasado y futuro alternan indistintamente en los títulos de todos los impresos de villancicos, sin que hayamos descubierto un patrón que los regule. El cuadro caprichoso que se nos dibuja se oscurece aún más con los villancicos astigitanos de 1677 (nº 371): *Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Parroquial de Señor Santiago el Mayor, patrón de las Españas, en los maitines solemnísimos de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo. En la ciudad de Écija, este año de 1677. Dedicálos la capilla a el licenciado D. Antonio Ignacio de Lucena, presbítero beneficiado, presidente y cura de dicha iglesia*. Tras la portada, que opta por el uso del pretérito, hallamos la dedicatoria al presbítero –algo inusual en esta forma editorial– donde leemos: “La capilla de la antigua Parroquia del Señor Santiago determinó que los villancicos que *se han de cantar* la noche feliz del Nacimiento de Nuestro Redentor gozasen la pública luz [...]”⁷. Podríamos pensar que la dedicatoria fue compuesta antes de los maitines de Navidad, mientras que la impresión de los villancicos fue posterior, lo que justificaría la discordancia título-dedicatoria. En general, lo que planteamos para explicar estas alternancias y aparentes incongruencias es que se trata de un efecto de la formalización de este género, la cual no permite saber cuándo se materializaron los impresos (antes o después del evento). Es decir, que en la segunda mitad del siglo XVII, los títulos están siguiendo un modelo editorial configurado ya en el tiempo, y que sus segmentos o expresiones formales no son tanto un reflejo de la realidad a la que denotan como más bien una prolongación de la tradición discursiva en que se insertan. En otras palabras, que, a nuestro juicio, la opción “se cantaron” o “se han de cantar” no es un indicio inequívoco del proceder de la época en cuanto a la impresión y distribución de los villancicos.

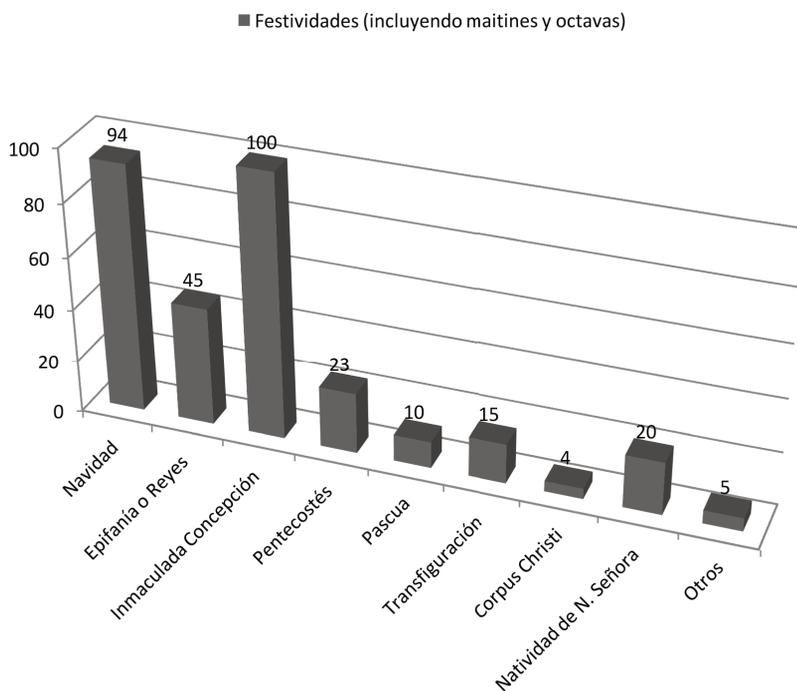
Lugares y motivos de celebración

Los tercer y cuarto sumandos, los referentes al lugar y la celebración religiosa, muestran los datos estadísticos que siguen. En cuanto al lugar donde se cantaron los villancicos, se observa la clara ventaja de la Catedral de Sevilla y la Iglesia del Salvador, presentes en el 86% de los impresos cotejados. Dato razonable considerando la preeminencia de estos dos templos en la ciudad y sus consolidadas capillas musicales. Seguidos en el gráfico aparecen dos conventos marianos: el del Carmen y el de la Merced, tras los cuales se despliega un auténtico tropel de iglesias de la provincia de Sevilla –hasta 12–, que entre todas no consiguen acaparar ni en el 15% de la producción impresa de villancicos. Dentro de esta variada lista cabría mencionar las iglesias de las poblaciones de Utrera, Écija, Marchena y Olivares, cuya presencia aumenta gracias, a veces, a la aparición de ejemplares únicos no citados en repertorios consultados, como es el caso de los villancicos cantados en 1670 en la Iglesia de Santa María de la Mota (nº 309), que servía de capilla palaciega para los duques de Arcos en Marchena.

Templos de celebración



Festividades (incluyendo maitines y octavas)



Las celebraciones, por otro lado, no aportan ninguna novedad en el conocido calendario religioso, salvo por el número de villancicos cantados en honor a la Inmaculada Concepción de la Virgen, con un 32%, que traduce nuevamente el fervor inmaculista sevillano aun por encima de los tradicionales motivos de la Navidad y la Epifanía, principales ocasiones en otros puntos de España (Moll, “Los villancicos” 85). Bajo el marbete “Otros” hemos agrupado diferentes festejos ocasionales hechos en honor a santa

Justa y santa Rufina, a la Virgen de la Consolación, a san Francisco de Asís, y al estreno de la imagen de san Blas. Mientras que en la primera mitad de siglo las celebraciones más recurrentes no pasan de la Navidad, la Epifanía y la Inmaculada Concepción, en la segunda mitad de siglo los villancicos se diversifican hacia media docena más de solemnidades. De estas nos sorprende lo tardío de los villancicos que conmemoran el Corpus Christi. Tan solo registramos cuatro casos (n^{os} 559, 570, 584 y 596) impresos entre 1691 y 1694, todos compuestos por Alonso Martín Braones. La peculiaridad añadida al Corpus es que en su octava se desarrollaban danzas y cantos interpretados por los seises. Era una práctica común en todo el siglo XVII y acabó por extenderse a otros días del calendario, como a la Inmaculada Concepción o al Triduo de Carnaval, este ya a partir de 1695 (González Barrionuevo, *Los seises* 175-76). ¿Por qué entonces ni un solo testimonio de sus villancicos impresos hasta 1691? No tenemos una respuesta aún, y ni tan siquiera estamos seguros de si en este retraso tuvo algo que ver el éxito de los autos sacramentales, los cuales se llevaban la mejor acogida del público en detrimento, quizás, de los villancicos (Torrente, “Un villancico” 496)⁸. Lo que sí es indiscutible es que los motivos de las celebraciones modulaban los actos litúrgicos, con la posibilidad de cantarse un número determinado de villancicos según fueran los maitines de la Inmaculada Concepción o de la Natividad de Cristo, por ejemplo. Así, en la Navidad y los Reyes se desarrollaron los tres nocturnos con total plenitud, con lo que sus impresos suelen recoger entre 8 y 9 villancicos –10 y 12 de forma excepcional también hemos visto–, según se cantara el *Te Deum* en sustitución del villancico final o no. Para la Inmaculada Concepción fueron comunes los 5/6 villancicos –con poca frecuencia también 8/9–, al igual que para la Natividad de la Virgen y la Transfiguración. Pentecostés, Pascua, el Corpus y santa Justa y santa Rufina desarrollan solo 3 villancicos sin distribución en nocturnos. Ya hemos expuesto la ventaja de los villancicos para la Inmaculada Concepción sobre el resto de eventos, pero el número de villancicos es, a nuestro juicio, un factor determinante también para estimar la relevancia que la Navidad y la Epifanía mantenían en el calendario religioso y los oficios divinos.

La mención de responsabilidad

El último segmento que nos quedaría por analizar es el sumando de la mención de responsabilidad. Los poetas villanciqueros que firman textos impresos en nuestro campo de estudio son escasos, por no decir casi

inexistentes, a lo que habría que sumar el agravante de que los villancicos de José Pérez de Montoro y los de Manuel de León Marchante se reutilizaron en Sevilla con una asiduidad escandalosa (Bègue, “Tres o cuatro”; *Catálogo de villancicos de la BNE*)⁹. Básicamente, la mención de responsabilidad recaía sobre el maestro de capilla, encargado de meter los versos en tonada, limando sílabas y distribuyendo líneas en las voces y coros de la iglesia, aunque a veces también ejercería de poeta, tal y como se quejaba el racionero de la Iglesia Colegial de Olivares, Juan Gómez, en su villancico para la Navidad de 1662:

[*Introducción*].

1. No hay villancico, prosigan.

2. ¿Cómo que no? Bueno a fe,
óigame, que de repente
le tengo de componer.

1. Pues, ¿eres músico tú?

2. Algo de música sé.

1. Y la letra, ¿quién la hará?

2. También la tengo de hacer.

1. Pues repártanse las voces.

2. De esta manera ha de ser:

Gil y Pascual canten tiples;

tenores, Silvio y Ginés;

Toribio y Jacinto, altos;

y yo el compás echaré.

Acompañemos el harpa,

y para que salga bien,

toca, que en esta sonada,

si conforman, probaré.

Estríbillo.

Por el Niño que nace, señores,

cantor y poeta tengo de ser.

Atención, que es nueva la letra

y la solfa también lo es. (Nº 223.b)

Con todo, la expresión de esa responsabilidad solo fue continua desde mediados de siglo; años atrás resulta difícil toparse con un nombre. Juan María Suárez-Martos ha estudiado bien la obra de los ocho maestros de capillas que pasaron por la Catedral de Sevilla durante el siglo XVII –seis

para nuestro corte cronológico—, dándonos, además, algunos cuadros sobre sus fechas de actividad laboral: fray Francisco de Santiago (*fl.* 1617-1643), Luis Bernardo Jalón (*fl.* 1643-1659), Juan Sanz (*fl.* 1661-1673), Miguel Tello (*fl.* 1673-1674), Alonso Xuárez (*fl.* 1675-1683), y Diego José Salazar (*fl.* 1685-1709) (Suárez-Martos, “La polifonía” 79-80). Para los maestros de capilla de la Iglesia del Salvador, segundo templo importante, podemos recurrir a la información que nos da Gutiérrez Cordero: Manuel Cabello (*fl.* 1612-1628), Diego Palacios (*fl.* 1630-1645), Francisco Redondo (*fl.* 1645), Juan Machado (*fl.* 1645-1647), Ginés Martínez de Gálvez (*fl.* 1648-1649), Andrés Botello de Alanhuza (*fl.* 1650-1652), Andrés Martínez (*fl.* 1652-1656), Ginés Martínez de Gálvez (*fl.* 1657-1668), Miguel Osorio (*fl.* 1668-1678), Francisco Sanz (*fl.* 1678-1680), Miguel Mateo Dallo y Lana (*fl.* 1680-1686), Martín Calvo Ramiro (*fl.* 1687-1689), Antonio Rodríguez de la Vega Torices (*fl.* 1690-1692), y Salvador García y Mendoza (*fl.* 1693-1705).

Al contrastar los datos de los maestros de capilla con la información que nos proporcionan nuestros villancicos, salieron a flote algunos datos más que deberían reseñarse. Por ejemplo, es importante también la labor de Cristóbal Dueñas y Lavanda como maestro de canto de los seises, y responsable de los villancicos catedralicios para las Pascuas de 1689 a 1694. También habría que decir que Juan Sanz ya comenzó a componer villancicos para la Catedral de Sevilla mientras era su organista, un año antes de convertirse en maestro de capilla. En la capilla de música del Salvador, por otro lado, sorprende la composición de los villancicos de la Navidad de 1653 y los de la Inmaculada Concepción de 1655 por parte de Ginés Martínez de Gálvez. Según los cortes cronológicos de Gutiérrez Cordero, debía ser entonces maestro de capilla Andrés Martínez. Parece ser, según nos informa la propia investigadora, que este maestro renunció temporalmente a su cargo entre el 17 de junio y el 12 de diciembre de 1653, por lo que creemos que Ginés Martínez de Gálvez pudo ejercer de maestro de capilla en funciones durante su ausencia (Gutiérrez Cordero 139-40). Para los villancicos inmaculistas de 1655 no nos consta ninguna otra salida o renuncia temporal de Andrés Martínez, pero, visto lo visto, y a sabiendas de que la capilla entra en una profunda crisis económica en 1655, Gálvez pudo tomar el control de la plaza una vez más ese mismo año, hasta su nombramiento definitivo en 1657.

Del resto de iglesias y conventos también hemos recogido algunos apuntes interesantes gracias a la mención de responsabilidad:

- Iglesia de Santa María e Iglesia de Santiago el Mayor (Écija): tuvieron como maestro de capilla a Bernabé de Tejeda (*fl.* 1641-1676).
- Convento del Carmen: tuvo como maestros de capilla a Jerónimo González de Mendoza (*fl.* 1655-1662), y a Diego de Almonte (*fl.* 1663-1664).
- Convento de la Merced: ejercieron como maestros de capilla Cristóbal Bas (*fl.* 1658-1659), y Juan López (*fl.* 1660).
- Iglesia Colegial de Olivares: tuvo a Juan Gómez como racionero y organista en 1659, y desde 1662 hasta 1664 ocupó, además, el puesto de maestro de capilla.
- Iglesia de San Juan Bautista (Marchena): fue maestro de capilla Carlos Domingo de Rala Infanzón (*fl.* 1662-1669), y en 1670 actuó en calidad de capellán del duque en la Iglesia de Nuestra Señora de la Mota (Marchena).
- Iglesia de Santa Ana, de Triana: tuvo como maestro de capilla a Gabriel García de Mendoza (*fl.* 1691). No sabemos si se trata del mismo Gabriel García de Mendoza, organista proveniente de la Iglesia de Ronda, que entre 1705 y 1710 ejerció como maestro de capilla de la Iglesia del Salvador.

Señalábamos más arriba que eran casi inexistentes las menciones de responsabilidad que recaían sobre los autores de las letras. Afortunadamente hemos advertido cuatro poetas villanciqueros que, por romper con ese vacío nominal, bien merecen cierta atención. El primero de ellos es Juan Álvarez de Alanís, presbítero capellán del coro y maestro de ceremonias del Salvador. Compuso las letras de dos villancicos en 1634 y 1637, siendo maestro de capilla entonces Diego Palacios. Nos ha dejado varios testimonios de su inquietud lírica entre 1633 y 1642. Redactó la relación de las fiestas en la octava del Corpus celebrada en el Salvador en 1633 (nº 65), y un solemne octavario al nacimiento de la Virgen de las Aguas celebrado en el Salvador, aunque impreso en Cádiz en 1638 (nºs 99, 100 y 111). Por último, nos ha llegado un poema suyo en latín en honor de Juan de Robles, beneficiado de Santa Marina de Sevilla, para la obra *Diálogo entre dos sacerdotes...* de

1642 (nº 765). El segundo poeta villanciquero es Francisco Salado Garcés y Ribera, abogado de la villa de Utrera, quien compuso las letras de unos villancicos a Nuestra Señora de la Consolación, cantados en Utrera en 1644. De él también hemos acopiado algunos otros frutos de su pluma, como el *Episódico poema* de 1640 (nº 125), con el que se granjeó una décima de Ana Caro de Mallén y otra de Cristóbal de Monroy; una *Loa al gloriosísimo S. Antonio de Padua* de 1643 (nº 135), el *Contexto triunfal, métrica armonía* de 1655 (nº 193), y su obra quizá más reconocida, compuesta mano a mano con su hermano, el médico Miguel Salado: *Varias materias de diversas facultades y ciencias. Política contra peste*, de 1655 (nº 777). Nuestro tercer poeta es Luis Guiral, del que solo conservamos los villancicos cantados en el Convento de Santa Inés en 1643 (nº 133). No sabemos si él fue el autor de la letra o el compositor musical de los villancicos, pues la fórmula con que se introducen las menciones de responsabilidad en estos casos es algo ambigua y parca –“compuestos por...”–. Lo anotamos aquí en cualquier caso ante la duda, por si pudiera suscitar el interés de los especialistas. Y nuestro cuarto y más singular poeta villanciquero es Alonso Martín Braones (1644-1695), al que ya hemos aludido líneas atrás. No hay todavía una bibliografía de peso en torno a este sevillano, pero ya en el mundo de los villancicos muestra ciertas peculiaridades que nos han sorprendido (Casquete de Prado y Carvajal). De él se conocen nueve impresos de villancicos firmados entre 1690 y 1694 (nºs 547, 558, 559, 570, 571, 584, 585, 595 y 596), compuestos siempre para los bailes de los niños seises en diferentes festividades. Si por algo destacan sus villancicos es porque Braones rompe el esquema fosilizado y añade epígrafes y estrofas novedosas que muestran una clara conciencia autorial. Algunas claves de esa originalidad suya fueron el epígrafe “A mayor gloria de Dios” (Casquete de Prado y Carvajal 46)¹⁰; las dedicatorias de algunas composiciones breves a la Virgen y a Jesús, previas siempre al primer villancico, o la fórmula latina de cierre “Laus Deo et Laus Mariae”, frente al tradicional “Laus Deo”. El epígrafe “A mayor gloria de Dios” solo se registra entre 1683 y 1695, justo en los años de mayor actividad literaria de Braones. La fórmula de cierre “Laus Deo et Laus Mariae” aguanta un poco más, hasta en impresos de 1698, por lo que más bien parece tratarse de una variante en boga hacia esos años, compartida por otros autores, antes que un distintivo autorial. Estas claves fueron también marchamo de su autoría en más de una docena de pequeñas

obras poéticas muy devotas con las que salpicó el mercado editorial desde 1683. Todas ellas presentan los mismos rasgos. Lo que quizá llame más la atención de este poeta es una manifiesta doble tensión entre la anonimidad y el reconocimiento a su obra, que nos ha hecho detenernos en dos aspectos relacionados con su producción.

El primero es su *usus scribendi*. Precisamente porque innovar frente a la tradición heredada marca una diferencia, hemos cotejado una media docena de villancicos impresos que responden al mismo patrón que el de Braones, pero que extrañamente no está firmada por nuestro autor, sino por los correspondientes maestros de capilla de la Catedral y de la Iglesia del Salvador. Son los registros n^{os} 561, 572, 598, 599, 600 y 601. ¿Se puede esconder la mano de Braones tras estos villancicos también? La respuesta no es nada sencilla, y lo que proponemos a continuación es solamente una hipótesis de trabajo. Para empezar, hay que dejar claro que las relaciones entre Braones y el maestro de canto de los seises de la Catedral de Sevilla, Cristóbal Dueñas y Lavanda, fueron muy estrechas. Desde 1689, Lavanda era el encargado de componer la música de los villancicos de los seises para la Pascua. A partir de 1690 ya vemos a Braones ocupándose de las letras de los villancicos que los seises habían de cantar y bailar para las fiestas de la Inmaculada Concepción y el Corpus. De este modo, parece que desde 1691 hasta 1694 hubo un reparto de las tareas compositivas entre ambas figuras: Lavanda se responsabilizaría de los villancicos de la Pascua, y Braones de la Inmaculada Concepción y el Corpus. Lo que desconcierta de esta relación es que para la Pascua de 1691, tanto Braones como Lavanda publicaron sendos impresos con los villancicos cantados. De lo repertoriado en nuestra investigación, sería la única ocasión en que unos mismos maitines dan a la estampa más de un impreso, y además con divergencias en su contenido. Entonces, ¿cuáles fueron los villancicos que efectivamente se cantaron?, ¿los firmados por Braones (n^o 558) o los firmados por Lavanda (n^o 561)? Al analizarlos más de cerca vemos que el único villancico del impreso de Braones –“De Jesús que amanece / resucitado / el Amor ha dispuesto / se haga un retrato”– se repite en el villancico primero del impreso de Lavanda, con la misma estructura tripartita, pero con doce coplas menos. El impreso de Lavanda prosigue con dos villancicos más, como cabía de esperar de unos maitines de Resurrección. Por tanto, el impreso de Lavanda seguramente fue el que se cantarían en la Pascua de 1691, incluyendo un villancico que

Braones había compuesto pero con una versión algo reducida. Braones, por su parte, quizá no quiso que su villancico quedara mutilado de aquella manera o quizá quiso sacar un beneficio extra con la publicación exenta de su villancico, como hizo con otras obras suyas, para recaudar fondos destinados a la reconstrucción del Salvador. Solo de esta manera se explicaría que tuviéramos este caso de duplicado editorial. Aun así quedaría por saber si Braones fue el responsable de los seis impresos de villancicos anónimos que aparecen con su característico epígrafe. Bastará con volver a examinar lo ocurrido para la Pascua de 1691 para entender qué está pasando realmente.

Decíamos que el impreso que Lavanda publica recogía solo un villancico de Braones con menos coplas finales. Los otros dos procedían de otra/s pluma/s, de modo que una mención autorial a Braones en el título no se correspondería con la verdad. A cambio de no renunciar del todo a su reconocimiento como autor, creemos que Braones negociaría con Lavanda la *mise en page*, y le pediría que se adoptaran sus convenciones autoriales como paliativo a la anonimia. Lavanda debió ceder a ese reconocimiento velado, y desde esa Pascua de 1691 hasta 1694 los villancicos también empezaron a recoger los epígrafes y fórmulas de Braones. El público lector, sobre todo los potenciales seguidores de Braones, sabría inmediatamente que en tales obras se escondía el ingenio del poeta sevillano. Lo mismo valdría para los villancicos que Salvador García y Mendoza pone en tonada para diferentes eventos en el Salvador a lo largo de 1694. La autoría compartida de las letras de los villancicos se resolvía, pues, dejando traslucir su *usus scribendi*. Visto así –epígrafes únicos, duplicados editoriales, acuerdos contra la anonimia total...–, parece que Braones tuviera un hambre desmedida por ocupar cierta posición favorable en el campo literario sevillano de finales de siglo. En este contexto entra en juego el segundo aspecto que muestra la tensión de nuestro autor entre anonimia y reconocimiento: la confesión literaria. En 1689, Braones publica el *Epítome de las glorias de María* (nº 532), un extenso poema en 500 octavas reales impreso por Tarazona y encomiado por algunos de sus amigos en varios sonetos preliminares. Al término de la pieza, Braones inserta una *Advertencia del autor* donde escribe: “Las obras que he impreso hasta el día de hoy, que todas se sobreescriben con este epígrafe: ‘a mayor gloria de Dios’, son las siguientes”. Acto seguido enumera doce títulos suyos –entre ellos unos villancicos para la Pascua de 1683 que no hemos podido localizar (nº 697)–, de los cuales, los tres últimos circulaban en el

mercado sin autoría expresa. El remate de la advertencia, además, elimina cualquier duda posible: “Y aunque estos tres últimos se imprimieron sin mi nombre, al presente los declaro por míos, porque en ningún tiempo se le atribuyan a nadie mis defectos”. Entiéndase que bajo la obligada *humilitas* debemos leer *virtudes*, donde dice “defectos”.

Esta particular actitud pendular de Braones confirmaría las hipótesis de Borrego Gutiérrez al rechazar tajantemente que la anonimia común de esta forma editorial se debiera a una baja consideración social del oficio de compositor de villancicos –Braones reivindica su mérito públicamente–. Antes bien, habría que fundamentarla en el parentesco editorial de los villancicos con los pliegos poéticos y las piezas de teatro breve, anónimos en su mayoría (Borrego Gutiérrez, “Los autores” 126-29). Que los villancicos y los pliegos iban de la mano en el mercado da buena cuenta el villancico que compone Juan Sanz para los Reyes de 1662, en la Catedral, donde la Epifanía que se canta es el contenido de una relación de sucesos:

Villancico VIII. Negro

[*Estríbillo*]

1. ¿Quién compla la relación?

Relación y calta nueva,

¿quién la compla, quién la lleva?

2. Plimo Antón,

¿qué plegonamo tan alto?

1. Lleven pol un cualto

relación veldadera

de la estrella mandadera

que esta noche ha parecido.

2. Ezo pido,

y ezo quiero,

y tomamo lo dinero.

1. ¿Quién la compla, caballero,

el viaje de lo Reya,

en caballa y en camella,

que a ver lo Dioso han venido?

2. Ezo pido,

y ezo quiero,

y tomamo lo dinero.

Ezcuchamo,

atendemo,

y oigamo,
que en quintillaz lo cantamo. (Nº 232h)¹¹.

De esto se deduce que la doble tensión de Braones era fruto de una inconformidad con unas convenciones textuales que él aliviaba mediante una retórica inconfundible y alguna que otra insólita declaración abierta. Su originalidad reside en su autovindicación:

Tampoco hay indicios de que el autor reclamara esa autoría por otros cauces, como el caso de recopilaciones a su cargo o de la inserción de las piezas en misceláneas, por ejemplo, quizá por ser una práctica tan común que no merecía atención alguna, ni siquiera por el propio autor. (Borrego Gutiérrez, “Los autores” 129)

El intrincado paisaje de la mención de responsabilidad de los villancicos es compartido con el resto de formas editoriales breves de la época. Queda aún mucho por dilucidar, nombres que rescatar y resarcir, biografías que perfilar, etc.

Algunas características destacables

Nos hubiera gustado, asimismo, haber llevado a cabo un análisis literario y tipológico exhaustivo como el propuesto por Bègue (“A literary” 231-82), pero, con un corpus de más de 2100 villancicos, este artículo se ve incapaz de examinarlo por completo. Habrá que esperar a aquellos que, con tiempo y paciencia, quieran abordarlo. No por ello pensamos renunciar a dejar algunas notas concernientes a la forma y el contenido de estos poemas, por muy menudas y generales que puedan resultar.

Habría que valorar el fenómeno de la reutilización, que, si bien ya anunciábamos que se producía frecuentemente con los villancicos compuestos por Pérez de Montoro y Marchante, también tuvo lugar entre los propios villancicos sevillanos de la centuria, cuando los maestros de capilla o los poetas copiaban los ya publicados años atrás para otros templos de la ciudad. Esta *reutilización interna*, llamémosla así, se da de forma plena –copia de un villancico íntegro con pequeñas variantes– en 166 casos. Evidentemente, esta cifra, en comparación con el número total de villancicos recogidos, apenas supone un 8% de reutilización, aunque es sintomática de la fatiga que producían los mecanismos comunes de composición en la

época. La mayoría de las veces solo se trata de un uso más, hecho en fechas lindantes. Pero también observamos 19 villancicos utilizados tres veces, 7 empleados en cuatro ocasiones, y 2 repetidos hasta en cinco impresos.

<i>Utilizados 3 veces</i>	<i>Utilizados 4 veces</i>	<i>Utilizados 5 veces</i>
- 210.a, 217.f, 637.e	- 172.a, 260.a, 289.c, 338.a	- 200.g, 217.c, 235.d, 247.c,
- 309.k, 327.c6, 616.a	- 57.g, 88.i, 155.b, 172.d	637.b
- 475.c, 569.d, 574.b	- 173.c, 186.e, 250.e, 360.i	- 74.i, 212.g, 229.b, 279.g,
- 214.g, 262.e, 371.c	- 29.a, 30.a, 53.f, 141.a	415.e
- 210.b, 217.b, 307.h	- 10.c, 32.c, 448.c, 610.c	
- 49.c, 291.c, 616.e	- 10.b, 32.b, 448.b, 610.b	
- 257.h, 270.b, 650.f	- 81.a, 147.h3, 448.a, 610a.	
- 475.a, 574.a, 618.a		
- 47.i, 90.b, 298.b		
- 283.f, 539.h, 553.i		
- 194.b, 235.e, 257.f		
- 219.h, 229.i, 337.e		
- 29.c, 30.h, 48.i		
- 210.d, 217.d, 257.e		
- 74.b, 84.c, 262.f		
- 205.b, 236.f, 286.e		
- 194.c, 222.b, 222.e		
- 196.a, 277.a, 373.a		
- 44.g, 70.a, 202.c		

Uno de los más repetidos, con motivo de la Inmaculada Concepción los años 1658, 1661, 1663, 1664 y 1697, y con mención de responsabilidad sobre cinco maestros de capilla distintos, lee como sigue:

Estríbillo

¡Al monte, cazadores,
que ha salido una fiera!
¡Al monte, cazadores,
cuidado con ella,
que huye, que parte,
que corre, que vuela!
¡Cuidado, alerta!¹²
Mas no hay que temer,
que sin duda ha de perecer,
aunque la esconda la tierra.
La dicha es segura,
la victoria es cierta,
que la Gracia le sigue los pasos¹³
y ha de morir, aunque más se defienda.

Coplas.

Acosada y perseguida,
 busca infernales malezas,
 tan rabiosa como horrible,
 la Culpa, dos veces fiera.

Con intención de engañar
 a una Niña con cautela,
 penetra el bosque a encelarse,
 mas la Niña la penetra.

Hiriola heroica la Gracia,
 y al revolver a morderla,
 de prevención el escudo
 la deslumbra y la despeña.

Envidiosa del trofeo,
 contra sí misma se empeña,
 y presa en sus mismos yerros,
 contra sí misma hace presa¹⁴.

Triunfante la Niña vuelve
 de la singular empresa,
 quedando llena de gloria
 la que fue de gracia llena.

En un caso, incluso hemos descubierto *reutilización interna* dentro de la misma obra: en el impreso para celebrar la Inmaculada Concepción en la Iglesia Colegial de Olivares en 1662, (nº 222), el segundo villancico –“Viendo en sus brazos el Sol”– se repite en el segundo nocturno como villancico quinto, con igual estructura y solo una variante textual.

La *reutilización interna* de forma parcial –copia de una parte o sección de un villancico– también se atestigua a través de muchos primeros versos. Con este mecanismo de copia se producen reestructuraciones internas que transforman villancicos bipartitos en tripartitos, y al contrario. Ejemplo de esa tripartición es el que vemos en el villancico “Con flores, reflejos, cristales, con auras”, que del nº 416.b (1680), bímembre, pasa en el nº 554.b (1690) a relegar el parlamento de los personajes alegóricos (*los elementos*) a una nueva sección independiente. El mecanismo inverso, la bímembración, es igual de habitual. Así, en el villancico “De la cumbre del monte más alto”, la estructura tripartita del nº 165.a (1652) se vuelve bímembre en el nº 281.b (1667), tras eliminar los versos de la *introducción*.

En contadísimos casos, la *reutilización interna* se vuelve en un pleno ejercicio de reescritura por el que el hipotexto aporta un esquema con que crear un villancico totalmente nuevo. Este mecanismo compositivo de reescritura se refleja muy bien en el villancico “Maravillas, que nace el/al alba”:

Hipotexto:

nº 50.a, (1629)

nº 268.a, (1666)

1. Maravillas, que nace el alba,
una flor del Sol vestida.
Que si su luz la enamora,
sus rayos no la marchitan.
[Maravillas, maravillas] .
2. ¿Qué tenéis, zagales?
Nueva alegría:
la luz que enamora,
el Sol que se anima,
el alba que nace,
la flor que se cría
sin que llegue la noche a sus hojas,
que en sus gracias todo es día.

Hipertexto:

nº 337.a, (1674)

1. Maravillas, que nace al alba
una flor del Sol vestida.
Que si jazmín enamora,
con rayos nos da la vida.
2. Despertad, zagales.
Nueva alegría:
la luz ya se goza,
el Sol ya se mira,
el alba risueña,
la flor más divina,
sin que encubra la noche su llama,
que en sus gracias todo es día.

Al igual que ocurre con otros corpus de villancicos analizados por la crítica, la gran mayoría de los nuestros muestra una estructura interna bimembre basada en “estribillo + coplas”, o viceversa. Los esquemas métricos que toman los estribillos son muy variados; hasta 13 esquemas –con predominio del ovillejo– advirtieron Ignacio García Aguilar y Rafael Bonilla Cerezo en los villancicos de la Catedral de Córdoba. Y para las coplas nos describieron otros 10 esquemas, en los que destacaba el isosilabismo frente al anisosilabismo de las responsiones (Bonilla y García 25-40). Sin haber podido hacer un recuento tan minucioso, damos por hecho que la variedad métrica de los sevillanos debe de ser igual o mayor. Otras posibilidades combinatorias del villancico bimembre en nuestro estudio son: “romance/seguidillas/quintillas/juguete/coplas en eco o en diálogo/jácara/esdrújulos + estribillo/responsión”.

Los villancicos tripartitos afloran en los primeros años del corte cronológico y con mayor intensidad a partir de 1680, momento en que casi todos los impresos incorporan, como mínimo, un villancico con tres secciones (n^{os} 542, 552, 624, 629, 638 o 639). Curiosamente, hemos advertido que los villancicos tripartitos suelen ocupar la primera posición en la serie; es decir, que la mayor innovación parece concentrarse en los denominados *villancicos de calendas* –véanse n^{os} 140.a, 184.a, 336.a, 383.a, 307.a, 416.a, 436.a, 515.a, 522.a, 541.a, 554.a, 555.a, 655.a y 660.a, entre muchos otros–. Si el impreso es de más de tres villancicos, entonces pueden ser tripartitos el primero y algún otro del segundo nocturno, que seguramente reavivaría el interés y atención del auditorio. De los 316 impresos, 165 tienen al menos un villancico tripartito, cuya estructura básica es la de “introducción + estribillo/responsión + coplas”. No obstante, sobre esta base se pueden leer fórmulas más heterogéneas, del tipo: “romance/ endecha + estribillo + coplas” (n^{os} 650.f, o 257.g), “estribillo + asunto + coplas” (n^o 577.e), “coplas + estribillo + baile” (n^o 595.a), “copla + estribillo + bailando por la jácara” (n^o 547.b), “introducción + [parlamento de un personaje: *gitana, los elementos*, etc.] + coplas” (n^{os} 277.f, o 554.b), “juguetillo + estribillo + coplas” (n^o 265.c), etc. E incluso llegar a estructuras plurimembres como: “introducción + sacristán + Pascual + el alcalde + responsión” (516.h), “introducción + estribillo + tonadilla + introducción + tonadilla + introducción + tonadilla...” (n^o 233.d), “estribillo + coplas + segundo estribillo + prosigue” (n^o 250.f), “introducción + táñese una gaita + estribillo + coplas” (n^o 205.f), “estancia + estribillo + estancia + estribillo + estancia + estribillo” (n^o 151.a), etc.

Especial atención merecen un par de villancicos de nuestro corpus donde aparecen recitativos combinados con las coplas y estribillos. El primero es el villancico que cierra los maitines de Navidad de 1682 en la Iglesia Colegial del Salvador (n^o 451.h). Su estructura “introducción + estribillo + tono + coplas en diálogo + relación en recitativo” queda enmarcada por el subtítulo “Comedia de negros”. El segundo, para la Navidad de 1693, no tiene subtítulo (n^o 586.f), pero su introducción se encarga bien de proyectar el marco y la clave interpretativa: “La mula y el buey que siempre / hazen al Niño gran fiesta, / una comedia componen / de retazos de comedia”. La estructura final que adopta es “introducción + estribillo + coplas + ocho recitativos declamados por el Niño, la mula y el

buey”. Ambos casos reflejan la cada vez mayor influencia del teatro musical italiano de la segunda mitad del Seiscientos, ahora ya no en comedias y dramas palaciegos sino en piezas populares de teatro breve, preludiando la aclimatación total de los recitativos y arias operísticos en suelo patrio durante el siglo XVIII (Torrente, “Las secciones” 89-90). Es más, los dos villancicos citados son de las más tempranas muestras de recitativos en villancicos españoles, no solamente puestos en boca de personajes extranjeros; eso si no consideramos extranjeros a la mula, al buey y al Niño Jesús, claro está.

Animales, el Niño Jesús, negros, sacristanes, alcaldes, cojos y ciegos, pastores, Pascual y Pascuala, *Flasiquiyo* y *Flasiquiya*, gallegos, vizcaínos, portugueses... configuran el enorme elenco de personajes que da vida a estas piezas paralitúrgicas y parateatrales. No difiere mucho de lo ya visto en otros repertorios peninsulares (Gregori), aunque cabe mencionar la influencia del factor local, expresado en interlocutores sevillanos y en símbolos de la ciudad personificados. Cuando se apela a un auditorio sevillano para que atienda al milagro divino que se va a cantar, siempre es para hacerle entender la necesidad de dar limosnas para las obras del templo de la Iglesia del Salvador, cuyos trabajos de reconstrucción no terminaron hasta 1712. Entre 1695 y 1700, esta llamada a la caridad se rastrea en muchos villancicos bajo un tono lastimero, que traduce, por ejemplo, el pesebre como la desgracia de no poder dar en Sevilla ni casa ni templo al Niño recién nacido:

Estríbillo

Si hoy atendéis, sevillanos
al sagrado nacimiento
de Dios, en quien resplandece
del amor divino el poder inmenso,
¿cómo no atendéis
a este portalejo,
que en Belén fue casa
de Dios, y en Sevilla
ni es casa ni es templo?
[...]

Coplas

Si nació este hermoso Sol
para luz del Universo,

y Belén fue de sus glorias
 teatro sagrado y magnífico templo,
 mirad que es dolor que el Divino Verbo
 en Sevilla se halle
 en un portal pobre
 por falta de templo.
 Casa y templo os pide
 de limosnas el Cielo
 para ese Señor,
 que nació entre pajas
 al frío y al hielo. (Nº633.g [1697])

De igual interés son los villancicos en los que la ciudad se transforma en un laberinto por donde el cristiano busca encontrarse con el Niño, a través de calles con nombres que se vuelven loores para describirle:

Introducción

Sevilla, ciudad del Sol,
 ilustre esfera del alba,
 a buscar vengo a mi Amado
 por tus calles y tus plazas.
 [...]

Coplas

En la calle del Aire
 miro su pelo,
 con la nieve rizado
 de sus afectos.
 Y es que a esta calle
 la Encarnación le ha dado
 bello pasaje.
 [...]

De Génova en la calle,
 para la vida
 libro es muy bien llamado
 Sabiduría,
 que ha de eximirnos
 del yerro de la calle
 de Vizcaínos. (Nº 553.d [1690])

O cuando los elementos más emblemáticos de la ciudad se dirigen a Belén como otros personajes más para rendir pleitesía. Véase este caso del río Guadalquivir:

Introducción

La gran ciudad de Sevilla
 habiendo limpiado el río,
 fue a Belén Guadalquivir,
 a ser espejo del Niño.
 De su amena verde margen
 llevó las ninfas consigo,
 y en el portal entraron
 cantando en metros festivos.
 [...]

Coplas

Mirose el Niño en cristales
 del más celebrado río,
 y echó la mano al espejo
 pensando que era otro Niño.
 [...]
 Vaya, y digan todos
 que le ofrece el río
 puente de Triana
 cuando pase a Egipto. (Nº 591.b [1693]).

O este otro con la mismísima Giralda:

Introducción.

La Giralda y las campanas
 ir a Belén determinan,
 porque en llegándose al portal
 las toque como reliquias.

Estribillo.

Ya suena, ya sale, ya llega, y repica,
 ¡dan, din, dan, din, dan, dan! (Nº 629.b [1696])

Conclusión

El villancico en el siglo XVII se presenta como una forma editorial en pleno auge y ascenso exponencial, lo que demuestra su popularidad y cada vez mayor consolidación como producto impreso. Los 316 ejemplares que hemos cotejado *de visu* representan casi el 50% de la producción poética impresa de la ciudad durante el Seiscientos, según se desprende del corpus recogido en nuestra tesis doctoral. Otra prueba fundamental de su peso e importancia en el mercado editorial es la férrea estructura de sus títulos, que se articularon como la suma de una serie de segmentos prácticamente fosilizados en una tradición discursiva propia. Desde los términos que emplearon para darse a conocer al público hasta los autores que pasan por sus portadas, el villancico barroco sevillano incide en su peculiar y larga tradición, pero abriendo al mismo tiempo algunas fronteras en cuanto a sus lugares y motivos de celebración, o en cuanto a la acostumbrada anonimidad de sus versos. La importancia de la festividad de la Inmaculada, por ejemplo, traduce muy bien el fervor mariano de la ciudad; y el caso del poeta Braones da pistas sobre cómo funcionaba un campo literario sevillano en ciernes. Desde el punto de vista formal, el villancico ocupa una posición central en la experimentación poética del momento, pues bajo su cauce musical se dio veda a la multiplicidad de estructuras, a la diversidad de voces y combinaciones métricas, al color localista y a la propaganda eclesiástica hispalense; recursos todos de los que los autores se valieron para seguir ensanchando las reglas del arte y dar con una nueva estética de finales de siglo. De ahí que esta forma editorial sea esencial en el estudio y análisis del *ars poetica* que se desarrolla entre el Barroco y los inicios de la Ilustración en España.

NOTES

¹ Entre los 1825 documentos catalogados no se halla ni un solo villancico. La mayoría de las obras son motetes, misas y otros cantos en latín con o sin *particellas* conservadas.

² El volumen facticio 11450.dd.8 de la *British Library* contiene 80 impresos de villancicos cantados en catedrales de Aragón, Málaga, y Sevilla. Una amalgama que para Miguel Ángel Marín “muestra con claridad la circulación fluida de estos impresos entre distintas instituciones religiosas”.

³ Nos vemos obligados a corregir una catalogación errónea de Rey Sánchez, en cuya tesis doctoral data el villancico de la BNE 1309-4 en 1621, cuando en realidad este impreso de villancicos se publicó en 1631. No hay, por tanto, villancicos impresos localizados entre 1621 y 1624. Sevilla, en cambio, sigue siendo la ciudad española con los impresos de villancicos más tempranos en el siglo XVII (1612 y 1613), y, por ende, se la considera una de las ciudades promotoras de la costumbre de la impresión en la Península.

⁴ M^a Rosario Gutiérrez Cordero tampoco ofrece información del contenido de las actas capitulares del Salvador entre 1673 y 1678, lo que parece traducir un cese de actividad regular en el templo. En 1678, eso sí, se nos dice que el por entonces maestro de capilla, Miguel Osorio, “no cumple con sus obligaciones: no compone letras ni música para los villancicos y da mal trato a los miembros de la Capilla”, por lo que se produce su renuncia y la contratación de un nuevo maestro de capilla: Francisco Sanz (fl. 1678-1680). Así pues, el mal comportamiento de Miguel Osorio sería un factor más que añadir al declive de la producción impresa de villancicos entre 1675 y 1687.

⁵ Juan María Suárez-Martos revela que “durante el magisterio de Luis Bernardo Jalón el concepto ‘villancico’ sustituye definitivamente al de ‘chansoneta’ en las actas capitulares de la Catedral de Sevilla”.

⁶ En el libro de ceremonias de 1640 se explica cómo en vísperas a los ceremoniales malagueños se repartían los villancicos a los cargos civiles de la ciudad, y a hora prima en el coro al resto de personalidades destacadas (Rodríguez de Tembleque).

⁷ En esta cita las cursivas son nuestras.

⁸ Nos recuerda que “mientras que el villancico navideño desarrolló a lo largo de los siglos XVII y XVIII un marcado carácter teatral, éste apenas existe en los villancicos asociados con la fiesta del Corpus, posiblemente porque las necesidades teatrales de dicha fiesta quedaban cubiertas por los autos sacramentales y las procesiones. Por esa razón los villancicos al Santísimo de los siglos postridentinos tienen un carácter mucho más alegórico y contemplativo frente al más teatral de los navideños”.

⁹ Alain Bègue detecta 11 impresos sevillanos reutilizando 15 villancicos de Pérez de Montoro. Curiosamente, los impresos afectados son posteriores a 1685, con Diego José Salazar como maestro de capilla de la Catedral. La Biblioteca Nacional, por su parte, en su catálogo de villancicos del siglo XVII identifica hasta 30 villancicos de Manuel de León Marchante en 16 impresos sevillanos.

¹⁰ Precisamente a esta novedad ya hacía mención Diego Ignacio de Góngora al hablar del poeta en su manuscrito *Varones ilustres en letras naturales desta ciudad de Sevilla* (BCC signatura 59-1-1).

¹¹ De aquí en adelante, en las transcripciones de villancicos modernizamos puntuación y la grafía que no comprometa las características lingüísticas de los personajes que intervienen.

¹² N^o (217.c) lee “cuidado, cuidado / alerta, alerta”, mientras que el n^o (247.c) lee “cuidado con ella, / alerta, alerta”.

¹³ N^{os} (247.c) y (637.b) leen “que la Gracia ha salido a buscarla”.

¹⁴ N^{os} (247.c) y (637.b) leen “hace de sí misma presa”.

OBRAS CITADAS

- Bégue, Alain, "El villancico entre dos dinastías (1665-1746)". Conferencia pronunciada el 2 de diciembre de 2014 dentro del Congreso Internacional *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico* (ss. XV-XIX), Sede Antonio Machado de Baeza (Jaén), UNIA, 2-4 de diciembre de 2014.
- . "Tres o cuatro villancicos de las mejores letras: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío." *Criticón* 119 (2013): 99-126.
- . "A literary and typological study of the late 17th-century villancico." *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Ed. Tess Knighton y Álvaro Torrente. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007. 231-82.
- Biblioteca Nacional. *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Coord. Isabel Ruiz de Elvira Serra. Madrid: Biblioteca Nacional-Ministerio de Cultura, 1992.
- Bolaños Donoso, Piedad. "De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)." *Scriptura* 17 (2002): 65-88.
- Bonilla Cerezo, Rafael e Ignacio García Aguilar. *Villancicos de la catedral de Córdoba (1682-1767): métricas cadencias clarines sean*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2002.
- Borrego Gutiérrez, Esther. "Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVII): ¿anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?" *Revista de Musicología* 35.2 (2012): 97-129.
- . "Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)." *Criticón* 119 (2013): 127-43.
- 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*. Ed. M^a Antonia Virgili Blanquet *et alii*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997. 49-64.

- Casquete de Prado y Carvajal, Nuria. "Exhortación a la piedad y magnificencia sevillana, o la contribución poética de Alonso Martín Braones a la obra de la colegial del Salvador de Sevilla." *Philologia Hispalensis* 18.1 (2004): 43-56.
- Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, por Luis Sánchez, 1611.
- Crosbie, John S. *A lo divino Lyric Poetry: An Alternative View*. Durham: Durham Modern Languages Series, 1989.
- Delgado León, Feliciano. *Estudio lingüístico en torno a unos villancicos: el habla de andaluces, gallegos, portugueses, negros, gitanos, sayagüeses, jaques, irlandeses y franceses en una colección de villancicos inéditos del siglo XVII*. Tesis de licenciatura dirigida por el Dr. Antoni M. Badia i Margarit, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1955. 3 vols.
- . *Villancicos sevillanos del siglo XVII*. Córdoba: Gráficas Utrera, 1973.
- García de Enterría, M^a Cruz. "Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales." *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*. Ed. M^a Antonia Virgili Blanquet et alii. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997. 169-84.
- González Barrionuevo, Herminio. "Los villancicos de la Catedral de Sevilla en el siglo XVII." *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Ed. Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo, Manuel. Córdoba: Cajasur, 2006. 665-722.
- . et alii, ed. *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- . *Los seises de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992.
- González Valle, José Vicente. *La música en las catedrales en el siglo XVII. Los villancicos y romances de fray Manuel Correa*. Monumentos de la música española vol. 54. Barcelona, CSIC, 1997.
- Gregori, Josep Maria. "Figuras y personajes en el villancico navideño del Barroco musical hispánico." *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*. Ed. M^a Antonia Virgili Blanquet et alii. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997. 371-76.

- Gutiérrez Cordero, Ma Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008.
- Knighton, Tess y Álvaro Torrente, ed. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- Llargo Ojalvo, Eva. *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo. En prensa.
- López Lorenzo, Cipriano. *Imprenta y poesía en la Sevilla del siglo XVII (1621-1700): repertorio y estudio*. Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad de Sevilla, 2016. Tesis doctoral inédita. 2 vols.
- Moll, Jaime. “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII.” *Anuario musical* 25 (1970): 81-96.
- . “Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las ‘Relaciones de comedias’.” *Segismundo* 23-24 (1976): 143-67.
- Querol Gavaldá, Miguel. *Música barroca española Volumen III: villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, 1982.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces...*, Vol. 6. Madrid: por los Herederos de Francisco del Hierro, 1739.
- Rey Sánchez, Generosa. *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro. Edición de villancicos españoles del siglo XVII: 1621-1700*. Dpto. de Lengua Española de la Universidad de Salamanca, 2010. Tesis doctoral inédita.
- Rodríguez de Tembleque García, Susana Elena. “El reparto de villancicos impresos en la Catedral de Málaga (ss. XVII y XVIII)”, conferencia pronunciada el 2 de diciembre de 2014 dentro del Congreso Internacional *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX)*, Sede Antonio Machado de Baeza (Jaén), UNIA, 2-4 de diciembre de 2014.
- Suárez-Martos, Juan María. “La polifonía: interpretación y repertorio.” *La música coral del Cabildo Catedral de Sevilla durante el siglo XVII: estudio musicológico y analítico*. Coord. José Sánchez Herrero. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013, 75-125.

- . *Música Sacra Barroca en la Catedral Hispalense: los maestros del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. Tesis doctoral inédita.
- Torrente, Álvaro. “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real (1700-1740).” *La música en España en el siglo XVIII*. Ed. Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Madrid: Akal, 2000. 87-94.
- . “Un villancico danzado y representado: ‘los figurones ridículos en Salamanca’.” *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*. Ed. Ma Antonia Virgili Blanquet *et alii*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997. 495-503.
- y Hathaway, Janet. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007.
- y Marín, Miguel Ángel. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- Wardropper, Bruce W. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid Revista de Occidente, 1958.

DATE OF RECEPTION: April 29, 2016

DATE OF ACCEPTANCE: October 4, 2016