

INTRODUCCION

Capítulo I

EL VILLANCICO DE LOS SIGLOS XV y XVI

Para tener una clara idea del Villancico Polifónico del siglo XVII, precisa conocer como era el villancico de los siglos XV y XVI, pues así se apreciará mejor la idiosincrasia de los del XVII. Mis puntos de vista sobre este particular los expuse, hace algunos años, en mi libro *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, (Madrid, 1975) del que extracto aquí las principales páginas.

1. *La forma musical del Villancico*. Cuando en otoño de 1946 entré en el Instituto Español de Musicología don Higinio Anglés, su director, estaba preparando la edición de los Sonetos y Villancicos de J. Vázquez. Me encargó me cuidase de los textos y de verificar otros detalles. Este primer contacto con los villancicos me hizo caer pronto en la cuenta de que no existían definiciones claras y convincentes acerca de las formas musicales del repertorio medieval y del Renacimiento. Por el estudio de la composición musical tenía ideas bastante claras acerca de la forma sonata, rondó, minueto, etcétera, pero no podía formarme una idea igualmente clara de la forma musical del Villancico. Leí a Rengifo¹ entre otros tratadistas antiguos y los meritorios estudios de Isabel Pope² entre los modernos. Analicé los villancicos de Juan Vázquez y poco más tarde los del *Cancionero Musical de Palacio* y del *Cancionero Musical de Medinaceli*. El resultado siempre era el mismo: nada quedaba claro. Desde entonces tuve la intuición, que con el tiempo se ha transformado en razonada convicción, de que mientras los musicólogos se obstinaban en estudiar las formas musicales antiguas como inseparables del texto con que se cantan, jamás se llegaría a ninguna parte.

El estudio de la Villanela italiana que realicé un poco más tarde con motivo de la publicación de las *Canciones y Villanescas Espirituales de F. Guerrero*³, me mostró de una manera evidente que no andaba desencaminado. En efecto, según los estudios de los especialistas italianos sobre la Villanela, F. Novati⁴, C. Calcaterra⁵, G. M. Monti⁶ resultaba que la Villanesca, desde el punto de vista de la forma literaria, presentaba nada menos que 32 variedades métricas en la estructura de los textos poéticos y B. Galanti⁷, añade que en la clasificación de Monti que es quien da las 32 variedades, todavía quedan fuera muchos otros esquemas de Villanescas. Ahora bien, examinadas estas Villanescas desde el ángulo de la forma musical, solo me daban dos formas musicales: AA-BB o AA-B-CC frente a las 32 y pico de los literatos.

Algo por el estilo me ha sucedido con el Villancico. Como músico yo no veo en él más que una composición que consta de tres partes o períodos más o menos cortos o extensos, según el estilo y la época: estribillo, copla y repetición del estribillo. Y los propios compositores de la época, los mismos músicos que crearon estos villancicos, tampoco veían otra cosa. La prueba la tenemos en el mismo *Cancionero Musical de Palacio*. Ningún literato ni persona culta alguna confundiría jamás, literariamente hablando, una canción o un villancico con un romance. Y no obstante los pocos romances que en el CMP llevan estribillo, el músico los ha tratado como villancicos y el copista del manuscrito los ha calificado también como villancicos en el índice o tabla del cancionero. Es este un hecho tan irrefutable que los varios miles de villancicos musicales que se han conservado, y que conozco muy bien, del período barroco son en un 95 por 100 romances con estribillo, literariamente hablando, pero villancicos desde el punto de vista musical.

El villancico, a mi modo de ver, es una forma musical abierta en los tres pequeños períodos o partes de que se compone: el estribillo o refrán, la copla y la repetición del estribillo. Al decir forma musical abierta, quiero decir que el estribillo musical puede admitir o acoger dos, tres, cuatro versos o los que sean (en el siglo XVII hay estribillos de hasta 30 versos) y con la estructura métrica y de rima que se quiera. Al músico le impor-

1. Díaz Rengifo, *Arte Poética* (1592).

2. *El villancico polifónico*, en la introducción al Cancionero de Upsala, transcripción de J. Bal y Gay (México, 1944). Posteriormente publicó *Musical and metrical form of the Villancico*, en *Annales Musicologiques*. Tome II (París 1954) y la palabra «Villancico» en la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

3. Véase el capítulo III, *El cultivo de la villanesca en España*.

4. *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare dei s. XV, XVI, XVIII*, en los «scritti varii in onore de R. Renier» (Turín, 1912).

5. *Canzoni villanesche e villanelle*, en *Archivum Romanicum*, X, 1926.

6. *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli* (Città di Castello, 1925).

7. *Le villanelle alla napoletana* (Florencia, 1954).

ta muy poco o nada el problema del esquema métrico literario, porque al fin y al cabo los musicará de acuerdo con las leyes específicas de la construcción musical (que está lejos de concordar con las estructuras poéticas y con los intereses de los literatos) y manejará la estructura métrica a su antojo y conveniencia. Basta comparar la estructura musical de los villancicos de Juan del Encina con la estructura estrófica de los mismos para ver que aún —y sobre todo— en Juan del Encina, músico y poeta, no concuerdan dichas estructuras⁸. Los equilibrios de Juan del Encina en su *Arte de poesía cantellana*⁹, para intentar una distinción entre Villancico y Canción basada en el estribillo, diciendo que son villancicos cuando el estribillo no tiene más de dos versos, y canciones cuando tiene tres o más, lo dice desde el punto de vista literario. Desde el punto de vista musical él mismo demostró, como compositor, que el problema de tal distinción no existía en la música.

Para el músico el estribillo es simplemente el período musical que se repite obligatoriamente después de cantar la copla. Con ésta sucede lo mismo: la copla, musicalmente hablando, es también una forma abierta que admite cualquier número de versos, combinados de la manera que en cada caso haya decidido el poeta y a los que el compositor mete dentro de la estructura musical que le conviene a él, al compositor. Para el músico la copla es el segundo período musical de un villancico, período que en un 75 por 100 es distinto musicalmente del estribillo, pero que también muchas veces, tanto en el Cancionero Musical de Palacio como en el de Upsala, tiene la misma música del estribillo o está elaborada con el tema de éste. La llamada «vuelta» de los literatos se canta con la misma música del estribillo; musicalmente hablando, la «vuelta» es el mismo estribillo, razón por la que, en la ejecución de los villancicos, los músicos no repiten el estribillo literario al final del villancico, excepto en los casos en que no hay «vuelta», literariamente hablando. En una palabra, la «vuelta» musical no es un camino para volver al estribillo musical, puesto que aquélla y éste son musicalmente la misma cosa. Para el músico la «vuelta» no es un medio para volver, sino la meta a donde se vuelve.

Así pues, el lector podrá observar cómo el método empleado por los literatos de subrayar con letra cursiva lo que para ellos es el estribillo literario, no solamente no ha ayudado a los musicólogos a encontrar la forma musical del villancico, sino que los ha desorientado. En realidad lo que hacen los literatos es darme la razón acerca de lo que voy diciendo sobre la forma musical del villancico. Por ello en mis comentarios al disco de villancicos de Juan Vázquez¹⁰ advertí: «ponemos en cursiva los versos que se cantan con la música del estribillo, aunque en la repetición musical de éste, después de cantada la copla, el texto no concuerde en todas sus palabras con el texto inicial de dicho estribillo. De esta manera el que escucha se dará cuenta del momento en que empieza la repetición de la música del estribillo, aunque éste sea cantado con palabras diferentes de las del encabezamiento», cuando se cantó por primera vez el estribillo¹¹.

2. *Los villancicos del Cancionero Musical de Palacio*. En los villancicos del CMP es dado observar dos estilos musicales: un estilo más o menos contrapuntístico, lineal, con disonancias, notas saltadas y pequeños choques ocasionados por el simple movimiento contrario de las voces y otro simplicísimo, con contrapunto vertical e isorítmico de nota por sílaba. El primer estilo es deudor a la escuela flamenca y a la canción de la corte de Borgoña y constituye la parte más antigua del repertorio. Los villancicos del segundo estilo, los más sencillos, son los más modernos y los más españoles, por cuanto en ellos la música española se ha sacudido ya la mencionada influencia neerlandesa y aparecen como representativos de la Escuela Española del tiempo de los Reyes Católicos. Los primeros son largos y de carácter más bien grave y en muchos de ellos solamente se canta una voz, haciendo los instrumentos las demás partes. Los segundos, cortos y graciosos, llevan letra en todas sus voces o es muy fácil el adaptarla, lo que no sucede con los del primer estilo.

3. *Los villancicos del Cancionero de Upsala*¹². Se trata de una colección impresa que consta de 54 piezas, todas ellas villancicos. En estos pueden observarse diferentes estilos. Los números 1-12 a dos voces, son auténticos discantus desarrollados contrapuntísticamente en imitaciones canónicas a las 5ª y al unísono y, exceptuando el número 6 y tal vez el 12, no se aprecian en ellos trazas de melodías populares. Los números 13-24 y los 47-48 son a tres voces, y los números 25-46 a cuatro. Estos villancicos constituyen el núcleo central del Cancionero y presentan algunas particularidades que merecen ser recensionadas. En el aspecto compositivo encontramos que en una porción de ellos, como los números 19, 24, 33, 37, 44, 45, el compositor utiliza para

8. Cf. M. Querol, *La producción musical de Juan del Encina*, en Anuario Musical XXIV (1969).

9. Reproducida por M. Menéndez Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. IV.

10. Monumentos históricos de la música española, edit., por el Ministerio de Educación y Ciencia.

11. Que nadie me juzgue enemigo de los literatos. Si hablo así, es precisamente porque me considero también literato, y el lector lo podrá comprobar leyendo mi monografía: *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948) y el *Cancionero musical de Góngora* (Barcelona, 1975) y *La música en el teatro de Calderón* (Barcelona, 1981). Estoy completamente seguro que los literatos que conozcan suficientemente la música, me entenderán fácilmente y estarán de acuerdo conmigo.

12. *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos...* (Venecia, 1556).

la copla la misma melodía del estribillo, a veces íntegra, pero armonizada o contrapuntada diferentemente; otras veces, como sucede en los números 38, 39, 44, 46 y otros, el músico, si bien en la copla no utiliza la melodía entera del estribillo, usa no obstante los mismos elementos temáticos para ambos períodos. Este procedimiento, al mismo tiempo que confiere gran unidad a la obra, ofrece una gran facilidad de asimilación por parte de quien los escucha, ya que el villancico entero, en estos casos, viene a ser un «lied» polifónico con variaciones, aunque estas sean pocas y pequeñas. En este núcleo central los procedimientos de imitación temática así como los mismos temas están muy en la línea de los villancicos de Juan Vázquez de los que hablaré después. El contrapunto casi siempre en imitaciones a la 5ª, a la 8ª o al unísono, es de una claridad meridiana, como una reacción a las complicadas filigranas de la polifonía neerlandesa. Su espíritu es altamente popular y se emplean como temas muchas melodías tradicionales. El caso más importante en este aspecto es el de la pieza «Riu, riu, chiu», cuya misma melodía popular, aunque con texto diferente, la encontramos también en los números 6 y 33 del mismo Cancionero.

Otro aspecto muy importante a tener también en cuenta para la interpretación de estos villancicos del Cancionero de Upsala es el de aquellos villancicos cuyo estribillo se canta primero por una sola voz, repitiéndose inmediatamente por todas las voces. Es un procedimiento que causa siempre buen efecto y que se adelanta en más de medio siglo a la técnica del villancico barroco.

Los números 49-50 son a cinco voces y presentan una fisonomía completamente diferente de los anteriores. Aunque rigurosos villancicos por la forma, son verdaderos madrigales por su espíritu. Aquí los contrapuntos son algo más trabajados y la música está más en conformidad con la significación del texto. El número 49, de Gombert, lleva por tema la melodía del «Canto del caballero»¹³. Aunque el tema es una canción muy popular y difundida en su tiempo, su tratamiento y desarrollo son sabios, como corresponde a un compositor que además de pertenecer a la Escuela Neerlandesa, era maestro de capilla del Emperador Carlos V. Es muy probable que el número 50 que figura anónimo, sea del mismo Gombert y se le puede aplicar todo lo dicho del anterior. Es importante observar que también en estos dos villancicos tan trabajados y sabios, el autor emplea en la copla el mismo tema que en el estribillo. El número 51, aunque figura como anónimo, sabemos por el vihuelista Fuenllana que es de Flecha. Este villancico, así como los tres que le siguen, están totalmente impregnados del espíritu del madrigal y emparentados, desde el punto de vista estético y técnico, con el repertorio del Cancionero Musical de Medinaceli.

4. *Los villancicos de Juan Vázquez.* Las cualidades más sobresalientes del estilo musical de los villancicos de J. Vázquez son la claridad y la amabilidad. Su música es fresca, fácil y agradable, escrita para regocijar las veladas artísticas en los palacios de sus protectores. La mayor parte de estos villancicos están contruidos sobre melodías populares. En su aspecto formal conservan la arquitectura de la forma tradicional del villancico, pero Vázquez amplía notablemente las distintas partes que integran dicha forma y añade con frecuencia en la repetición del estribillo, que no siempre es del todo igual que al principio del villancico, algunos compases nuevos, a manera de coda, para dar a la pieza un carácter más conclusivo y más en conformidad con la estética de su tiempo. Seguramente estas novedades en el tratamiento del villancico surgieron por influencia de la naciente estética madrigalista, pero aún así, nos parece exagerado el juicio de aquellos musicólogos que dicen que Vázquez transformó el villancico polifónico tradicional en el «madrigal castellano». En realidad la forma musical de los villancicos de Vázquez es tan simple y tradicional como los de Juan del Encina. En cuanto a su espíritu, basta comparar sus villancicos con sus propios madrigales (Sonetos y Canciones) para ver la enorme distancia expresiva que hay de unos a otros. Requieren, por tanto, un espíritu interpretativo diferente.

Uno de los procedimientos compositivos preferido de Vázquez y que se repite en buen número de sus villancicos consiste en que, además de las imitaciones fragmentarias del tema por todas las voces, hay una voz que canta completa una frase musical temática que se va repitiendo desde el principio hasta el final de la pieza, a manera de «cantus obstinatus» o «vox obstinata». Véanse, entre otros, los números 11, 16 y 42 de la de *Sonetos y Villancicos* (Sevilla, 1560), y el número 13 de *Villancicos y Canciones a cuatro* (Osuna, 1551). Este procedimiento que fue muy usado por Cristóbal de Morales en sus Motetes, no recuerdo haberlo visto en ningún autor español de música profana del siglo XVI, excepto Vázquez. En cambio, en otros villancicos, números 16, 20 y 36, en lugar de la repetición a veces obsesiva, de una sola frase musical, hace cantar la dos o cuatro frases de la canción-tema, enteras, sabiamente parafraseadas por las distintas voces.

5. *Los villancicos del Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli.* Los villancicos de esta colección representan el máximo alejamiento del espíritu popular a que puede llegar la forma tradicional del villancico.

13. Cf. M. Querol, *La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI*, Anuario musical, XXI (1966).

Su contenido, su manera de tratar y traducir musicalmente el texto de los villancicos pertenece por completo a la estética del Madrigal. Si todavía podemos calificarlos de villancicos es por el simple hecho de que tienen todavía la misma forma extrínseca de Estribillo-Copla-Estribillo, pero su espíritu y contenido en nada se parecen a los villancicos de otras épocas y colecciones. Si exceptuamos el número 7, «Puse mis amores en Fernandillo» sería inútil buscar el menor rastro de canción popular, ni siquiera un estilo fácil y asimilable a la primera audición como sucede en J. Vázquez. En los villancicos del Cancionero Musical de Medinaceli todo es culto y refinado, pero al mismo tiempo profundo y apasionado. Un villancico como «Llorad pastores» (núm. 24), de no llevar en el manuscrito el nombre de Diego Garçón, lo hubiese atribuido, sin dudar, al mismísimo Tomás L. de Victoria, de quien no se sabe que hubiera escrito jamás una sola pieza profana. En la repetición del estribillo de la mayor parte de estos villancicos el compositor introduce modificaciones que al mismo tiempo que intensifican la expresión, dan al villancico un sentido más rotundo y pleno de final de una obra. Por esta razón la repetición del estribillo la escriben a continuación de la copla, sin barras que la separen de ésta, más aún, muchísimas veces un mismo material temático y contrapuntístico enlaza ambas partes, de manera que no hay posibilidad de escribir «da capo», puesto que la repetición del estribillo no es exactamente igual que al principio.

6. *Los villancicos de Francisco Guerrero.* Una buena parte de las obras de F. Guerrero publicadas bajo el título de *Canciones y Villanescas Espirituales* (Venecia, 1589) son villancicos. A diferencia de las demás obras de este libro que fueron escritas en su juventud, pero publicadas en su vejez, convertida la letra profana en piadosa o «a lo divino», como se decía en su tiempo, los villancicos son fruto de su plena madurez. La variedad y riqueza en las combinaciones rítmicas, en el juego de las voces, en los contrastes entre el estribillo y la copla, los distintos procedimientos en escribir las coplas y los estribillos, el diálogo musical corto, pero incisivo, de las distintas voces, la magistral economía con que las usa, donde tan pronto suena una sola, como cinco, dos, tres o cuatro, en continua mutación, en continuo entrar y salir, todo ello da a estos villancicos de F. Guerrero una vitalidad y un interés que difícilmente se encontrará en ninguna otra obra española del siglo XVI. Estas cualidades resaltan con mayor intensidad en los villancicos del ciclo navideño que son, sin la menor duda, los más representativos del estilo y del genio de nuestro músico. Guerrero que desde su niñez hasta su vejez había soñado siempre en visitar Belén —sueño que pudo por fin realizar en su viaje a Jerusalén—¹⁴ volcó en estos villancicos toda la alegría espiritual de su alma creyente, una alegría casi infantil por su pureza y por su sinceridad, pero puso también en su realización la técnica más depurada que imaginarse pueda. A nuestro juicio estos villancicos del ciclo de Navidad son los más perfectos de toda la literatura del villancico musical religioso. Por regla general, en el comienzo del estribillo trata las voces en imitaciones a la 5ª, 4ª, 8ª, etc., y el estilo contrapuntístico predomina en esta parte del villancico. En cambio, en las coplas, en contraste, señorea el estilo totalmente vertical: sólo algún detalle de contrapunto fácil aparece alguna que otra vez en la frase final. De los veinte villancicos cuyo estribillo es a cinco voces nueve de ellos tienen la copla a tres voces, y cinco se cantan a solo de tiple. Algunos de los villancicos en compás ternario, si se interpretan en movimiento un poco rápido, dan la impresión de que se danzaban.

14. Francisco Guerrero, *El viaje de Hierusalem* (Barcelona, 1596).