

GLORIA IN EXCELSIS DEO.



LETRAS
DE LOS VILLANCICOS,
QUE SE HAN DE CANTAR
EN LOS MAYTINES
DEL SAGRADO NACIMIENTO
DE N^{RO}. SEÑOR JESU-CHRISTO,
EN LA SANTA IGLESIA DE TOLEDO
Primada de las Españas,
ESTE AÑO DE M. DCC. XXXVIII.

Siendo en ella Racionero, y Maestro de Capilla

DON JAYME CASSELLAS.

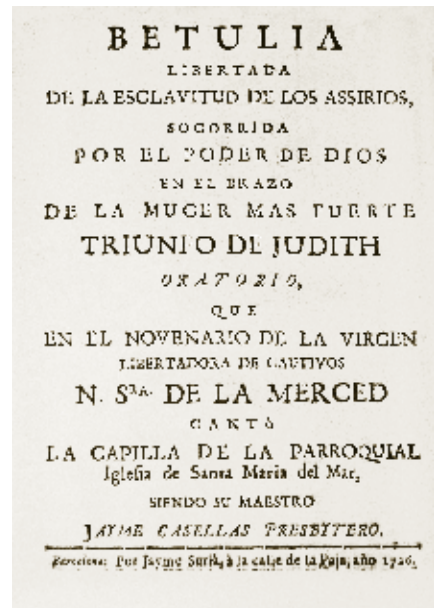
— CON LICENCIA: En Toledo. —

Cuando en 1995 la Fundació Ciutat de Valls (Tarragona), en su sección del Institut d'Estudis Vallencs, me concedió la Borsa d'estudis Francesc Blasi para que elaborara una biografía del músico Jaime Casellas, nacido allí en 1690, comenzó mi —hasta ahora— inseparable relación con todo lo que tuviera que ver con la obra de este compositor. Paralelamente, estaba comenzando mi tesis doctoral para la universidad de Salamanca, centrada en el estudio de la música conservada en la catedral de Toledo en la primera mitad del siglo XVIII. Ambos temas y objetivos no tardaron en unirse y, en el primer caso, se materializó con la publicación de mi libro *El compositor vallenc Jaume Casellas (1690-1764)* (Valls, Institut d'Estudis Vallencs, XXXVIII, 1999), mientras que por otro lado, la presentación de mi tesis, titulada *La música religiosa española del siglo XVIII a través de la obra de Jaime Casellas* (Salamanca, julio 2000), tuvo lugar pocos meses después, y se refrendó con el libro *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764): Evolución de un concepto sonoro* (Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Cultura, 2003). La publicación de estos trabajos ha servido para levantar ciertas expectativas sobre la música de este compositor entre los intérpretes especializados de la música antigua, y varias de sus obras han podido volver a sonar en conciertos, desde la entusiasta interpretación de Nuria Fernández-Herranz al frente de la Real Capilla de Aranjuez, en 1999, hasta el ambicioso ciclo de conciertos monográficos con obras de Casellas realizado en abril de 2005 por Nicholas McGegan con la Philharmonia Baroque Orchestra y Joseph Jennings con Chanticleer en diversos lugares del área de San Francisco, lo que ha servido para comprobar el enorme valor de su producción musical.

Jaime Casellas fue uno de los compositores más representativos de la música practicada en las catedrales españolas durante la primera mitad del siglo XVIII. Su formación como niño de coro en la iglesia de Santa María del Mar bajo la tutela de Luis Serra, transcurre en un momento en que Barcelona absorbe todas las novedades europeas introducidas por la efímera corte del archiduque Carlos, gran aficionado a la música, durante los primeros años de siglo. Allí se escucharon las nuevas formas musicales venidas de Italia, como los oratorios,

cantatas y sonatas, y se pudieron conocer de primera mano las creaciones de los compositores favoritos del aspirante al trono español:

Caldara, Rincón de Astorga, Fux, Gasparini, Fiore o Porpora, entre los más destacados. No hay duda de que el joven Casellas estuvo allí como espectador de excepción, asimilando todo lo que posteriormente se descubrirá en sus obras. Una vez superada la inestabilidad política y social que supuso la Guerra de Sucesión, Casellas logró, a la edad de 25 años, el puesto de maestro de capilla de la propia iglesia en la que se había educado, Santa María del Mar. En ella contribuyó al esplendor musical barcelonés que se desarrolló desde entonces, hasta que en 1733 ganó la oposición al magisterio de capilla de una de las plazas más prestigiosas del reino: la catedral de Toledo, en donde permaneció hasta su muerte en 1764.



Portada del libreto del oratorio "Betulia liberada", con música de Jaime Casellas, para la parroquia de Santa María del Mar de Barcelona (1726).

En Toledo, Casellas dispuso de un grupo de músicos de gran calidad para los que creó la mayoría del repertorio que hoy se ha conservado de él: *misas, salmos, motetes, lamentaciones* y monumentales *misereres* para la Semana Santa, como repertorio latino, y villancicos para las fiestas más populares de la ciudad, como obras en castellano, constituyen un estimable conjunto de composiciones que se conservan en un número de 368, según el catálogo que publiqué en 1999¹. El estilo musical de todas ellas está fundamentado en el magistral

empleo de las formaciones policorales (preferentemente para 8 voces distribuidas en 2 coros), en la brillantez de las interpretaciones de los cantores solistas (con predilección por los cantores *tiples castrados*), en la solidez del acompañamiento y en el papel colorista, en creciente protagonismo, de los instrumentos concertantes, entre los que destacan sobre todo los violines.



Letras de villancicos para el convento de padres Capuchinos de Barcelona, con música de Casellas (1729).

EL CONTEXTO LITÚRGICO DE LOS VILLANCICOS

El género del villancico religioso constituye uno de los conjuntos patrimoniales más representativos y abundantes de la música española durante los siglos XVII y XVIII. En su variedad de formas, el villancico es la expresión por excelencia de la música religiosa en castellano. Su ubicación en el desarrollo del calendario litúrgico de los templos españoles se cifraba en la ambientación sonoro-ambiental de la Navidad, el *Corpus Christi* y las fiestas dedicadas a la Virgen o a algunos santos locales. En la catedral de Toledo, los cantores de su capilla no solían entonar obra alguna en castellano que se saliese de las tres grandes ocasiones festivas mencionadas:

- La Navidad, con los 8 villancicos pertenecientes a la noche previa, a los que habría que añadir los dedicados a la Circuncisión y a los Santos Reyes.

- En segundo lugar, en Toledo cobran especial importancia los villancicos que tienen por objeto la exaltación de los valores del Santísimo Sacramento en el contexto de la fiesta mayor del *Corpus Christi*².
- Y por último, una fiesta de profunda raigambre popular: la dedicada a la Virgen de agosto.

Fuera de estas tres posibilidades, habría poco margen para que se pudiera escuchar otro tipo de villancico en la catedral de Toledo.

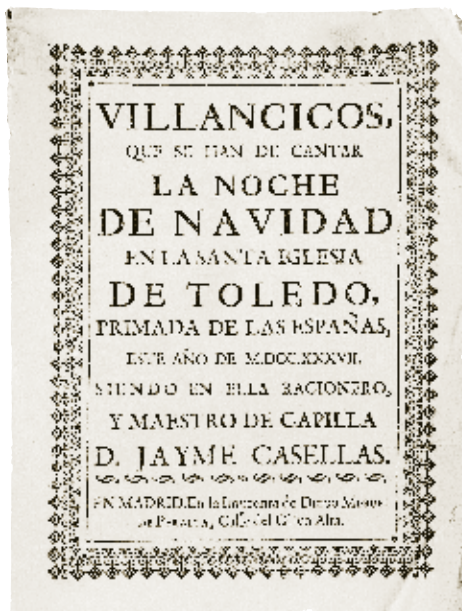
De las 368 obras catalogadas de Jaime Casellas, más de 200 están relacionadas con el género del villancico, por lo que, habrá que convenir en que el sentido de variedad utilizado por el autor en todos ellos, hubo de ser necesariamente acusado con el fin de mantener una expectativa que, tanto por su letra como por los recursos musicales empleados, se constituyera en acontecimiento para romper la monotonía de la vida cotidiana de gran parte de la población. La popularidad de los villancicos, sobre todo los de Navidad, rayaba los límites permitidos por las autoridades eclesiásticas, y frecuentemente nos encontramos textos que cuestionarían a la luz actual la idea religiosa de rigor que había por entonces en los templos españoles del siglo XVIII. La expectación creada por la representación de estos villancicos en las iglesias españolas queda bien patente en el siguiente texto del teórico italiano Pietro Cerone, ya a comienzos del siglo XVII:

*hállanse personas indevotas que (por modo de hablar) non entran en la Iglesia una vez al año; y las quales (quiza) muchas veces pierden Missa los días de precepto, sólo por pereza, por no levantarse de la cama; y en sabiendo que hay Villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que éstas. Pues no dexan Iglesia, Oratorio ni Humilladero que no anden; ni les pesa el levantarse a media noche por mucho frío que haga, sólo para oyrlos*³

Este texto, editado en 1613, nos habla por sí solo de la pervivencia de una costumbre típicamente española, que tiene sus raíces en las últimas décadas del siglo XVI, y que, sin apenas modificar su esencia, persiste como tradición hasta los primeros años del siglo XIX.

En 1617 se acordaba en la catedral de Toledo “que los villancicos sean en lengua castellana vistos y aprobados”, pero hay comentarios en este mismo documento que confirman la práctica en los años precedentes, en los que durante la Octava del Santísimo Sacramento se cantaban romances y villancicos en lengua vulgar “como hasta ahora se ha hecho estos pocos años”. Desde el primer momento, las autoridades eclesiásticas

se mostraron reticentes a la inclusión de los villancicos en las celebraciones religiosas catedralicias, pues movían a los asistentes más al “entretenimiento que a devoción cantando y tañendo instrumentos que de suyo son profanos, y que no los usa la Iglesia”, pues a nadie se le ocultaba que los villancicos eran “músicas y cantares que como está dicho son de suyo profanos, aunque los acomodan a lo divino que es otra nueva indecencia”⁴. La desconfianza del cabildo hacia el género nunca desaparecerá, y siempre habrá voces que clamen por su eliminación en el entramado litúrgico. La larga pervivencia de los villancicos religiosos en las catedrales españolas se amparó en su enorme poder para atraer y convocar al pueblo llano, aspecto que no se podía desdeñar como factor fundamental de la labor propagandística de la Iglesia.



Portada de los villancicos para la Navidad del año 1737.

LA IMPRESIÓN DE LAS LETRAS

La tradición fue arraigando de tal manera que la mayoría de las catedrales empezaron a imprimir las letras de sus villancicos, en un principio para hacer constar el esplendor de la fiesta celebrada en aquel templo, pero posteriormente con una finalidad divulgativa y práctica, pues estas letrillas eran repartidas en una bandeja a los asistentes por un niño para un mejor seguimiento de los textos que se cantaban, e incluso, cabe suponer una participación de los fieles en las partes más repetitivas y de carácter más popular. Según hace

constar Pérez Pastor en su libro sobre la imprenta toledana, “al empezar el primer nocturno de Maitines, salían los monaguillos llevando los Villancicos impresos en dos bandejas de plata, y los repartían a todos los asistentes al Coro”⁵. Pero también es muy posible que estos pliegos de villancicos fueran vendidos posteriormente por ciegos en las calles de la ciudad a un público deseoso de conservar el recuerdo palpable más sobresaliente de las fiestas navideñas más recientes. Un villancico cantado en la Navidad de Toledo en 1661 nos confirma esta costumbre, al decir:

“Para alegrar más la noche
los ciegos que venden coplas
los Villancicos de este año
en uno nuevo pregonan...”⁶

En Toledo parece que sólo se imprimían las letras de los ocho villancicos que se cantaban en los maitines de Navidad. Todo lo referente a la elaboración de los mismos corría a cargo del maestro de capilla. Él seleccionaba los textos, decidía sobre su conveniencia para adecuarlos a su propia inspiración musical, y se encargaba, además, de todos los trámites necesarios para materializar la impresión de las letras y el diseño de los cuadernillos que las recogían. Año tras año, en los últimos días del mes de noviembre o primeros de diciembre, las actas capitulares reflejan el rutinario proceso para que las letras de los villancicos pasasen la correspondiente censura en estos términos:

Este día se presentó el Borrador de los Villancicos de Navidad por el M^o de Capilla: y acordaron los vea el Sr. Magistral, y no hallando reparo se den a la prensa⁷.

No consta que en ninguna ocasión del período que trato dichas letras fueran prohibidas o enmendadas, pues la premura de tiempo con la que el maestro debía actuar para que estuviera todo listo en la noche del 24 de diciembre, le obligaba a realizar su propia revisión para evitar que el tedioso proceso sufriera una dilación. Las objeciones del cabildo solían venir, a modo de advertencias, para prevenir posibles escándalos ya padecidos en otros años, o, una vez ya pasada la fiesta, para llamar la atención sobre ciertos desórdenes producidos.

ORIGINALIDAD Y CIRCULACIÓN DE LAS LETRAS

“Según la práctica entonces vigente, y que data de finales del siglo XVI, los villancicos no se podían repetir ni, como norma general, importar de otras catedrales, sino que el maestro de capilla, o el que hiciera sus veces, tenía

que componerlos cada vez”⁸. Casellas cumple la norma de no repetir ninguna letra de sus villancicos de Navidad casi de forma total; sólo una vez, en su último año de magisterio (1762), y obligado seguramente por su mala salud, recurre a repetir la letra del villancico “Un portal es oy Palacio...”, que utilizara en su primer año de trabajo en Toledo (1734). La distancia de 28 años ayudaría a camuflar mejor la soterrada intención que tenía de transgredir una norma que él conocía muy bien. Lo que no sé es si también utilizó la misma música en ambas ocasiones, ya que no se ha conservado la de ninguno de los dos; probablemente así fuera.

Lo que no se cumplía del todo en el siglo XVIII era la inicialmente pretendida prohibición de intercambiar estas letras de unas catedrales a otras. Probado es que los textos circulaban de un lugar a otro con toda naturalidad, y que podríamos hacer un seguimiento de alguno de ellos que llegan incluso a tocar puerto en algún centro religioso hispanoamericano. Casellas no fue ajeno a esta práctica, tan ventajosa por otro lado, pues la búsqueda de letras para la composición de villancicos debía resultar harto laboriosa, a la par que molesta para la ya cargada agenda de trabajo de un maestro de capilla. En más de una ocasión debió desplazarse a Madrid a la búsqueda de letras para sus villancicos; en 1739, por ejemplo, Casellas pidió licencia para usar de sus días fuera de esta ciudad con pretexto de pasar a Madrid a buscar letras para los villancicos de Navidad⁹.

Este dato nos sitúa a principios del mes de noviembre como punto de partida para la elaboración del proceso de todo el repertorio navideño. “Las letras circulaban muchas veces de unas iglesias a otras; se reaprovechaban los textos íntegros o partes de ellos para nuevas composiciones; o se hacían letras nuevas sobre estereotipos, con escasas aportaciones originales”¹⁰. Cabe pensar también que el propio maestro de capilla pudiera ser el autor de alguna de las letras de sus villancicos, pero es mucho más cierto que recurriera a los servicios de los poetas locales del momento, pues de otro modo no se podía entender las numerosas alusiones a temas y personajes propios de Toledo de algunas de las piezas.

EL TRABAJO DE LA IMPRENTA

Los cuadernillos impresos con los villancicos para la Navidad de Toledo suelen tener 12 páginas de extensión, todas numeradas, salvo la portada, que está encabezada por un grabado, casi siempre el mismo, en el que se representa a la Virgen María imponiendo la casulla a San Ildefonso, emblema que se identifica con la catedral de Toledo. Durante

los primeros años de su magisterio en Toledo, hasta 1737 inclusive, Casellas encarga la impresión de las letras de estos villancicos a la imprenta de Diego de Peralta en Madrid¹¹; pero a partir de 1739, y ya de forma ininterrumpida hasta su jubilación en 1762, este trabajo correrá a cargo del taller toledano de Francisco Martín. A través de esta serie, que ocupa sucesivamente los años de 1739 a 1762, es en la que podemos ver siempre el mismo grabado aludido con anterioridad, ya ocupando toda la portada, ya sólo la parte superior de la primera página, en la que comienza el texto del primer villancico. También se colocan otros grabados tales como los pequeños alcuales que adornan diversas páginas, motivos florales a modo de colofones, escenas representando esquemáticamente el Nacimiento o adornos con el lema “Gloria in excelsis Deo...”



Portada para los villancicos de Navidad del año 1748.

LA ESTRUCTURA FORMAL DE LOS VILLANCICOS

La estructura de los villancicos puede adoptar una gran variedad de modalidades, tanto por su extensión como por las partes que la integran, pero, aún así, la base constructiva de todos ellos gira en torno a la relación existente entre una parte introductoria, un *estribillo* y las *coplas*; a ellos se pueden añadir o intercambiar otras partes consustanciales a

la música del siglo XVIII, tales como el *recitado* y el *aria*, u otras que proceden de la música popular española o de bailes de moda, como los *minués*, las *seguidillas* o las *tonadillas*. El aspecto estructural de los villancicos evoluciona desde el siglo XVII, pero el esquema central sigue siendo el mismo un siglo después toda vez que consideremos los planteamientos iniciales de composición. Si convenimos que la estructura básica de los villancicos es la constituida por: Introducción –estribillo– *coplas*, sería preciso indagar sobre la esencia de los tres términos que configuran la columna vertebral que sustenta este género tan típicamente hispano. Para ello, bien estará acudir a las definiciones que de ellos emplea el primer *Diccionario* elaborado por la naciente Real Academia Española de la Lengua, editado a partir de 1726¹².



Grabado para los villancicos del año 1746b.

La introducción: De ella se dice en el citado *Diccionario* –no con una aplicación musical– que es “una preparación u disposición antecedente para otra cosa principal. Y en este sentido se llama Introducción el prólogo o preludio en algún libro o escrito”¹³.

Las introducciones más habituales en los villancicos de Casellas suelen constar de 4 u 8 versos, con frecuencia cantadas a 4 voces como contraste a los dos coros que van a intervenir en la parte siguiente. También es normal que, cuando sólo participa en ellas un coro a 4 voces, los únicos instrumentos que intervengan sean los del acompañamiento. En ellas se pretende hacer una presentación o extracto del tema que se va a tratar en adelante. A veces, la introducción sirve de convocatoria para los personajes que van a intervenir, y por ello cambia el nombre para reconocerse entonces como “llamada” (1734/VII: *Venid todos los heridos*...). También puede ocurrir que el villancico se cierre de la misma manera que

se ha abierto, es decir, que la propia introducción sirva a la vez de final (1747/IV: *De el Diciembre en la rígida estancia*...).



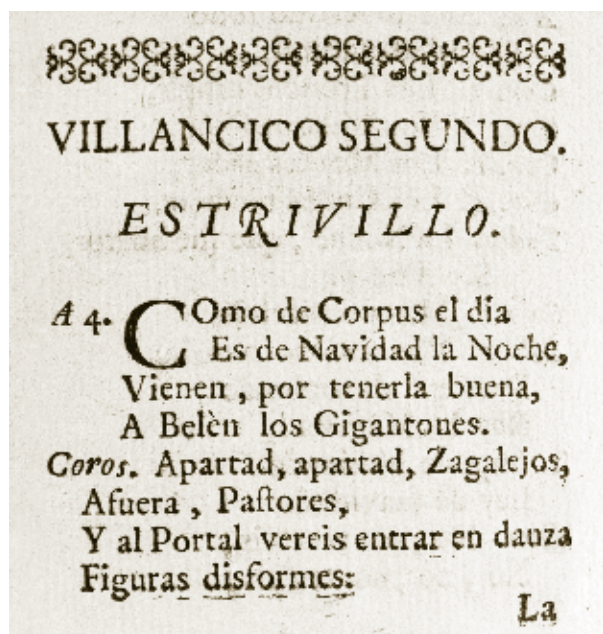
Introducción a 4 del villancico “Los pastores de Belén” (1755).

Se puede observar también otra modalidad de introducción conceptualmente diferente a esta corta y sencilla a la que me he referido en el párrafo anterior. Con frecuencia hay villancicos que se abren con una introducción mucho más larga, con un número indefinido de versos, en la que se intercambian diálogos las voces solistas y el coro o coros. Así ocurre cuando no se continúa con un estribillo y, por este motivo, la introducción adquiere mayor desarrollo al no depender de aquél, permitiéndose la libertad de tomar elementos que son más propios de un estribillo, en este caso ausente en terminología, aunque no en espíritu. La prueba de este hurto de elementos del estribillo con introducciones excesivamente desarrolladas la podemos percibir en el villancico *Ola, áu, despertemos, Zagales*..., (1755/IV), que se inicia con una introducción de este tipo, y se cierra remitiéndose –textualmente– “al estribillo”, aludiendo a la misma parte del principio que se había calificado allí como “introducción”.

El estribillo: Los elementos comunes entre este tipo de introducciones y los estribillos hacen que los límites definitorios de ambos términos aparezcan a veces confusos. La definición que del estribillo hace el *Diccionario de Autoridades* redundante en este aspecto: “Introducción o principio de la letra y composición poética: como Villancico, xácara y otras semejantes que regularmente se suelen poner en música y cantar en festividades solemnes de la Iglesia. Parece haverse así llamado porque sirve de pie y motivo en que estriba la tal composición”¹⁴.

El estribillo es el núcleo principal en torno al cual gira toda la construcción de la mayoría de los villancicos;

al menos, así ocurre con los de Casellas. Acabamos de ver que cuando éste se encuentra ausente en cuanto a nomenclatura, siempre hay alguna parte que asume algunos de sus elementos más característicos. Normalmente, la parte que se califica como estribillo desarrolla un texto dilatado, en el que dialogan el coro o coros con solistas (personajes), y entre cuyos versos se entresacan unos especialmente pegadizos, aptos para ser repetidos por su carácter atrayente, y que luego van a colocarse al final de cada copla. En general, para que podamos hablar de estribillo, en el sentido más común de la palabra, éste tiene que ser repetido por toda la formación coral, lo que anteriormente había planteado un solista o uno de los coros. Tras la primera presentación del texto, éste se puede repetir alternativamente con otro en varias ocasiones, o también circunscribirse tan sólo al comienzo y al final de toda la sección calificada como estribillo.



Letra para el estribillo del villancico de Navidad "Como de Corpus el día" (1737).

Con frecuencia, el estribillo es la parte más desarrollada de la obra, siendo las demás meros añadidos a esta estructura central. En este caso, las coplas, por ejemplo, se reducirían a la más mínima expresión, como así ocurre en el villancico *El Alcalde de Burguillos* (1744/IV y CC núm. 197), en el que aquellas se reducen únicamente a tres, muy cortas además, y con la intercalación de la parte del estribillo que se repite

tras cada una de ellas.

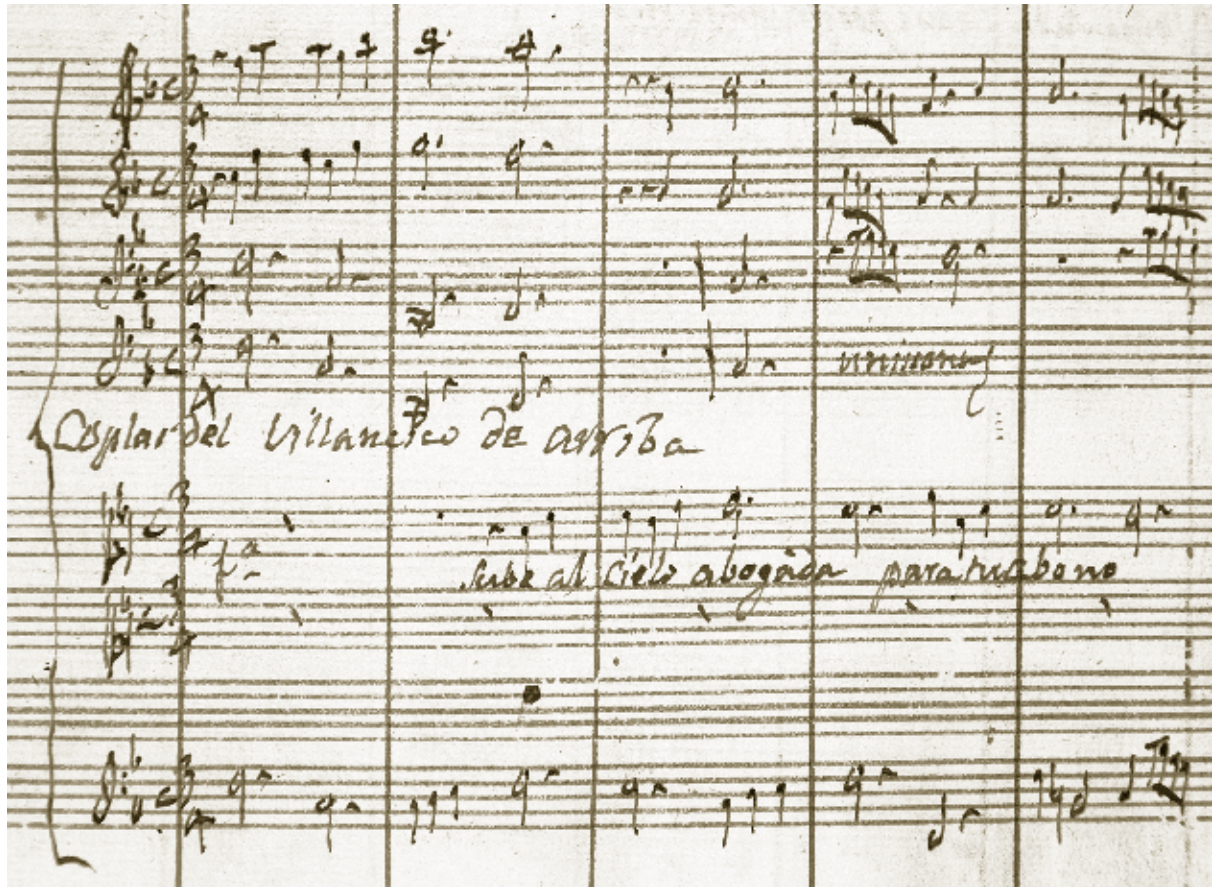
En el estribillo caben todas las variantes de desarrollo que se pueden dar en un villancico; en él, el tema que se trata evoluciona con rapidez, y sólo hay entretenimientos en aquellos versos que van a servir de repetición en otras partes de la obra, y que conviene que se oigan para constituirse en su señal de identidad. En los estribillos, concebidos como parte estructural, es donde más tiene cabida el sentido teatral de los villancicos, pues es frecuente que sea allí donde los diálogos sean el hilo conductor del discurso de la composición. Los coros (o coro a 4 voces) asumen distintos papeles, desde el narrativo, pasando por el exclamativo al entonar epítetos laudatorios ante la admiración de un valor religioso, hasta el de personaje colectivo que dialoga con el individual (entiéndase protagonista u otros que vayan saliendo al paso de la acción, que son cantados por solistas).

Un largo y elaborado estribillo, concebido como parte estructural dentro de todo el conjunto, puede volver a repetirse de nuevo para terminar la obra, no siendo aquí tan sólo unos versos escogidos los que se repetirán más adelante, sino toda una parte. En este caso, no ha habido coplas en las partes intermedias que demandaran unos versos recurrentes, sino un *recitado* y un *aria*, más otro *recitado* que antecede a la repetición del estribillo, considerado ya como remate de la obra (*El Supremo absoluto Monarcha...*, 1746a/IV).

A veces, la repetición de versos entre las coplas no surge del estribillo como sección, sino que nace en el seno de las propias coplas. Por ejemplo, en el villancico *¡Vaya de bulla, vaya de zambra...!* (1746a/V y CC núm. 226), lo que se repite entre las coplas no ha sonado en el estribillo anteriormente en cuanto al texto, y además, al multiplicarse el número de coplas (son 10 coplas), resultaría tedioso que se repitiera después de cada una, por lo que se opta por hacerlo después de cada dos.

Puede que un solo verso sirva para constituirse en estribillo para ser repetido tras cada copla; en este caso, lo que se repite no hace falta que sea muy elaborado, y basta con que resuma en sí mismo todo el interés del villancico. En *¡Albricias, albricias!, os pide el Amor...* (1757/III), el estribillo se reduce a la repetición de cuatro palabras plenas de significado: "El Sol, y la Planta, la Fuente, y la Flor".

Otro concepto de estribillo diferente a los anteriormente comentados, es el que se desmarca de la idea de repetir algo a lo largo de toda la obra, pasando a significarse como aquella parte en la que va a intervenir toda la formación



Coplas para la tonadilla a la Virgen del Sagrario "Si lo afable y festivo".

vocal e instrumental de la capilla. Entonces el texto no tiene tanta extensión, y no existen unos versos que se intercalan entre las coplas (por ejemplo, en *Venid todos los heridos...*, 1734/VII).

Son muy características en los estribillos la repetición de ciertas palabras con sentido onomatopéyico, carentes de significado en el contexto general de las frases, pero con una evidente fuerza rítmica y poética, pues son el resultado de una práctica pervivente de la lírica popular española, y que resultan inherentes al concepto repetitivo del estribillo. Hay innumerables ejemplos de esta utilización de palabras sin sentido, que surgen al hilo del ritmo de los versos y de la música, y entre las más sugerentes podría citar el del villancico *A Belén, a ver al Niño, van baylando unas Gitanas...* (1748/III):

"Y a la dana dina
y a la dina dana:
llorando está el Niño
por una manzana".

En este sentido, es muy frecuente la utilización en los estribillos de la expresión "¡Vaya!", tanto en su significado exclamativo como en el de recurso práctico de acentuación rítmica. El ejemplo del villancico *Para calentar la Noche...* (1748/VII), redunda en el abuso de esta palabra como génesis del estribillo:

"Coro.- Vaya, vaya de vaya,
Vaya de juego.
1.- Vaya de Revesino,

2.- Vaya de Cientos,
pues da ciento por uno,
JESÚS, naciendo”.

Las coplas: El *Diccionario de Autoridades* dice de las coplas que es un “cierto género de metro castellano, que oy se compone de quatro versos de ocho u once syllabas, que unas veces son consonantes, y otras asonantes...”¹⁵

En efecto, lo normal es que las coplas estén formadas por cuatro versos que serán cantados por las voces solistas, bien de manera alternativa dando participación a todas ellas, bien a cargo de una sola voz como personaje principal sobre el que gira el tema del villancico. Entre ellas, tal y como ya se ha visto, se inserta un estribillo que cantan ambos coros o el primero a cuatro voces. Aún siendo ésta la base, y como cabe esperar, las coplas pueden adoptar diversas variantes, aunque todas ellas giran en torno a este esquema preestablecido. Por ejemplo, no siempre las coplas están concebidas para ser cantadas por una voz solista, y puede ocurrir que sean dos las que las interpreten en dúo, presentándose entonces tres combinaciones posibles:

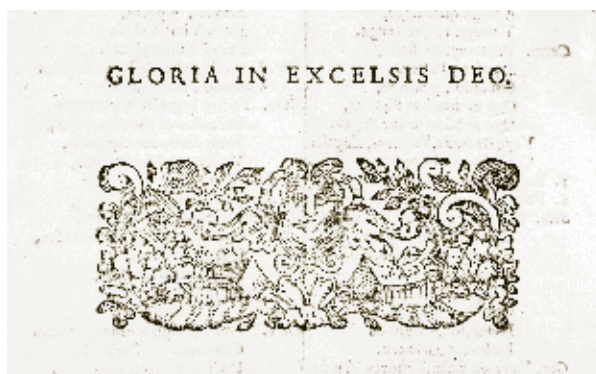
- a) Ambas voces se reparten los cuatro versos de la copla, pudiéndose juntar en alguno de ellos (por ejemplo, en *Vengan, verán en Belén a Dios Niño en un Portal...*, 1734/II).
- b) Los cuatro versos de la copla los canta una voz, cantándose en dúo el estribillo que las sigue (como en el villancico *¡Qué es esto, mis Ojos...!*, 1740/IV).
- c) Las coplas constan de ocho versos, repartiéndose cada voz la mitad, con un estribillo cantado por los coros (así ocurre en *Las Serranillas alegres...*, 1741/VII y CC núm. 158).

En la misma línea, encontramos también coplas que son un diálogo entre dos personajes. Con el fin de que no se entorpezca la fluidez dramática que se quiere establecer, se opta aquí por prescindir del estribillo entre ellas, sucediéndose unas tras otras de forma continuada. Así ocurre por ejemplo en el villancico de los dos tartamudos *Para festejar la Noche de tan debido placer...* (1744/VII), o el que comienza *Viendo, cuán malo está el mundo...* (1764b/II), en el que se establece un diálogo a tres bandas entre un doctor, un letrado y un astrólogo.

Asimismo, cuando hay muchas coplas, se encadenan las unas con las otras, sin más referencia que la del cambio de solista. Para ello, las coplas son siempre de verso corto,

y de cuatro. Si el número de éstas oscila entre 8 y 12, se determina un paréntesis hacia la mitad para intercalar un simbólico estribillo cantado por el coro. Si por una parte sería un exceso la imbricación de un estribillo tras numerosas y cortas coplas, rompiendo innecesariamente el ritmo que se pretende, por otra, el despliegue sucesivo de todas ellas demanda un respiro intermedio para la mejor asimilación de tanto y tan rápido contenido textual (así ocurre en *Una tropa de Asturianos...*, 1740/VIII y CC núm. 223).

Por último, las coplas no siempre llevan una repuesta coral a la intervención de la voz solista, planteada como versos que se repiten extraídos del estribillo anterior. La participación del coro puede aportar también textos nuevos como una prolongación de la copla iniciada por el solista, quedando así como una sección de 8 versos repartidos equitativamente entre el *Solo* y el *Coro* (*Quando de Belén anuncian...*, 1757/I).



Colofón para los villancicos del año 1734.

El *recitado* y el *aria*: La aportación más destacada del siglo XVIII a los villancicos tradicionales españoles cantados para la Iglesia fue sin duda la incorporación de formas estructurales tan significativas como el *recitado* y el *aria*, procedentes del repertorio italiano vocal vigente. Salvo algunos ejemplos que se constituyen de manera exclusiva con estos dos nuevos elementos, lo normal es que ambos convivan con las secciones características del villancico que he comentado hasta aquí, y con ello se multipliquen las posibilidades combinatorias de la estructura al poderse conjugar de distintas maneras en una misma obra la introducción, el estribillo y las coplas con *recitados* y *arias*.

El *recitado*, término adaptado al castellano del *recitativo* italiano, está siempre supeditado a la consecución de un *aria*. El *Diccionario de Autoridades* confirma que al *recitado* “se llama



Recitado para el villancico al Santísimo Sacramento "De augusta, Candida oblea" (1749).

en la música moderna a aquella parte de composición, que antecede a el area. Llámase así, porque se canta como quando se recita..."¹⁶ Lo más habitual es que la voz solista elegida para demostrar su talento y expresividad en el *aria* sea la que también se encargara del *recitado*. En realidad, originalmente el *recitado* sería un *preludio* preparatorio del *aria* con el fin de que la voz encontrara su adecuada colocación, y así evitar que ésta empezara a cantar de súbito melodías complejas. Es la misma teoría que la de los *preludios* de las *suites* para laúd, de los que se dice estaban destinados para ajustar la afinación del instrumento.

Si bien los *recitados* acostumbran a ser cantados por una sola voz, en las obras de Casellas se pueden encontrar algunos en dúo, como consecuencia de que el *area* subsiguiente esté concebida asimismo para dos voces. En este caso, ambas voces se reparten alternativamente el texto del *recitado*, y confluyen en un determinado momento para aunar sus consonancias. De manera excepcional, también es posible encontrar *recitados* para 3 voces (SAT en el villancico a los Santos Reyes del año 1753, *En el Oriente del Sol...*, CC núm. 240), e incluso hay ejemplos de *recitados* para 4 voces en los villancicos *¡Ha del esquadron de estrellas...!* (Villancico a Nuestra Señora para el año 1745, CC núm. 314), y *A Domine se ha metido...* (Villancico de Navidad para el año 1755, CC núm. 180), con el que además, curiosamente, termina la obra (el *recitado* es para SSAT).

Prácticamente todos los *recitados* llevan sólo el apoyo instrumental del acompañamiento continuo, que se refleja en el manuscrito como una línea grave en clave de fa convenientemente cifrada en aquellos lugares en los que el compositor ha dispuesto un cambio de armonía específica.

Solamente he observado un ejemplo en el que el *recitado* del *tiple* esté acompañado con instrumentos concertantes, tales como 2 violines, 1 oboe, 2 trompas, con el correspondiente *continuo*; se trata del villancico a Nuestra Señora *¡Qué apacible, qué serena, qué fragante...!* (ca.1753, CC núm. 321).

Por el momento hemos visto que los *recitados* siempre van precediendo a un *aria*; hay excepciones, pues en ocasiones, un segundo *recitado* sirve de enlace para finalizar la obra, y entonces éste antecede a una parte vocal, como sucede en el villancico de Navidad *Doliente el hombre, yace...* (1761/I). También puede ocurrir que un *recitado* preceda a la serie de coplas del villancico, como en *Sirena del ayre...* (1758/IV), pero éstos son sólo casos en los que se evita la norma.

La adaptación del término *recitado* al castellano no se verifica hasta la segunda década del siglo XVIII, pues los primeros que aparecen en la catedral de Toledo asociados a los villancicos son denominados *recitativos*, y aún no están ligados a la correspondiente *aria*, sino que suelen preceder al tradicional estribillo¹⁷. La primera vez que un *recitativo* aparece ligado a un *aria* en Toledo es en 1696, pero antes de ella se intercala una *Tonada*, y la denominación precisa es *Arieta*¹⁸. Al buscar en el *Diccionario de Autoridades* la palabra *Aria*, nos remite precisamente a buscar *Arieta*, diciendo de ella que es "una composición, música que consta de dos estancias, que la segunda se contiene en la misma clave que la primera, que es sólo la que se repite, en que de los compases graves y *recitativos* muda método la armonía, aún en lo patético, a compases más cortos, y a gran variedad de notas que no tiene el *recitado*. Algunos separan las estancias con dos puntos, y otros con medio. Es voz italiana y nuevamente introducida. Llámase también *Aria*¹⁹.



Comienzo del *aria* para el villancico al Santísimo Sacramento "Al que está en aqueste solio" (1761).

La implantación habitual del *recitado* y del *aria* en los villancicos de la catedral de Toledo se consolida a partir del año 1714, siendo maestro de capilla Miguel de Ambiela. A partir de este momento es común observar la presencia de ambos términos en el repertorio castellano que compone el maestro de capilla. Curiosamente, esta nueva imagen del villancico en Toledo coincide con la incorporación a la capilla de instrumentos tan relevantes como el oboe y el violín, hecho que se verifica en el año 1716²⁰. Sin duda, la asociación de estos instrumentos con el tipo de música al que tienen que servir refleja una mutua contribución que tiene mucho que ver entre sí. La presencia de estos dos elementos coincidentes supone la conciencia de quienes los utilizan de que se están comprometiendo con un nuevo estilo de música que se contraponen con uno ya viejo, representado por las coplas y el estribillo, pero que no se rechazan entre sí, produciéndose una curiosa convivencia. Así se expresa en el villancico a dúo de Casellas *¿Oyes, Bato? Mi Gilillo...* (1744/II), en cuyo *recitado* ambos personajes manifiestan sus opiniones al respecto de la siguiente manera:

- “1. Yo, prompto estoy: Más, dí, ¿qué cantaremos?
 2. Con cantar a la moda luciremos.
 1. Las Coplas y Estribillo son corrientes;
 Y yo las sé excelentes.
 2. Quita, quita, Gilillo:
 Las Coplas, y Estribillo,
 dicen Hombres, no Legos,
 que son letras de antaño, o para ciegos:
 Mejor será cantar una *Aria* nueva.
 1. ¿Quién de los dos será, que a tal se atreva?
 2. Si acaso nos perdemos,
 por el Violín, primero cantaremos.
 Que es la guía común de quien no sabe,
 por dónde comenzar, ni cómo acabe”.

Cuando Casellas llegó a Toledo, ya traía una arraigada experiencia en la composición de obras que incluían *recitados*

y *arias*. Si en Barcelona siempre las denominaba según la nomenclatura original italiana, en Toledo será más común la españolización de los términos, esto es, *area*. Sin embargo, ambos se emplean de manera indistinta, y se llega a dar el caso de que en una misma obra se empleen ambas formas, como en el villancico *Campaña de Judea...* (1759/IV), que tiene dos *recitados* a los que siguen respectivamente un *Aria* y un *Area*.

En cualquier caso, el *recitado* y el *area* vienen determinados por ser la esencia de las denominadas *cantadas*, versión española de las denominadas *cantatas* italianas, que fueron la fuente de transmisión principal para la introducción de estos elementos en la música religiosa, junto con la ópera. La *cantata* está definida por el *Diccionario de Autoridades* como una “*Tonada*, compuesta de *Arias*, y otros passos músicos. Es voz nuevamente introducida por los Italianos, que en España se llama *Tono*, y *Tonada*”²¹. Como *Cantadas* son nombrados dos villancicos de Casellas que constan de la estructura siguiente: *Recitado – Area – Recitado – Area* (1750/II y CC núm. 190: *¡Ay, zagales, amados de mi vida...!*, y 1751/IV: *Pastores, novedad (suerte dichosa)...*); en ambos casos se refiere el término *Aria* frente a su adaptación castellana, quizás porque en la obra no existen otras partes que las españolicen.

Siendo el *aria* una parte en la que se suelen exhibir las cualidades vocales de los cantores que las interpretaban, es explicable que las que más predominaban en los villancicos de Casellas fueran las atribuidas a los *tiples*, pues no hay que olvidar que, durante este período, la afición desmedida por los cantantes castrados era una de las demandas más apreciadas para el nuevo estilo de música que se estaba introduciendo. No obstante, hay *arias* para cualquiera de las voces de las que disponía la capilla, incluso son relativamente frecuentes las *arias* a dúo, con el predominio de las cantadas por dos *tiples*.

De manera excepcional, se denomina *aria* a una sección que no está cantada por solistas, pero cuyo material o carácter sigue el esquema de ellas. Por ejemplo, el villancico *¡Albricias!, que ha nacido a media noche el Sol...* (1751/I y CC núm. 184) se inicia con una *Aria Todos* cantada por ambos coros. El villancico, aunque no se refleje, podría entrar dentro de las denominadas *cantadas*, pues a ese *Aria* para *Todos* inicial le sigue un *recitado – aria – recitado – aria amorosa – Coro final Grave*. Otra forma de participación de los dos coros con la atribución de *aria* es la manera de finalizar de algún villancico en la que una voz solista propone un *area* y es

repetida con la misma letra y música por todos. Así sucede, por ejemplo, en los villancicos *Rómpanse las nubes, y lluevan al Justo...* (1734/I), y *¡Alerta, mortales, que sale de caza...!* (1739/I y CC núm. 185).

PRIMERO NOCTURNO.
VILLANCICO PRIMERO.
ARIA TODOS.

Albricias, que ha nacido: Aquel VERBO Divino,
Ayer el nombre el Sol: Que suplicó del Padre, así le enlaza
Del mas puro Arcebol: Y en sus lobserana
De Blanca Aurora: Viene cubierta de la Nave Luzumasa.
Mtra, como vestida: ARIA.
De siempre resplandor: Cúbete (Infante) Sol del Cielo,
Por donde te fueres: Si naces espueño al vado,
Nace la destora: No extenues vuestro calor?
RECITADO: Mas ya veo ¡Niño nio!
Ave SOL: Que encogerle el SOL de Eto,
Por donde de amor, por noche día, Es el signo del Aunor.

RECITADO.
N Ave llorando el ALVA,
Hasta que el Sol, sus lagrimas enjaga
Con su luz, y quien hace dulce alva
La piñada armonia, que madriga:
Pero nacer llorando el SOL: me admira;
Aunque si advierto, que por mi se mira
A mi ser reducido: No me olpa no,
Porque con muy confusas vista, y llanto.

ARIA

Letra del villancico “Albricias, que ha nacido...” para el año 1755.

La *tonadilla*: El villancico, como género, nunca olvidó sus orígenes populares, y tanto en la letra como en la música recurrió constantemente a las fuentes no cultas que se generaban, de manera anónima, en los ambientes rurales. De ahí la asociación tan adecuada que encontraron los villancicos de Navidad con los temas y personajes pastoriles.

Durante los años de magisterio de Casellas en Toledo, la referencia popular de más éxito entre el público que asistía a los villancicos de cada año, era la *tonadilla*. Pero cada época tuvo su género o baile de moda; anteriormente a la venida del compositor catalán, y ya desde la segunda mitad del siglo anterior, la sección de origen profano que más veces se incluía en los villancicos de Navidad era la *xácara*²², cuyo carácter festivo, alegre y populoso era aprovechado para transmitir al pueblo iletrado el mensaje de la Iglesia católica.



Comienzo de la tonadilla para la Navidad de 1754, “Si eco no hace la tonada”.

La palabra *tonadilla* tiene sus raíces en el siglo XVII, y es una adaptación popular de los llamados *tonos*, tan practicados entonces, tanto a lo humano como a lo divino. La palabra *tono* va derivando con el tiempo a *tonada*, para ya en el siglo XVIII adquirir popularidad como *tonadilla*. El *Diccionario de Autoridades* da entrada a los dos términos diciendo de la *Tonada* que es una “composición métrica, a propósito para cantarse”, y que “viene de la palabra *Tono*”. De la *Tonadica* o *Tonadilla* tan sólo especifica que se trata de una “*Tonada* alegre y festiva”²³. En los villancicos toledanos empiezan a aparecer las palabras *tonada* y *tonadilla* desde el año 1682, con un villancico de Pedro Ardanaz titulado *Una tonadilla nueva*... (1682/V), lo que denota un uso anterior de la misma. Pero su auténtico esplendor se sucede a partir del año 1716, en cuyo año el maestro Ambiela incluye nada menos que tres *tonadillas* entre los ocho villancicos que integran los maitines de Navidad de aquel año. Pero la aceptación de las *tonadillas* para cualquiera de las fiestas que requerían villancicos en castellano se prolongó durante varias décadas a lo largo del

siglo, siendo uno de los recursos preferidos de Jaime Casellas para este tipo de repertorio. Es a partir de la década de los 50 cuando el compositor intensifica más su interés por ellas, llegando un año, 1751, a incluir hasta cuatro *tonadillas* en la serie de ocho de los maitines de Navidad.

La popularidad y demanda de las *tonadillas* se deduce del significado de alguna de las letras que se contienen en ellas. El villancico 3º de la Navidad de 1756 comienza diciendo:

“¿De qué sirve, en esta Noche,
panderillo y castañuela,
si la *Tonadilla* falta,
que es Turrón de Noche-buena...?”

La *tonadilla* representó la alegría por la fiesta, la integración de lo popular en los valores religiosos. El chiste, la risa y el jolgorio, dentro de un orden, son algunos de los aspectos más esperados de la *tonadilla*. En una de ellas, un cantor solista comienza anunciando que

“Una *tonadilla*
cantaré, pastores,
al precioso Infante...”

A lo que responde el Coro, asumiendo el papel de pueblo:

“Vaya, y tenga chiste:
venga, y vaya en orden:
mézclense los chistes,
y las suspensiones...”²⁴

La Iglesia admitía estas extrañas mezclas entre “chistes” y “suspensiones”, pero los alborotos que se producían por el entusiasmo popular, hicieron que cada vez se reavivase más la conveniencia de incluir estas prácticas en los templos. A veces, estos chistes consistían en ingenuos juegos de palabras con los que la gente disfrutaba, tales como los que se incluían en el villancico anterior, en el que la última sílaba de la primera palabra de cada verso se cortaba para, acto seguido, repetirla entera²⁵. Eran recursos que servían a la vez para mantener una escucha activa de los textos por parte de todos los presentes.

Incluso algunas letras demuestran que las *tonadillas* llevaban una carga rítmica que las habilitaba para ser bailadas, como en el villancico de 1737 *Pues nos brinda, zagales, la Noche*... (1737/III), que nos sugiere una coreografía de cómo debía conducirse el baile:

- “3. Toca Bartola,
 4. Canta Quiteria,
 Coros. Hágase corro,
 fórmese rueda,
 pica, repica la castañetilla,
 suene, resuene el pandero, que alegre,
 hágase corro,
 fórmese rueda,
 la *Tonadilla*
 vamos con ella”.

Pero sin duda, la combinación de mayor éxito popular consistía en mezclar las *tonadillas* con los ecos, de los que Casellas compuso varios y atractivos ejemplos. El pueblo asistente gozaba especialmente con los efectos de los ecos producidos por coros partidos y situados en diversos lugares del escenario litúrgico, y se sentía curioso por los efectos polisémicos que se producían por el cambio de sentido que se le daba al final de la palabra con la que respondía el eco. Hasta tal punto se creaba expectación sobre este particular, que uno de los villancicos afirma que

“Si eco no hace la *Tonada*,
 el vulgo no va contento:
 pues vaya la *Tonadilla*,
 que va en-*tonadilla* en ecos...”²⁶

La estructura de la *tonadilla* es, como se puede imaginar, muy sencilla: una voz solista propone una melodía de extracción popular, y ésta es repetida a continuación por los coros casi siempre al unísono. Es necesario que la melodía seduzca al oyente, que la letra quede sellada en su mente a través de un vehículo musical que no le dificulte su reproducción; por ello, el compositor evita la utilización de complejidades armónicas que impidan este objetivo. En este sentido, la *tonadilla* se constituye en un auténtico estribillo, pues se vuelve a repetir, también en unísono, tras cada una de las coplas.

Otras secciones de origen popular o procedentes de danzas: Después de las *tonadillas*, la forma popular más utilizada por Casellas en sus villancicos es la *pastorela*. Ambas guardan una estrecha relación, de tal modo que, al igual que la *tonadilla*, la *pastorela* se repite a la manera del estribillo, después de cada copla, exponiéndola en un principio una voz solista y, tras su aceptación general, la repiten los coros también al unísono.

En la *pastorela* los estribillos o versos que se han de repetir tras cada copla son más cortos, sencillos y populares, si cabe, que los de la *tonadilla*²⁷. Muchas veces se emplean en ellos palabras sin sentido que invitan al oyente a tararear la sencilla melodía sin necesidad de tener que hacer el esfuerzo de recordar unas palabras que fácilmente se podrían olvidar. En *Pastorela, pastorela, pide Bras, zagal galante...* (1750/V), el estribillo que se repite al unísono después de las coplas es así de pegadizo:

“Ay liru, liru; ay liru, lero,
 ay dulce Amor,
 ay liru, liru; ay liru, lero,
 vente con los Pastores, bello Pastor.”

La *seguidilla* es otra de las fórmulas a las que Casellas recurre de vez en cuando, y que ya había empleado en una de sus pocas obras conservadas del período catalán²⁸. En Toledo ya lo utilizaron compositores anteriores en sus villancicos, siendo Tomás Micieces el que más interés mostró por ellas en fecha tan lejana como 1650²⁹. Ambiola las emplea en dos ocasiones, mezclándolas con *recitados* y *arias*, en los años 1725 y 1726³⁰. La *seguidilla* es “una composición métrica de quatro pies, en que el segundo ha de ser asonante del quarto, los cuales constan de cinco sylabas, y el primero y tercero de siete. Úsase frecuentemente en lo jocoso y satyrico. Llámase así por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente”³¹. El villancico *Ya van llegando, ya van viniendo...* (1747/VI y CC núm. 229) comienza con una introducción bastante desarrollada, con intervenciones alternativas de *Todos*, el *Coro primero* y el *tiple 1º*. La segunda parte de esta obra consta de numerosas coplas (12) cantadas al modo de la *seguidilla*, esto es, compuestas de cuatro versos rematados por un rítmico y sugerente estribillo:

“Rey de las Flores,
 si mi Amor, ay que naces
 muerto de Amores”.

También hay algún ejemplo de *seguidilla* puramente instrumental, como la que se inserta en *Zagal de la Campaña, sal a fuera...* (1751/II), villancico a dúo que es calificado como de “juguete”, una manera libre de desarrollar una “canción alegre y festiva”³².

Finalmente, Casellas recurre también a otro baile de moda de origen cortesano y no específicamente español como es el *minué*. Tampoco es el primero que lo utiliza en Toledo,

MODELOS DE ESTRUCTURA DE LOS VILLANCICOS PARA LA NAVIDAD DE LA CATEDRAL DE TOLEDO COMPUESTOS POR CASELLAS ENTRE 1734 Y 1762

TIPO	ESTRUCTURA BÁSICA	VARIANTES
a) Estructura tradicional procedente del siglo XVII	Introducción - estribillo - coplas (43) ³⁴	<ul style="list-style-type: none"> * Introducción - coplas (11) * Introducción - estribillo (1) * Estribillo - coplas (36)
b) Con <i>recitado</i> y <i>area</i> , como influencia de géneros dramáticos	Estribillo - <i>recitado</i> - <i>area</i> (4)	<ul style="list-style-type: none"> * <i>Recitado</i> - <i>area</i> - <i>recitado</i> - <i>area</i> (5) * Introducción - <i>recitado</i> - <i>aria</i> (3) * Introducción - estribillo - <i>recitado</i> - <i>area</i> (1) * Introducción - <i>recitado</i> - <i>aria</i> - <i>recitado</i> - estribillo (3) * Estribillo - <i>recitado</i> - <i>area</i> - <i>recitado</i> - estribillo (4)
c) Mezcla de los dos anteriores, relacionando el <i>recitado</i> / <i>area</i> con las coplas	Estribillo - coplas - <i>recitado</i> - <i>area</i> (6)	<ul style="list-style-type: none"> * Introducción - coplas - <i>recitado</i> - <i>area</i> (4) * Estribillo - coplas - <i>recitado</i> - <i>aria</i> - final (3) * Introducción - estribillo - <i>recitado</i> - <i>aria</i> - coplas (1) * Introducción - estribillo - <i>recitado</i> - <i>area</i> - <i>recitado</i> - coplas - <i>recitado</i> - <i>area</i> (1) * Estribillo - <i>recitado</i> - coplas - <i>area</i> (1) * Estribillo - <i>recitado</i> - <i>aria</i> - <i>recitado</i> - coplas (1) * <i>Recitado</i> - coplas (1)
d) Villancicos con <i>tonadilla</i>	Introducción - estribillo - <i>tonadilla</i> - coplas (9)	<ul style="list-style-type: none"> * Introducción - <i>tonadilla</i> - coplas (4) * Estribillo - <i>tonadilla</i> - coplas (8) * Introducción - <i>tonadilla</i> - estribillo (2) * Introducción - <i>tonadilla</i> - estribillo - coplas (1) * <i>Tonadilla</i> - estribillo - coplas (1) * Introducción - <i>tonadilla</i> (1)
e) Villancicos con <i>pastorela</i>	<i>Pastorela</i> - coplas (6)	<ul style="list-style-type: none"> * Introducción - <i>pastorela</i> - coplas (1) * Estribillo - <i>pastorela</i> - coplas (3) * <i>Pastorela</i> - estribillo - coplas (1) * <i>Pastorela</i> - <i>recitado</i> - <i>area</i> (1)
f) Villancicos con <i>seguidilla</i>	<i>Seguidilla</i>	<ul style="list-style-type: none"> * Todos - <i>Seguidilla</i> (1747/VI) * <i>Seguidilla</i> - <i>tonadilla</i> - estribillo (1750/III) * <i>Recitado</i> a dúo - <i>juguete</i> - <i>seguidillas</i> - <i>recitado</i> - dúo (1751/II)
g) Villancicos con <i>minué</i>	<i>Minué</i>	

pues se puede verificar su presencia desde comienzos del siglo XVIII³³. El compositor catalán, cuando decide infiltrar un *minué* en uno de sus villancicos, gusta rematarlo con él, con la intervención en pleno de toda la formación vocal de que dispone. Así ocurre en la *tonadilla* que comienza *Al Portal*

las Montañasas... (1755/V y CC núm. 151), en el villancico de Navidad de 1752 *En los campos de Belén se forma un acampamento...* (CC núm. 201) y en el de los Santos Reyes *Por las playas del Oriente...* (1756, CC núm. 244), precedido este último de un *recitado*. Tanto *minué*, como *recitado* y *aria* son



Minué para la tonadilla al Nacimiento "Al portal las Montañasas" (1755).

formas que se introdujeron en el repertorio español desde los primeros años del siglo XVIII, procedentes de prácticas que se venían haciendo en otros países.

Temas y personajes

“Tantas Navidades tiene
el Niño de Noche Buena
que para sus villancicos
se acabaron las ideas”

Así comienza uno de los villancicos para los maitines de Navidad de 1737, denunciando la reiteración de unos temas que se venían repitiendo en exceso desde la primera mitad del siglo XVII, y el agotamiento de la imaginación en un género que venía siendo cuestionado desde sus orígenes por las continuas transgresiones a las normas religiosas a favor de lo profano. El villancico de Jaime Casellas *A la entrada del Portal...* (1746a/VIII y CC núm. 181), autóctono de Toledo³⁵, es especialmente interesante en este sentido, pues sus coplas dan relación de las leyes que han de seguirse para cualquier “poeta que escriviere villancicos”, de todos conocidas, pero de escaso cumplimiento, según relata el estribillo:

“Vengan, porque miren,
vengan, porque lean,
la seri-jocosa
pragmática nueva,
que a muchos comprende;
y pocos la observan”.

Las normas advierten de los poetas malos, a los que califica de “comerciantes de versos”; de aquellos otros que gustan del uso de los equívocos (“aquellos que equivoquean”) por doquier, sembrando con ellos la falsedad en el juicio de quienes los interpretan; censuran las “bufonadas” de los que tienen como personajes protagonistas a los negros, asturianos, sacristanes, viejas y otros semejantes, que hacen que los villancicos se conviertan en algo más propio de los corrales de comedias que de las iglesias³⁶; también se previene sobre el abuso de las melodías de origen vulgar (“pueriles chanzonetas”) que se emplean y, en definitiva se reivindica la figura del “poeta con licencia” para el servicio de la Catedral Primada, y no de cualquier advenedizo que jugase a ser poeta sin serlo.

La clasificación temática que proporcionaré en adelante está basada en los cuadernillos conservados con las letras de los villancicos para los maitines de Navidad, por lo que que-

dan excluidos de ella los dedicados al Santísimo Sacramento, a la Virgen y a otros momentos de la Navidad diferentes a los maitines. Casi todos ellos habrán de tener una referencia a la fiesta en la que se ubican, con los consabidos y tópicos temas y personajes que rodean al Nacimiento de Jesucristo, pero la mayor parte de ellos utilizan la alegoría como recurso poético, por lo que se establece una doble vertiente: por un lado, el fondo común de todos ellos en torno al Niño Jesús, y por otro, las referencias a la vida cotidiana del siglo XVIII español, que siempre están presentes. Hay casos en los que la Navidad es el punto de partida o el pretexto para derivar a un tema que nada tiene que ver con ella. Así ocurre, por ejemplo, en el villancico *En el campo de Belén...* (1754/VIII y CC núm. 199), cuya única referencia a las fiestas de diciembre es el primer verso que da título al villancico, pues todo lo demás se desarrolla en un mercado callejero en el que confluyen vendedores de muy diversa procedencia: un valenciano, un andaluz, un gallego y un italiano, el que, a la postre, será el que más llame la atención con sus productos y, sobre todo, con su manera de hablar y cantar. Otro villancico de estas características es *¡Hao, Pastorcillos! ¿Quién nos vocinglea...?* (1746a/II y CC núm. 202), en el que no se hace ninguna referencia a la Navidad, quizá con la sola excepción del pastor Bato, siempre presente en los alrededores del portal, que aglutina en torno a sí a unos personajes al lado de una hoguera para contarles, a lo largo de las coplas, lo que vio en la “entrada del Rey y la Reyna”; con un lenguaje intencionadamente rural, la obra está presidida por su tono profano y está dedicada a la exaltación popular de la figura de los reyes videntes³⁷.



Grabado para las letras de los villancicos de Navidad del año 1749.

Pero lo más normal es que la Navidad, con todas sus características peculiares, esté presente por lógica en casi todos los villancicos que se dedican a ella. Aunque la variedad

de los asuntos y personajes que se tratan en los villancicos toledanos de Casellas es amplia, se puede establecer una serie de preferencias que me han permitido diferenciar los campos temáticos que se repetían de forma característica, pudiendo de este modo destacar las siguientes categorías en el conjunto de estos villancicos:

1) BÍBLICOS Y DE VALORES RELIGIOSOS CONCEPTUALES:

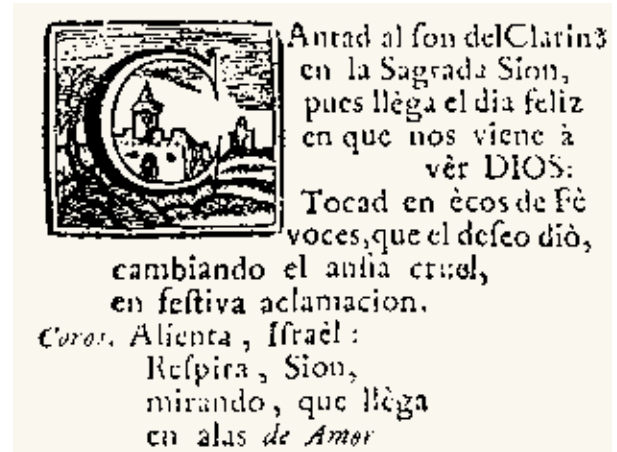
La tendencia temática de los villancicos del siglo XVIII, si nos atenemos a las recomendaciones de las autoridades eclesiásticas, es el alejamiento de las recreaciones mundanas en favor de las espirituales, pero no todo el pueblo estaba preparado para captar conceptos que no coincidían precisamente con los aspectos más palpables de su vida cotidiana, ni tampoco con el lado lúdico y jocoso que se demandaba de unas fiestas como las navideñas. A pesar de todo, siempre se exigía que alguno de los ocho villancicos que componían los maitines de Navidad contuviera un aire reflexivo sobre los valores religiosos más auténticamente cristianos, lo que solía coincidir con el primero de la serie, quizá con el fin de clarificar desde un principio a los presentes cuál era el verdadero sentido del acto al que iban a asistir.

Una de las mejores maneras de transmitir el mensaje deseado era la recurrencia a los temas del Antiguo Testamento, ya fuera con algún pasaje en concreto, ya con la relación didáctica y comparativa de diversos personajes. Así sucede por ejemplo con el villancico *Las sombras del Dios Niño...* (1740/VIII), en cuyas coplas se van citando algunos personajes de las Sagradas Escrituras: Abel, Noé, Moisés, Ruth y Joseph, Jacob, David y Jesé, sin perder nunca la relación con el estilo popular que los contiene, pues el estribillo dice:

“Despejen el Portal,
y a ver al Niño Rey
entren, festejen, y dancen a Coros,
con instrumentos sonoros
de Violines y vihuelas;
repiquen las castañuelas,
y avíense las sonajas.”

Gran parte de estos villancicos son de producción exclusiva para la catedral de Toledo, pues su condición de Primada de España la obligaba a ser generadora de textos con deducciones moralizantes que habrían de ejercer como modelos para el resto de templos peninsulares. Uno de estos

textos, *Levanta tu frente, ¡Oh, Jerusalem!*, contiene un acróstico formado por la primera letra de cada verso en el estribillo y las coplas, en el que se significa de manera especial la frase: “LA SANTA IGLESIA DE TOLEDO PRIMADA DE LAS ESPAÑAS” (1741/I y CC núm. 203).



Letra para el villancico “Cantad al son del clarín...” (1759/I).

2) DE PASTORES:

Los villancicos con pastores son la esencia del género desde sus comienzos, dando lugar a una serie de personajes que conservan su continuidad a lo largo de los más de dos siglos de vida de los villancicos. Nombres como Antón, Bartolo, Bras, Toribio, Gil y Gila, Pascual o Bato se constituyen en personajes arquetípicos, y son los protagonistas de un género representativo pastoril que gozó de gran aceptación popular.

En los villancicos de Casellas se prefieren, por encima de todos, dos de estos personajes: Antón y Bato. El primero, Antón, suele ser el pastor espontáneo, ingenioso y alegre, ideal para la diversión del Niño y de cualquiera de los presentes. Antón representa al pueblo iletrado, sabio por sus experiencias, pero zafio por su falta de razonamiento, y siempre centro de todos los chascarrillos y chistes jaleándole el Coro:

“Divierte al Niño Dios
con tus disparates,
y corra la chanza, el chiste, y donayre...”³⁸

Pero no siempre Antón se muestra complaciente ante estas peticiones, pues en ocasiones se rebela ante la chanza

y aprovecha para convertirse en censor de los villancicos, previniendo a los demás pastores de las

“mil necedades,
que escriben sin juicio
los muchos poetas
en los villancicos,”

y más adelante:

“Es que en Nochebuena
me tienen mohíno,
que las carcaxadas,
risadas, y gritos
ocupen el Templo...”³⁹

El otro personaje que más se repite es Bato; representa la otra cara de la fiesta: es el que cuenta y canta los acontecimientos relacionados con el Portal y el Niño; es la voz oficial de los pastores en los asuntos tanto religiosos como mundanos, y a veces está acompañado por un contrapunto femenino, la zagala Gila, con quien dialoga con soltura y sencillez sobre cualquier asunto que se les presente.

Lo que resulta evidente es que los pastores en conjunto representan la alegría de la Navidad, y por ello siempre son portadores de cantos, risas, chistes, bailes y rústicos instrumentos musicales que no siempre se corresponden con los que en realidad suenan en la composición:

“Toque el tambor Elisso,
Bato, las tejoletas,
Rústico, las sonajas,
y cantará Ginessa”⁴⁰

3) PERSONAJES DE OTRAS RAZAS Y PAÍSES:

- **De negros.**- Los villancicos de negros fueron la gran atracción del género durante el siglo XVII⁴¹. Debido a las chanzas que provocaban y a la escasa relación religiosa que tenían, se fue tendiendo poco a poco a eliminarlos del repertorio a medida que avanzaba el siglo XVIII, de tal forma que en el período toledano de Casellas tan sólo se conserva un villancico de estas características, concretamente en 1740, en el que se siguen todas las particularidades de este tipo de personajes, con un lenguaje en el que se emplean en exceso las letras *z* y *l* sustituyendo respectivamente a la *s* y la *r*:

“Puz vamuz Plimiyoz

cantando, y baylando,
y de la Negliya
el tono zigamoz;
puz que para el Niño
zu canto, ez encanto”⁴²

Pero como dije, éste es el único villancico de negros que al parecer hizo Casellas, y son más las letras que censuran su práctica:

“Solo.- Un Villancico de Negros,
es de gusto.

Antón.- Romadizo
me da en oyendo esa Letra.

Solo.- Pues ¿qué tiene de Registro?

Antón.- El que todo es en la Iglesia
estornudar en Mandinga,
y hacer entremés, y chanza,
el que Dios, Negro le hizo;
quando hay muchos Blancos,
que en hechos indignos,
sin ver que son hombres,
están hechos tizos...”⁴³

- **De gitanas.**- Tampoco Casellas abunda mucho en este tema y, cuando lo hace, es el resultado de una pervivencia de unos personajes que gozaron de mayor atención en épocas anteriores. La característica lingüística que se les atribuye en estos villancicos a las gitanas es la de sustituir algunas *eses* por *zetas* (por ejemplo, *cortezana* por *cortesana*). Los tópicos sobre ellas son los que las describen: adivinas, ladronas, con gracejo y casi siempre buenas bailadoras, sobre todo de las *seguidillas*, pues la palabra además viene bien para rimar con *gitanillas*. A estas características se ajustan los villancicos *A Belén, a ver al Niño, van baylando unas Gytanas...* (1737/III), *Vaya, Zagalejos; vaya, Pastorcillas...* (1757/V) y *Al son de las seguidillas, ya las Gytanillas vienen...* (1750/III).

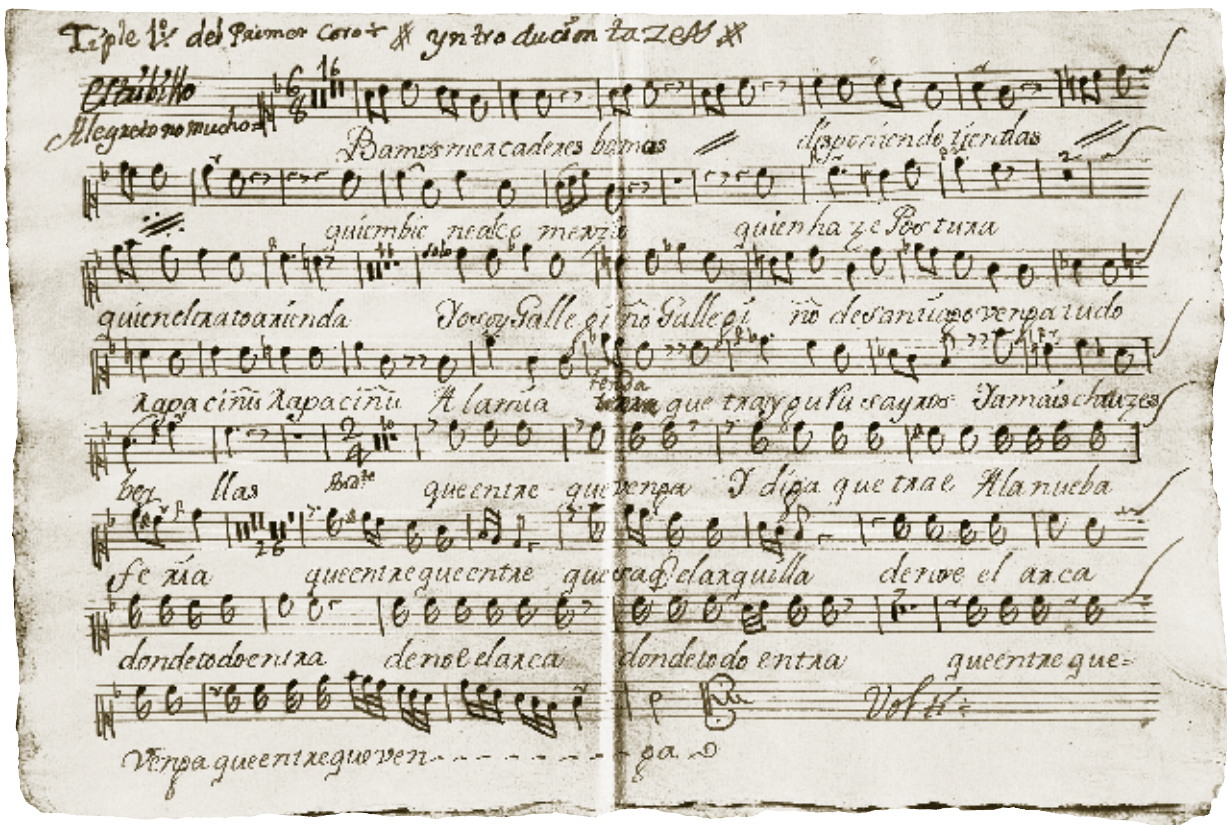
- **De portugués.**- Solamente hay uno con este tipo de personaje, el que empieza *Al Niño Dios, que en Belén, llorando se ve de Amor...* (1741/V y CC núm. 183). Anteriormente a 1733 el tema del portugués fue bastante esporádico, pero su inclusión en el repertorio es lejana, y ya en 1629 nos podemos encontrar con un villancico con este personaje⁴⁴. El modelo de portugués que pintan los villancicos está siempre asociado

a la dulzura y al amor (“que à ó Portugués, solo chega a herir o fogo de Amor”), y hasta la melodía que entona es calificada como de “dulze canción”.

- **De italiano.**- El personaje que protagoniza el llamado *Villancico del Ytaliano* (1754/VIII y CC núm. 199) es un mercader que porta numerosos artículos que dan pie a algunas situaciones graciosas, y el lenguaje que utiliza no es propiamente el italiano, sino más bien la jerga que debían emplear los originarios de allí que convivían diariamente en el servicio de la capilla de música.

mano frecuentemente de jergas de otra procedencia, como así se deduce del siguiente extracto:

“Yo, quierri cantarlo
in los Matutinos;
ma in il Nocho-Bueno,
todo Piligrinu,
con il calabaso
hase gurgurritus”⁴⁶



“En el campo de Belén” o “Villancico del Ytaliano”, partícula para el tiple solo (1754).

- **De irlandés.**- No es normal la aparición de un personaje de aquella latitud en los villancicos⁴⁵, y para que Casellas recurriera a él hubo de darse la circunstancia de que quizá pasara en 1758 algún irlandés por Toledo. Del lenguaje chapurreado del personaje se deduce que el autor de la letra no sabía nada de inglés o de irlandés, echando

4) PERSONAJES DE OTRAS REGIONES ESPAÑOLAS:

Básicamente, las especialidades de esta modalidad de villancicos se reducen a dos: de asturianos y de gallegos, aunque en alguna copla suelta se atribuyan intervenciones a personajes procedentes de otras regiones españolas. Entre los dos citados, el preferido en los villancicos de Casellas es el

asturiano, protagonista absoluto de al menos cuatro de ellos. Ya sea en tropa⁴⁷ o de forma individual⁴⁸, los asturianos hacían las delicias del público, ya que “al Niño Dios, algún tono gracioso traerá el Asturiano”⁴⁹ con su llamativo lenguaje plagado de *us* y con curiosas terminaciones en *g*. Pelayo, Toribio o Domingo son los personajes asturianos más esperados, todos con cierto aire de grandeza venida a menos⁵⁰, y haciéndose siempre de rogar en largo estribillo para cantar las coplas⁵¹. Pelayo declara ser cantor capón de cierta consideración⁵², y todos ellos expresan el apego a su tierra con su lenguaje cerrado y grotesco a oídos de los castellanos:

“Chiquiting, venti a Asturias cunmigu,
que ari somos Nobris, mais descogutadus”.

El villancico *Ollay, Galleguñus, votai al Portal...* (1750/VIII y CC núm. 215) indica en la letra de su estribillo la utilización de la gaita de esta manera:

“Ay como suena, más ay como suena
al ton torontón la Gayta galega:
baylar, ey tocar, saltar, y brincar,
al ton torontón, y al tantarán tan.”

5) PERSONAJES CON MINUSVALÍAS:

El personaje de estas características que más se repite es el ciego, seguramente porque su figura siempre aparecía ligada a la difusión y venta por las calles de las letras impresas de los villancicos, encargados de prolongar la vigencia de éstos más allá de los muros del templo y de la época de la Navidad:

“En una esquina, en Belén,
está pregonando un Ciego,
el Mayor de los Milagros,
que es de un DIOS el Nacimiento.”⁵³

Más adelante, este mismo ciego, llamado Alonso, manifiesta su labor de pregonar y vender las letras de los villancicos, y lo miserable de su actividad:

“La Relación, que pregono, y que vendo.
1.- Canta, Alonso, canta,
que el pregón va bueno.
Ciego.- Nadie, a mí, se llega;
porque letras vendo.”

Otros personajes con minusvalías son utilizados para provocar la hilaridad del público al acentuarse de manera có-

mica las características que les definen. El sordo, por ejemplo, da lugar a divertidos equívocos con los que el pueblo debía disfrutar a carcajadas:

“1.- Sepa, que la antigua noche
llegó el tiempo que acabasse.

Sordo.- Si vine, o no vine en coche,
esso no es quenta de nadie.

2.- Ya verán su alivio, todos,
del Niño, en la pena amable.

Sordo.- En el Diciembre, y con lodos,
se cogen liebres a pares.”⁵⁴

Muchas más carcajadas debía provocar la concurrencia de dos tartamudos, que no acertaban a cantar de una sola vez las palabras de su diálogo, y que contagiaban al mismo Coro de tanto oírles en frases tan trastabilladas:

“Oíd: Atended,
que el Coro, de oírlos
te te temblando,
ti ti tiembla también.

1.- Co compadre: El Po Portal
es este de Be Belén?

2.- Po Portal, o po por qual,
quién le teme en esso a él?

1.- Mi mi mire el tartajoso,
que de oírle responder
se están muriendo de risa
la Mu Mula y el Bu Buey.”⁵⁵

6) CONCURRENCIA DE DIVERSOS PERSONAJES:

En esta clase de villancicos, el poeta pone en juego a diversos personajes que se someten a juicio ante una situación común determinada. Se suelen aprovechar las coplas para atribuir la intervención de cada personaje en una de ellas. Estos, por lo general, son objeto de críticas, y su contacto con los valores cristianos del Nacimiento endereza sus errores de su paso por la vida terrenal:

“Entre, pues, al Portal, sin estorbo
qualquiera sugeto,
que Dios pondrá al Mundo todo
mejor, que de nuevo.”⁵⁶

En *Al ver a Dios Humanado...* (1740/II), el Portal de Belén se convierte en audiencia (“...un Portal es el regio Salón de Audiencia...”), en la que diversos personajes comparecen para formular sus particulares peticiones, en las que salen a relucir sus principales defectos: un perezoso *petimetre* que exhibe orgulloso su coche y su peluca, un sacristán que solicita ser llamado de *don*, un pobre cojo al que se le concede la curación de su mal, una hermosa presumida, un rico que “hará penitencia a plazos acomodados”, los pobres pidiendo gracia y perdón, y un zurdo que pide “poder con efecto a dos manos sacudir”.

Otras veces, el grupo de personajes ha de ser admitido o no por sus méritos en algún lugar reconocible, que se equipara con el Portal de Belén. En *Los Pastores de Belén, viendo que Antón es discreto...* (1755/VIII y CC núm. 204), dicho pastor es el portero del Alcázar de Toledo, a la vez Portal, y determina quién es merecedor de ser figura del Nacimiento que se está disponiendo en su interior. A la entrada concurre una variada gama de personajes: un estudiante que hace malos versos, una beata, un astrólogo, un *petimetre*, un sacristán y un boticario. De ellos, sólo se admite el acceso al estudiante-poeta, pues servirá de

“mayor abrigo
para el Señor, que está al yelo,
si sus obras da al Pessebre,
porque son paja sus Versos”

El villancico *Un Portal es hoy Palacio...* (1762/VIII) está concebido de igual manera que el anterior. En este caso, un par de centinelas, sin negar a nadie la entrada, preguntan:

“¿Quién va allá? ¿Ola?
¿Qué gente llega?”

y de la presentación de los mismos se deducen los tópicos que ridiculizan a cada tipo de personaje: un médico (“si los muertos hablaran, hablaran por experiencia”), un boticario (“yo consumo las vidas, pues las yervo con mis yerbas”), un soldado (“por quinientas partes roto, y soldado por quinientas”), un sastre a la moda (“los de aguja, y tixera... nunca la verdad encuentran”), unos vizcaínos (“con las bestias comer pajas, porque ambas es mis parientas”) y un gallego (“quién me deirá, que, o fou Boy, o a Mula, que a par de o Rey estubiera”).

A esta clase de críticas, no exenta de verdad popular, pero también de una imagen tópica de ciertos personajes,

concurren algunos más que otros. Ya se ha visto que el poeta no desaprovecha ocasión para denostar a aquellos colegas a los que califica como malos escritores, pero también siente repetida aversión hacia médicos, boticarios, sacristanes, viejas beatas y suegras, tipos que debían formar parte de las preferencias populares como ingredientes básicos de comicidad. La suegra, por ejemplo, es tenida como la representación del diablo en la tierra. En el villancico *Viendo temblando de frío...* (1741/VI), el pastor Giloncio, “fuerte y guerrero, sale a retar a todos en público duelo”; se atreve con todos: alcalde, escribano, alguacil, portero, doctor, boticario, sacristán y barbero, a quienes dice de manera desafiante ser “tan malos, tan perversos, que avéis conseguido, solos, ser peores, que Venteros”. Tan sólo rehúsa a enfrentarse con las suegras:

“Reto tías, y cuñados:
reto mozos, reto viejos;
sólo no reto a las suegras,
que con essas, no me atrevo.”

Hay villancicos, en fin, que tratan de hacer valer la fe cristiana frente a aquellos que la enjuician de alguna manera con el desarrollo intelectual. De este modo, en *¿Cómo se llena el ayre! ¿Cómo se llena el suelo..!* (1749/V), se meten en el mismo saco a una serie de “sugetos diversos, que en lo vario, y estraño demuestran más raro el Portento”, tales como el geómetra (“Presumido de Maestro, / que medirá las costillas / al Alpe, y al Pirineo”), el bobo (“porque dice, que aquí tiene / mucha Gracia el Embeleso”), el arbitrista (“porque aquí de nuevo / halla el arbitrio de hacer / mejorar el Universo”), el gramático (que “ver quiere la construcción del Mysterio”), el filósofo (porque el VERBO (dice) es Ente / de Razón del Padre Eterno”), y finalmente, el loco, como resumen de todos ellos (“porque ha oído, que el Niño bello / viene a ponernos en juicio / y quiere EL ser el primero”).



Colofón para las letras de los villancicos de Navidad del año 1731.

7) DE PROFESIONES:

Desde el punto de vista temático, los villancicos más numerosos son los que se refieren a las distintas profesiones que poblaban la España del siglo XVIII, siempre poniéndolas en conexión alegórica con los misterios de la fe y con los símbolos que representaban el Nacimiento de Jesucristo. Las profesiones a las que se dedicaban los villancicos eran muchas y variadas y, en algunos casos, eran los propios gremios los que solicitaban al maestro de capilla o al poeta que dedicaran un villancico expresamente a su profesión. Uno de los gremios más representativos de la ciudad de Toledo en el siglo XVIII era el de la seda y, por extensión, el de los tejedores. Hay varios villancicos que toman a los telares como hilo argumental, siempre recurriendo a la desnudez del Niño para justificar la conveniencia del gremio en el Portal del Belén:

“Quando en el Portal, el Niño
desnudo en Diciembre nace,
en Belén los texedores,
poner intentan telares.”⁵⁷

En *Los tintes, viendo que el Niño...* (1754/VIII y CC núm. 205) se hace un repaso de la gama de colores que se emplea en ellos para declarar su significado religioso. Por ejemplo, la copla 7ª expresa sobre el color morado la siguiente apreciación:

“El morado le agrada,
porque se sepa,
que viene a hacer morada
toda la tierra.”

También están representados en los villancicos otros oficios que formaban parte de la vida cotidiana de la ciudad, como los albañiles y los carpinteros, que aparecen juntos para construir un palacio al Niño:

“Carpinteros, y Albañires,
viendo quan desabrigado
está en el Portal el Niño,
quieren labrarle un Palacio...”⁵⁸

A veces se aprovecha la acción característica de un oficio para utilizarla como onomatopeya en el villancico, interpretándola así en un estribillo o en un determinado ritmo. Por ejemplo, el martilleo en el yunque de los herradores (“y al tin, tin del martillo sonoro”) ⁵⁹, o el paloteo sobre la ropa mojada

de las lavanderas (“y al son de su paloteado,/ entonan todas, conformes, una alegre *Tonadilla*”) ⁶⁰. Otro ejemplo más se puede ver en el villancico que empieza *Los Pastores, muy curiosos, oy, hacen de Chocolate migas...* (1751/V), cuyo estribillo se extrae del ruido que hacía un cilindro de madera que rodaba sobre una piedra convexa para la elaboración de este dulce, producto de moda procedente de América. El ruido de este artilugio se aprovecha de la siguiente manera:

“Vamos moliendo: vamos cerniendo.
Dále a la piedra,
que la Flor es el Niño
de la Canela:
Tráquele, traque,
sueña la Piedra de el Chocolate.”

La vida municipal también se vio reflejada en algunos villancicos, no tanto de la capital como de algunos pueblos que la rodean. Ya que este tipo de textos se limitaba a contar algún chascarrillo acontecido en el entorno del Ayuntamiento, y la proximidad del Cabildo catedralicio obligaba a guardar buenas relaciones entre ambas instituciones toledanas, los temas de los villancicos dedicados al respecto se ocupan más bien de incidentes jocosos ocurridos con alcaldes de pueblos cercanos. De este modo, nos encontramos con los dedicados a los alcaldes de Nambroca y Burguillos, en los que se critica el exceso de autoridad arbitraria de estos personajes. En *El Alcalde de Burguillos...* (1741/II y CC núm. 197), reunido en concejo, decide prescindir en las fiestas –se supone que por no gastar dinero- de toros, zambomba, tambor, tarasca, gigantes y diablos en procesión, como así lo solicitaba la gente del pueblo, tomando como modelo el esplendor de estas costumbres celebradas en la cercana capital. En su lugar, proponía una “moxiganga seria”, consistente en una ridícula procesión en la que se pretendía aparentar grandeza a base de condimentos de carácter rural:

“Danzando el Canario a veces,
irán Londres, y Castilla,
haciéndoles son la Villa
con doscientos almirezes;
y un grillo tirando nuezes
sobre un cavallo frisón”.

El carácter despótico de algunos alcaldes incultos es lo que más se critica en este tipo de villancicos, como así se manifestaba en *El Alcalde de Nambroca...* (1746a/VIII y CC

núm. 198), cuyas irracionales medidas son calificadas de “alcaldadas”, afirmando él mismo en primera persona:

“Mando, pues soy el alcalde,
por ser quien todo lo manda,
el que nadie salga a obscuras,
so pena de que no salga...”

En la misma vertiente, también eran objeto de muchas críticas burlescas la figura de los sacristanes, quienes, por su función de servir como “escuderos” a los sacerdotes, aprovechaban su posición para abusar de sus vecinos, siendo la mayoría de las veces personajes de muy escasa preparación intelectual. En el villancico *Oy salen los sacristanes a hacer una Mojiganga...* (1756/V) se hace una relación jocosa de los sacristanes de Olías, Alcorcón, Bargas, Guadamur, Brunete, Burguillos y Cobisa, refiriéndose al final “que toda esta Cuadrilla es Pollinada”.

En *Un labrador de Ajofrín...* (1739/VIII) se reniega de la vida del campo, y de la sacrificada tarea de los labradores, para quienes todo –hielos, lluvia, vientos, soles- les resulta perjudicial; el labrador repite en estribillo la frase

“No más Ajofrín, que me voy a Toledo”,

confiando más en la vida urbana que en la de los pueblos.

Los villancicos que podríamos calificar de *marineros* no tienen evidentemente un origen toledano, pero la tradición de este tema como un género del villancico hacía que se adoptasen en lugares en los que esta actividad estaba ausente. En Toledo se puso música a varios villancicos con tema marinero y, entre ellos, *¡Mortales, al Puerto, al Puerto!* (1754/I y CC núm. 208) es el que demuestra mayores millas de navegación, pues en sus coplas se citan los principales puertos de la América hispana, y se habla sobre su importante relación comercial con las ciudades españolas:

“Por Buenos-Ayres navega:
en Santa-Fe se afianza;
y es contra el Infierno todo
Cabo de Buena-Esperanza.”

También la educación de los niños era algo que se desarrollaba mayoritariamente en los ambientes eclesíasticos. La figura del maestro, ya considerado de manera general como educador de niños, ya como profesor de latín, es el protagonista de algunos villancicos⁶¹, en los que se vislumbra algún que otro rasgo del sistema educativo de entonces en España.

Por lo general, estos villancicos están plagados de palabras en latín, pues al ser ésta la lengua oficial de la Iglesia, se constituía en la materia más importante en la educación de un muchacho, cuyos estudios se solían orientar a la carrera eclesíastica.

Los villancicos “guerreros” utilizan el mundo de la milicia para establecer un paralelismo simbólico para la defensa de la fe católica. A la elaboración de esta clase de villancicos contribuye la incorporación de clarines y trompas a la capilla de Toledo a partir de la década de los cuarenta, instrumentos que, junto con los timbales, se venían usando tradicionalmente en las tropas militares. La letra de *Qué sonoro estruendo se oye difundirse por la esfera...* (1740/I) pertenece a esta modalidad, y en ella se describe toda una banda sonora capaz de sugerir el ambiente militar previo a una batalla:

1. Allí, se escuchan clarines,
2. aquí, tymbales resuenan;
3. los parches, allí, retumban,
4. aquí, se oyen las trompetas.

Coros. Y en ecos unidos

de acordes-cadencias,
marciales estruendos
el cóncavo llenan,
repetiendo al ayre
Arma, guerra, guerra.”

El soldado representa en los villancicos al defensor de la religión católica, pero en el fondo subyace la figura del militar español que ha tenido la triste obligación de luchar en tantos frentes para mantener la unidad del Reino:

“He hecho varias campañas,
en país amotinado,
y he llevado bravos golpes,
por una gente del diablo”⁶²

8) SOBRE ASPECTOS MUSICALES:

En el villancico *Dos maestros de Capilla...* (1762/V) confrontan sus pareceres uno tradicional y otro renovador. Esta obra, que no es específica de la catedral de Toledo, no es la única de Casellas que trata sobre asuntos de algún miembro de la capilla de música. Hay determinadas coplas que son aprovechadas para reivindicar necesidades de alguna sección o miembros del conjunto vocal. Por ejemplo, en *Pues ay Mula*

en el Portal, Doctor es inexcusable... (1759/VIII), un cantor se queja de su mal estado de salud a causa del frío y de lo mucho que tenían que cantar en las Navidades:

“Yo soy Cantor en efecto,
y estoy a pique de ahogarme
de apretones de garganta
en todas las Navidades.”

En otra copla del mismo villancico, un seise se lamenta de la dureza con la que le trata su maestro, hecho que debía ser bastante corriente:

“Yo, mísero Seysecillo,
quisiera, Señor, curarme
de un Maestro, que me da
solfas, que llore, y que cante.

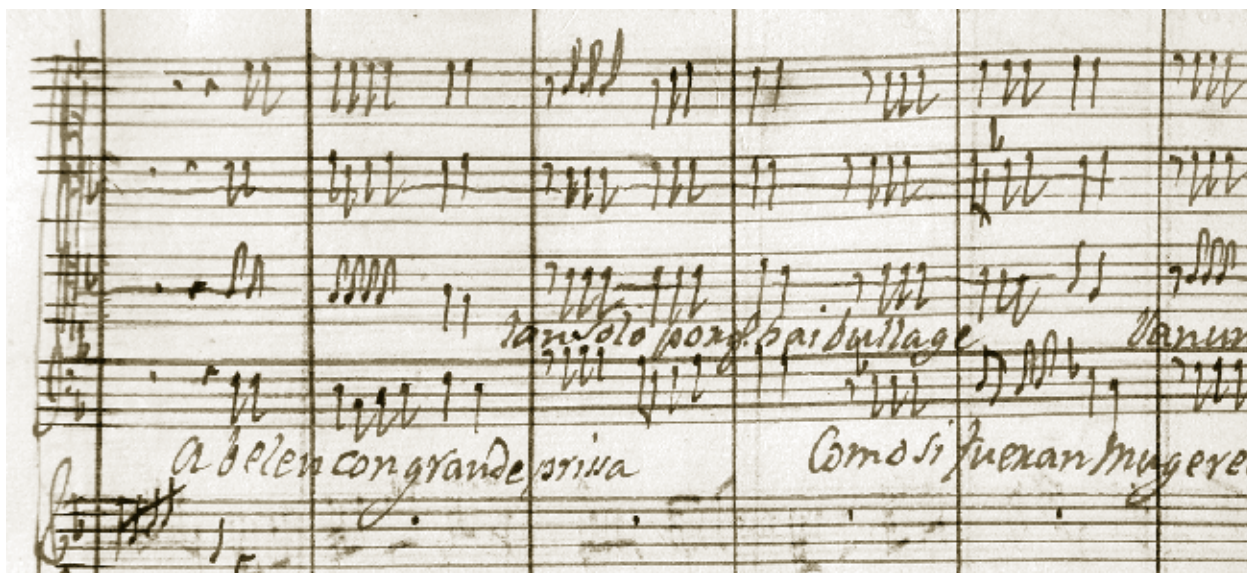
Doctor.- Razón tienes, Muchacho;
Y así, esta Noche
llevarás, por la gracia,
dos moxicones.”

Los niños cantores o seises de la catedral eran los personajes de la capilla que más se citan en los villancicos. Además de sus intervenciones como solistas en alguna de las obras, hay varias que están dedicadas específicamente

a ellos, tales como *Oy, de Toledo a Belén, dos Seises cantando vienen...* (1739/V), y *A Belén, con grande prisa, tan solo porque ay bullage...* (1754/II y CC núm. 178), de cuyas letras se deducen algunas costumbres propias de la vida de estos pequeños personajes.

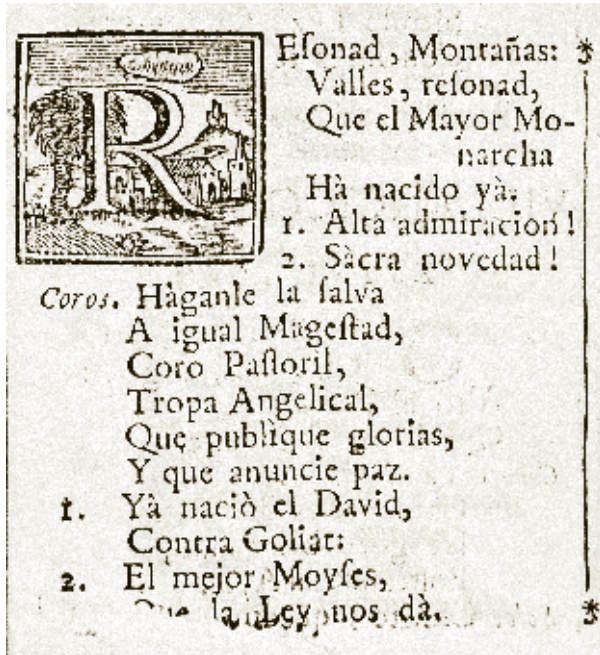
Desde el punto de vista musical, el villancico más interesante que compuso Casellas es el que comienza *Oy, sin que el Alva rompiesse su puro hermoso candor...* (1734/IV). Su letra está jugando continuamente con el doble sentido de palabras que pertenecen al campo semántico de la música, en su aspecto más práctico. Además del juego constante con los nombres de las notas de la escala⁶³, van apareciendo de manera incesante un sinfín de términos musicales, que están integrados en un discurso que nada tiene que ver con la música, y sí con la religión. Pero cada verso contiene al menos una palabra especializada que, en su conjunto, constituye un vocabulario completo del lenguaje musical más utilizado. La lista de palabras es de una gran riqueza: *acordes, ligaduras, sostenido, bemol, primer tono, disonancia, destemplanza, passo escabroso, garganta, subir de punto, gracia, mutanza, alto trino, compás, tenor, proporción mayor*, etc., y muchos más términos que nos ponen al lado del sentido más práctico de la música que se hacía.

Otro villancico nos habla del organero o constructor y reparador de órganos, personaje de presencia constante en el funcionamiento de todas las capillas musicales. En *Un Organero festivo...* (1751/VI), aparecen también algunas



Comienzo del villancico de Navidad "A Belén con grande prisa" (1754).

palabras que pertenecen al mundo especializado de estos instrumentos, aunque, en este caso, no se tratara concretamente de un órgano de tubos, sino de lo que se califica como de “un órgano de campanas”.



Letra del villancico “¡Resonad, Montañas: Valles, resonad...!” (1753/1 y CC núm. 222).

9) SOBRE ELEMENTOS DE LA NATURALEZA:

Es frecuente que los cuatro elementos de la Naturaleza rindan sus poderes ante el Portal, pues, al fin y al cabo, han sido creados por Dios. Es muy común en la literatura musical de esta época recurrir a la Tierra, al Aire, al Agua y al Fuego como figuras poéticas que personifican a la mayoría de las pasiones y cualidades humanas⁶⁴. En el villancico *El Supremo absoluto Monarca...* (1746a/IV) los cuatro elementos de la Naturaleza son los protagonistas de todo su desarrollo, y se utilizan como tributo máximo al Dios de los Cielos:

“Oy, le hagan la Salva
los quatro Elementos;
y como vasallos
le rindan acentos:

1. La Tierra, sus Frutos,
2. El Ayre, sus Plumas,
3. El Agua, sus Perlas,
4. Sus Luces, el Fuego.

Todos. Y en gloria, y aplauso de su ínclito Dueño

Serán en festivos distintos afectos

1. Violines, las Fuentes,
2. Aromas, las Flores,
3. Clarines, las Aves,
4. Tambores, los Truenos.”

Otros villancicos se dedican simplemente a dar relación de plantas, aves o flores, a los que siempre se trata de dar un significado religioso. Si en *Oy, al Portal de Belén, de varias Flores cargado...* (1748/VI y CC núm. 216) y en *¡Atención!, que oy han llegado unas Indianas festivas...* (1751/III y CC núm. 153) se cita una gran variedad de flores con todas sus cualidades para servir a Dios y al Hombre, en *Cierto Poeta herbolario...* (1757/VI y CC núm. 192) se exhiben las virtudes de una serie de hierbas:

“... que en bruta Esmeralda,
excediendo a las Flores
donayre, y gala:
brillan, adornan, triunfan y campan.”

No se deja pasar por alto tampoco el tema de las cuatro estaciones del año, o, como las califica el poeta, son como un

“ramillete de el tiempo,
con los que la tierra ofrece
en abreviado dissenho,
sin salir de una vil choza,
quanto da de sí el terreno.”⁶⁵

10) SOBRE FIESTAS Y ACTIVIDADES LÚDICAS:

Del texto de algunos villancicos también se deduce a qué dedicaba su tiempo de ocio la sociedad española del siglo XVIII. Por ejemplo, la caza era una de las actividades preferidas de las clases acomodadas para pasar sus momentos de ocio; el villancico *¡Alerta, Mortales!, que sale de caza el Rey de los Cielos...* (1739/I) está basado en esa actividad y, aunque todas las acciones están atribuidas al “Cazador Divino”, el vocabulario empleado nos transporta a los escenarios en los que tenía lugar la cacería:

“Haced la señal Trompetas de caza.

...

Coro 1.- Uchoo, que la Cuerva se eleva,

Coro 2.- Uchoo, los Alcones abanzan,
Coro 1.- Uchoo, que el Azor, es el Niño,
Coro 2.- Uchoo, que la embiste, y la acaba.
Al Valle, a la Cumbre,
Al Monte, a la Falda”.

A veces, las letras recogen las actividades que estaban de moda en la sociedad, y nos sorprende, por ejemplo, un villancico dedicado al juego de pelota⁶⁶, en el que se establece un hábil y curioso paralelismo entre las reglas del frontón y algunos aspectos religiosos que se hacen encajar en ellas:

“Empezó Adán la *Pelota*;
y por querer alcanzar
una, que *no le venía*,
cayó, y hizo *falta* Adán.”

El juego referido en *Al Niño, esta Noche, quieren divertir los Zagalejos...* (1760/III) es el denominado “zepos quedos”. No se muy bien en qué consistía este juego, pero se alude a preguntas y respuestas en torno a algún objeto, y a un individuo que ha de estar con los ojos vendados; la diversión debía producirse ante las respuestas inoportunas del que le tocaba y sobre las consecuencias de ellas. El *Diccionario* de la Real Academia Española precisa que la expresión “cepos quedos se usa para decir a alguno que se esté quieto, o para cortar una conversación que disgusta u ofende”.

Pero sin duda, la diversión colectiva de mayor arraigo se encontraba en las fiestas más señaladas de la ciudad, en las que se celebraba una serie de actos que hacían las delicias de la gente. En Toledo siempre ha sido de tradición popular la presencia de los gigantones en las fiestas del *Corpus* y de la Virgen. El villancico 2º de 1737 traslada esta costumbre a la Navidad:

“Como de *Corpus* el día
es de Navidad la Noche,
vienen, por tenerla buena,
a Belén los Gigantones.”

Además de las danzas y celebraciones en torno a ellas que se realizaban en las fiestas de la ciudad, no podía haber festejo mayor si no iba acompañado de un espectáculo taurino. Los toros daban realce a las fiestas y hacían que la ciudad de Toledo se volviera a sentir Corte, tal y como lo manifiesta el villancico que versa sobre este tema:

“Como en las fiestas de Corte
es la mayor la de Toros,
los zagales de Belén
en su Corte hacen lo propio.”⁶⁷

El villancico describe los detalles de una corrida, en la que cada toro representa a un vicio que se ha de vencer, estableciéndose en las coplas una curiosa relación entre determinadas situaciones taurinas y los siete pecados capitales. Al final de cada copla, el estribillo exclama:

“¡Toquen, toquen los clarines,
y despójese la Plaza:
córranse los vicios, corran;
salgan fuera, fuera salgan:
rueden todos, rueden, rueden;
caygan todos, caygan, caygan!”

11) DANZAS POPULARES:

La música de muchos villancicos está basada en ritmos procedentes de los bailes populares que estaban de moda, y que se integraban en la mayoría de las fiestas. En algunos casos, la letra está motivada por la cita de esos bailes, llegando incluso a cierta descripción coreográfica característica de cada una. En *Pues el Cielo se viene a la Chozza, ande la loza...* (1757/VIII), se hace relación de una serie de danzas populares de diversa procedencia, que debieran ser bailadas en alguna fiesta de la ciudad:

“Trayga el Alcalde Chispilla
los Gigantes de la Villa,
y las Serranas,
la Danza de las Gytnas:
y trayga Antón
los Danzantes de Alcorcón,
y los Benitos
se traygan los Cavallitos:
y los Baradas
la Danza de las Espadas.
Toque Gil
el Tamboril;
y venga de Carabela
la Castañuela...”

En las coplas se va haciendo algún comentario a todas estas danzas en los que se puede apreciar datos descriptivos sobre cómo se podrían bailar. De la *Danza de las Espadas*, por ejemplo, dice:

“La Danza de las Espadas,
muy preciada de ligera,
llenó de polvo la Espera,
y el Bayle de cuchilladas...”

A imitación de los bailes procedentes de ambientes rurales, el *villano* fue una danza muy popular que tuvo su apogeo en el siglo XVII, y que seguía gozando de aceptación en el siglo siguiente. Los villancicos *La hoguera*, *Pastorcillos, donde un Bayle haremos oy...* (1756/VII) y *Un Pastor, que es danzarín, trae otros Pastores, oy...* (1753/VIII) están basados en el baile del *villano*, como así nos lo atestigua el estribillo del primero de los citados:

“El *Villano*, trón, trón, trón,
pues alegre con su son.”

En *Un Pastor, que es danzarín...*, diversos personajes entran en cada copla bailando al son del *villano*, produciéndose una gran algazara con cada entrada:

“De Madrid, entró un Danzante,
muy festivo, y muy campante;
por el Niño preguntó:
y al decirle de camino,
Sí, Señor, que vino, vino,
La palabra se *bebió*.”

En las coplas de *La hoguera*, *Pastorcillos, donde un Bayle haremos oy...* entran a bailar graciosamente personajes de distintas regiones españolas: un manchego, un toledano, un vizcaíno y un andaluz malagueño. Por su modo de bailar se van distinguiendo distintas particularidades en el carácter del habitante de cada una de las regiones elegidas. El baile del manchego se describe así:

“En la Danza ya empezada
quiso hacer la espatarrada
un Manchego, y se cayó;
que aunque a danzarín se ensancha
si de origen trae la Mancha
es forzoso el *resvalón*.”

Mientras que en el caso del toledano, se ironiza sobre su intención de hacerlo a lo fino:

“Porque dice, que le toca,
guapetón de Pipa en boca,
Maxo un Toledano entró;
y al hacer sus cabriolillas,
fue baylando de puntillas,
y en las puntas del Buey dio.”

En el mismo villancico se mencionan otros bailes populares que, al igual que el *villano*, pervivieron en el siglo XVIII como prolongación de su éxito en el siglo anterior. Se citan las *paradetas* y los *canarios*, así como un baile realizado al son de la *gaita*.

Ciertos villancicos apuntan coreografías descriptivas que nos dan una idea sobre cómo se había de bailar una determinada danza. Así sucede en *Alegres Pastores, a Belén, porque ay Bayle esta Noche...* (1759/V y CC núm. 152), en cuyo estribillo se pueden seguir con detalle los pasos de los que participan en el baile:

“Coros.- Hágase rueda:

Todos en ala,
fórmese bayle,
canten *Tonada*
chistosa, pulida, gustosa y estraña.

Dúo.- Pues mudanza hace el Cielo, a la tierra,
bien es que haya
cabriola, y floreta con salto,
buelta, y mudanza.

Coros.- Toque, suene la castañetilla,
Pandero, y sonaja...”

Si a todo esto añadimos que la música de este villancico se ha conservado, y que ésta se ajusta a la descripción que acabo de mencionar, todo está servido para poder elaborar una reconstrucción aproximada del espectáculo sonoro y teatral que suponía este villancico, y cualquier otro que se asemeje a sus características.

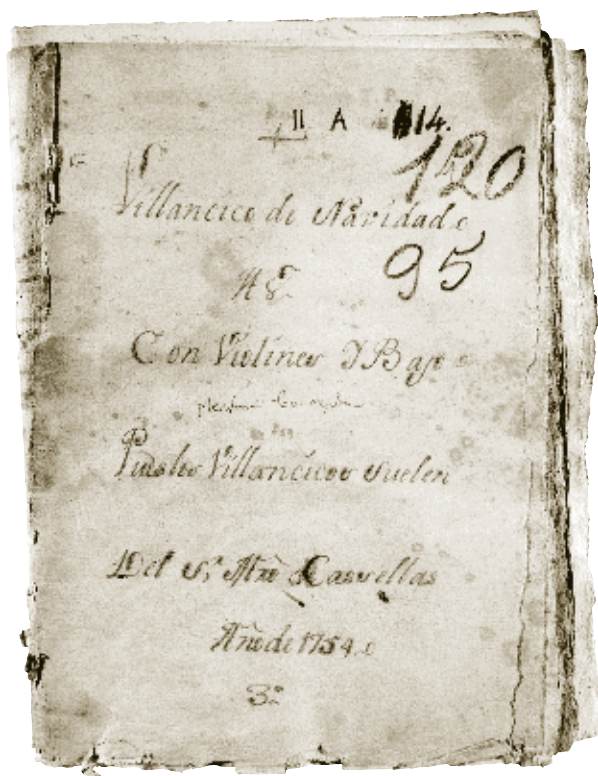
12) SOBRE TEMAS TOLEDANOS:

Uno de los aspectos más interesantes que ofrecen las letras de los villancicos toledanos, es que hay una serie de ellos que se fijan en determinados detalles de la vida cotidiana

de la ciudad. Unas veces se describe el lado más llamativo de las fiestas locales; otras, se convierten en crónica de los principales acontecimientos que rompen la monotonía de sus ciudadanos; en ocasiones, una divertida anécdota sirve de excusa para el desarrollo de un villancico, y otras veces, Belén se traslada a Toledo para realizar una ruta casi turística por algunos de sus lugares más frecuentados y populosos.

En *Pues los villancicos suelen tocar todo quanto passa...* (1754/III y CC núm. 219), se trata sobre la instalación de la *Campana Gorda* de la catedral y, de una forma humorística, sobre la dificultad que supuso el subirla hasta su ubicación en el campanario⁶⁸. Las coplas bromean sobre la costosa subida al campanario:

“A la torre de Belén,
subir la campana intentan;
y a falta de contrapeso,
una ha ofrecido a su Suegra”



Particella del tiple 1º para el villancico “Pues los villancicos suelen tocar todo quanto passa...” (1754/III y CC núm. 219)

También se mencionan de paso las otras campanas que acompañan a la mayor en la torre:

“Todos.- Que vengan, que vengan
todas las Campanas
haciéndose *lenguas*.
1.- La de San Phelipe,
2.- San Ildephonso,
3.- el Cymbalillo,
4.- la Sermonera.”

Este tipo de innovaciones, que afectan a la vida cotidiana de los habitantes de Toledo, gustan de ser reconocidos en los villancicos de Navidad, que se convierten así en cronistas de los asuntos que interesan a la comunidad, y que han acontecido recientemente. Cualquier novedad de esta clase puede ser motivo para ser reflejada en una de estas letras, como la instalación de una azúa o noria para regar las huertas de las riberas del Tajo (1739/II: *Viéndola tan alta, en todo, el Niño en aquesta Ciudad...*), o incluso en hechos y personajes de épocas anteriores, y que han pasado a formar parte de las leyendas locales mantenidas por la población, como es el caso del *Hombre de Palo*⁶⁹, que se menciona en dos villancicos de Casellas. En *A Belén, desde Toledo, oy vino el Hombre de Palo...* (1739/VI), todo el texto gira en torno a este personaje, combinándose los comentarios a su curiosa apariencia con los típicos condimentos de un villancico navideño:

“A Belén, desde Toledo,
oy vino el *Hombre de Palo*,
que, aunque llega de camino,
dize él, que viene de Barrio.
Como es Hombre de Madera,
en lo tosco, y en lo basto,
no es Toledano su Estilo,
porque no está azepillado...”

El villancico *A Belén, con grande prisa, tan sólo porque ay bullage...* (1754/II y CC núm. 178) hace un repaso, en su coplas, de las Vírgenes más veneradas y representativas de la ciudad de Toledo, que resultan ser las del *Valle*, de la *Estrella*, de la *Esperanza* y la del *Sagrario*. Ésta última, venerada en la catedral, es la que motiva la mayor fiesta mariana de Toledo, celebrada el 15 de agosto, y para la que se componían también villancicos:

“Viva la del SAGRARIO
a donde cabe,
nacido el Sacramento
de el Dios, que nace.
Viva, viva por siglos,
y todos canten;
porque es la del SAGRARIO
Madre de Madres.”

ESTRIBILLO

Todos.- Anda, pica, corre, vuela:
Para, para.
Allí está TOLEDO:
Prosiga la marcha,
que allí dicen que es
este año la Pascua:
vayan entrando todos,
que habrá Possada.”



Grabado de la Virgen del Sagrario para los villancicos de Navidad del año 1711, compuesto por Miguel de Ambiela.

Pero el villancico más curioso entre los de tema toledano es, sin duda, el que comienza El prodigio de Belén, a Toledo se traslada... (1762/II); en él se hace una exhaustiva relación de los hospedajes principales que existen en la ciudad, con la excusa de que, para la Navidad de este año, Belén se ha trasladado a Toledo, y por este motivo, ha de buscarse alojamiento para todos los personajes que ilustran el Nacimiento:

“La CIUDAD hace hospedaje;
y a mis conceptos la cama;
y pues propicios ME-SÓN,
no les faltará POSADA.

En el villancico se detallan hasta 20 nombres de cigarrales, ventas, mesones y posadas⁷⁰, muchos de ellos aún reconocibles, que nos ofrecen una guía hostelera de la ciudad a mediados del siglo XVIII como si nos pusieran a nuestro servicio la posibilidad de viajar a aquél Toledo y nos dieran información para hospedarnos, según nuestras necesidades y posibilidades; además, en un solo verso, se glosa alguna cualidad de cada uno de los alojamientos. Por ejemplo, del *Cigarral del Rey* se dice que en él “se hospedan las MAJESTADES”, o en el *mesón del Ángel*, que quien allí pare estará “como en su casa”, o se previene de ir al *mesón de la Cruz*, “que temo que se la clavan”; aunque quizá estas alusiones puedan mover a equívoco, pues a veces se juega con el nombre del alojamiento, y con la atribución del personaje correspondiente:

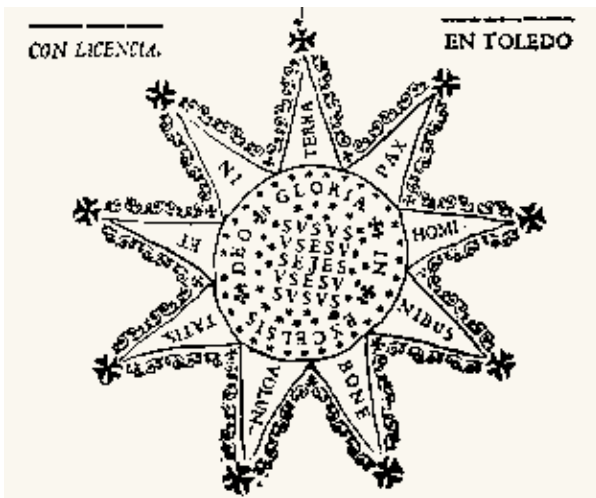
“Judas quiere otra *Venta*;
que su *codicia*,
contra Dios, y conciencia
está de *Esquina*:
y aquí no para,
porque la *Venta* suya
es la del *Alma*.”

Aunque en este apartado de villancicos con tema toledano sólo me he ceñido al período de magisterio de Casellas, resulta de especial interés el seguimiento del género en épocas anteriores para constatar que, en alguna que otra serie de villancicos para los maitines de Navidad, la vida cotidiana de la ciudad se veía reflejada en su textos, como un exponente más del calado social que éstos tenían en la población de Toledo. Durante el siglo XVII y primer cuarto del XVIII, hay numerosas obras en castellano producidas para la catedral que utilizan este recurso y, por poner tan sólo un ejemplo comparativo, el villancico de 1676 *Los mesones de Toledo*... ofrece también una relación de los hospedajes y

establecimientos hosteleros activos en la ciudad.

Éste ha sido el primer acercamiento que se ha hecho en torno a los villancicos que se produjeron para la catedral de Toledo durante los siglos XVII y XVIII, y que se ha centrado tan sólo en los que compuso el maestro Jaime Casellas, debido a mi dedicación al estudio del personaje en los últimos años. Basta tan sólo esta breve incursión en el tema para darnos cuenta de la importancia y riqueza que supuso un género como éste, no solamente en el seno de las fiestas más populares que se celebraban en la catedral, sino también para mostrar su relación con el propio palpitante de la ciudad. Los villancicos ofrecen unas enormes posibilidades para su estudio, tanto desde el punto de vista literario como musical –o incluso en su aspecto social–. Prueba de ello es que ya hay una tesis doctoral en marcha que tratará de recoger todos estos aspectos⁷¹, haciendo un repaso de los villancicos creados para Toledo desde sus orígenes hasta su extinción, y de la que aguardamos expectantes sus resultados en los años venideros. Sería deseable, además, que las instituciones toledanas se dieran cuenta también de esta riqueza y favorecieran ocasiones adecuadas para que esta música pudiera ser escuchada de nuevo y, ¿por qué no?, se constituyera de nuevo en tradición anual. Sería un motivo más de atracción turística para nuestra ciudad y el inicio de la reconciliación con nuestro patrimonio musical conservado para situarlo a la misma altura que el monumental que lo albergó, tan dignamente reconocido por todo el mundo.

Carlos Martínez Gil, Octubre de 2005.



Colofón para los villancicos de 1740.

NOTAS:

- ¹ Todas las referencias que haga a partir de este momento a este catálogo llevarán las abreviaturas correspondientes: Las fuentes principales se encuentran en el Archivo de la Catedral de Toledo (=ACT). Las voces estarán indicadas como sigue: S = *tiple* o *soprano*; A = *alto* o *contralto*; T = *tenor*; B = *bajo* o *cantor contrabajo*. Si la referencia de un villancico corresponde a su conservación musical se indicará, por ejemplo, así: CC núm. 223 (= Catálogo Casellas núm. 223 de mi catálogo), y si me refiero a la ubicación de la letra en un cuadernillo impreso indicaré el año seguido del lugar que ocupa en los maitines de Navidad expresado en número romano (p.e. = 1740/VIII).
- ² MARTÍNEZ GIL, C. Los sonidos de la fiesta: Música y ceremonial en el Corpus Christi. En *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp.215-234.
- ³ CERONE, P. *El Melopeo*. Nápoles, 1613, Libro 1º, p. 197.
- ⁴ ACT: Actas Capitulares, vol. 27, folios 235v-236. 24 de mayo de 1617.
- ⁵ PÉREZ PASTOR, C. *La imprenta en Toledo*. Madrid, 1887. Toledo: reimpresión en *facsimilar* del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos (IPIET), 1984, p. 294.
- ⁶ Villancico VIII del pliego núm. 566 de la Biblioteca Nacional: *Letras que se cantaron la Noche Buena en la[...]Iglesia de Toledo / hechas por D. Agustín Moreto; y compuestas en Música por el Racionero Tomás Micieces, Maestro de Capilla della, este año de 1661*. Citado por Isabel Ruiz de Elvira en su introducción al *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1992, p. XV.
- ⁷ ACT: Actas Capitulares, vol. 65, folio 302v. 28 de noviembre de 1741.
- ⁸ LÓPEZ-CALO, J. Barroco – estilo galante – clasicismo. En *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, p. 13.

“Oferta y demanda dieron lugar a un semiclandestino comercio de textos y quizá también de músicas de villancicos, a través de pliegos sueltos y de manuscritos musicales... Así pues, con relativa frecuencia los textos son reutilizados, ‘reciclados’ totalmente o al menos en parte, con ligeras adaptaciones ‘ad hoc’ para hacer más creíble su supuesta originalidad”. LAIRD, P. y PALACIOS, J.L. La diseminación del villancico valenciano del siglo XVIII. En *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, 1997, vol. XX, p. 362.
- ⁹ ACT: Actas Capitulares, vol. 64, folio 238v, 3 de noviembre de 1739.
- ¹⁰ GUILLÉN, M.C. y RUIZ DE ELVIRA, I. *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990, p. XVII.
- ¹¹ Aunque parece que las *Letras para los villancicos de Navidad del año 1735* fueron impresas en Toledo por Pedro Marqués, quien había venido encargándose de las mismas ediciones del anterior maestro de capilla, Miguel de Ambiola.
- ¹² *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: edición *facsimilar* en Gredos, 1963. Es el conocido como “Diccionario de Autoridades”.
- ¹³ *Ibidem*, tomo 4, p. 299.
- ¹⁴ *Ibidem*, tomo 3, p. 653.
- ¹⁵ *Ibidem*, tomo 2, p. 587.

- ¹⁶ *Ibidem*, tomo 5, p. 517.
- ¹⁷ Los primeros *recitativos* que se consignan en las *Letras de Villancicos para la Navidad de Toledo* datan de finales del siglo XVII, siendo maestro de capilla Pedro Ardanaz; el primero es el villancico *Viendo el Pastor soberano...* (1686/IV).
- ¹⁸ El villancico, también de Ardanaz, comienza *Adónde corazón...* (1696/IV).
- ¹⁹ *Diccionario de la Lengua Castellana*, tomo 1, p. 389.
- ²⁰ Este determinante acontecimiento musical en la capilla de Toledo lo he tratado en mi libro *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 353-383.
- ²¹ *Diccionario de la Lengua Castellana*, tomo 2, p. 120.
- ²² La *xácara* se viene incluyendo en los villancicos de la catedral de Toledo desde el año 1668. Posteriormente, Miguel de Ambiola, maestro entre 1711 y 1733, incluyó siete, la última en 1732 (1732/II: *Xácara de mil primores...*). Casellas parece que no la utilizó nunca en favor de las *tonadillas*.
- ²³ *Diccionario de la Lengua Castellana...*, tomo 6, p. 298.
- ²⁴ 1746b/VII: *Una tonadilla cantare, pastores...*
- ²⁵ Como por ejemplo “lisongi, lisonjillas”, “engañi, engañifas”, “corderi, corderillo”.
- ²⁶ 1754/V y CC núm. 163: *Si eco no hace la Tonada...*
- ²⁷ Por ejemplo, en el villancico *Ha de aquestas majadas iluminadas...* (1749/VI y CC núm. 147) la *pastorela* que se repite tan solo es:
 “Hela, hela,
 la Pastorela,
 que a dormivela
 va de primor”.
- ²⁸ Se trata de unas breves *seguidillas* instrumentales insertadas en la *Cantata a solo al Smo. Sacramento* titulada *De terrenos afectos desprendida...* (CC núm. 7).
- ²⁹ Tomás Micieces, maestro de capilla en Toledo entre 1650 y 1664, al menos compuso *seguidillas* para sus villancicos de Navidad *Oygan, que viene el Aurora...* (1650/V), *Zagaléjos, venid al Portal...* (1651/VI), y *Novedad, novedad...* (1654/II).
- ³⁰ Son los villancicos *Ya de la Reyna María...* (1725/II) y *Oy se hallan en el Portal...* (1726/VIII).
- ³¹ *Diccionario de la Lengua Castellana...*, tomo 6, p. 66.
- ³² *Ibidem*, tomo 4, p. 329.
- ³³ Pedro Ardanaz integra un *minué* en su villancico de 1702 *Zéfiro ayrado...* (1702/VII). Posteriormente, Miguel de Ambiola lo emplea en *Al son de tus Cristales...* (1714/VI), *Ha de los soberbios riscos...* (1716/III), y en *Zagalés pues todos vamos...* (1716/VII).
- ³⁴ El número que aparece entre paréntesis indica la cantidad de veces que Casellas utiliza esta estructura.
- ³⁵ El villancico hace una alusión a la Catedral Primada y a la Puerta del Sol de Toledo.
- ³⁶ “... y es que piensan muchos,
 que no es Noche-Buena,
 si no hay carcaxada,
 bufonada, y gresca;
 y se vuelve el Templo
 Corral de Comedias”.
- ³⁷ Sin duda se trata de un villancico laudatorio a los nuevos monarcas Fernando VI y M^a Bárbara de Braganza, ascendidos al trono español apenas hacía unos meses.
- ³⁸ 1758/III: *Pastorcillos, yo soy como Blas...*
- ³⁹ 1756/VIII: *Antón, esta Noche-buena hace un general registro...*
- ⁴⁰ 1739/VII: *Vaya, Pastores, vaya, vaya, vaya...*
- ⁴¹ En Toledo se hicieron numerosos villancicos de negros desde 1635 hasta poco antes de la llegada de Casellas en 1734. El período de mayor densidad en el uso de esta popular especialidad se centra en la segunda mitad del siglo XVII, sobre todo entre los años 1669 y 1686, entre cuyos años se puede encontrar incluso un villancico denominado “Comedia de negros”, en la que el género representativo se apodera de la situación y la relación entre música y teatro adquiere su mayor expresión en la Iglesia. Concretamente se trata del villancico *En el Portal de Belén...*, compuesto por el maestro Ardanaz para la Navidad de 1678. Lamentablemente no se ha conservado la música.
- ⁴² 1740/VI: *Al Chiquiyo helmozo, que está tilitando...*
- ⁴³ 1756/VIII: *Antón, esta Noche-buena, hace un general registro...*
- ⁴⁴ 1629/II: *Oie, morro de amores...*
- ⁴⁵ Si bien hay que reseñar que Irlanda era católica.
- ⁴⁶ 1758/VIII: *Viendo que en las Navidades, el Asturiano Domingo...*
- ⁴⁷ *Una tropa de Asturianos al Portal van con Toribio...* (1740/VIII), y *Una tropa de Asturianos a Belén da buelta oy...* (1751/VIII y CC núm. 223).
- ⁴⁸ *¡Ola, Zagalés: ya vino Pelayo...!* (1741/VIII), y *Buenas noches, zagalas alegres...* (1758/VI).
- ⁴⁹ *Buenas noches, zagalas alegres...* (1758/VI).
- ⁵⁰ “Que Pelayo, lacayu, nunca ha sidu”.
- ⁵¹ “Porque fuera, en fin, cosa estrafalaria,
 ser cantur un Vizconde, allá de Pravia”.
- ⁵² “En después que mi primo, el Gran Mogór,
 me hizo de los Eunucos Gran Señor”.
- ⁵³ 1744/V: *En una esquina, en Belén...*
- ⁵⁴ 1740/III y CC núm. 209: *Noche-buena nos espera...*
- ⁵⁵ 1744/VII: *Para festejar la Noche de tan debido placer...*
- ⁵⁶ 1749/V: *¡Cómo se llena el ayre! ¡Cómo se llena el suelo...!*
- ⁵⁷ 1755/VI y CC núm. 220: *Quando en el Portal, el Niño...*
- ⁵⁸ 1746b/IV: *Carpinteros y albañires...*
- ⁵⁹ 1761/V: *Los Herradores del Mundo...*
- ⁶⁰ 1750/VI: *De Belén las lavanderas...*
- ⁶¹ 1760/III: *Con sus Niños, el Maestro...*; 1744/III y CC núm. 225: *Un preceptor afamado...*; y 1755/III y CC núm. 180: *A Domine se ha metido aquel Maestro de marras...*
- ⁶² 1747/V y CC núm. 217: *Passo, passo, Señores, passo al Soldado...*
- ⁶³ *Fa-tiga/ re-dención/ Por mi/ mi Sol lloré por mi/ yo canté por mi sol/ etc.*
- ⁶⁴ Así sucede, por ejemplo, en la *Ópera Armónica al estilo Italiano... titulada Los Elementos*, de Antonio Literes (1673-1747), músico violón principal

de la Capilla Real de Madrid.

⁶⁵ 1747/IV: *De el Diciembre en la rígida estancia...*

⁶⁶ 1753/VI y CC núm. 182: *A la pelota de Amor, venga todo Jugador...*

⁶⁷ 1750/IV: *Como en las fiestas de Corte, es la mayor la de Toros...*

⁶⁸ La célebre *Campana Gorda* fue fundida en 1753. “El traslado de la voluminosa pieza (pesa 17.748 kgs.) desde el taller hasta la torre de la Catedral duró nada menos que siete días, siendo conducida por expertos marineros que, asimismo, la izaron hasta su sitio en la torre, habiendo venido ex profeso para ello desde Cartagena”. PORRES, J. *Historia de las calles de Toledo*. Toledo: Ed. Zocodover, 1982, tomo III, p. 1168.

⁶⁹ La leyenda toledana del *Hombre de Palo* está ligada a su posible inventor, el cremonés Juanelo Turriano, relojero que fue de Carlos V y de Felipe II, y autor del famoso artificio creado para subir agua del Tajo a la ciudad. Según el viajero Antonio Ponz, que estuvo por Toledo en la década de los 60 del siglo XVIII, “vivió Juanelo cerca de la Santa Iglesia, e hizo una figura *se movente*, que desde su casa iba a la del arzobispo, donde tomaba la ración de pan y carne, haciendo varias cortesías al ir y al volver. Esta figura era de madera y, por tanto, quedó en Toledo aquella calle con el nombre del “Hombre de Palo”. PONZ, A. *Viaje a España. I*. Madrid: Ed. Aguilar, 1988, p. 185. Las ediciones originales fueron apareciendo a partir de 1772.

⁷⁰ En este orden, se van citando en el villancico los siguientes hospedajes de Toledo: el *Parador*, situado en la zona de *Buena-Vista*; mesón de la *Sillería*; mesón de *El Ángel*; mesón del *Lino*; mesón de *Los Paños*; mesón de *La Fruta*; mesón de *La Cruz*; *Venta del Hoyo*; mesón *Nuevo*; *Venta de San Salvador*; *Venta de la Esquina*; *Venta del Alma*; cigarral del *Rey*; mesón de *Afuera*; mesón de *La Sangre*; mesón *Hondo*; mesón de *Cigales*; *Possada del Diablo*; y, con sarcasmo, se finaliza la relación con un peculiar hospedaje:

“Los que quando Dios llora
vaylan contentos
al *Nuncio* van por locos
de nacimiento”

⁷¹ La tesis doctoral la está realizando Rafael Javier Moreno Abad para la Universidad de Castilla-La Mancha. De manera previa para el programa de doctorado él mismo ha escrito un trabajo sumamente útil y organizado sobre los villancicos toledanos que merecería estar publicado: *Los villancicos de los maitines de Navidad en la catedral de Toledo. Clasificación temática* (Programa de Doctorado de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003).



Grabado para los villancicos de 1734.