

Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas

MONTSERRAT SÁNCHEZ SISCART

El estudio del villancico y el oratorio dieciochescos zaragozanos como formas literario-musicales es un problema complejo. Las fuentes para el estudio de la música se suponía que estaban depositadas en el Archivo Capitular del Pilar, aunque la experiencia ha mostrado su localización en diversos archivos, mientras que los textos impresos en forma de libretos están dispersos por diversas bibliotecas públicas y privadas.

He llevado a cabo un acercamiento a ambos tipos de fuentes catalogándolas en soporte informático, y he llegado a descubrir que son dos corpus completamente separados; tras realizar un cotejo de incipits textuales de la música conservada y de cada una de las estrofas de cada libreto, he encontrado que tan sólo se conserva en el archivo del Pilar la música del inicio de un oratorio dedicado a la Inmaculada Concepción en 1766 y cuyo libreto se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura VE 1303-70.

La música con texto castellano perteneciente al siglo XVIII que se conserva en la Basílica del Pilar pertenece toda al tipo de cantata simple Recitativo-Aria, de la que no podemos excluir la posibilidad de que pertenezca a villancicos cuyo libreto se ha perdido, o que se interpretara en festividades de Navidad o el Corpus, ya que la temática suele ser la exaltación de la Natividad o el Sacramento.

Esta aportación se basa en el corpus de libretos de villancicos y oratorios zaragozanos localizados en la Biblioteca Nacional, Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Hemeroteca Municipal de Zaragoza, Biblioteca Municipal Miguel Artigas de Zaragoza y colecciones privadas. Sabemos de la existencia de unos treinta o cuarenta libretos en el seminario de San Carlos de Zaragoza, cuyo acceso no ha sido posible por llevar la biblioteca cerrada largo tiempo por obras. El corpus de libretos asciende a 189 ejemplares, de los cuales 70 no habían sido constatados con anterioridad en las bibliografías sobre tipografía zaragozana. La importancia del corpus es la que me ha llevado a plantear este trabajo, ya que aunque carezcamos de la música,

la riqueza de las indicaciones que aparecen permite inferir la tipología formal de ambos géneros a lo largo del siglo.

Sabido es que el villancico era una composición efímera que se cantaba tan sólo una vez y del que únicamente se imprimía la letra con el objeto de que los oyentes pudieran seguir fácilmente el texto, en ocasiones oscurecido por la interpretación musical.

Cada ciudad seguía la tradición de cantar villancicos en unas determinadas festividades que, en el caso de Zaragoza, van a ser Maitines de Reyes y la festividad de los Siete Convertidos por el apóstol Santiago en la basílica del Pilar, Santo Dominguito de Val en la Seo, y Santo Tomás de Aquino y la Inmaculada Concepción en el Convento de San Francisco. Además, encontramos villancicos para profesiones de monjas de los diferentes conventos de la ciudad, y para celebraciones varias.

Los oratorios aparecen a partir de mediados de siglo para las mismas festividades, sustituyendo a los villancicos; aunque más que de sustitución hay que hablar de evolución, ya que el villancico llevaba en sí el germen del oratorio, al existir la posibilidad de que los personajes participen sin representación de ningún tipo. Esto, unido a los cambios que en los textos empiezan a producirse a partir de la década de los treinta, exceptuando en nuestro caso los villancicos de Reyes que mantienen su carácter tradicional, tendentes a suprimir elementos *humanos* y a evitar posibles desvíos que lo acercaran a la profana Comedia de Santos, produce un terreno abonado para el desarrollo del oratorio, según los modelos italianos introducidos en el Levante español por la Congregación de San Felipe Neri.

Un aspecto significativo en los villancicos zaragozanos es la homogeneidad formal de los textos musicados por un mismo compositor, especialmente notable en los villancicos de Luis Serra, que constituyen la producción más amplia del xviii en Zaragoza (la primera constatación de un villancico de Serra es la de Reyes de 1716 y la última de 1757), y en los de José Lanuza. Esto permite suponer dos posibilidades: o bien que cada compositor tuviera su poeta preferido, o bien que diferentes poetas se adecuaban a los esquemas formales prefijados por el compositor. Lo que sí parece claro es que la intención del músico primaba sobre la letra y condicionaba la estructura formal y métrica de los textos.

A inicios del xviii, la configuración que predomina en el villancico es la tripartita, desarrollada en el siglo anterior por Comes y Rimonte, que estaba constituida por *introducción, estribillo y coplas*, y que se va a mantener como forma básica a lo largo de toda la centuria. Frente a esta configuración que podemos denominar tradicional aparecen diferentes combinaciones de elementos de procedencia italiana, como recitativos o arias. Lo normal es que en un mismo libreto aparezcan ambos tipos formales, e incluso

que se presenten mezclados elementos tradicionales con elementos italianos a la manera de una cantata simple o doble, e incluso a veces triple, intercalada entre las secciones habituales.

La tipología formal que aparece en nuestros libretos de villancicos es sumamente variada. El esquema tripartito básico aparece con las siguientes variantes:

Introducción-estribillo-coplas.
 Introducción-estribillo-liras.
 Introducción-estribillo-endecasílabo.
 Introducción-estribillo-quintillas.
 Introducción-estribillo-ovillejos.
 Introducción-estribillo-ecos.
 Introducción-estribillo-jácara.
 Introducción-estribillo-romance.

Como se puede apreciar, estas formas son sólo modificaciones estróficas de las coplas, ya que al sustituir éstas por un esquema métrico determinado prefijado cambia también la denominación del encabezamiento.

Otras combinaciones que aparecen son aquéllas en las que las partes tradicionales se combinan con elementos italianos:

Introducción-estribillo-recitativo.
 Introducción-estribillo con recitativos y arias-coplas.
 Introducción-estribillo con recitativos y arias-seguidillas.
 Introducción-estribillo con recitativos y arias-minué.
 Introducción-estribillo-recitativo-aria.
 Introducción-estribillo-recitativo-coplas.
 Introducción-coplas-recitativo-aria.
 Introducción-aria-minué-tonadilla.

Entre las formas bipartitas más comunes está la añeja de estribillo-coplas, donde las coplas se pueden sustituir por otras estrofas, así:

Estribillo-liras.
 Estribillo-endecasílabos.
 Estribillo-quintillas.
 Estribillo-romance.
 Otras agrupaciones bipartitas que aparecen son:
 Introducción-coplas.
 Introducción-seguidillas.

Introducción-chamberga.
 Introducción-canción real.
 Jácara-coplas.
 Redondillas-canción real.

Si en la estructura bipartita de tipo tradicional aparecen elementos de procedencia italiana, encontramos combinaciones como:

Introducción-recitativos y arias.
 Introducción-estribillo con recitativos y arias.
 Recitativos y arias-coplas.
 Recitativos y arias-seguidillas.
 Estribillo-recitativos y arias.
 Estribillo-coplas con recitativos y arias.
 Coplas-recitativos y arias.
 Recitativo-aria-coplas-aria.

Formas con elementos puramente italianos son las siguientes:

La denominada «cantada» o «cantata» formada por recitativos y arias.
 Esta misma forma pero con minué final.
 La misma forma con o sin minué pero con fuga.

Otras formas que aparecen a fines de la década de los treinta y sólo en el contexto de Maitines de Reyes son los llamados *Villancicos de pastorela y de tonadilla*, en los que nos gustaría detenernos.

La *Pastorela* es morfológicamente, al parecer de Alvar, una octavilla aguda cuyo primer verso es heptasílabo y los demás pentasílabos¹; según esto la pastorela sería una forma italianizante, ya que la octavilla aguda provenía de Italia y alcanzó un gran desarrollo en el siglo xviii como estrofa utilizada en los cantables de teatro a imitación de Metastasio². En nuestros textos la *pastorela* aparece en diferentes estrofas, como pueden ser la seguidilla o el romance heptasílabo, o en combinaciones diversas de metros como versos de siete y de seis sílabas o de cuatro y ocho. La rima aguda no aparece sistemáticamente, predominando la rima asonante. Lo que sí es claro es que se denomina pastorela a un canto que se supone ento-

¹ ALVAR, M., *Villancicos dieciochescos. La colección malagueña de 1734 a 1790*. Málaga. Ayuntamiento de Málaga, 1973, p. 20, en nota.

² NAVARRO TORNÉS, T., *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1979, p. 317.

nado por un pastor o pastora y que en la mayoría de los casos alude a la adoración de los pastores al Niño y a la ofrenda de regalos que le hacen junto a los Reyes.

La *pastorela*, así pues, se configura como el canto de un pastor, pudiendo aparecer por tanto en villancicos tradicionales o en aquéllos que constan de partes de influencia italiana. Lo normal es que cuando el villancico se denomine *de pastorela* sea de tipo tradicional con estribillo y coplas; tan sólo en un caso, precisamente la primera aparición que encontramos, de Reyes de 1734, se llama *de pastorela* a un villancico que incluye recitados y arias. En los villancicos que contienen recitados y arias, la *pastorela* aparece como un canto a dúo, intercalado en la estructura de cantata.

La *pastorela* no guarda homogeneidad a lo largo de los textos en los que aparece. La única característica constante es el canto por un pastor de un texto de naturaleza pastoril y que sería una evolución de la villanesca dialogada. Por las características que hemos analizado nos inclinamos a considerarla una forma hispana, muy cercana a la tonadilla, si no una tonadilla cantada por un pastor, pero que al poder recibir el nombre simplemente por el ser el canto de un pastor, es susceptible de aparecer también intercalada, a la manera de *aria de pastor*, en villancicos formados de partes italianas.

La aparición de *Tonadillas* en el villancico religioso es un problema complejo, sobre todo si tenemos en cuenta el género que con el mismo nombre se desarrolló grandemente en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Subirá, al estudiar los antecedentes de dicho género, señala las posibles influencias de las tonadillas que aparecen en villancicos religiosos, concretamente en villancicos de Luis Serra. Así, define la tonadilla religiosa como:

La colección de canciones constituida musicalmente por varios números heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando «villancicos» que se cantaban en el templo, antes de que llegase a florecer la «tonadilla escénica»³.

Entre los posibles antecedentes de la tonadilla como género teatral, Subirá sugiere el de la *tonadilla a lo divino*⁴, como denomina a las partes así llamadas que aparecen en villancicos religiosos. Es curioso el que Subirá

³ SUBIRÁ, J., *La Tonadilla escénica*, vol. I, Madrid, 1928, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 84. En la p. 87 de este volumen niega esta posibilidad.

tuviera en mente para elaborar esta teoría precisamente algunos villancicos de Luis Serra⁵, de los que afirma:

La palabra «tonadilla» aparece con dos significaciones en esos villancicos del maestro Serra. O constituye un número más en la sucesión de los que formaban la composición, o sirve de título a la composición íntegra. Pasa con ello, en suma, algo semejante a lo que hubo de suceder bien pronto con la tonadilla escénica, sobre cuyos límites y extensión habían de formularse en el mismo tablado juicios contradictorios. Cuando la «tonadilla» tiene aquella significación restringida, es sinónima de breve canción, y probablemente desde el punto de vista musical, con popular carácter, para distinguirse del aria, siempre más entonada y ceremoniosa. En su sentido amplio origina el título «villancico de tonadilla»⁶.

Por su parte, Manuel Alvar, en su estudio introductorio a la colección facsímil de villancicos dieciochescos de la catedral de Málaga, señala que el origen de la tonadilla religiosa está en la tonadilla tradicional, que en sus inicios tuvo fuertes conexiones con el Auto Sacramental y de la que derivaba también la tonadilla escénica⁷. Según Alvar, estas tonadas tradicionales proceden de la tradición del entremés cantado⁸.

Es precisamente su carácter popular lo que la caracteriza y es curioso que en nuestros textos aparezca sólo cuando más se hace sentir la influencia italiana y como recuperación de las formas hispánicas. Los textos en los que aparecen villancicos de tonadilla son exclusivamente de Reyes y corresponden a los años 1745, 1746, 1751, 1753, 1760, 1761, 1763, 1767, 1769, 1771 y 1772. Aparecen casi siempre junto a otro villancico de *pastorela* siendo el resto villancicos con influencias italianas. En ocasiones, también la tonadilla aparece intercalada en cantos que constan de partes italianas especificadas como *recitativos o arias*, o con el nombre del personaje, lo que refleja la influencia del oratorio; estos casos son aislados y tan sólo aparecen en los Maitines de Reyes de 1760, 1761 y 1763.

⁵ Sabemos que Subirá contaba en su biblioteca con una colección de villancicos de Reyes de los años 1741 a 1746 musicados por Luis Serra. Cf. SUBIRÁ, J., *En torno a la Virgen del Pilar. Unos «villancicos» y unas «Festivas demostraciones» del siglo XVIII*, Zaragoza, Publicaciones de La Cadiera, 1979.

⁶ SUBIRÁ, J., *La Tonadilla Escénica*, vol. I, *op. cit.*, p. 84-85.

⁷ Señala que las dos tonadillas escénicas más antiguas están relacionadas con un auto sacramental (*Lo que va del hombre a Dios*) y con una comedia de Navidad (*Cumplirle a Dios la palabra y sacrificio de Scita*). ALVAR, M., *Villancicos dieciochescos*, *op. cit.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*

Morfológicamente, la tonadilla no tiene una forma definida, si bien predominan las composiciones de versos de siete y cinco sílabas, generalmente alternados, combinados en esquemas de rima variados, aunque también hay algún caso en el que la unidad se logra por medio de la acentuación, ya que se llegan a combinar versos de cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas sin orden aparente de métrica o rima, como aparece en los villancicos de Reyes de 1751. Así, la métrica y el carácter de las tonadillas está muy cercano al de la seguidilla y los mismos textos señalan su cercanía al baile y sus características de celebración festiva.

La diferencia entre ambas, creemos, es que las seguidillas están ligadas a la noción de *coplas* mientras que la tonadilla lo está a la de *aria* a pesar de que ambas puedan ser interpretadas por un solista⁹. La palabra italiana *aria* no significa otra cosa que *canción*, lo que en España se denomina *tono*¹⁰. Los tonos se dividen en tonos a lo divino o *villancicos* y *tonos humanos* o canciones profanas. Cuando la influencia italiana se hizo notar apareció el término *cantada* equivalente a la *cantata* italiana que constaba de recitativos y arias, pero también en este caso encontramos una vacilación que corrobora la teoría, la denominación como *tonada* de un villancico con recitativos y arias en 1713¹¹, lo que demuestra que en un momento en el que la influencia italiana no era todavía importante, la *cantada* era similar a la tonada. La denominación *villancico* continúa vigente y, a medida que el influjo italiano se hace sentir, se separan cada vez más los estilos hispánico y extranjero, dividién-

⁹ Discrepamos de la opinión de Dionisio Preciado en la interpretación que realiza de un texto de la catedral de Toledo en el que se prohíben unas seguidillas teatrales que se interpretaron en la Iglesia bajo el nombre de tonadilla. Preciado estima que la tonadilla era una estrofa cantada en la iglesia mientras que las seguidillas eran exclusivamente profanas. Pensamos que lo que en el texto se discute es simplemente el aprovechamiento en el templo de un canto teatral ligeramente modificado, en este caso simplemente a base de cambiar la denominación. A nuestro juicio el texto rechaza la utilización de lo profano en el templo y no el uso de seguidillas consideradas de una forma general. Cf. PRECIADO, D., «Tonadillas, sí; seguidillas, no», *Rev. de Musicología*, vol. V, núm. 1, Madrid, 1982.

¹⁰ Muy tempranamente, concretamente en los Maitines de Reyes de 1704 y de 1710, encontramos ejemplos en villancicos en portugués de cantos solísticos denominados «tonada» similares a lo que posteriormente van a ser las «arias». En 1713 encontramos dos textos, uno de profesión del doce de agosto y otro para la canonización de Santa Catalina de Bolonia el veintidós de octubre, en los que la tonada aparece al principio del villancico denominado «cantada», lo que permite suponer que sería un canto solístico de tendencia tradicional frente a las sucesivas arias. También en otro texto, el del villancico tercero de la festividad de Reyes de 1751, encontramos una afirmación significativa para la identificación de tonada y canción: «Vitor la Tonada, Vitor la Canción».

¹¹ Villancico 3º de los dedicados a la canonización de Santa Catalina de Bolonia. 24 de octubre de 1713.

dose los textos en *villancicos* y *cantadas*. Hacia mitad de siglo se vió la necesidad de resaltar los aspectos más típicamente hispánicos, apareciendo la denominación *villancico de tonadilla o tonada*. De una manera similar al *tono humano*, que consta de estribillo y coplas, las tonadas o *villancicos de tonadilla* que aparecen en nuestros textos constan de un estribillo de tonadilla y una tonadilla. Las tonadillas no van a tener carácter profano, pero al ser exponentes del hispanismo frente al italianismo¹² van a mantener «el ayre del cantarillo vulgar» como afirma el Tesoro de Covarrubias.

Las *tonadas* y sus diminutivos, *tonadillas*, son canciones similares al aria¹³, pero que no admiten influencia italiana ni operística en general¹⁴; así, se presentan como cantos solísticos estróficos que rechazan el *Da Capo* y que se conforman, según la tradición del tono, en defensa del carácter hispánico y en oposición al canto italiano.

Pero veamos ahora cómo evolucionan los textos de villancicos y oratorios zaragozanos a lo largo del siglo XVIII.

A comienzos de la centuria predomina la división de los libretos en villancicos diferenciados aunque el número no es constante. En los correspondientes a Maitines de Reyes encontramos ocho villancicos, tres para el primer y segundo nocturnos y dos para el tercer nocturno. Frente a esta estructura, ya fijada en el siglo anterior, encontramos, especialmente en letras para profesiones de religiosas, un encadenamiento continuo de estribillos y coplas sin diferenciación explícita en villancicos.

La influencia italiana aparece tempranamente, en 1709, en los villancicos de Reyes puestos en música por Martínez de la Roca. Aquí el villancico quinto aparece anunciado ya como *cantada a la moda italiana* y consta de sucesiones de recitativos y arias *da capo*.

Esta influencia se consolidará a partir de 1710, alternando el villancico

¹² Este carácter resulta bastante claro en los villancicos de Reyes de 1713 donde se denomina «tonadilla» a un canto solístico entonado por una gitana frente al canto solístico entonado por el italiano y llamado «aria italiana».

¹³ Creemos importante señalar cómo Sebastián Durón en su ópera *La Guerra de los Gigantes* emplea la palabra «tonada» para designar un aria frente al uso ya explícito del término recitativo. En estas tonadas la métrica va a ser de tipo hispano popular predominando el verso de seguidilla con rima asonante en los pares. Esta ópera va a ser la última producción teatral en la que se utilice la palabra «tonada» que se sustituirá por el término «aria» ya aparecido en 1696 en la zarzuela *Salir el amor del Mundo*, también de Durón.

¹⁴ Alvar admite la influencia italiana y de la música operística en las tonadillas de la catedral de Málaga si bien hay que tener en cuenta que por la estructura estrófica que describe y por las indicaciones interpretativas, son muy diferentes a las que aparecen en Zaragoza que son cantos solísticos en metros típicos de tradición hispana. Cf. ALVAR, M., *Villancicos dieciochescos*, op. cit., p. 21.

al modo italiano con el villancico tradicional, que consta de *introducción*, *estribillo* y *coplas*. Prácticamente, en todos los villancicos que incluyen recitativos y arias aparece una indicación del minué y en ocasiones de fuga.

La forma tradicional se va a mantener en todos los villancicos en celebraciones de canonización de santos o de profesión de religiosas. El número de éstos suele ser reducido, normalmente cuatro o seis, lo que es fácilmente explicable ya que su función era ornamental y no magnificente como en la catedral.

En este período, concretamente en 1716, encontramos el primer oratorio, *El sacrificio de Jephthé*, llamado en el título Drama Sacro-trágico y oratorio en el prólogo. La estructura es en dos actos divididos cada uno en ocho escenas, forma típica que se descubre en el oratorio italiano¹⁵. La configuración externa es teatral ya que antes de cada escena aparece el argumento que se desarrolla en la misma y los actores que intervienen en ella. Ésta es la primera vez que aparecen personajes concretos denominados *actores*. Es importante resaltar la aparición de cinco personajes: Jephthé, Seyla, Estón, Oliab y Abra, además de tres coros, uno de Hebreos, uno de Amonitas y otro de Damas de Israel. La aparición de cinco personajes va a ser una característica del oratorio italiano a partir de 1655¹⁶.

Una novedad de esta época es la aparición del diálogo o del reparto del material textual entre diferentes voces. Así, ya en los villancicos de Reyes de 1713 encontramos que el estribillo se reparte entre cuatro solistas y en los de 1717 la primera especificación de policoralidad.

A partir de 1720, los elementos italianos y tradicionales que encontramos en los villancicos de la década anterior van a tener un gran desarrollo. Es significativo que ambos tipos sufran una interpenetración, apareciendo elementos de ambos dentro de un mismo villancico. Un ejemplo de esto lo tenemos ya en el texto de Reyes de 1720 donde en el villancico primero del segundo nocturno encontramos la combinación *introducción*, *estribillo*, *recitado*, *aria*, *minué*, *recitado entre dos solistas* y *aria*. Esta tendencia se va a acentuar a lo largo de la década ayudada por un fenómeno que también había aparecido anteriormente: el de repartir entre varias voces el material de una determinada sección que lleva a la posibilidad de que un solista entone fragmentos más largos que una frase, que se dividirán en pequeños recitativos y arias.

¹⁵ Cf. SMITHER, H.E., *L'Oratorio Barocco*, Vol. I, Milán, Jaca Book, 1986, p. 2, 4, 63, 240 y BUHOFEER, M.F., *Music in the Baroque Era*, New York, Norton, 1947, p. 123-128.

¹⁶ Vid. John Walter Hill, «Oratory Music in Florence III: The Confraternities from 1655 to 1785», *Acta Musicologica*, vol. LVIII, núm. 1, 1986, p. 143.

En general podemos dividir en dos bloques el grueso de los textos de esta década; el primero abarcaría los textos que podríamos considerar como más vanguardistas, ya que incluyen todas las innovaciones anteriores además de la policoralidad. La producción de Luis Serra pertenece a este tipo y sigue un esquema muy personal y fácilmente reconocible. Así, los textos correspondientes a Maitines de Reyes siguen todos la misma pauta: en el primer nocturno el primero y tercer villancicos son de tipo tradicional, frente al segundo que es una cantada italiana. El segundo nocturno es idéntico al primero, y el tercer nocturno consta sólo de dos villancicos de tipo tradicional hispano. En los villancicos del 15 de mayo, festividad de los Siete Convertidos, los villancicos primero, cuarto y quinto son de tipo tradicional, y el segundo y el tercero de tipo italiano. Lo normal en los villancicos de forma tradicional es que haya un diálogo muy vivo entre los tres coros que suele utilizar y diferentes solistas y combinaciones de voces, lo que se encuentra bastante acentuado en los villancicos primeros del primer nocturno. Como hemos indicado, en este diálogo también introduce recitados y arias de corta longitud. Los villancicos de tipo italiano son igualmente bastante ágiles prefiriendo acortar la longitud de las diferentes secciones para aumentar el número de las mismas. Lo normal es que aparezcan entre cinco y ocho secciones de arias y recitativos con algún minué o grave, y que la longitud no sea superior a los seis u ocho versos en los recitativos y a los diez o doce en las arias.

El segundo bloque de textos lo constituyen aquéllos que siguen la tradición de la década anterior aunque mezclando elementos italianos y tradicionales en un mismo villancico. Las festividades que siguen este esquema son las de Santo Tomás y la Inmaculada Concepción, aunque también aparece en otros textos. Dentro de este bloque, los de Santo Tomás tal vez sean los más revolucionarios ya que insisten constantemente en la mezcla de elementos tradicionales e italianos. Los de la Inmaculada mantienen la separación de la década anterior.

A partir de 1730, continúan todas las tendencias precedentes desapareciendo la distinción tajante entre *villancicos* y *cantadas*. Lo normal es la aparición de partes tradicionales y de recitativos y arias en el mismo villancico. La producción de Serra se mantiene dentro de los mismos parámetros de viveza y policoralidad, siguiendo en las diferentes festividades el esquema apuntado en la década anterior.

Los villancicos a Santo Dominguito de Val musicalizados por José Lanuza siguen idéntico esquema incluso en las indicaciones de combinación de voces dentro de cada villancico. Esta estructura consiste en introducción a cuatro, estribillo, recitativo y aria en el primer villancico; introducción a cuatro, estribillo y coplas en el segundo; cantada a solo con dos recitativos

y dos arias en el tercero; cantada a dúo con dos recitativos, dos arias y final en el cuarto e introducción a cuatro, estribillo y coplas en el quinto.

Los villancicos a Santo Tomás de Aquino y a la Inmaculada siguen las líneas características de la década anterior.

En la década de los cuarenta, a pesar de mantenerse las peculiaridades vistas desde 1720, se vislumbran nuevas orientaciones, tendentes, sobre todo, a restablecer un carácter hispánico tradicional frente a la invasión italianizante. Se produce el fenómeno contrario al que habíamos observado a principios de este siglo cuando las formas italianas invaden las tradicionales. Esta reacción se va a ver en la aparición de formas nuevas, como los villancicos de pastorela y de tonadilla, y en la introducción de formas tradicionales antiguas en las cantadas italianas.

El grueso de los textos de villancicos sigue mezclando partes italianas y tradicionales. También José Lanuza continúa utilizando la estructura que vimos en los años anteriores, sólo que en el cuarto villancico termina con un aria y no con un *final*. Luis Serra sigue igualmente su esquema en los villancicos de Reyes y de los Siete Convertidos que desarrolla según las características ya dichas de diálogo y policoralidad, pero introduce una novedad, la de los *villancicos de pastorela* y especialmente los de *tonadilla* en los de 1745 y 1746. Como ya hemos visto, ambos tipos suponían en los textos una revuelta contra la invasión italianizante, y el establecimiento de formas típicamente hispanas.

También encontramos otros textos que vuelven a la separación total de *cantadas* y *villancicos*, tendencia que se acentuará en la década posterior. En todos, la estructura es la misma: cuatro villancicos de los que el primero, tercero y cuarto son tradicionales y el segundo incorpora elementos italianos.

El único oratorio conservado de esta década es el dedicado a San Fidel de Sigmaringa en su canonización. La estructura es la típica en dos actos con finales de conjunto, en la primera parte un dúo y en la segunda un coro. Encontramos asimismo cinco personajes, incluido el coro.

Va a ser a partir de 1760 cuando se producen cambios sustanciales en el villancico. Aparece el oratorio plenamente consolidado y se mantienen las formas tradicionales que en ocasiones se entremezclan con estructuras formales a las que podríamos considerar como puramente teatrales. La vacilación en la denominación de los textos que había aparecido ya a fines de la década anterior continúa; así, junto al tradicional *villancico* encontramos otras como *cántico* o *consonancia*¹⁷.

¹⁷ En el cambio de denominación va a ser importante la influencia del oratorio ya que como dice Smither «Le composizioni in un unico movimento e diverse sezioni, con testi spirituali

Los que mantienen las tendencias anteriores son fundamentalmente aquellos dedicados a la Inmaculada Concepción, a Santo Tomás y a profesiones de religiosas, escasos ya en esta época. Las características que muestran son las mismas que en décadas anteriores: policoralidad y alternancia de partes tradicionales como la tonadilla con partes italianas, como el recitativo o el aria. La división tripartita aparece con bastante vitalidad y también las combinaciones de secciones en esta forma con secciones italianas.

Los textos de oratorios de esta década varían tanto en estructura (desde la división en dos hasta cinco partes) como en características teatrales, apareciendo, o no, personajes especificados. Las festividades en que se representan son: Inmaculada Concepción de 1764 y 1766, Santo Tomás de Aquino de 1769 y Santo Dominguito de Val de 1761, 1763, 1766 y 1768.

En el primero de los dedicados a Santo Dominguito de Val encontramos una división en cinco partes, cada una de las cuales consta de dos fragmentos: una estrofa, al parecer recitativa, y una segunda especificada como «aria». Los cinco apartados aparecen encabezados por amplios títulos que sirven a la vez de acotaciones. La historia termina con un coro final, característico del género del oratorio¹⁸. El texto de Santo Dominguito de Val, de 1763, se divide en tres partes, también separadas por acotaciones, desarrollándose la historia mediante alternancia de recitativos y arias. Esta misma estructura, pero en seis partes, aparece en el oratorio dedicado al mismo santo en 1768, donde la longitud estrófica permite diferenciar secciones de recitados y de arias. Tres años más tarde, en 1766, y también para la festividad de Santo Dominguito, encontramos un oratorio que presenta claramente las características del género. La estructura es en dos actos que se dividen en estrofas de diferente longitud pero sin especificar la forma de interpretación. Los personajes que aparecen se denominan «actores» y son: el Celo, la Admiración, el Placer, la Constancia, la Memoria y coros, personajes alegóricos que van a desarrollar una historia de tipo moralista, característica típica del oratorio barroco. Estas mismas particularidades aparecían ya dos años antes, en 1764, en un oratorio dedicado a la Inmaculada, con los personajes de Jahel, Sifara, Barcia y Débora, y en otro de 1765 dedicado al descubrimiento de la capilla de la Virgen del Pilar, cuyos personajes son: la Luz, la Constancia, el Honor, el Celo, el Amor, un Ángel y coro. Tampoco hay

o morali adatti agli oratori sono definite con vari termini, i piú comuni tra i quali sono "cantata", "concerto", "dialogo" e "oratorio". SMITHER, H.E., *L'Oratorio Barocco*, Vol. I, *op. cit.*, p. 140.

¹⁸ *Ibid.*, p. 171. Fue una característica fundamental en el «oratorio volgare» a partir de 1640.

diferenciación en recitativos y arias que se pueden deducir por la longitud estrófica; sólo se indican las entradas de personajes.

En el texto dedicado a la Concepción, de 1766, no hay divisiones de ningún tipo excepto las sugeridas por la diferencia métrica; tampoco aparecen personajes a excepción de las últimas estrofas, donde se consignan los nombres de Coro, María y Moisés. Muy similar a éste es el dedicado a Santo Tomás en 1769, donde no aparecen personajes y la única división textual es la producida por la aparición de diferentes frases latinas de varias autoridades o de la Biblia que separan el texto en doce partes.

En una posición intermedia entre el villancico tradicional y el oratorio se encuentran los textos de Reyes, de la Inmaculada y de Santo Tomás. En éstos no encontramos la palabra *villancico* que es sustituida por *consonancia*, *acto*, *cantada*, *cántico* o simplemente con numeración. Otros siguen las estructuras de décadas anteriores cambiando simplemente la denominación *villancico* por la de *cántico*.

Los villancicos de Reyes de esta época forman un grupo bastante rico formalmente ya que incluyen características tradicionales, del oratorio, y puramente teatrales. Así, encontramos personajes diferenciados como Herodes o los Reyes Magos, o acotaciones que implican movimiento físico y anímico. La estructura de estos villancicos se mantiene en los tres nocturnos de maitines constando el primero y el segundo de tres secciones y el tercero de dos, o bien de dos cada nocturno como es el caso de los de 1760, 1761 y 1763. Lo normal es la convivencia de formas neotradicionales como la *pastorela* o la *tonadilla* con fragmentos en donde los actores están especificados. La *tonadilla* en esta década y en los Maitines de Reyes aparece fijamente en la cuarta sección precedida de un *estribillo de tonadilla*. La *pastorela* suele tener su lugar en la segunda sección aunque en el de 1767 aparece en la séptima y última, y en el de 1769 en la tercera.

Todos estos aspectos novedosos se van a acentuar a partir de 1770. Tan sólo encontramos un caso de denominación como *villancicos* en un texto de profesión de 1770, donde todavía se mantienen, en el primer villancico, las secciones de *introducción*, *estribillo* y *coplas*.

Los villancicos de Reyes que se conservan de esta década, de 1771 y 1772, mantienen las mismas características que los de la anterior: división en *consonancias*, aparición de acotaciones y mezcla de arias y recitativos con tonadillas y pastorelas. En ambos la estructura es idéntica apareciendo en la cuarta consonancia un estribillo de tonadilla con la tonadilla correspondiente.

Los oratorios conservados, uno de 1771 dedicado a la Concepción y dos de 1774 dedicados a Santo Tomás de Aquino y a los Siete Convertidos siguen las características del género que aparecían en años anteriores.

En las dos últimas décadas del siglo, los oratorios sustituyen completa-

mente a los villancicos en las festividades indicadas. No encontramos testimonio de composiciones para Maitines de Reyes, ya que se había realizado la restitución de los Responsorios en latín, máxime cuando el adalid de esta restitución fue García Fajer, maestro de capilla de la Seo a partir de 1756. Los oratorios se van a dedicar fundamentalmente a Santo Dominguito de Val y a los Siete Convertidos, apareciendo composiciones de García y de Baltasar Juste que enlazan con el inicio del siglo siguiente.

El proceso del villancico zaragozano en el siglo xviii muestra la evolución del género desde su punto de máximo apogeo hasta su decadencia y desaparición. La situación inicial está dentro de las coordenadas establecidas en el siglo anterior, pero los cambios se van a suceder con rapidez y decisión hasta modificar la composición formal y estilística. La influencia italiana, como en otros géneros, será decisiva. El oratorio, importado de Italia, modificará paulatinamente, durante la segunda mitad de la centuria, la estructura y características primigenias del villancico hasta llegar a sustituirlo.