

## Capítulo 22º. LAS FORMAS POLIFÓNICAS PROFANAS

### 22.1. INTRODUCCIÓN.

Al abordar el estudio de la formas musicales en las que quedan plasmadas las obras corales de género civil o profano, queremos exponer algunas consideraciones:

- La música polifónica siempre depende de un texto, normalmente poético, que condiciona el fraseo musical, y de alguna manera incide en la forma por la presencia de estribillos, repeticiones literarias, etc., dando lugar a formas que se caracterizan por algún tipo de repetición de fragmentos musicales o frases; o por el contrario, dando libertad formal al compositor por la ausencia de estos recursos repetitivos.

- La música coral se plasma en formas musicales normalmente breves, en las que está ausente el recurso denominado *desarrollo*, ideado para expandir una idea compositiva instrumental, y que se adapta mal a la musicalización de un texto.

- Estas formas breves son, sin embargo, de gran concentración musical y expresiva, y tienen su punto culminante en la forma *madrigal, canción o Lied*.

- La *gran forma*, con el sentido de obra de gran duración, se puede dar agrupando diversas obras pequeñas, dividiendo un poema largo en partes diversas de carácter contrastante, o, con menos frecuencia, musicalizando un largo texto o poema sin solución de continuidad de manera libre.

Comenzamos por las formas polifónicas más antiguas, nacidas a veces en la Edad Media, pero que tuvieron especial vitalidad a partir del Renacimiento y pervivieron durante más o menos siglos (algunas hasta nuestros días), fijándonos especialmente en aquéllas en las que se ha volcado la lírica española; dejamos otras formas simples, menos perdurables, o más ajenas a la tradición interpretativa de nuestros coros, para los correspondientes capítulos de la interpretación de la Música Coral en los distintos períodos de la Historia en la 4ª parte de nuestro Tratado.

### 22.2. EL VILLANCICO.

El término *villancico* está relacionado con la *villa*, asentamiento humano de carácter rural y popular, en contraposición a la *urbs* en la que se ejerce el comercio y las profesiones liberales. Tiene, por consiguiente, una connotación de arte popular, no en el sentido de transmisión oral que hoy damos al término, sino como carácter. Técnicamente, el villancico es un arte culto, de autor, literaria y musicalmente hablando; pero el lenguaje, las ideas, los protagonistas, los temas

musicales y sus ritmos están muy cercanos a la cultura popular. La presencia de elementos repetitivos literarios y musicales, que lo caracterizan y que en seguida veremos, lo hacen especialmente asequible a auditorios menos formados.

Literariamente hablando, el villancico es un poema de métrica muy variada, caracterizado por la presencia de unas ciertas palabras o frases repetidas, que se denominan *estribillo*.

Ponemos como ejemplos los textos de dos villancicos muy conocidos, anónimo el primero, y el segundo del gran poeta, dramaturgo y músico Juan del Encina (1469-1530):

Tres morillas m' enamoran  
*en Jaén,*  
*Axa, Fátima y Marién.*

Tres morillas tan garridas  
Y van a coger olivas,  
Y hallávanlas cogidas  
*en Jaén,*  
*Axa, Fátima y Marién.*

Y hallávanlas cogidas,  
Y tornavan desmaídas  
Y las colores perdidas  
*en Jaén,*  
*Axa, Fátima y Marién.*

Tres moricas tan loçanas,  
Tres moricas tan galanas  
Y van a coger mançanas  
*a Jaén,*  
*Axa, Fátima y Marién.*

Poema y música anónimos.  
(CMP nº 24)

Oy comamos y bebamos  
Y cantemos y holguemos,  
*Que mañana ayunaremos.*

Por onrra de Sant Antruejo  
Parémonos oy bien anchos,  
Enbutamos estos panchos,  
Rrecalquemos el pellejo.  
Que costumbr'es de conçejo  
Que todos oy nos hartemos,  
*Que mañana ayunaremos.*

Honrremos a tan buen santo,  
Porque en hambre nos acorra;  
Comamos a calca porra,  
Que mañana ay gran quebranto.  
Comamos, bebamos tanto,  
Hasta que nos rrebentemos,  
*Que mañana ayunaremos.*

Beve, Bras; más tú, Beneyto,  
Beva Pidruelo y Llorente;  
Beve tú primeramente,  
Quitarnos has deste preito.  
En beber bien me deleyto;  
Daca, daca, beberemos,  
*Que mañana ayunaremos.*

Tomemos oy gasajado,  
Que maña' viene la muerte;  
Bebamos, comamos huerte;  
Vámonos para el ganado.  
No perderemos bocado,  
Que comiendo nos iremos,  
*Que mañana ayunaremos.*

Poema y música: Juan del Encina.  
(CMP nº 174)

A veces los textos son romances con estribillo, tratados musicalmente como villancicos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase para todo este apartado: Miguel Querol: *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1975 (pp. 125 ss.).

En cuanto a los temas tratados, pueden ser múltiples, pero en la mayoría se canta el amor bajo cualquier aspecto: lírico, cómico, satírico, erótico, pocas veces dramático, etc. En algunas ocasiones el tema es filosófico y moral; el tema religioso es abundante, sobre todo a partir del Barroco (villancicos a alguno de los misterios del Señor, Navidad, Pasión, Resurrección, etc., a la Virgen, a los Santos, etc.)<sup>2</sup>.

Musicalmente, el villancico es una composición polifónica que consta de tres períodos más o menos cortos o extensos, según el estilo o la época (A||:B:||A):

A. *Estribillo* o *refrán*.

B. *Copla* o *estrofa*.

A. Repetición del *estribillo*.

La sección B (copla) es muy variable bajo el punto de vista musical: normalmente se repite dos veces (como en los ejemplos puestos arriba), pero hay ocasiones en las que no hay tal repetición<sup>3</sup>; en otras ocasiones se repite tres veces<sup>4</sup>.

La música de esta sección (B) a veces tiene un tema nuevo y distinto del estribillo (A)<sup>5</sup>; otras veces es un tema derivado del estribillo (A)<sup>6</sup>; y en otras ocasiones la música de la copla (B) es parcialmente idéntica a la del estribillo (A)<sup>7</sup>. En alguna ocasión cada copla (B) del mismo villancico tiene música diferente<sup>8</sup>.

Normalmente las tres secciones del villancico están escritas para la misma composición vocal; pero a veces las coplas (B) están escritas para una sola voz, o a menos voces que el estribillo (A).

De cualquier manera la forma *villancico*, con su estructura ternaria, es inconfundible al análisis, y perceptible casi siempre al examen gráfico de la obra: Una primera sección (A) con final en doble línea divisoria y la palabra *Fin* ( || ); una segunda sección (B), la mayoría de las veces con puntos de repetición ( ||: :|| ), y un *da capo* (D.C.) hasta *Fin* (A)<sup>9</sup>.

El villancico es la forma más típica y abundante de la polifonía cortesana del

---

<sup>2</sup> Es importante clarificar que el término *villancico* es una forma musical con la estructura que aquí se explica, y no es sinónimo de *canción de Navidad*, como popularmente se toma. Algunos villancicos son de Navidad, porque su tema es navideño; pero la inmensa mayoría de los villancicos renacentistas y barrocos son de tema lírico, y por tanto profanos.

<sup>3</sup> Ejemplos: *Dindirin dindirin* de autor anónimo (CMP n° 359); *Viejo malo en la mi cama* de Sedano (CMP n° 455), o *Dezilde al cavallero* N. Gombert (CMU n° 49).

<sup>4</sup> Ejemplos: *So ell enzina, enzina* de J. del Encina (anónimo en el ms.) (CMP n° 20), o *Las mis penas, madre* de P. Escobar (CMP n° 59).

<sup>5</sup> Ejemplos: *Más vale trocar plaser* de J. del Encina (CMP n° 298), o *Teresica hermana* de autor anónimo (CMU n° 36).

<sup>6</sup> Ejemplos: *¡Ay que non ay!* de autor anónimo (CMP n° 269), o *Serrana, ¿dónde dormistes?* de autor anónimo (CMU n° 32).

<sup>7</sup> Ejemplos: *Rodrigo Martines* de autor anónimo (CMP n° 12), o *Ay, Santa María* de autor anónimo (CMP n° 415).

<sup>8</sup> Esto sucede al menos en las dos coplas del célebre villancico *Teresica hermana* (CMU n° 36).

<sup>9</sup> En algunos Villancicos de J. Vásquez y del CMM, como veremos, es difícil a veces ver gráficamente esta estructura.

Renacimiento español y de su área de influencia. Las principales fuentes del villancico renacentista son los Cancioneros Musicales de La Colombina, Palacio, Uppsala, Medinaceli y las publicaciones de Juan Vásquez y Francisco Guerrero.

### 22.2.1. LOS VILLANCICOS DE LOS CC. MM. DE LA COLOMBINA Y PALACIO:

El C.M. de La Colombina (CMC)<sup>10</sup> contiene 95 obras, algunas incompletas por la pérdida de algunos folios sueltos, de autores locales o cercanos a la Catedral de Sevilla que vivieron entre el final del s. XV y los primeros años del XVI. El autor representado con más obras y, por tanto, el probable autor de la colección es Juan de Triana. 62 de esas obras son villancicos. Son sus autores: Belmonte (1), J. Cornago (5), Enrique (2), Gijón (1), Lagarto (1), J. de León (1), Juanes (1), Madrid (1), Móxica (1), F. de la Torre (1), J. de Triana (14), J. Urrede (4), H. de Xerés (2) y anónimos (29).

El C.M. de Palacio (CMP)<sup>11</sup> es la fuente más importante para el conocimiento de nuestra música cortesana del Renacimiento: contiene el fondo musical que se interpretaba en las cortes de los Reyes Católicos y de los Duques de Alba; fruto de diversas manos, se considera cerrado a la muerte de la Reina Católica (1506). El compositor más representado es Juan del Encina. Contiene 458 obras, de las que la gran mayoría (365) son villancicos. Los autores de estas obras son: Ajofrín (1), A. de Alba (1), Aldomar (3), Almorox (3), Alonso (de Toro) (11), J. de Anchieta (3), Badajós (8), L. de Baena (8), Brihuega (2), Contreras (1), A. de Córdoba (1), J. Cornago (3), J. del Encina (55), Enrique (3), P. Escobar (17), A. Fernandes (2), P. Fernández (1), Gabriel (17), Garcimuños (2), Gijón (2), Lagarto (4), J. de León (1), Luchas (1), Madrid (4), Medina (2), J. Milart(e) (6), Millán (2), A. de Mondéjar (11), Moxica (2), F. de Peñalosa (8), J. Ponce (12), A. Ribera (1), J. Rodríguez (1), Salsedo (1), J. de Sanabria (2), Sant Juan (1), Sedano (1), P. de Tordesillas (1), F. de la Torre (12), J. de Triana (2), Troya (2), J. Urrede (2), Vilches (1) y Anónimos (141).

En estos cancioneros encontramos dos tipos de villancicos:

a) Unos de estilo contrapuntístico, lineal, con abundancia de disonancias, largos, en los que se nota la influencia del estilo flamenco; son los más antiguos y difíciles de cantar; su estilo es muy culto. La letra, puesta normalmente sólo en la primera voz (*discantus*), es muy difícil y arriesgado aplicarla a las otras voces. Como hipótesis de interpretación de estas obras, podría cantarse sólo el *discantus* o primera voz por una solista, y el resto de voces sonarlas con instrumentos apropiados.

Algunos ejemplos de villancicos de este estilo:

-En el CMC: *Porque más sin duda creas* de J. Cornago (nº 27), o *No tenga nadie speranza* de

---

<sup>10</sup> Pertenciente al fondo de la Biblioteca de Hernando Colón y conservado en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla (ms. 7-I-28), del último cuarto del siglo XV. Transcrito por Miguel Querol y editado por el C.S.I.C. (Barcelona, 1971).

<sup>11</sup> Encontrado por F.A. Barbieri en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, quien hizo una transcripción que editó en 1890. Transcrito modernamente por Higinio Anglés y editado en dos vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1947) con el título *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*.

H. de Xerés (nº 40).

- En el CMP: *Muy triste será mi vida* de J. Urrede (nº 23), *Señora, qual soy venido* de J. Cornago (nº 52), o *El bien qu'estuve esperando* de Sant Juan (nº 68).

b) Otros, que constituyen la gran mayoría, son de estilo homofónico, cortos, simples, graciosos, muchas veces en proporción ternaria y con carácter popular: son los más modernos y genuinamente españoles, liberados de la influencia flamenca, representativos de la música española en tiempo de los Reyes Católicos. Llevan la letra puesta en todas sus voces, o es muy fácil adaptarla por su verticalidad.

Los ejemplos de este tipo son innumerables y son cantados con gozo por todos nuestros coros; son prototípicos los de J. del Encina (p.e. *Oy comamos y bebamos* [CMP nº 174], *Ay triste que vengo* [CMP nº 293], o *Más vale trocar plaser* [CMP nº 298], etc.), los de P. Escobar (*Virgen bendita sin par* [CMP nº 416]), o tantos anónimos (como *Muchos van d'amor heridos* [CMP nº 92], o *Dindirín dindirín* [CMP nº 359]).

En el repertorio europeo encontramos una forma muy parecida al villancico en la *frottola* italiana. Es probable que el villancico español influyese en la factura de la *frottola* italiana a través del repertorio que se interpretaba en la corte española de Nápoles.

#### 22.2.2. LOS VILLANCICOS DEL C.M. DE UPPSALA (CMU)<sup>12</sup>.

Este cancionero presenta varias peculiaridades comparado con los otros cancioneros del Renacimiento español: en primer lugar, se trata de una colección impresa, no de un manuscrito, en Venecia en 1556, de la que conocemos un único ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (Suecia).

Como obra impresa, se trata de una selección de sólo villancicos, con una ordenación cuidadosa en series de doce obras (12 villancicos a 2 voces, 12 a 3 v., 12 a 4 v., 12 villancicos de Navidad, y 6? a 5 v.). El ejemplar está incompleto por lo que suponemos que faltan seis villancicos más a 5 v., más *8 tonos de Canto llano* y *8 tonos de Canto de órgano* (que se anuncian en el título).

Por estar incompleto no conocemos los *diversos autores* de estos villancicos (que podrían aparecer en un índice final)<sup>13</sup>. Estas obras son, por tanto, anónimas; pero se nota en todas ellas un estilo único y característico, como si hubieran sido corregidas por un compositor que hubiera preparado esta edición. Los estudiosos creen hoy, como hipótesis más probable, que este estilo es el de Mateo Flecha "El Viejo" (1481-1553), maestro de capilla en la corte de los Duques de Calabria (Valencia), y bien conocido por sus *Ensaladas*.

Los villancicos de este cancionero, plenamente de la primera mitad del siglo XVI, presentan un avance en el tratamiento polifónico sobre los del C.M. de Palacio, aunque podemos observar en ellos diferentes estilos:

---

<sup>12</sup> *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes agora nuevamente corregidos...* Transcrito por Jesús Bal y Gay y editado por El Colegio de México, 1944.

<sup>13</sup> Sólo consta en el cuerpo de la obra el nombre de N. Gombert como autor de *Dezilde al cavallero* (nº 49).

- Los villancicos a 2 v. (n<sup>os</sup> 1-12) son de estilo contrapuntístico complejo, sin rastro de melodías de influencia popular, salvo *Yéndome y viniendo* (n<sup>o</sup> 6).
- Los villancicos a 3 v. (n<sup>os</sup> 13-24), los de 4 v. (n<sup>os</sup> 25-36) y los de Navidad (n<sup>os</sup> 37-48) constituyen el núcleo central del cancionero: en ellos el contrapunto es mucho más claro y sencillo, como reacción a la complejidad flamenca; el espíritu es popular, utilizando a veces temas ya tradicionales (*Con qué la lavaré* [n<sup>o</sup> 29], *Serrana, dónde dormistes?* [n<sup>o</sup> 32], *Falalalán falalalera* [n<sup>o</sup> 33], etc.). Son obras dotadas de una gran unidad, pues con frecuencia la copla tiene el mismo tema del estribillo, aunque armonizado o contrapunteado de forma diferente. En algunos de los de Navidad se anticipa el recurso barroco de anticipar el estribillo o hacer las coplas a sólo una voz (*No la devemos dormir* [n<sup>o</sup> 37], *Ríu, ríu, chíu* [n<sup>o</sup> 46], etc.).
- Los villancicos a 5 v. (n<sup>os</sup> 49-54) son madrigales por el espíritu: el contrapunto vuelve a ser más complejo y la música está muy en conformidad con la significación del texto. Estas obras tienden un puente al estilo del último de nuestros cancioneros, el C.M. de Medinaceli.

### 22.2.3. LOS VILLANCICOS DE JUAN VÁSQUEZ.

Juan Vásquez (ca. 1500-p. 1560) es un compositor que sólo sirvió como maestro de capilla en casas señoriales de Sevilla y su provincia, por lo que la mayor parte de su producción publicada es de género cortesano o civil. Tiene dos publicaciones que contienen villancicos:

- *Villancicos I canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro* (Osuna, 1551)<sup>14</sup>.
- *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560)<sup>15</sup>.

Los villancicos de J. Vásquez que podemos conocer son los de la segunda publicación (1560), dado que la primera no está transcrita. Son en total 48 de las 67 obras que contiene (39 a cuatro v., y 9 a cinco v.). Poseen una característica peculiar de amabilidad, claridad y frescura propia de obras hechas para el divertimento de veladas artísticas en las cortes de sus protectores.

Muchas veces están hechos sobre melodías que ya eran populares en su época (como *Serrana, ¿dónde dormistes?* [a 5, n<sup>o</sup> 22], *¿Con qué la lavaré?* [a 4, n<sup>o</sup> 36], etc.).

A veces usa la técnica del *cantus firmus* o *cantus obstinatus* en una de las voces polifónicas (*Lindos ojos aveys, señora* [a 4, n<sup>o</sup> 16], *De los álamos vengo, madre* [a 4, n<sup>o</sup> 13], etc.), técnica que siempre denota una melodía popular ya preexistente.

Algunos han perdido *gráficamente* la arquitectura ternaria propia del villancico: esto es debido a la ampliación de las partes de esta forma, sobre todo en la repetición del estribillo (A), que no siempre es igual que al principio, sino que tiene alguna variación normalmente leve, o que engancha con las coplas sin cadencia suspensiva, o que añade algunos compases de coda para dar a la obra un carácter más conclusivo. Esto obliga a escribir íntegramente la repetición del estribillo tras las coplas, dando la impresión gráfica de una obra continua, sin secciones, a la manera de un madrigal. Pero sometidos a un análisis estos villancicos “son tan simples y tradicionales como los de J. del Encina. En cuanto a su espíritu, basta comparar los villancicos con sus propios madrigales (*Sonetos y Canciones*) para ver la enorme distancia expresiva que hay

<sup>14</sup> No conocemos transcripción y edición moderna de esta obra.

<sup>15</sup> Transcrita por Higinio Anglés, y editada por el C.S.I.C. (Barcelona, 1946).

de unos a otros”<sup>16</sup>.

#### 22.2.4. LOS VILLANCICOS DEL C.M. DE MEDINACELI (CMM)<sup>17</sup>.

Este cancionero, el segundo en importancia de los reseñados, se formó con el fondo musical que se practicaba en la corte de los Duques de Medinaceli de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. Como todo manuscrito, se trata de una colección heterogénea de obras (religiosas y civiles) y de autores (nacionales y extranjeros). Su importancia radica en que las obras profanas que contiene son de autores sevillanos adscritos a la casa Ducal de Medinaceli, o cercanos a ella, gracias a los cuales conocemos cómo es la música cortesana en la época del esplendor renacentista (segunda mitad del siglo XVI) en una pujante y rica ciudad, como Sevilla. La música profana de F. Guerrero nos queda en este cancionero.

Las obras profanas de este cancionero (las únicas transcritas) son 101, y entre ellas hay villancicos, canciones, madrigales, un romance y una ensalada.

Los villancicos, que ya no son muchos (21), tienen como autores a: A. Cebrián (2), D. Garcón (5), G. de Morata (4), J. Navarro (1), Ortega (1) y anónimos (8).

Algunas de estas obras siguen teniendo un espíritu popular (p.e. *Puse mis amores en Fernandillo*, de autor anónimo [nº 7]); otras representan el máximo alejamiento de este espíritu al que puede llegar una forma tan tradicional como el villancico (p.e. *Clemente jurava a tal*, de D. Garcón, [nº 22]). Y unas y otras están dotadas de una envoltura literario-musical culta y refinada, propia de una estética madrigalista, donde está presente la pasión. El tratamiento musical del texto es también propio del madrigal.

Algunas conservan el aspecto gráfico del villancico con toda claridad en sus tres secciones A||B||A, como en el CMP, aunque amplifiquen sus dimensiones (p.e. *Sábeta, linda zagala*, de autor anónimo [nº 2]). Pero otros tienen apariencia gráfica de madrigal, con una escritura continua sin cortes, por razón de que el estribillo se enlaza con la copla (en estos casos copla única, no doble), y ésta con la vuelta sin cadencias suspensivas, o porque la repetición del estribillo contiene alguna novedad o coda, por lo que tiene que escribirse entero de nuevo, a la manera explicada en J. Vásquez (p.e. *Amor ciego y atrevido*, de D. Garcón [nº 21]).

#### 22.2.5. LOS VILLANCICOS DE FRANCISCO GUERRERO.

Con ellos llegamos al punto culminante del villancico del Renacimiento español, que como vemos tiene una historia sobresaliente en calidad y cantidad. Estos villancicos son los que él llama *villanescas* en su última obra publicada: *Canciones y Villanescas Espirituales* (Venecia,

---

<sup>16</sup> M. Querol: O.c. pág. 132.

<sup>17</sup> Conservado en la Biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli de Madrid, sign. 13230. Transcrito parcialmente (sólo las obras profanas) por Miguel Querol, y editado en 2 vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1947).

1589)<sup>18</sup>. Las villanescas son en realidad villancicos, aunque todos tienen temática religiosa, como corresponde al epíteto *espirituales*.

El libro, que tiene 61 obras, está estructurado en tres partes: 33 obras a 5 v. (de las que 20 son villanescas), 20 obras a 4 v. (7 villanescas) y 8 obras a 3 v. (4 villanescas). En total, 31 villanescas o villancicos espirituales de una claridad gráfica absoluta: estribillo, copla doble, estribillo (A||:B:||A).

Las villanescas son fruto de la madurez compositiva de F. Guerrero; no conocemos ningún villancico anterior profano que haya sido *vuelto a lo divino*, como ocurre con muchas de sus canciones y madrigales.

Mi querido y recordado maestro Miguel Querol dice bellamente a propósito de ellas:

“La variedad y riqueza en las combinaciones rítmicas, en el juego de las voces, en los contrastes entre el estribillo y la copla, los distintos procedimientos en escribir las coplas y los estribillos, el diálogo musical corto, pero incisivo, de las distintas voces, la magistral economía con que las usa, donde tan pronto suena una sola, como cinco, dos, tres o cuatro, en continua mutación, en continuo entrar y salir, todo ello da a estos villancicos de F. Guerrero una vitalidad y un interés que difícilmente se encontrará en ninguna otra obra española del siglo XVI. Estas cualidades resaltan con mayor intensidad en los villancicos del ciclo [tema] navideño que son, sin la menor duda, los más representativos del estilo y del genio de nuestro músico...”<sup>19</sup>.

F. Guerrero acentúa más que otros autores el contraste entre el estribillo y la copla de sus villanescas con dos recursos: bien oponiendo el contrapunto del estribillo (A) a la homofonía y verticalidad de la copla (B), bien disminuyendo el número de voces en la copla respecto a las del estribillo (p.e. *Vamos al portal*, a 5 v., tiene la copla a 3v. [nº 15]), llegando a veces a ser cantada la copla por una sola voz (p.e. *Al resplandor d’una estrella*, a 5 v [nº 25]).

La técnica depuradísima de estas obras y la división de la voz superior (*tiple 1º y 2º*) en las villanescas a 5 v. hacen su interpretación especialmente difícil.

#### 22.2.6. INTERPRETACIÓN DE LOS VILLANCICOS DEL RENACIMIENTO.

Los villancicos, como las demás formas de la polifonía cortesana del Renacimiento, son obras *de cámara*, o sea que eran cantados por los cantores de las capillas cortesanas, normalmente solistas, acompañados con instrumentos, en las estancias palaciegas, normalmente no grandes y con resonancia muy apagada por los cortinajes, alfombras, mobiliario, cojines, etc. Estos cantores intentaban *divertir* veladas, comidas o reuniones de los señores de la corte con su música, a la que normalmente no atendían.

Esto significa que el intérprete ideal de estas obras es un grupo de cámara vocal, con un cantor por voz, acompañado por algún o algunos instrumentos apropiados,

Pero esto no obsta para que el rico mundo de los villancicos pueda ser abordado por el coro, que tiene en ellos un repertorio inmenso y de una calidad incomparable, con tal de que adopte ciertos criterios estilísticos:

<sup>18</sup> Transcritas por Vicente García, y editadas en 2 vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1955).

<sup>19</sup> M. Querol: O.c., pág. 133s.



- El coro no puede ser demasiado grande; mejor de cámara, pero lo que es más importante, debe cantar con espíritu *de cámara*.
- El *tempo*, el carácter deben recordar el espíritu popular del villancico. Es muy importante acertar con la figura que será la unidad del *tactus*, lo que dependerá de las transcripciones que se utilicen
- En muchos villancicos de proporción binaria del CMU y de J. Vásquez la unidad del *tactus* será la *redonda* [♩].
- Atención especial merecen los compases de proporción ternaria (compás de la danza), muy utilizados en los villancicos, cuyo *tactus* debe llevarse a la unidad ternaria; en caso contrario, se desfiguran
- Ya se ha visto cómo en muchos villancicos el autor ha buscado un contraste entre el estribillo y la copla o las coplas. Creemos que este contraste es connatural a la forma y el director debe procurar mostrarlo a los oyentes, disminuyendo el número de cantores que interpreten las coplas (solistas, semicoro, etc.). Si la copla se repite, la segunda vez puede sonar más suave (por costumbre).
- En cuanto al acompañamiento instrumental, hay que decir que la obra está completa armónicamente en las voces, por tanto puede ser interpretada sin ningún instrumento acompañante. Si se quiere acompañarla se buscarán instrumentos melódicos del registro de las voces (mejor homogéneos, p.e. una familia de flautas de pico o de otra naturaleza, que heterogéneos), o un instrumento polifónico de sonoridad conveniente (clavicémbalo, arpa, laúd, incluso guitarra, nunca un piano o un órgano), que doblarán a las voces de los cantores, y nunca harán otros inventos al margen de la partitura.

#### 22.2.7. EL VILLANCICO DESPUÉS DEL RENACIMIENTO.

El villancico perdura en el Barroco; en esta época abandona progresivamente la corte, para, volviéndose religioso, entrar en la Iglesia, en sustitución de los responsorios latinos en C. Gregoriano de los Maitines de las grandes fiestas en los que éstos se cantaban (Navidad, Inmaculada Concepción, Corpus). Ésta es la razón de la multiplicidad de villancicos de Navidad, marianos y eucarísticos que llenan los archivos de Catedrales y Colegiatas durante los siglos XVII-XIX.

En los textos de estos villancicos se busca una catequesis sobre las fiestas y misterios correspondientes, por lo que decae cada vez más su valor literario y poético en favor de la pedagogía del mensaje. A veces se escriben en *jergas* curiosas, como los villancicos *de negros* o *de galegos*.

En cuanto al valor musical ocurre algo parecido: la música de los villancicos es muy efímera (de hecho no podían repetirse, y cada año el maestro de capilla tenía que componer villancicos nuevos para las mismas fiestas; a lo sumo podían venderse para otra Iglesia), y los maestros lo sabían, por lo que su composición es descuidada musicalmente, si se comparan con los motetes, misas, etc. de esos mismos autores.

La forma sufre ciertas modificaciones, tendentes a su ampliación:

- El estribillo (que también se llama *responsión*) agranda sus proporciones, siendo habitualmente policoral, y convirtiéndose en la parte con mucho más importante del villancico.

- Las coplas nunca son policorales: son sólo para el Coro 1º, y con más frecuencia para una sola voz (¿solista?). Estas coplas suelen ser muchas (4, 6 ó más), por lo que parece ser que se cantaban todas seguidas antes de repetir la larga *responsión* o estribillo, y no alternando cada copla con el estribillo, como se hacía en el Renacimiento.
- Es frecuente la ampliación de la forma villancico, comenzándolo por una *entrada* o *romance*, destinado a sólo el Coro 1º, o a una voz sola (la misma que hará las coplas).
- Esta *entrada* o *romance* puede tener una o varias letras, con las consiguientes repeticiones.
- A veces la *entrada* o *romance* es una sencilla exposición del tema que después se trabajará contrapuntística y policoralmente en el estribillo o *responsión*.
- El bajo continuo (B.c.) es obligado desde entrado el siglo XVII. El nombre español de este bajo es *Acompañamiento*.
- Progresivamente los villancicos se componen con acompañamiento diverso de violines, flautas, trompas, etc. hasta llegar a una quasi orquesta barroca, con un núcleo fijo de cuerda (violines 1ºs y 2ºs y bajos o violonchelos<sup>20</sup>), al que se añaden algunos instrumentos concertantes de viento a voluntad del compositor.

Si resumimos todos estos elementos, tenemos que decir que el villancico barroco, y el que se seguirá componiendo hasta casi finales del siglo XIX, es una obra de asunto religioso que, admitiendo ciertas variantes, sigue caracterizado por unos elementos estructurales (estribillo-coplas-estribillo) y un carácter cercano a la música popular. Su texto siempre es castellano y poético<sup>21</sup>, en ocasiones con frases en algún idioma regional (gallego, catalán) o jerga de negros.

El esquema formal (con mucha libertad) de un villancico barroco se acerca al siguiente:

- A. Entrada o Romance.
- B. Estribillo o Responsión.
- C. Coplas.
- B. Estribillo o Responsión.

Encontramos aún villancicos de carácter cortesano y de estructura idéntica a los del Renacimiento en los Cancioneros Musicales de comienzos del siglo XVII<sup>22</sup>:

- Cancionero Musical de Turín.
- Cancionero Musical de la Biblioteca Casanatense (Roma).
- Libro de Tonos Castellanos B (Medinaceli).
- Cancionero Musical de Olot.
- Cancionero Musical de Munich o de Claudio de la Sablonara.
- Libro de Tonos Humanos.
- Romances y Letras a tres voces<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Nótese la ausencia de violas en esta orquesta española.

<sup>21</sup> Por excepción conocemos un villancico de Navidad con texto latino, pero muy popular en su carácter: *Dulce collo pendens* (7 v.m. en 2 coros y B.c.) de Joan Verdalet.

<sup>22</sup> Transcritos parcialmente por Miguel Querol y editados con el nombre *Cancioneros Españoles del Siglo XVII* en la serie *Música Barroca Española*, Vol. I, por el C.S.I.C. (Barcelona, 1970).

<sup>23</sup> Este manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, ha sido transcrito íntegro por Miguel Querol, y editado por el C.S.I.C. (Barcelona, 1956).

En cuanto a los villancicos religiosos podemos decir que llenan los archivos eclesiásticos; como ya se ha dicho, su interés es relativo en nuestra opinión, dependiendo naturalmente de la solvencia de sus autores, y su rescate total parece imposible y no necesario. Las publicaciones de instituciones oficiales de las Comunidades Autónomas tratan de mostrar en lo posible algo de esa montaña ingente. Reseñamos sólo a modo de ejemplo:

- Juan Bautista Comes: *Obras en lengua romance: I. Villancicos al Ssmo. Sacramento. II. Villancicos a la Natividad. III. Villancicos a la Sma. Virgen.*<sup>24</sup>
- Pedro Ruimonte: *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos...*<sup>25</sup>.
- Padre Antonio Soler: *Siete Villancicos de Navidad.*<sup>26</sup>
- *Colegiata de Alquézar: Polifonía a 4 y más voces del Siglo XVII*<sup>27</sup>: contiene varios villancicos entre otras obras.
- *Madrigales y Canciones Polifónicas*<sup>28</sup> (siglo XVI-XVII) del Archivo de la Catedral de Valencia. (Bajo ese título hay muchos villancicos).
- *Polifonía Aragonesa*<sup>29</sup>: algunos villancicos en los diversos volúmenes.
- *Villancicos Barrocos en la Capilla Real de Granada.*<sup>30</sup>

### 22.3. EL ROMANCE.

El romance es otra forma muy típica y representativa del genio español, y tuvo una gran difusión en el área de la cultura hispánica. Sin embargo, su trascendencia y conocimiento en Europa fue mucho menor que la del villancico, quizá por su carácter histórico y geográfico muy localista.

Nace en la Baja Edad Media, probablemente siempre con música monódica, y ha perdurado hasta casi nuestros días, en los que se han recogido muchos romances, que constituyen el *Romancero Español*. Muchos poetas populares aún componen sus rapsodias poéticas en forma de romance.

Los romances literarios se han recogido en infinidad de publicaciones, llamadas *Romanceros*, y han sido muy estudiados por muchos ilustres investigadores, entre los que destaca Ramón Menéndez Pidal. La música de los romances, sin embargo, al no haberse escrito, se ha perdido en su mayor parte.

Literariamente el romance es un poema narrativo más o menos extenso, dividido en estrofas de cuatro versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares.

---

<sup>24</sup> Transcripción de José Climent. Edición del Instituto Valenciano de Musicología (Valencia, 1977-1978).

<sup>25</sup> Transcripción de Pedro Calahorra. Edición de la Institución Fernando El Católico de Zaragoza (Zaragoza, 1980).

<sup>26</sup> Transcripción de Samuel Rubio. Edición del Instituto de Música Religiosa (Cuenca, ?).

<sup>27</sup> Transcripción de Jesús María Muneta. Edición de la Federación Aragonesa de Coros (Zaragoza, 1993).

<sup>28</sup> Transcripción de María teresa Oller. Edición del Instituto Valenciano de Musicología (Valencia, 1958).

<sup>29</sup> Publicaciones de la Institución Fernando El Católico de Zaragoza.

<sup>30</sup> Transcripción de Germán Tejerizo. Edición en 2 vols. del Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada, 1989).

Puede narrar todo tipo de acontecimientos dignos de ser contados: históricos, legendarios, guerreros, amorosos, incluso reflexiones moralizantes, etc.

Se trata de una forma literaria popular, que probablemente siempre nació con música también popular, cantado en primera instancia por su mismo autor; los más gustados y trascendentes en sus argumentos se conservaron por transmisión oral.

Pero desde la segunda mitad del siglo XV la afición a los romances invade todas las clases sociales y los romances penetran en la corte: los músicos de corte envuelven esas melodías populares en polifonía (volviendo culto lo que hasta entonces era popular), o componen directamente romances polifónicos, de los que algunos nos han llegado a través de los Cancioneros Musicales.

Presentamos, como ejemplo, el texto de dos romances, uno guerrero y otro lírico:

Una sañosa porfía  
Sin ventura va pujando.  
Ya nunca tuve alegría,  
Ya mi mal se va ordenando.  
Ya fortuna disponía  
Quitar mi próspero mando,  
Qu'el bravo león d'España  
Mal me viene amenasando.  
Su espantosa artillería  
Los adarves derribando,  
Mis villas y mis castillos  
Mis ciudades va ganando.  
La tierra y el mar gemían,  
Que viene señoreando,  
Sus pendones y estandartes  
Y banderas levantando.  
La muy gran caballería  
Héla, viene rrelumbrando,  
Sus huestes i peonaje  
All aire viene turbando.  
Córreme la morería,  
Los campos viene talando,  
Mis compañías i caudillos  
Viene vençiendo i matando.  
Las mesquitas de Mahoma  
En iglesias consagrando;  
Las moras lleva cativas,  
Con alaridos llorando.  
Al çielo dan apellido:  
¡Viva'l Rey [Don] Fernando,  
Viva la muy gran leona  
Alta reyna prosperando.  
Una generosa Virgen  
Esfuerço les viene dando;  
Un famoso caballero  
Delante viene volando,  
Con una crus colorada  
Y un espada rrelumbrando,

Caminaba el Conde Olinos  
La mañana d San Juan  
A dar agua a su caballo  
A las orillas del mar.  
Mientras su caballo bebe  
Canta un hermoso cantar;  
Las aves que iban volando  
Se paraban a escuchar:  
Bebe, mi caballo, bebe,  
Dios te me libre del mal,  
De los vientos de la tierra  
Y de las furias del mar.  
Desde las torres más altas  
La reina lo oyó cantar:  
- Mira, hija, cómo canta  
la sirena de la mar.  
- No es la sirenita, madre,  
Que ésa tiene otro cantar;  
Que es la voz del Conde Olinos  
Que por mis amores va.  
- Si es la voz del Conde Olinos,  
Yo le mandaré matar:  
Que para casar contigo  
Le falta sangre real.  
- No le mande matar, madre,  
No le mande usted matar,  
Que si mata al Conde Olinos  
A mí la muerte me da.  
Guardias mandaba la reina  
Al ,Conde Olinos buscar,  
Que lo maten a lanzadas  
Y echen su cuerpo a la mar.  
La princesa con gran pena  
no cesaba de llorar.  
Él murió a la media noche,  
Y ella a los gallos cantar.  
A los dos los enterraron  
En medio de un platanal.

D'un rico manto vestido,  
Toda la gente guiando.  
Poema y música: Juan del Encina  
(CMP nº 126)

Dos arbolitos crecieron  
En aquel mismo lugar;  
Ni en la vida, ni en la muerte  
Los pudieron separar.  
De ella nació un rosal blanco,  
De él nació un espino albar.  
Crece el uno, crece el otro,  
Los dos se van a juntar;  
Las ramas que se alcanzaron  
Fuertes abrazos se dan  
La reina, llena de envidia,  
Ambos los mandó cortar;  
El galán que los cortaba,  
No cesaba de llorar.  
De ella naciera una garza,  
D'él un fuerte gavilán.  
Juntos vuelan por el cielo,  
Juntos vuelan a la par.  
Anónimo (siglo XVI?)

Musicalmente el romance es una pequeña forma musical polifónica, que consta de cuatro cortas frases musicales, correspondientes a los cuatro versos de la primera estrofa o cuarteta literaria. Por su carácter narrativo, no repiten ningún verso ni palabra, salvo raras excepciones.

Con la misma música se cantan todas las demás estrofas, seguidas y sin estribillo musical.

La nota final de cada una de las cuatro frases musicales lleva un calderón [^], lo que da a la forma romance una cuadratura algo semejante a los corales alemanes, a la vez que estos calderones se constituyen en signo distintivo gráfico para identificar esta forma.

#### FUENTES DEL ROMANCE POLIFÓNICO.

Vamos a intentar hacer un repaso esquemático de los Romances polifónicos del Renacimiento a través de las fuentes citadas en el apartado anterior al hablar del villancico:

En el C.M. DE LA COLOMBINA nos queda un único romance *Olvida tu perdition* (3 v.m.) de autor de autor anónimo (nº 52).

El C.M. DE PALACIO es la principal fuente del Romance polifónico del Renacimiento. En él nos quedan 42 romances, de los siguientes autores: Juan de Anchieta (1), Contreras (1), J. del Encina (7), P. Escobar (1), Femoselle (1), Lagarto (1), L. Martines (1), Millán (2), Ponce, (1), A. Ribera (1), F. de la Torre (4), Troya (1) y Anónimos (20).

La música de estos romances se caracteriza “por la seria gravedad de su expresión musical, por su humanismo y veracidad del sentimiento”.<sup>31</sup> Estas cualidades se dan de manera eminente en los romances magistrales de J. del Encina y resaltan al compararlos literaria y musicalmente con la superficialidad graciosa de los villancicos amorosos cortesanos.

---

<sup>31</sup> Miguel Querol: O.c., pág. 136.

Del siglo XVI nos han llegado muy pocos romances:

JUAN VÁSQUEZ (*Recopilación de Sonetos y Villancicos...*) nos ofrece un solo romance: *Los brazos traygo cansados* (4 v.m. [nº 28]). Se trata de una trabajada obra contrapuntística sobre el *cantus firmus* de la melodía tradicional de este romance. Según M. Querol, es la melodía más arcaica que nos ha llegado en un romance polifónico.<sup>32</sup>

El C.M. DE MEDINACELI nos lega sólo tres romances polifónicos de autor anónimo:

- *Por ese mar d'[H]elesponto* (4 v.m., [nº 4]).
- *A bente y siete de março* (4 v.i., [nº 8]).
- *Cavallero, si a Francia ides* (4 v.m., [nº 25]).

Estos romances tienen una estructura severa, a semejanza de los del siglo XV, aunque son más complicados en su armonía, y respiran un espíritu abiertamente renacentista. Tienen como novedad la repetición íntegra del último verso de la estrofa para dar un efecto más conclusivo a la composición.

Por lo que respecta a los romances polifónicos del siglo XVII baste decir que los pocos conservados en su forma romance en los Cancioneros Musicales barrocos siguen teniendo las mismas características formales que los del Renacimiento. No obstante conviene recordar que muchos de los villancicos de estos Cancioneros, por su texto, son romances con estribillo.

#### INTERPRETACIÓN DE LOS ROMANCES.

Como todas las formas cortesanas del Renacimiento, también el Romance es una *música de cámara*, y valen los mismos criterios dichos para el Villancico.

Sobre la interpretación de los calderones, remitimos a la primera parte de nuestro Tratado (capítulo 6.4): son signos de fraseo, que llevan consigo respiración obligada. No creemos que deba detenerse el tiempo en ellos, aunque si creemos que debe hacerse una *cesura* después del segundo calderón (= separación de hemistiquios o de mitades de la estrofa), y una detención sonora en el último.

El problema está en la interpretación de los romances con muchas letras, dado que todas se cantan con la misma música, lo que puede caer en la monotonía. La solución de cantar sólo dos o tres letras es insatisfactoria, porque dejan la historia incompleta. Si hay instrumentos acompañantes, pueden hacerse ciertas estrofas por sólo la voz que canta la melodía romance acompañada por los instrumentos; no creemos acertado cantar una voz no melódica y hacer las otras instrumentales (incluida la melódica). Si sólo se dispone de las voces corales, invitamos al director a ser imaginativo para ofrecer una versión que, siendo fiel a la partitura, tenga la suficiente variedad. Si se me permite, a manera de ejemplo, expongo la versión que suelo hacer del romance *Una sañosa porfía* (4 v.m.) de J. del Encina (CMP nº 126), cuyo texto encabezaba esta forma:

Estrofa 1ª: S. del Coro I.

Estrofa 2ª: S.C. del Coro I.

Estrofa 3ª: S.C.B. del Coro I.

Estrofa 4ª: S.C.T.B. del Coro I.

Estrofa 5ª: S.C.T.B. Coro I-II.

Estrofa 6ª: S. del Coro II.

Estrofa 7ª: S.C. del Coro II.

Estrofa 8ª: S.C.B. del Coro II.

<sup>32</sup> Miguel Querol: O.c., pág. 137.

Estrofa 9ª: S.C.T.B. del Coro II.

Estrofa 10ª: S.C.T.B. Coro I-II.

Naturalmente el tempo, la expresión y el carácter deberá variar según las sugerencias del relato.

#### 22.4. LA CANCIÓN RENACENTISTA Y EL MADRIGAL.

El madrigal es la forma musical más perfecta y representativa de los ideales y de la estética del Renacimiento. En esta forma se da la unión más perfecta posible entre un texto poético de alta calidad y una música que lo canta con el máximo de posibilidades técnicas y expresivas de que goza la composición musical en cada época.

Es el hermano profano del Motete y, como él, tiene una historia anterior en la Baja Edad Media y primer Renacimiento que poco tiene que ver con lo que entendemos como el Madrigal polifónico en la plenitud del Renacimiento.

M. Querol<sup>33</sup> explica que el madrigal surge como la síntesis de la unión de la polifonía flamenca, (sabia, florida y artificiosa, pero muy cerebral) con la italiana y española (rudimentaria, nota contra nota, pero llena de vida). De cualquier manera, el madrigal es la forma musical que colma las aspiraciones superiores de los ambientes de los círculos y academias de cultura del Renacimiento que entra en su época de perfección (siglo XVI); estos círculos demandan obras musicales de un arte más elevado y exigente que el de los populares *Strambotti*, *Rispetti*, *Frottole*, *Canzonette* y *Villanelle* italianos, o los *Villancicos* españoles.

Por lo que respecta a la Música, el madrigal polifónico llenó tan nobles aspiraciones, y fue para sociedad de los siglos XVI y XVII lo que la música de cámara instrumental en los tiempos modernos.

Como se ha adelantado, el madrigal es la puesta en música de un poema culto y cargado de expresividad, con un intento de pintura o descripción del sentido literario y del estado de ánimo del poema, utilizando todos los elementos técnicos que el arte de la Música pone al alcance del compositor.

El modelo literario del madrigal son los poemas de Petrarca. En España abundan los poemas del Siglo de Oro literario (Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y otros). Como hemos hecho a propósito de otras formas musicales, queremos anteponer al estudio musical los textos de dos madrigales polifónicos, uno lírico y otro dramático (describe los sentimientos de una joven encerrada en un convento contra su voluntad), como ejemplo de esta alta literatura:

Ojos claros y serenos,  
si de un dulce mirar sois alabados,  
¿Por qué si me miráis, miráis airados?

¡Ay de mí, sin ventura!  
¡Ay vida trabaxosa entre paredes!  
¡Ay qué estrecha prisión son estas rredes!

---

<sup>33</sup> Miguel Querol: O.c., pág. 139s.

Sí quanto más piadosos  
 más bellos parecéis a quien os mira,  
 no me miréis con ira,  
 porque no parezcáis menos hermosos.  
 ¡Ay, tormentos rabiosos!  
 Ojos claros y serenos,  
 ya que así me miráis, miradme al menos.  
 Gutierre de Cetina.  
 Música de Francisco Guerrero  
 (CMM nº 1)

¡Cárçel molesta, oscura!  
 ¡Torno fiero, enojoso, avaro, esquivo;  
 Abrasar te vea yo de fuego bivo!  
 ¡Qué regla tan pesada!  
 Triste coro, ynportuno:  
 ¿para qué fue beldad y graçia en uno,  
 no habiendo de ser vista ni gozada?  
 ¡Vida desesperada!  
 ¡Ay qué gran sinrazón, qué ley tan fuerte  
 que nos dé libertad sola la muerte!

Anónimo  
 Música de Juan Navarro  
 (CMM nº 35)

### Musicalmente el madrigal se distingue de otras formas polifónicas

1º.- Por su forma exterior o arquitectura: En el madrigal no hay nunca estribillos, ni frases o períodos musicales repetidos: el proceso melódico-contrapuntístico es continuo y libre. El corte de las frases musicales no obedece al corte de los versos, ni siquiera al de las estrofas, sino que depende del fondo general de todo el texto poético. La música en el madrigal no está atada a la materialidad del verso, sino a su espíritu.

2º.- Por su contenido: Como le ocurre al motete, al madrigal le es indiferente la homofonía o el contrapunto imitativo. Lo que importa es que las armonías resultantes son de una riqueza y superioridad aplastantes sobre las otras formas polifónicas. Hay más variedad, más profundidad, mayor libertad, atrevimiento e iniciativa personal. En una palabra, el madrigal es una creación eminentemente subjetiva y, en consecuencia, no tan fácilmente asequible como las demás. Por esta razón el madrigal contribuyó decisivamente a la evolución de la armonía.

3º.- Por su expresión: Para lograrla el compositor madrigalista tiene muy variados recursos, llamados *madrigalismos*: las melodías suben para expresar las alturas, sean del cielo o de los montes; bajan para traducir la idea del abismo o infierno; motivos fugados para plasmar la idea de persecución; acordes largos y amplios para pintar la intensidad del mar o la calma en el movimiento; escalas rápidas ascendentes o descendentes para describir la furia de los vientos; cromatismos para expresar el dolor, etc. Pero todos estos procedimientos no son más que aspectos exteriores o materiales; lo verdaderamente nuevo y original del madrigal es que con estos medios el compositor es capaz de crear un ambiente: el alma o clima de un paisaje exterior y geográfico, cuando canta las bellezas de la naturaleza y, sobre todo, el clima o paisaje interior y espiritual de un determinado estado de ánimo.

Naturalmente supuestas estas características, el madrigal no puede tener más que un texto único al que la música se une en feliz matrimonio. Cuando tenemos una obra polifónica sobre texto culto, sin secciones de repetición, y con tratamiento musical libre y culto, con dos letras, ya no podemos llamarlo madrigal en sentido estricto, porque lo que podría convenir musicalmente a una letra no lo es tanto para otra segunda. A este tipo de obras en estilo madrigalista con dos letras preferimos llamarlas *Canción*, nombre más modesto que aparece con frecuencia en las ediciones españolas.



Cuando el texto es muy largo, los autores dividen el madrigal en partes o secciones (como veíamos en el motete), que ellos mismos señalan; tenemos así el madrigal doble, triple, cuádruple, etc. Naturalmente las distintas partes de un madrigal tienen la misma modalidad, y si se repite una frase literaria, se repetirá el mismo tema musical.

#### FUENTES DEL MADRIGAL ESPAÑOL.

En España abundan las obras de este género, aunque no tanto como los villancicos, pero más de lo que habitualmente se piensa. Ante la ausencia de madrigales españoles en los programas corales, parecería que éstos no existen; en realidad esta ausencia se justifica por la dificultad técnica e interpretativa de un madrigal, a lo que hay que añadir que la composición vocal de los mejores, a 4 v.m. (S.S.C.T.= S.S.C.C.= 4 v.i.) los hacen menos aptos para nuestros coros habituales.

Las fuentes del madrigal español son en algunos casos comunes con las de los villancicos, y en otros casos fuentes específicas nuevas:

- Juan Vásquez: *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560).
- Pere Alberch Vila: *Odorum, quas vulgo madrigales appellantur... Liber Primus* (Barcelona, 1561): madrigales en castellano, catalán e italiano. Parecen ser de buena calidad, pero se han perdido algunas voces y no hay posibilidad de una buena reconstrucción.
- Mateo Flecha "El Joven": *Il primo libro di madrigali* (Venecia, 1568)<sup>34</sup>: todos los madrigales son italianos.<sup>35</sup>
- El Cancionero Musical de la Casa Ducal de Medinaceli (CMM) (2ª mitad del s. XVI).
- Pedro Valenzuela: *Madrigali di Pietro Valenzola Spagnuolo a quinque voci* (Venecia, 1578): todos italianos.
- Juan Brudieu: *De los Madrigales del muy reverendo...* (Barcelona, 1585): madrigales en castellano y catalán, de gran extensión, muchos divididos en partes.<sup>36</sup>
- F. Guerrero: *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1589).
- Pedro Ruimonte: *Parnaso español de madrigales y villancicos...* (Amberes, 1614)<sup>37</sup>.

Detengámonos un momento en los más importantes:

LOS MADRIGALES DE JUAN VÁSQUEZ: Como se ve por el título de su libro, el autor los llama *Sonetos*. Son seis madrigales (n<sup>os</sup> 1, 3, 4, 5, 7 y 20, a 5 v.) y nueve canciones madrigalescas (n<sup>os</sup> 2, 14, 16, 17, 18 y 19, a 5 v.; y n<sup>os</sup> 6, 19 y 34, a 4 v.). Si comparamos estas obras con los villancicos, éstos son extrovertidos, y los madrigales, introvertidos, en expresión de M. Querol.

LOS MADRIGALES DEL C.M. DE MEDINACELI: Este Cancionero contiene los mejores madrigales españoles y en un número nada desdeñable:

---

<sup>34</sup> Transcrito por M<sup>a</sup> Carmen Gómez, y editado por la Sociedad Española de Musicología (Madrid, 1985).

<sup>35</sup> No se pueden referir, por tanto, a una escuela española. Dígase lo mismo de los madrigales de P. Valenzuela.

<sup>36</sup> Véase una detallada descripción en Miguel Querol: O.c., pág. 147-149.

<sup>37</sup> Transcrito por Pedro Calahorra, y editado por la Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) (Zaragoza, 1980).

- 65 madrigales, debidos a los siguientes autores: R. de Ceballos (7), A. Cebrián (1), F. Chacón (1), J. Díaz (1), D. Garçón (1), Gerónimo (de la Cueva?) (1), B. Gonçales (1), Francisco Guerrero (12), Pedro Guerrero (3), G. de Morata (6), J. Navarro (4) y Anónimos (27).

- 7 canciones madrigalescas de los siguientes autores: F. Guerrero (la célebre *Prado verde y florido*) G. de Morata (2) y Anónimos (4).

Habría que añadirles los muchos villancicos de este Cancionero que, como se dijo más arriba, tienen el espíritu madrigalista, aunque la forma sea villancico.

LOS MADRIGALES DE FRANCISCO GUERRERO: Al igual que se dijo de los villancicos /villanescas, F. Guerrero con sus madrigales eleva la forma a la categoría máxima. Como auténtico genio de su época, “es el más perfecto en expresar y traducir musicalmente el contenido del texto y en cantarlo con la máxima perfección del estilo vocal”<sup>38</sup>. Ya hemos referido los que han quedado en el CMM: madrigales amorosos, obras de juventud, que parecen haber sido compuestos entre 1545 y 1550. Algunos de estos madrigales amorosos “vuelto a lo divino”, más otros muchos, que sólo los conocemos en su versión espiritual, nos llegan en su última publicación de Venecia (*Canciones y Villanesca espirituales*). En esta colección tenemos 12 madrigales a 5 v., 12 madrigales (alguno es canción, como *Pan divino, gracioso*) a 4 v., y 2 madrigales y 2 canciones a 3 v.

#### EL MADRIGAL EN ITALIA.

Italia es la patria del madrigal. En su historia podemos distinguir tres épocas:

1ª. Del principio a mediados del siglo XVI, con obras sobre todo de los compositores flamencos (A. Willaert, Ph. Verdelot, J. Arcadelt y C. de Rore) y de algunos italianos (C. Festa y J. Gero).

2ª. De mediado el siglo XVI hasta 1590 aproximadamente, cuando el madrigal en su sentido más puro y clásico llega a su mayor grado de perfección de la mano de O. de Lasso, G. P. da Palestrina (líricos y espirituales), B. Donato y Cl. Merulo.

3ª Se extiende hasta los primeros años del siglo XVII. Suele denominarse período del madrigal acompañado y del madrigal dramático: T.L. de Viadana, L. Marenzio, G. Croce, C. Gesualdo, A. Banchieri y, sobre todos, Cl. Monteverdi que en sus 10 Libros de Madrigales hace su personal evolución desde el madrigal clásico a la cantata dramática.

#### EL MADRIGAL EN INGLATERRA.

La escuela madrigalista inglesa alcanzó su mayor brillo durante el reinado de Isabel I (de finales del siglo XVI a mediados del siglo XVII). Los principales compositores de madrigales ingleses fueron W. Byrd, Th. Morley, O. Gibbons, J. Bull y J. Dowland. Predomina en casi todas las obras de estos compositores la tendencia hacia la música de carácter pintoresco y gracioso.

---

<sup>38</sup> Miguel Querol: O.c., pág. 145.

EL MADRIGAL EN LOS CANCIONEROS BARROCOS ESPAÑOLES:

Los Cancioneros Musicales barrocos de la primera mitad del siglo XVII, que se han enumerado en el apartado del villancico, contienen abundantes madrigales de corta factura, como regla general. Salvo el manuscrito conocido como *Romances y Letras a 3 voces*, publicado íntegramente conteniendo unos 40 madrigales, el resto sólo están parcialmente transcritos, y, aunque conozcamos los títulos, no podemos conocer la forma musical de sus obras, ni lo que más importa, la calidad.

22.5. LA ENSALADA POLIFÓNICA.

Literariamente hablando, y como su nombre indica, la ensalada es un poema en que se mezclan toda clase de metros y géneros poéticos, nacionales y extranjeros, sin otro criterio que el capricho del poeta.

He aquí una ensalada literaria breve y el final de la ensalada *El Fuego*:

*Corten espadas afiladas  
lenguas malas.*

Mañana de San Francisco  
levantado me han un dicho.

*Corten espadas afiladas  
lenguas malas.*

Libera me, Domine, a labiis yniquis  
et a lingua dolosa.

*Lenguas malas.*

Levantado me han un dicho:  
que dormí con la niña virgo.

*Lenguas malas.*

Beatus vir qui timet Dominum,  
yn mandatis eius volet nimis.

*Lenguas malas,*

*corten espadas afiladas  
lenguas malas.*

Poema anónimo (s. XVI)  
(Música anónima: CMM nº 51)

... Toca, Joan, con tu gaytilla,  
pues ha cessado el pesar.

Yo te diré un cantar  
muy polido a maravilla.

Veslo aquí, ea, pues,  
todos a decir:

“De la Virgen sin mancilla  
ha manado el agua pura”.

Y es que á hecho criatura  
al Hijo de Dios eterno  
para que diesse gobierno  
al mundo que se perdió;  
y una Virgen lo parió,  
según havemos sabido,  
por reparar lo perdido  
de nuestros padres primeros.

¡Alegría, cavalleros!,  
que nos vino en este día  
que parió sancta María  
al pastor de los corderos.  
Y con este nacimiento,  
que es de agua dulce y buena,  
se repara nuestra pena  
para darnos a entender  
que tenemos que beber  
desta agua los sedientos,  
guardando los mandamientos  
a que nos obliga Dios,

porque se diga por nos:  
*Qui biberit ex hac aqua,  
non sitiet in aeternum.*

Fragmento de *El Fuego*  
Música: Mateo Flecha “El Viejo”.

Musicalmente, y también como indica su nombre, la ensalada es una forma polifónica en la que se mezclan elementos literarios, musicales y compositivos distintos.

Una forma de *ensalada musical* es la composición polifónica en la que se cantan simultáneamente varios textos entre las distintas voces. Es una de las últimas reliquias del motete profano medieval, que simultaneaba textos distintos en cada voz, con una voz obligada en latín: el *tenor*.

Sólo dos ejemplos de este tipo nos han llegado:

- (S.) *¿Querer vieja yo?* - (C.) *Non puedo dexar querer* - (T.) *Que non sé filar* (3 v.m.), de J. de Triana (CMC nº 86). El autor ensambla admirablemente simultaneando tres melodías populares con sus textos en una composición polifónica.

- (S.) *Por las sierras de Madrid* - (C.I) *Enemiga le soy, madre* - (C.II) *Por las sierras de Madrid* - (T.) *Aquel pastorcico, madre* - (B.I) *Vuestros son mis ojos, Ysabel* - (B.II) *Loquebantur variis linguis* (6 v.m.), de F. de Peñalosa (CMP nº 311). Cada una de las seis voces tiene auténtico carácter de melodía de una canción con su respectivo texto, que el autor ha ensamblado de manera aún más admirable. Cada una de ellas puede cantarse sola con el Bajo (especie de *tenor* medieval, que sustenta cada una de las voces polifónicas), mostrando parcialmente la belleza, a la vez que el artificio, que encierra esta composición; se, pueden cantar también sólo las voces blancas, y sólo las voces graves (siembre con el Bajo como base armónica), antes de cantarla con su rica armonía plena a seis voces. (El texto del B. se completa repitiendo ‘*magnalia Dei*’. El texto de S. con el idéntico de C.II, al que debe añadirse ‘*gentil*’, para terminar). Es una obra digna de ser estudiada e interpretada.

La forma más normal de la *ensalada musical* es la de una composición polifónica que mezcla, yuxtaponiéndolos, los diferentes estilos del madrigal, canción popular, villancico, romance, danza, géneros litúrgicos (motete, salmo) y otros que puedan surgir. También puede mezclar, yuxtaponiendo, no simultaneando, distintos idiomas; los más usados son el castellano, el catalán-valenciano, el gascón, el vizcaíno, el portugués, el italiano y el latín, a la vez que abunda en onomatopeyas.

Con algunos precedentes, como *Serrana del bel mirar* (3 v.m.) de Millán (CMP nº 71), *Una montaña pasando* (4 v.m.) de Garcimuñoz (CMP nº 154), y la ya citada *Corten espadas afiladas*, obras en las que se enlazan distintas canciones y villancicos, se considera a Mateo Flecha “El Viejo” como el inventor (por el número y genialidad del estilo) y casi el exclusivo cultivador de esta forma.

Las Ensaladas de M. Flecha (y otros autores) fueron publicadas en Praga (1581) por su sobrino Mateo Flecha “El Joven”.<sup>39</sup> Son 14 obras catequéticas sobre la Navidad, de extensión

---

<sup>39</sup> En edición moderna han sido transcritas por Higinio Anglés, y publicadas por la Diputación Provincial de Barcelona (1955).

considerable, todas a 4 v.m. excepto las que se señalan de otra manera, y sus títulos son:

- De M. Flecha “El Viejo”: *El Fuego, La Bomba, La Negrina, La Guerra, La Justa, La Viuda, Los Chistes* (5 v.) y *Las Cañas* (5 v.).
- De P. Alberch Vila: *El bon Jorn* y *La Lucha*.
- Chacón: *El Molino* (6 v.).
- De Cárceres: *La Trulla*.
- De M. Flecha “El Joven”: *La Feria* y *las Cañas*.

Debemos añadir cuatro ensaladas más que nos han llegado manuscritas: *El Jubilate* y *La Caça* de M. Flecha “El Viejo”, *La Babilonia* de P. Alberch Vila, y *El Toro*, anónima, aunque posiblemente de M. Flecha.

Cada una de las ensaladas constituye un larguísimo poema coral, muchos de cuyos episodios son de música descriptiva. Hay momentos de devoción y de elegancia, pero también de ironía, de humor y de sátira; onomatopeyas, imprecaciones, danzas, moralejas, y sobre todos ellos planea el espíritu alegre de la Navidad que cantan y sus consecuencias para la humanidad y para el diablo. Puede haber una influencia en ellas de la canción o madrigal programático de Cl. Jannequin, pero son obras muy originales, personales y de carácter muy español. Parecen escénicas, y es posible que en su día fueran representadas en la corte.

La interpretación de una ensalada requiere, por parte del director, un concienzudo estudio de la partitura en la correspondencia de compases o proporciones, caracteres diversos por los que transita, imaginación para adjudicar secciones, repeticiones, etc. al *tutti*, a un semicoro, o a solistas, y resolver un sin fin de problemas técnicos propios de una obra de dimensiones dilatadas, además de la posibilidad de incluir instrumentos. Por parte del coro, se requiere una preparación técnico-vocal, musical y cultural más que habitual, por idénticas razones.

## 22.6. EL *LIED* O CANCIÓN ROMÁNTICA.

La forma *Lied* trasciende los límites de nuestro Tratado, ya que es una forma en sentido propio para canto (voz sola) y piano, que se estudia con detención en los tratados de formas musicales como un hallazgo del siglo romántico, cuyo principal impulsor fue Fr. Schubert.

No hay traducción satisfactoria de esta palabra alemana, cuyo plural es *Lieder*. El término *canción* es demasiado ambiguo, y *canción culta* también es insatisfactorio.

El *LIED* CORAL, como derivación del *Lied* para canto y piano, es la puesta en música polifónica vocal de un poema lírico que trata de ser objeto musical en sí mismo, y cuya base fundamental es la perfecta fusión de la poesía y de la música. La música no deriva de la estructura métrica del poema (salvo en las canciones más sencillas, con varias letras), pues sólo emancipándose de él puede llegar a ser, paradójicamente, su más fiel ilustración. El acompañamiento pianístico, si lo hay, colabora en la descripción musical del texto, a veces con detalles pintorescos, otras veces con una profunda penetración psicológica. Una canción de este tipo depende grandemente de la calidad del poema para su resultado final.

Este hecho de la búsqueda de un maridaje perfecto entre un poema o texto literario y una

música polifónica, no es nuevo en nuestro conocimiento de las formas musicales corales: en general lo han intentado todos los compositores de todas las épocas, pero de una forma eminente ha constituido la base del motete y del madrigal. Estamos, por tanto, ante una continuación en el Romanticismo de la historia del madrigal (canción profana) y del motete (canción religiosa).

Los grandes cultivadores de la canción coral romántica son los mismos grandes genios que cultivaron el *Lied* vocal: Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms y Hugo Wolf. El resultado de su colaboración con los inspirados poetas románticos alemanes J.W.v. Goethe, L. Uhland, J.v. Eichendorff, F.v. Schiller, H. Heine, y otros, es la gloria imperecedera del *Lied* coral del siglo XIX. Los cientos de canciones que componen son música popular en el mejor sentido de estas palabras. Sin preocuparse por hacer alardes de exhibicionismo, son de diseño sencillo y melodioso, y fueron creadas más para el gozo íntimo del hogar o la tertulia musical entre amigos, que para la envarada sala de conciertos.

Por su propia esencia, el *Lied* es una forma breve, una miniatura del arte musical, y una forma muy libre, que esquemáticamente podemos reducir a dos TIPOS:

A. *Lied* estrófico: Es el tipo más simple y habitual: Responde a una estructura en la que la música es igual para todas las estrofas del poema. El acompañamiento, cuando lo hay, suele basarse en un tema melódico o en un motivo rítmico simple. Si existen motivos independientes, sirven únicamente de nexo o transición entre las estrofas. Ejemplos:

- *Abschied vom Walde* (Despedida del bosque), Op. 59 nº 3, (4 v.m.) de F. Mendelssohn.
- *Der englische Gruss* (El saludo angélico), Op. 22 nº 1, (4 v.m.) de J. Brahms<sup>40</sup>.

B. *Lied* desarrollado: Adopta una forma mucho más libre, variable y rica y se cumple el criterio de la independencia de la música respecto a los versos o estrofas del poema, tan querido de la forma *canción* ya desde el Renacimiento. Unas veces adopta la forma ternaria simple (A-B-A); otras la del tema con variaciones, llegando a algunas formas muy complejas. El acompañamiento, si lo hay, produce introducciones, transiciones y codas. Ejemplos:

- *Cantate zur Feier der Genesung der Irene Kiesewetter* (Cantata<sup>41</sup> para celebrar la recuperación de Irene Kiesewetter), (6 v.m. y piano a 4 m.) de Fr. Schubert.
- *Schicksalslied* (Canción del Destino), Op. 54, (4 v.m. y Orq.) de J. Brahms.

Por tratarse de una forma muy breve, los compositores agrupan sus *Lieder* en CICLOS, conjuntos de canciones que tienen una perspectiva unitaria de composición, pues son fruto de un mismo momento creador, con una relación tonal entre ellos y una progresión psicológica como unidad, pero con una concentración en intensidad expresiva en cada pieza. Como ejemplos de ciclos de *Lieder* queremos citar los muy célebres de J. Brahms:

- *Marienlieder* (Canciones de María)<sup>42</sup>, Op. 22 (4 v.m.): 7 obras.
- *Liebeslieder Walzer* (Canciones de amor Valses), Op. 52 (4 v.m. y piano a 4 m.): 18 obras.
- *Neue Liebeslieder Walzer* (Nuevas Canciones de amor Valses), Op. 65 (4 v.m. y piano a 4 m.): 15 obras.

<sup>40</sup> Las cinco primeras estrofas se cantan con la misma música; la sexta tiene música nueva.

<sup>41</sup> Aunque tenga el título de *Cantata*, se trata de un *Lied* de estructura A-B-A-C.

<sup>42</sup> Son canciones espirituales.

INTERPRETACIÓN DE LOS *LIEDER* CORALES.

Varios problemas rodean el mundo de estas obras a la hora de su interpretación, entre otros el de decidir si estas obras son para coro, o para grupos de cámara solistas (1 cantor por voz): Sin duda, en su origen se interpretaron así, en cámara, en tertulias musicales y grupos domésticos. Para este tipo de reuniones no formales nació también tanta música de cámara instrumental: dúos de piano, sonatas para instrumentos, tríos, cuartetos... No obstante, estas canciones del Romanticismo alemán salen mejoradas siempre en las versiones corales, si se las compara con versiones solísticas. Son música coral en el sentido más puro y genuino, de una belleza y calidad insuperable. Repertorio inagotable para los coros mejor preparados, esos que, sin ser *de cámara*, ni sinfónicos o grandes orfeones, quieren y necesitan un repertorio romántico y del siglo XX en plena igualdad de calidad y belleza con las “obras grandes” de estos mismos autores, de las que hablaremos en el capítulo siguiente.

Otro problema entre nosotros es la no comprensión del texto, por lo que alguien ha sugerido el empleo de traducciones bien ajustadas a la índole de las melodías vocales para ser cantados con ellas. Pero casi ninguna de las traducciones que se han hecho de esas bellas poesías alemanas ha resultado ser tan perfecta como para reemplazar el texto original al ser aplicada a la música. La mejor solución es disponer de una buena traducción del poema para conocerlo y madurarlo bien, manteniendo su interpretación en el idioma original.

Por lo que respecta a la interpretación en sí, poco hay que decir, sabiendo que estamos ante una época, el Romanticismo, que todos *sentimos* o entendemos muy bien por formación. Aparte la dificultad intrínseca de las obras, sobre todo en su aspecto armónico y moduladorio, todo lo que hay que hacer está puesto por el autor en la partitura.

ACTUALIDAD DE LA CANCIÓN CORAL CULTA.

Con características propias, ajustadas a la música de sus respectivos países y a los avances estéticos del tiempo, destacan en el terreno de la canción coral culta:<sup>43</sup>

En Francia: Cl. Debussy (*Trois Chansons de Charles d'Orléans*); M. Ravel (*Trois Chansons*); D. Milhaud (*Deux Poèmes*); Fr. Poulenc (*Sept Chansons*).

En Hungría: B. Bartók (múltiples); Z. Kodály (múltiples).

En Alemania: M. Reger (*Ocho Canciones Espirituales*); P. Hindemith (*Six Chansons*); G. Jenner (*Tres Canciones de Eichendorff, Cinco Canciones de Amor*).

En Inglaterra: E. Elgar (*Cinco Canciones*); B. Britten (*Five Flower Songs, A Ceremony of Carols*).

En Italia: M. Castelnuovo-Tedesco (*Romancero Gitano*); G. Petrassi (*Nonsense*).

En Finlandia: E. Rautavaara (*Suite de Lorca*).

En España: R. Halffter (*Tres Epitafios*); M. Oltra (*Bestiari I-II-III, Trilogía Andaluza, Tres Canciones de Amor*); M. Palau (*Quatre Poemes Chorals*); M. Ohana (*Quatre Choeurs*); J. Pildain (*Trilogía*); F. Remacha (*Juegos, Llanto por Ignacio Sánchez Megías*); A. Barja (*Poemas*

---

<sup>43</sup> Nunca se puede ser exhaustivo en estas referencias, y menos cuando se trata de música muy cercana en el tiempo. Salvo M. de Falla y V. Ruiz Aznar, especialmente queridos para mí, cito solamente autores que tienen ciclos de canciones, no canciones sueltas.

*del mar*); J.J. Falcón Sanabria (*Poema Coral del Atlántico*); A. Yagüe (*Suite Infantil, Trébol*); D. Andreo (varios ciclos sobre poemas de F. García Lorca o R. Alberti).

En Andalucía: M de Falla (*Balada de Mallorca*); V. Ruiz Aznar (*Ojos claros, serenos; Spes vitae*); M. Castillo (*Tres Cantos para recordar a Eslava, Dos Poemas de Juan-Ramón*); J.A. García<sup>44</sup> (*Trilogía Mística, El Cristo de Velázquez, Tres Poemas Líricos, Tres Poemas de A. Machado, Tres Canciones de Navidad, Cinco Madrigales, Amarillos, Siete Proverbios, Seis Caprichos, Tres Poemas Amorosos, Teoremas*); L. Bedmar Encinas (*Tríptico del Puerto*); J.A. Galindo (*Son del Guadarrama*); L.I. Marín (*Pegasos, Tres Madrigales, etc.*); R. Rodríguez (*Trilogía Lírica, Muerte en Granada, El Martirio de Santa Olalla*).

### 22.7. LA CANCIÓN POPULAR EN VERSIÓN CORAL.

El hecho de la existencia de miles de armonizaciones de cantos populares para ser cantadas por los coros no profesionales, movimiento que nació, como se ha visto en otra parte, andando el siglo XIX, se ha demostrado providencial para salvar al menos una parte del folklore musical de los pueblos del mundo, ya que los intérpretes naturales, los cantores populares por los que se han conservado hasta ahora por vía de tradición oral, ya han dejado de existir por la globalización de la cultura.

Los etnomusicólogos y folkloristas han recogido en cancioneros mucho de ese folklore musical; pero en ellos la música está muerta, ya nadie la interpreta. El que un compositor tome uno de esos temas, lo elabore y haga con él una composición coral, y el que un Coro la reviva en su interpretación es un acto impagable de la cultura, que la sociedad no sabe apreciar en su valor.

La interpretación de canciones populares en versión coral es uno de los signos más evidentes de la universalidad del arte coral. Cuando un Coro español canta una canción popular del Perú, por poner un ejemplo, se está trasladando geográficamente, está comulgando, hermanando con una cultura muy lejana, a la que va a comprender mejor.<sup>45</sup>

Todo es un problema de calidad en esas versiones corales, en las que es verdad que hay bastante intrusismo: cualquier director mal preparado musicalmente se atreve a hacer adaptaciones corales de temas populares, con lo que este campo a veces está muy desprestigiado.

La forma de una canción popular coral puede ser muy variada, al igual que su dificultad:

- Puede ser una simple y más o menos sencilla armonización de la melodía popular; en este caso su forma musical es la de la misma canción. A este tipo pertenecen las canciones populares siguientes tomadas de las Antologías Corales seleccionadas por R. Rodríguez:
- *El rossinyol* (Cataluña, 4 v.m.) de A. Pérez Moya (Ant. Coral IV, pág. 49).
- *Canto do berce* (Galicia, 4 v.m. y S.) de R. Groba (Ant. Coral IV, pág. 51).
- *Ay, morena* (Andalucía, 4 v.m.) de A. Rodríguez (Ant. Coral IV, pág. 54).

---

<sup>44</sup> El caso de Juan-Alfonso García, mi maestro, es extraordinario por la cantidad y calidad de sus obras corales y la bondad de los poemas que utiliza (S. Juan de la Cruz, M. de Unamuno, J.R. Jiménez, A. Machado, L. Rosales, F. García Lorca, G. Diego, J. Gutiérrez Padial, E. Martín Vivaldi, etc.).

<sup>45</sup> Por eso nuestras Antologías Corales, tan citadas, que siguen un orden histórico de las obras, siempre acaban con un apartado de Canciones Populares en versiones corales.



- *La canción del columpio* (Málaga, 4 v.m.) de M. Castillo (Ant. Coral VII, pág. 78).
- Otros ejemplos a 3 v.m. en las Ant. Corales V y VI.
  - La armonización puede ser o no algo más compleja armónicamente, pero hay adición de preludios o frases musicales de entrada, interludios y/o postludios. La forma es la de la canción, más estas frases añadidas. Algunos ejemplos:
- *Ojos traidores* (Granada, 4 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral IV, pág. 52).
- *Adiós, olivarillos* (Andalucía, 4 v.m. y S.) de L. Bedmar (Ant. Coral VII, pág. 82).
- *Flor de Yumurí* (Cuba, 4 v.m. y Br.) De R. Rodríguez (Ant. Coral VII, pág. 95).
- Otros ejemplos a 3 v.m. en las Ant. Corales VIII y IX.
  - Puede llegar a ser un poema coral de forma compleja, con desarrollo o variaciones sobre los temas, frases de transición, inclusión de solistas. Ejemplos:
- *Soleá* (Granada, 4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, pág. 90).
- *Caminando va José* (Navidad, Francia?, 4 v.m. div.) de J.A. de Donostia.
- *Romance de Navidad* (Andalucía, 4 v.m.) de M. Castillo.
- *Diferencias sobre Conde Olinos* (Castilla, 4-8 v.m.) de R. Rodríguez.
- Muchas de las espléndidas versiones corales de *Espirituales Negros* nacidas en EE.UU.

Es sobresaliente en el empleo de la canción popular como materia para la composición de obras corales la Escuela Húngara (B. Bartók, Z. Kodály y L. Bardos).

Todas las regiones y autonomías de España abundan en la composición de obras populares sobre temas tradicionales; creemos que las más sobresalientes son: Cataluña (L. Millet, E. Morera, E. Toldrá, A. Pérez Moya, y otros), País Vasco (N. Otaño, J.A. de San Sebastián, J. Guridi, F. Remacha, N. Almandoz, L. Aramburu, y un largo etcétera) y Andalucía (V. Ruiz Aznar y otros autores ya citados en los ejemplos anteriores).