

**GASPAR FERNÁNDEZ Y JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA:
MAESTROS DEL VILLANCICO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVII**

Anna Jurek-Nathan
Escuela de Artes Escénicas
Universidad Autónoma del Estado de México
ajurekn@uaemex.mx

Villancico

El villancico pertenece al género musical de asombrosa popularidad e importancia en la cultura musical de la Nueva España, tiene sus orígenes en la cultura popular española y portuguesa. En 1592, Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética* se refiere al villancico como “un género de copla, que solamente se compone para ser cantado”¹ dejando de esta manera una de las primeras definiciones del género. Varias décadas después, en el 1611, Sebastián Covarrubias y Orozco en el diccionario de la lengua española explica: “las villanescas son aquellas canciones que suele entonar la gente del campo en sus momentos del ocio, pero los cortesanos las han mejorado habiendo compuesto chanzonetas alegres del mismo estilo. Los villancicos, tan conocidos en Navidad y Corpus Christi, tienen el mismo origen”.²

Mientras que la primera definición resalta la importancia del elemento musical para la existencia del villancico, la segunda amplía la información resumiendo el desarrollo y la transformación de un sencillo canto popular en canto cortesano y finalmente religioso.

Durante el siglo XV el villancico logró entrar a los salones de la nobleza española para después, en el siglo XVI, establecerse en el repertorio musical religioso, convirtiéndose rápidamente en el género preferido de los feligreses, aunque no siempre por las autoridades eclesiásticas y el monarca. Fray Martín de la Vera, monje del monasterio del Escorial en 1630, escribe lo siguiente:

¹ Samuel Rubio, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Diputación Provincial de Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Excma, 1979, p.18.

² Robert Stevenson, *Mexico City Cathedral Music: 1600-1750*, Washington D.C., Academy of American Franciscan History, 1964, p. 244.

Felipe II quitó los villancicos de su Real Capilla³: ya se han vuelto a introducir, y de modo que en las fiestas, el canto llano del oficio, es como de aldea, y no es oído, ni visto, y los villancicos se celebran con suma autoridad, y solemnidad, y parece que se tiene como principal, y el oficio divino como por accesorio; cosa digna de llorar por hacerse en capilla del Rey [...]. Esto se va introduciendo en otras muchas partes, y lo que peor es, en los monasterios de Frailes y de Monjas [...] de aquí es que los villancicos hechos en lengua Guinea o Gallega o en otras que no son sino para mover a risa y causar descompostura; y otros hechos a imitación, o en letra o en el tono, de los cantares o letras profanas y que despiertan la memoria della, en ninguna manera deberían cantarse en la iglesia ni en el coro.⁴

Sin embargo, para el pueblo el villancico se convirtió en un gran atractivo, un imán para la asistencia multitudinaria a las celebraciones religiosas en las que se incluían presentaciones de las nuevas obras del género. Así lo describe en 1613 Cerone en *El Melopeo y Maestro*:

No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo. Mas tampoco quiero decir que sea siempre bueno; pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos destrae della; particularmente aquellos villancicos que tienen diversidad de lenguajes [...]. Que todo esto sea verdad, hállanse personas tan indevotas, que, por modo de hablar, no entran en la iglesia una vez al año, y las cuales, quizá, muchas veces pierden misa los días de precepto, sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que éstas, pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, solo para oírlos.⁵

Villancico en la Nueva España

La conquista del Nuevo Mundo seguida por el proceso de evangelización, le abrió la puerta del continente también al villancico. La primera mención del género en el territorio novohispano la encontramos en la crónica de Fray Toribio Motolinía en la descripción de los festejos del 1539 realizados en Tlaxcala,⁶ aquí documenta, tanto la presencia

³ El 11 de junio de 1596 Felipe II prohibió el canto de los villancicos y otras piezas de romance en su real capilla (v. Samuel Rubio, *op. cit.*, p. 53).

⁴ *Ibidem*, p.54

⁵ José López-Calo, *Historia de la música española 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983, p.118.

⁶ Fray Toribio Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 2007, p. 93. Basándose en la carta de un fraile, Motolinía describe la presentación de la expulsión de Adán y Eva realizada por los Indios de Tlaxcala en 1539. Durante la obra los ángeles cantaron: "en canto de órgano un villancico" cuyo texto está incluido en la narración convirtiéndose en el primer villancico novohispano conocido y compuesto en el territorio de la Nueva España.

del villancico en la Nueva España, como su función didáctica dentro del "teatro misionero", herramienta sobresaliente en el proceso de evangelización, ésta quedó a cargo de los frailes. Pero, el verdadero establecimiento y desarrollo del género tuvo lugar en las catedrales, dentro de las capillas de música y gracias al trabajo de los maestros de capilla.

Desde los primeros años de su funcionamiento, las autoridades de las catedrales novohispanas, igual que las españolas y portuguesas, habían tenido un especial cuidado con las actividades musicales, constituyendo coros, instalando órganos, adquiriendo instrumentos y partituras, finalmente establecieron las capillas de música bajo la dirección del maestro de capilla. Las múltiples responsabilidades de un maestro de capilla incluían la preparación de los músicos, la educación musical de los niños, preparación y ejecución del repertorio previsto para las festividades, pero sobre todo la composición de villancicos y obras litúrgicas. En los libros de cabildos catedralicios existen innumerables referencias sobre la importancia del villancico dentro del repertorio musical. Un ejemplo de ello lo encontramos en las actas de la catedral metropolitana fechado el 28 de mayo de 1610, veámoslo:

Y asimismo propuso de quanta importancia era para la devoción y frecuencia del pueblo Xpiano [...] para las horas canónicas que en las extraordinarias después de medio día antes de entrar en vísperas vbiese mucho concurso de cantores e instrumentos que tañesen y cantasen villancicos y chanzonetas que pudiesen [...] y asimismo acabadas las vísperas hasta entrar en maytines.⁷

Por otro lado, también el público que asistía a las iglesias atraído por las interpretaciones de los villancicos, los pedía con anticipación, ya que constituían elemento indispensable para agregar solemnidad y ornamentar musicalmente a los festejos. En las actas de la catedral de Oaxaca del año 1668 se conserva la anotación del dote para los festejos de la Inmaculada Concepción: "Dote a la fiesta de Nra S^a a ocho de diciembre en cada almisterio de su inmaculada Concepción [...] con la condición siguiente: primeramente que el día siete [...] se canten las Visperas y Maitines [...] en el día que caese se celebre la fiesta con misa cantada, sermón y responso [...] y ten que los maitines se an de comenzar a a cantar a las cinco de la tarde con toda solemnidad, y sus villancicos al fin de lixiones, en cada nocturno."⁸

Después de cumplir con su papel didáctico, el villancico pasó a ser una herramienta para atraer a los feligreses, adornar las festividades; las autoridades y los feligreses exigían

⁷ Robert Stevenson, *op. cit.*, p.115.

⁸ Microfilme 71, exp. 267, serie Oaxaca, Sección de Microfilmes del Museo de Antropología e Historia, Ciudad de México.

que fueran muchos y nuevos para cada ocasión – exigencia que convirtió el villancico en obra casi desechable: una vez presentado, terminaba en el archivo para no volver a escucharse nunca más.

Gaspar Fernández: inicios de la época de oro del villancico novohispano

Gaspar Fernández nació en Portugal entre 1565 y 1570.⁹ Su apellido aparece por primera vez en las actas de la catedral de Évora en 1590, confirmando su contratación como cantante. La siguiente información sobre el compositor proviene de la catedral de Guatemala donde el 16 de julio de 1599, siendo ya sacerdote ordenado, fue contratado como organista y posteriormente, en 1602, nombrado maestro de capilla, función que desempeñó durante los siguientes 4 años. En 1606 recibió la invitación del cabildo de la catedral de Puebla para ocupar el puesto equivalente, vacante después de la muerte de Pedro Bermúdez. Gaspar Fernández asumió el magisterio de la capilla poblana en septiembre de 1606, ejerciéndolo durante 23 años, hasta su muerte ocurrida en 1629.

Gracias a su trabajo, la capilla de música de la catedral de Puebla creció en número de músicos, alcanzó un gran nivel musical logrando una fuerte posición y reconocimiento en todo el territorio de la Nueva España. Fue Fernández quien gestionó la llegada a Puebla de Juan Gutiérrez de Padilla, uno de los más notables compositores novohispanos. El acervo de obras compuestas por Gaspar Fernández incluye un gran número de obras litúrgicas, pero sobre todo chanzonetas y villancicos.

Las aportaciones musicales de Gaspar Fernández se observan, sobre todo, en el repertorio villanciquero. El villancico que llegó a la Nueva España era el típico villancico español, cuya forma se basaba en la alternancia de sus dos elementos básicos: estribillo y copla. Por lo general la cantidad de coplas no superaba tres, obteniendo de esa manera el clásico esquema formal: E C E C E (C E). Debido a que no se conservan las composiciones del siglo XVI, es imposible analizar el primer repertorio de villancicos novohispanos. Los ejemplos más antiguos los aportan tres villancicos de Tomás Pascual; los tres provenientes de la catedral de Guatemala, compuestos en el año 1600, presentan la estructura clásica: estribillo y dos coplas, siendo los tres villancicos cortos y sencillos, tanto en la forma, como en cuestión de las técnicas de composición. Éste es estructuralmente sencillo y reducido, villancico es la base y punto de partida para las composiciones de Gaspar Fernández.¹⁰ Los villancicos del compositor se dividen claramente en tres grupos:

⁹ Para más información sobre los datos biográficos de Gaspar Fernández consultar Aurelio Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, México, CENIDIM, 2001, pp. XXXI – XXXIV.

¹⁰ Las conclusiones se basan en los análisis de 54 villancicos de Gaspar Fernández publicados en *Cancionero musical de Gaspar Fernandes* (v. Anna Jurek-Nathan, *Evolución del villancico novohispano del siglo XVII* (Directora de tesis Ewa Anna Gruszynska-Ziotkowska), Varsovia, Universidad de Varsovia, Facultad de Historia, Instituto de Musicología, 2013).

1. Los de forma típica compuesta por dos elementos formales: estribillo y copla
2. Los de forma reducida, compuestos de estribillo sin coplas
3. Los de forma ampliada por nuevos elementos formales

A pesar de que dominan las composiciones de estructura clásica, fuertemente relacionada con el villancico español del siglo XVI, la obra de Gaspar Fernández es el reflejo del inicio del proceso de cambio y desarrollo formal del villancico novohispano.

El primer cambio observado está relacionado con el estribillo el cual, de un segmento corto y sencillo, se convierte en una amplia y compleja parte de la composición. Este desarrollo le permite al compositor establecer dos tipos de estructura interna del estribillo: la binaria y la ternaria¹¹; ambas basadas en el complejo manejo del texto, reparto y técnicas de composición. En ambos tipos de estructura interna el material musical se desarrolla de manera evolutiva o contrastante, dando como resultado las estructuras: A¹ o AB; A A¹ A², ABB o ABC. Sin importar el tipo de la estructura interna, en los estribillos observamos una gran variedad de técnicas de composición empezando por la monodia y polifonía *nota contra notam* hasta polifonía imitativa y bicoral. La fuerte presencia de las técnicas polifónicas dentro del estribillo es uno de los cambios más importantes impulsados y realizados por Gaspar Fernández.

Las coplas de los villancicos de Gaspar Fernández, tanto en su cantidad, como en la estructura del texto y manejo musical, se mantienen estables y sin cambios importantes. La mayoría de las composiciones contienen 2 coplas (20), en otras maneja 3 o 4 (12) y unas pocas 1 copla (5).¹² Todas las coplas de un villancico repiten la misma línea melódica con diferentes textos. La característica más importante es el contraste obligatorio entre el estribillo y las coplas. Mientras que estribillo es coral el *tutti* de las voces del reparto, las coplas son interpretadas por una sola voz (a veces un duo en forma de diálogo).

El tercer grupo de las composiciones es el que marca las primeras —en el territorio novohispano— tendencias de ampliación y variación formal del villancico. A las partes medulares les fueron agregados nuevos segmentos como responsión e introducción. A pesar de ser un grupo reducido, las modificaciones aplicadas inician el proceso de modificaciones de la forma del villancico el cual caracteriza a la obra de Juan Gutiérrez de Padilla, sucesor de Gaspar Fernández.

¹¹ De los 54 villancicos solamente dos: "Nuevo sol que en nuevo cielo" (1610) y "Tantarantan a la guerra van" (1616) contienen estribillos de estructura uniforme.

¹² Los restantes 17 villancicos pertenecen al grupo de composiciones sin coplas.

Juan Gutiérrez de Padilla

Nació en Málaga, España, alrededor del año 1590.¹³ Bajo la dirección de Francisco Vázquez, maestro de capilla de la catedral de Málaga, tomó las clases de música y formó parte de la misma capilla. Después de la muerte de su mentor presentó examen de oposición obteniendo el puesto del segundo maestro de capilla. Posteriormente, en 1616, obtuvo el puesto de maestro de capilla de la catedral de Cádiz. No se sabe cuándo exactamente llegó a la Nueva España. Tampoco se conocen los motivos de su viaje. La primera información de su actividad en las tierras novohispanas la aportan las actas de la catedral de Puebla en las que con la fecha de 11 de octubre de 1622 quedó anotada su asignación al puesto del segundo maestro de capilla. Los primeros 7 años de su trabajo en la catedral de Puebla transcurrieron bajo la dirección de Gaspar Fernández y en 1629, después de la muerte de su antecesor y tutor, Gutiérrez de Padilla fue nombrado maestro de capilla, puesto que desempeñó hasta su muerte ocurrida en 1664. Durante los más de 40 años de trabajo en la catedral de Puebla, Juan Gutiérrez de Padilla compuso todo tipo de obras. Misas, motetes, antifonas, lamentaciones, himnos, letanías, salmos y más de cien villancicos forman un gran acervo musical, éstos se conservan, principalmente, en la catedral poblana. Las aportaciones musicales de Gutiérrez de Padilla como el establecimiento de la técnica bicoral, el virtuoso manejo de las diversas técnicas y texturas, pero, sobre todo, el gran desarrollo y variedad de villancicos le otorgaron el reconocimiento de sus contemporáneos, tanto de las autoridades catedralicias como del público asistente a las festividades religiosas.

En los villancicos de Gutiérrez de Padilla podemos observar la continuación e intensificación del proceso de ampliación y modificación de su forma.¹⁴ La primera tendencia visible es la del incremento del número de los elementos formales, sobre todo hablando de las coplas: en la mayoría de los villancicos de Gutiérrez de Padilla el número de coplas supera por mucho lo establecido, siendo entre 6 y 8 coplas lo más común, llegando en varios casos a más de 10 (12 o 13). Cabe mencionar que dicho incremento se realizó en el transcurso de varios años ya que los primeros villancicos del compositor, los del año 1628, mantienen todavía la cantidad de coplas entre dos y tres.¹⁵ El incrementado número de coplas tiene su reflejo también en su arreglo musical: las coplas forman gru-

¹³ Para más información sobre los datos biográficos de Juan Gutiérrez de Padilla consultar Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Los Ángeles, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974, pp.47-57.

¹⁴ Las conclusiones se basan en los análisis de 39 villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla de los años 1628, 1653, 1655, 1657, 1658; todos los análisis realizados por la autora.

¹⁵ No hay que descartar una posible influencia de Gaspar Fernández en el proceso de composición de los villancicos de 1628

pos con diferentes líneas melódicas, diferentes repartos,¹⁶ fomentando de esta manera la presencia del contraste como método dominante de organización del material musical. Relacionado con coplas es un nuevo segmento formal respuesta a copla, presente sobre todo en las composiciones de menor número de coplas. La introducción de nuevos elementos formales no termina en respuesta a copla. Gutiérrez de Padilla seguido utiliza diferentes tipos de segmentos iniciales como romances o duos con los que desplaza el estribillo en un segundo lugar de aparición. De los villancicos analizados 10 (casi una cuarta parte de las obras analizadas) cuentan con algún tipo de introducción. Sin embargo, el nuevo segmento formal de más presencia e importancia es la responsión establecida por el compositor como posterior al estribillo y fuertemente relacionada con este. La responsión es también el segmento adicional de más temprana aplicación: de los 10 villancicos del año 1628, ocho cuentan en su estructura con la responsión. En el aspecto musical la responsión es el segmento más elaborado, el campo de las técnicas de composición más complejas con las que el compositor puede demostrar su virtuosismo, maestría y conocimiento. Debido a que el texto de la responsión proviene del estribillo, la comprensión del mismo ya no es prioridad por lo que el uso de imitaciones más elaboradas, texturas más saturadas no son más que una herramienta de variación, un complejo ornamento musical, un paso más hacia lo fino dentro de lo ordinario. Por lo mismo las responsiones manejan casi siempre un reparto coral aumentado, su material musical lo forma una frase, especialmente importante, proveniente del estribillo y es la que se convierte en el tema de las imitaciones y progresiones.

La importante aportación de Gutiérrez de Padilla está relacionada con las técnicas de composición. Debido a la necesidad de conservar y resaltar la comprensión del texto ninguno de los dos compositores llegó a utilizar las técnicas polifónicas más sofisticadas como inversiones, fugas, canons, cancrizans o cantus firmus en el arreglo musical de los villancicos. Sin embargo, con más frecuencia encontramos la presencia de las figuras retóricas:¹⁷ anabasis para resaltar el significado de las palabras “del sol”, “el cielo”, “volando”; catabasis para “ha bajado”, “llorar”, “en la tierra está”; circulatio para ornamentar y subrayar lo alegre, lo divino, perfecto y verdadero, entre muchos otros.

Si bien no podemos atribuirle a Juan Gutiérrez de Padilla la exclusividad en el uso de la retórica musical ya que la presencia de la misma se nota también en las composiciones de su antecesor, es sin duda alguna Gutiérrez de Padilla quien establece y fortalece el significado de la teoría de afectos dentro del villancico llevando el género, originalmente

¹⁶ Por ejemplo: las coplas parsoprano, línea melódica predominantemente ascendente; las coplas impartenor, líneas melódicas predominantemente descendentes.

¹⁷ Las conclusiones se basan en los análisis de 186 villancicos del siglo XVII realizados en Anna Jurek-Nathan, *Evolución del villancico novohispano del siglo XVII*.

popular y sencillo, a niveles más elevados, convirtiéndolo junto con Gaspar Fernández, precursor del proceso en género musicalmente más culto y refinado.

Bibliografía

López-Calo, José, *Historia de la música española 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983.

Jurek-Nathan, Anna, *Evolución del villancico novohispano del siglo XVII* [Tesis], Universidad de Varsovia, Facultad de Historia, Instituto de Musicología, 2013.

Motolinía, Toribio Fray, *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 2007.

Rubio, Samuel, *La forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1979.

Stevenson, Robert, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Estados Unidos, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974.

——— *Mexico City Cathedral Music: 1600-1750*, Washington D.C., Academy of American Franciscan History, 1964.

Tello, Aurelio, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, México, CENIDIM, 2001.

Archivos

Microfilme 71, exp. 267, serie Oaxaca, Sección de Microfilmes del Museo de Antropología e Historia, Ciudad de México.