

LA NATIVIDAD EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA: AÑO 1751

Laura Lara Moral

Resumen:

Los villancicos se convirtieron en uno de los géneros más populares de la música eclesiástica del siglo XVIII. Durante las fiestas más señaladas como la Navidad, el *Corpus Christi* o el día de la Inmaculada Concepción, los templos se llenaban de fieles que anhelaban disfrutar con los nuevos villancicos que el maestro de capilla componía para la ocasión. Durante el siglo XVIII adquirieron una gran popularidad las cantadas, villancicos principalmente formados por recitados y áreas, fruto de la influencia de la música italiana en nuestra Península. En el presente artículo se muestra una reconstrucción de lo que fue la celebración de la Natividad en la catedral de Málaga en el año 1751, en la que analizamos brevemente las piezas que aquel día se cantaron e incluso ponemos nombre y apellidos a los ministriles y cantantes que formaban la capilla musical. El maestro Juan Francés de Iribarren, al servicio de la catedral de Málaga desde el año 1733, fue el encargado de componer los ocho villancicos, tanto en estilo hispano como en italiano, que aquella noche se cantaron. Estas obras, en las que se filtraron elementos populares más propios del género profano, se convirtieron en un instrumento propagandístico con el que la Iglesia pretendía adoctrinar a los fieles y transmitir la Palabra de Dios mediante la música. Los villancicos de Navidad se convierten de este modo en un Belén viviente en los que se narra el Nacimiento de Jesús y, aunque son cantados en una de las fiestas más solemnes del año litúrgico, observamos la presencia de elementos populares y jocosos.

Palabras clave: villancico, cantada, Juan Francés de Iribarren, Barroco, música religiosa.

Catedral de Málaga, 24 de diciembre de 1751. Son poco más de las once de la noche¹ y el templo está repleto de fieles expectantes² que anhelan que los responsorios en latín sean sustituidos por nuevos y flamantes villancicos³. El maestro de capilla ha estado dedicado a la composición y ensayo de estas piezas durante una buena temporada, velando por que todo salga a la perfección⁴.

La epidemia del tabardillo⁵ ha provocado el cierre del teatro, puesto que el local que acogía estas representaciones hace las veces de enfermería por orden del obispo Don Juan Eulate y Santa Cruz⁶. El pueblo se muestra hoy ávido de espectáculo y farándula congregándose masivamente en nuestra catedral, donde, además, disfrutará

¹ Los maitines empiezan a las once de la noche y, tras las respuestas, se cantan ocho villancicos. Véase: Antonio Martín Moreno (editor), *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga (...) hasta este año de 1770*, edición facsímil, Granada, Ministerio de Cultura, 1985, p. 28. José López-Calo señala que, aunque los maitines se celebraban generalmente a media noche si había que cantar piezas en lengua castellana que sustituyesen a los responsorios se comenzaba antes de esta hora, para que la misa solemne, que se celebraba a continuación, coincidiese con las doce de la noche. Véase: José López-Calo, *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, 1983, p. 114.

² Los villancicos eran uno de los momentos de diversión más esperados por el pueblo. Las autoridades pedían más decoro, aunque sabían que si se suprimían este tipo de piezas, las iglesias se vaciarían en esta importante festividad. Véase: Antonio Gallego Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 60.

³ Los villancicos debían ser nuevos cada año y los maitines estaban normalmente estructurados en tres nocturnos que, a su vez, se dividían en tres salmos con sus correspondientes antifonas. Después de estas se leían tres lecciones, seguidas cada una de ellas por un responsorio. Estos responsorios se sustituían por ocho villancicos y el último por un *Te Deum*. Véase: J. López-Calo, *Historia de la música española...*, pp. 112-113.

⁴ La composición de estas piezas era la mayor obligación del maestro. La carga era tal que el Cabildo le dispensaba de la asistencia al coro de uno a tres meses o incluso le permitía ausentarse de la ciudad. Véase: José Luis Palacios Garoz, *El último villancico barroco valenciano*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaime I, 1995, p. 192.

⁵ Esta epidemia se extendió por la población malagueña en 1751, aunque ya se habían presentado algunos casos en 1750. Este hecho puso a las autoridades en jaque; el mismo obispo vendió sus dos carrozas y, con los fondos obtenidos, intentó socorrer a los enfermos. Véase: M^a Soledad Santos Arrebola, *La Málaga Ilustrada y los filipenses*, Málaga, Universidad de Málaga, 1990, p. 126-127. Narciso Díaz hace referencia a esta epidemia y otras muchas que azotaron a la población malagueña. Véase: Narciso Díaz de Escobar, *Curiosidades malagueñas*, Málaga, Tipografía de Zambrana Hermanos, 1899, (obra reeditada por la Comisión Organizadora de la Feria de Libro en Málaga, Editorial Arguval, 1993), p. 247.

⁶ Manuel Alvar Ezquerro, *Villancicos dieciochescos*, edición facsímil, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1973, p. 16.

gratuitamente del evento⁷. Aparecen los monaguillos con sus bandejas repartiendo los pliegos con los textos de los *villancicos que se han de cantar*⁸. Pronto llegarán el maestro y los miembros de la capilla, el espectáculo está a punto de comenzar...

Juan Francés de Iribarren, uno de los compositores más prolíficos del barroco musical español, desempeñaba el puesto de maestro de capilla en la catedral de Málaga desde el año 1733⁹. Este se encargaba de componer y ensayar las piezas que debían cantarse en las diferentes festividades, revisar e imprimir las letras, dirigir al coro y cuidar e instruir a los niños cantores, entre otras muchas tareas¹⁰. Aquel año de 1751, la capilla catedralicia estaba formada por los seises José de León, Antonio Herrera, Andrés Martínez y Luis Cano, que cantaban el papel de tiple cuando era necesario, ya que aquel año no había ninguno en plantilla¹¹; los contraltos Andrés Zarzosa, Luis Solves y Tomás García; el tenor Juan García de Valdivieso; los salmistas Salvador Pérez de Aguilar,

⁷ Respecto al furor que despertaban estos villancicos en los fieles, son muy reveladoras las palabras de Pedro Cerone: «Hallánse 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, solo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo lugar, ni más vigilantes que estas. 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». Véase: Pedro Cerone, *El melopeo y el maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Lucci (impresores), 1613, pp. 196-197. En alusión a la gratuidad de estos eventos, José Luis Palacios afirma que «la Iglesia es, entre otras cosas, sala de audiciones, único lugar donde la música es normal y gratuitamente accesible a los ciudadanos». Véase: Rodrigo Madrid Gómez y José Luis Palacios Garoz, «Como el rey supremo anhela». *Villancico cantata a 8 voces con violines, oboes, trompas, órgano y continuo compuesto por Francisco Morera y Cots (1731-1793)*, Valencia, Editorial Piles, 2010, p. 26.

⁸ Estas letras se imprimían en un principio para hacer constar el esplendor de la fiesta celebrada, pero, más tarde, también tuvo una finalidad divulgativa y práctica, ya que estas letrillas repartidas por un niño en bandeja mejoraba el seguimiento de los textos que se cantaban, e incluso permitía la participación de los fieles en las partes más representativas y de carácter más popular. Véase: Carlos Martínez Gil, «Los villancicos de Jaime Casellas para la catedral de Toledo (1734-1762)», en *Archivo Secreto*, nº 3 (2006), p. 229. Catedrales y parroquias imprimían los textos, desconocidos hasta el estreno, y los monaguillos los repartían en bandejas de plata. Sólo se les proporcionaba este pliego a las personas relevantes, el resto podía comprarlo a los vendedores ciegos por toda la ciudad. Véase: J. L. Palacios Garoz, *El último villancico barroco...*, p. 192. El pliego original que esta noche se cantó se conserva en la BNE, catalogado con la signatura R/34980-12. Véase: M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira (coordinadoras), *Catálogo de villancicos y oratorios de la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 76.

⁹ Actas Capitulares de la catedral de Málaga, nº 44, s. f. (1 de octubre de 1733).

¹⁰ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 24-27.

¹¹ La plaza de tiple se hallaba vacante desde 1732, tras la muerte de Tomás López Sanz, por lo que un seise sería el encargado de desempeñar este papel. Véase: M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y obra de Jaime Torrens*, vol. 1, Granada, tesis doctoral inédita, 1997, p. 167. En aquella época sólo niños, castrados y falsetistas podían cantar las voces agudas, ya que estaba prohibido que las mujeres desempeñaran puesto alguno en la capilla musical, hasta que en 1769 el papa Clemente XIV prohibió la castración y permitió a las mujeres participar. Véase: A. Martín Moreno, *Historia de la música española...*, pp. 25-26.

Juan Basilio de Ortega y Sebastián Carabantes y el ayudante de sochantre José de Aguilera, que posiblemente se encargaba del papel de bajo¹². A estas voces se unían los instrumentistas Juan Maynoldi, oboísta y flautista; Antonio González, oboísta y bajón; Bernardo García, a cargo del clarín, violín tercero, violonchelo, violón y trompa; Nicolás Trujillo, violín primero y segundo; Diego Velasco, violín segundo; Pedro de la Espada, violín cuarto, clarín y trompa; además de Nicolás González, organista primero y Francisco de Villafranca, organista segundo y arpista. Este amplio elenco de músicos y cantantes fueron los encargados de interpretar los villancicos que aquella noche de Navidad se escucharon en la catedral de Málaga¹³.

Tal y como señala el pliego de los villancicos «puestos en música»¹⁴ por el maestro Juan Francés de Iribarren en el año 1751 (conservado en la Biblioteca Nacional), aquella madrugada se interpretaron ocho piezas en el siguiente orden¹⁵:

-Escuchad, moradores del orbe. Villancico I de calenda.

-Un paxarero contento. Villancico II de tonadilla.

-Vaya de xácara, vaya. Villancico III.

-Pardiobre. Villancico IV. Cantada a solo.

-Ola Jau. Villancico V. Cantada a dúo con flauta «trabesiera».

¹² La plaza de bajo se hallaba sin cubrir, y cuando esto ocurría, el sochantre debía ayudar al coro de polifonía cantando esa cuerda. Aunque tampoco había sochantre en esta época, ya que Juan González Padilla no sería admitido hasta 1754, sí tenían en plantilla a un ayudante de sochantre, llamado José de Aguilera, quien pudo ser el encargado de la parte de bajo. Véase: M. A. Martín Quiñones, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., pp. 129, 131, 138 y 272.

¹³ La reconstrucción de la capilla musical de la catedral malagueña durante el año 1751 ha sido posible gracias a la labor realizada por M^a Ángeles Martín Quiñones, quien, tras un meticuloso estudio de las Actas Capitulares de la época, nos da a conocer los nombre y apellidos de estos músicos y cantantes. Véase: *Ibidem*, p. 271.

¹⁴ Aunque Francés de Iribarren fue el encargado de «ponerlos en música», los textos de todas estas piezas son fruto del trabajo de Antonio Pablo Fernández, poeta nombrado compositor de letras por el Cabildo malagueño en 1750. Este residía en Madrid, donde era fiscal de comedias. Véase: M. Alvar Ezquerro, *Villancicos dieciochescos...*, p. 13.

¹⁵ Es importante analizar estas piezas en su contexto y conocer el orden en el que se interpretaron. Esta información podemos encontrarla en los pliegos impresos de los villancicos, pero también en las partituras originales. En el caso de estas piezas, conservadas en el archivo de la catedral de Málaga, un diminuto número en la esquina superior derecha de las particellas, que en ocasiones pasa desapercibido para algunos investigadores, nos indica en qué lugar se interpretó cada una de ellas.

-*Con Genebras, caracolas*. Villancico VI.

-*Toribio, noble asturiano*. Villancico VII de asturiano.

-*La pastora Gileta*. Villancico VIII de tonadilla.

Antes de centrarnos en la descripción más detallada de alguna de estas piezas, es conveniente aclarar el significado del término villancico. Aunque hoy en día lo asociamos a las pegadizas cancioncillas que acompañan nuestras fiestas navideñas, el villancico barroco consiste en una obra en romance con texto de contenido religioso pero no estrictamente litúrgico que, ya desde el siglo XVII, sustituye a los responsorios de los nocturnos de maitines en las principales fiestas, como Navidad, Reyes, Corpus o Concepción. Teniendo en cuenta su forma, encontramos: 1) villancicos «de estilo tradicional», formados principalmente por estribillos y coplas; 2) villancicos «de estilo italiano»¹⁶, formados mayormente por recitados y áreas; y 3) villancicos «de estilo mixto», que combina características de los dos anteriores¹⁷.

Durante la celebración de la Navidad de 1751, la primera pieza que se interpretó fue el villancico de calenda *Escuchad moradores del orbe*. Este tipo de villancicos solían ser del género patético y en ellos se describía el horror del mundo sin Mesías acabando con el consuelo del anuncio de su llegada¹⁸. Francés de Iribarren utilizó un

¹⁶ Las modas extranjeras penetraron en nuestro país afectando a la música. Durante el siglo XVIII, «el arte español va entrando cada vez más en la esfera de la influencia italianizante». Véase: Germán Tejerizo Robles, *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, vol. 2, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Editoriales Andaluzas Unidas, 1989, p. 31.

¹⁷ Sobre los conceptos «villancico» y «cantada» véase: Carlos Villanueva Abelairas, «Villancico», en Emilio Casares Rodicio (director y coordinador), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 920-924; Paulino Capdepón Verdú, «Cantada», Emilio Casares Rodicio (director y coordinador), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 72-74; Cristóbal L. García Gallardo, *La cantada religiosa de Juan Francés de Iribarren (1698-1767): Análisis de Sagrada Devoción (1757)*, Granada, trabajo inédito de los cursos de doctorado, curso 1997-98, pp. 5-33; Cristóbal L. García Gallardo, «Cantatas en Málaga: La música de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», en *Jábega*, nº 95 (2003), pp. 66-80.

¹⁸ Antonio Gallego Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 59-60.

gran despliegue vocal e instrumental, grandiosidad acentuada con la presencia del órgano e instrumentos de percusión como el timbal y el tambor¹⁹.

La segunda pieza, el villancico de tonadilla *Un paxarero contento*, deja a un lado el carácter solemne y se acerca a un aire festivo y alegre. Según Carlos Martínez, durante el magisterio de Jaime Casellas en Toledo (1733-1764), «la referencia popular de más éxito entre el público que asistía a los villancicos de cada año, era la tonadilla». Este tipo de piezas representan la integración de lo popular en los valores religiosos²⁰.

Finaliza el primer nocturno con el villancico *Vaya de xácara, vaya*. El carácter festivo, alegre y populoso era aprovechado para transmitir al pueblo iletrado el mensaje de la iglesia católica, y la jácara era la sección de origen profano que más veces se incluía en los villancicos de Navidad²¹.

La chanza y el carácter jocosos continúan en la obra con la que da comienzo el segundo nocturno, utilizando un lenguaje y expresiones muy peculiares. El tosco pastor que protagoniza esta cantada parodia el sayagüés, un dialecto leonés rudimentario que se hablaba en Sayago (provincia de Zamora). Poco después, dicho término también designaría el habla rural de Salamanca o charro, jerga muy característica por su tosquedad. Lucas Fernández, Juan del Encina o Calderón de la Barca utilizaron estas formas dialectales para reforzar el carácter humorístico en algunas de sus obras²². La palatización del fonema /l/, que se correspondería con la grafía actual «ll», es el principal rasgo distintivo de este habla²³, aunque en dicha pieza también encontramos

¹⁹ Esta pieza está compuesta para dos coros (SAT-SATB), más una agrupación instrumental de un oboe, dos clarines, violín, órgano y acompañamiento. En el papel de órgano encontramos indicaciones para timbal y tambor. El manuscrito se conserva en la catedral de Málaga y se corresponde con la signatura 92-3. Véase: Antonio Martín Moreno (director), *Catálogo del archivo de la catedral de Málaga*, vol. 2, Granada, Junta de Andalucía/Consejería de Andalucía, 2003, p. 469. Luis Naranjo habla del uso esporádico que Iribarren hacía de estos instrumentos de percusión, siendo esta pieza uno de esos escasos ejemplos. Véase: Luis E. Naranjo Lorenzo, *Transcripción de una selección de la obra de Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)*, inédito, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, p. 26.

²⁰ Carlos Martínez Gil, «Los villancicos de Jaime Casellas para la catedral de Toledo», en *Archivo Secreto*, nº 3 (2006), pp. 237-238.

²¹ *Ibidem*, p. 237.

²² Ángel Valbuena Briones, «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón» en *Thesaurus*, tomo 42, nº 1 (1987), p. 48.

²³ Esther Borrego Gutiérrez, «Edición crítica de los textos» en Guillermo Peñalver y José Manuel Villarreal (transcripción musical), *Juan Francés de Iribarren. Cantadas para la catedral de Málaga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, p. 37.

vulgarismos que denotan un empleo incorrecto del castellano, como la vacilación vocálica o formas apocopadas²⁴. Todos estos recursos muestran la clase baja a la que el personaje pertenece, enfatizando lo cómico y burlesco.

El recitado de esta pieza se inicia con una expresión ya en desuso, por lo que hemos recurrido a un diccionario de la época para conocer su significado. «Pardiobre» se define como sinónimo de «Pardiez», «expresión de estilo familiar, que se usa a modo de interjección, para explicar el ánimo en que se está acerca de alguna cosa»²⁵. Sería el equivalente a nuestra actual expresión «¡por Dios!».

Dejando a un lado aspectos literarios y lingüísticos, esta obra se compone de un recitado *secco* o *semplice*, en el que la voz de tiple es sustentada por el bajo continuo, y un área en la que dos violines y un oboe se suman al acompañamiento. La monodía acompañada del recitado, en el que la voz canta libremente, contrasta con el carácter danzable del área, donde violines y oboe comparten protagonismo con el solista. La alternancia de ritornellos instrumentales, en los que el oboe ejecuta el tema principal, y solos vocales da forma a la segunda sección de esta cantada, que puede ser definida como un área pentapartita²⁶.

Esta área no es más que una danza con la que el pastor quiere obsequiar al Niño recién nacido, y tanto en el violín segundo como en el continuo encontramos un recurso armónico-tímbrico formado por quintas vacías, típicas del bordón doble (tónica y dominante), asociado al modo idiomático de la *musette* o la *gaita*²⁷. Otro elemento a destacar es el patrón rítmico repetitivo que impregna toda la pieza. Se trata de un patrón formado por corchea con puntillo-semicorchea-corchea que recuerda a la *muiñeira*, baile

²⁴ Á. Valbuena Briones, «Los papeles cómicos»..., pp. 58-59.

²⁵ «Pardiobre» en *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, tomo 5, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1734, p. 126.

²⁶ Aunque a simple vista podría ser considerada un área tripartita (A-B-A'), puede ser clasificada como pentapartita, ya que las secciones A y A' tienen una estructura interna binaria (A1-A2-B-A1'-A2').

²⁷ Ramón Andrés, «Gaita» y «Musette» en *Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, Bibliograf, 1995, pp. 195-200 y 259-263.

representativo de las tierras gallegas. Esta fórmula rítmica refleja el modo dáctilo (larga-breve-breve)²⁸.

La transcripción de esta pieza fue publicada en 2011 por miembros de la OBS²⁹, pero también tenemos la posibilidad de escucharla en dos versiones diferentes³⁰. No ocurre lo mismo con la mayor parte de la obra de Francés de Iribarren, que aún permanece en los archivos esperando a ser trascrita, grabada y estudiada.

Volviendo a las piezas interpretadas en la catedral de Málaga en la Navidad de 1751, el espectáculo continúa con otra cantada titulada *Ola Jau*. En ella, los protagonistas son un tiple y un alto, se emplea también el dialecto sayagüés y aparecen con frecuencia expresiones toscas y vulgares que buscan la carcajada del público³¹.

En cuanto a la estructura de la obra, esta se compone nuevamente de un recitado y un área y, a pesar de que estas dos cantadas conservan dichos rasgos comunes, un análisis más detallado nos ha permitido observar ciertas peculiaridades. Centrándonos en el recitado de la cantada *Ola Jau*, se trata de un recitado *accompagnato* o *instrumentato*, ya que, además del continuo, los violines participan activamente durante el movimiento. En el área que le sigue, los protagonistas obsequian al Niño con una nana en la que la flauta «trabesiera» se suma al conjunto instrumental que acompaña a las voces. Juan Maynoldi debió ser el encargado de interpretar este papel, ya que las fuentes apuntan que no hubo ningún otro flautista en plantilla aquel año³². La música

²⁸ Joseph Crivillé i Bargalló, *Historia de la música española. 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 226-227.

²⁹ G. Peñalver y J. M. Villarreal (transcripción musical), *Juan Francés de Iribarren...*, pp. 103-110.

³⁰ Los dos discos que incluyen esta pieza son: *Juan Francés de Iribarren (1699-1767): Salmos, villancicos y cantadas*. [Grabación sonora]. Madrid: RTVE, 2007, 65274, D.L.: M – 48316 – 2006. Nova Lux Ensemble de la Coral de Cámara de Pamplona. Director: David Guindano Igarreta y Pardiobre. *Juan Francés de Iribarren*. [Grabación sonora]. Sevilla: OBS Prometeo, 2011, 005103105176. Solistas: Marta Almajano, soprano; Lluís Vilamajó, tenor. Orquesta Barroca de Sevilla. Director: Alfredo Bernardini.

³¹ La expresión con la que comienza la pieza ya denota el carácter jocoso de la misma y la clase a la que pertenecen los personajes. Según la tercera acepción del diccionario de la RAE, la palabra «Hola» es una interjección desusada empleada para llamar a los inferiores. En cuanto a la palabra «Jau», este mismo diccionario la define como una «interjección usada para animar e incitar a algunos animales, especialmente a los toros». Véase: DRAE <http://lema.rae.es/drae/?val=hola> [Consultado el 13/07/13] y DRAE <http://lema.rae.es/drae/?val=jau> [Consultado el 13/07/13].

³² Aunque había músicos que dominaban varios instrumentos, Juan Maynoldi era el único músico en plantilla especializado en la flauta. Véase: M. A. Martín Quiñones, *La música en la catedral de Málaga...*, p. 271.

adquiere un carácter tierno y sosegado, y los pastores protagonistas despliegan un gran virtuosismo, con largos pasajes melismáticos a dúo que muestran su gran destreza vocal. A lo largo de toda la pieza podemos encontrar un motivo temático formado por la reiteración de intervalos de segunda. El carácter hipnótico y repetitivo de este material melódico tiene un fuerte aspecto descriptivo, ya que parece mecer y arrullar al Niño.

No hay cabida en este breve artículo para un análisis mucho más profundo de estas dos cantadas, aunque al lector interesado en la figura de Iribarren puede consultar el trabajo final de máster que presenté en la Universidad de Granada en 2013, titulado *Juan Francés de Iribarren: las cantadas de Navidad de 1751*. Una copia del mismo está depositada en el archivo de la Catedral de Málaga, donde podemos encontrar un detallado análisis de estas dos piezas que combina aspectos literarios, musicales y retóricos³³.

El segundo nocturno finalizó aquella noche con el villancico *Con genebras, caracolas*, en el que se retoma el canto coral³⁴. *Toribio, un noble asturiano*, abre el tercer nocturno y otro dialecto vuelve a ser empleado para provocar la hilaridad del público³⁵. Antes del *Te Deum* que pondría punto final al evento, se interpretó otro villancico de tonadilla, este titulado *La pastora Gileta*³⁶.

Aquella noche de 1751, el pueblo pudo disfrutar de una jácara, dos cantadas, villancicos de tonadilla, de calenda... Esta variedad era utilizada por el maestro de capilla con el objetivo de mantener la expectativa del oyente. Tanto la letra como los recursos musicales empleados le servían para romper la monotonía diaria de gran parte

³³ Aunque algunos investigadores señalaban que Iribarren no era muy proclive al empleo de figuras retóricas, en el análisis de estas dos piezas hemos podido comprobar el estrecho vínculo que existe entre la música y el texto. Juan Francés de Iribarren, como otros tantos músicos del barroco, era conocedor de la disciplina de la retórica, y no rechazó el empleo de diversas figuras que enfatizaban el significado del texto. En el trabajo de fin de máster citado también podemos encontrar la transcripción de la cantada *Ola Jau*, que hasta ahora permanecía sin editar y cuyo manuscrito se conserva en el archivo de la catedral malagueña.

³⁴ Esta pieza es para dos coros (SA-SATB), dos violines y acompañamiento, y se corresponde con la signatura 87-12 del archivo de la catedral de Málaga. Véase: A. Martín Moreno (director), *Catálogo del archivo de la catedral de Málaga...*, op. cit., p. 441.

³⁵ El manuscrito original se corresponde con la signatura 104-11. Fue compuesto para dos coros (ST-SATB), dos violines y acompañamiento. Véase: *Ibidem.*, p. 538.

³⁶ Este villancico se corresponde con la signatura 96-2. Es para dos coros (STT-SATB), dos violines y acompañamiento. Véase: *Ibidem.*, p. 492.

de la población³⁷. La catedral se convirtió por momentos en un teatro, algo que no era del agrado de algunas autoridades eclesiásticas. Según Manuel Alvar, «los villancicos vinieron a suplir [...] la misión del teatro. [...] Durante años, no hubo más teatro que el catedralicio [...]. La catedral se convirtió en auditorio de conciertos cortesanos o representaciones vulgares»³⁸.

Obispos y autoridades eran conscientes de la atracción que los villancicos ejercía en los fieles; es por ello que permitían ciertas concesiones a lo popular³⁹. Si querían atraer al público debían ofrecer entretenimiento usando recursos más propios del género profano. A pesar de la lucha que mantenía contra el teatro y la influencia de este en la música religiosa⁴⁰, la Iglesia sabía que los villancicos eran un canal de comunicación con el que transmitir al pueblo el mensaje de las Sagradas Escrituras.

Durante el siglo XVIII, la actividad teatral sufrió los reveses del clero y el Cabildo municipal. En el caso malagueño, epidemias y calamidades servían como excusa para acabar con el teatro, pasando su local a ser enfermería. Esto provocó que la Iglesia se convirtiera en refugio de conatos representativos como los ciclos navideños. Dichas actuaciones acompañadas de música se convirtieron en «una versión a lo divino de una piedad y unos sentimientos que tenían mucho de anecdótico y pintoresco y poco de razonamientos teológicos»⁴¹.

No podemos dar fin a este artículo sin llamar la atención a nuestros lectores sobre el ingente patrimonio musical compuesto por Juan Francés de Iribarren, conservado, en su mayoría, en el archivo de la catedral de Málaga. Las ocho piezas que se cantaron aquella noche de Navidad de 1751 no son más que una muestra de las más

³⁷ C. Martínez Gil, Carlos, «Los villancicos de Jaime Casellas»..., p. 227.

³⁸ M. Alvar Ezquerra, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit., p. 28.

³⁹ Según Carlos Villanueva, el villancico no pretende instruir, sino también entretener; es entonces cuando la Iglesia entra en competencia con el teatro. «Tanto la risa profana como la sagrada posee el mismo mecanismo desencadenante: constante juego de palabras, tendencia a lo absurdo y extravagante, utilización de lenguas risibles, multiplicación de personajes cotidianos, etc., y por supuesto, esa “contaminación” de danzas, pasos, laudas, jácaras y demás divertimentos de las escena [...]». Pero si la Iglesia quiere atraer al pueblo y ofrecer entretenimiento, debe mantenerse siempre «a la última moda», adoptando el policoralismo, ampliando el espacio del coro, contratando instrumentistas y codificando las *chanzonettas* en series de ocho o nueve villancicos que se intercalan en la liturgia. Véase: Carlos Villanueva Abelairas, *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994, pp. 56-57.

⁴⁰ M. Alvar Ezquerra, *Villancicos dieciochescos...*, p. 16.

⁴¹ *Ibidem*, p. 16.

de novecientas piezas que conforman su corpus compositivo⁴². Desgraciadamente aún queda mucho trabajo por realizar, ya que sólo una mínima parte de su legado musical se ha transcrito o grabado.

Es difícil explicar la ausencia de un mayor número de estudios centrados en este maestro de capilla, ya que no faltan motivos para señalar a este compositor como uno de los principales pilares del Barroco musical español, pero la historiografía aún no ha situado a Francés de Iribarren en el lugar que merece. Su obra se encuentra ya catalogada, pero ahora necesita ser transcrita y estudiada en profundidad. Nuestras continuas visitas a este archivo durante el pasado año nos han permitido comprobar que los manuscritos aún se encuentran en buen estado, pero el paso del tiempo se deja notar paulatinamente en unas obras de arte que no son tan evidentes como la escultura y la pintura, y dependen de nuestra labor para volver a deleitar al público. Estos manuscritos aún encierran muchos secretos que nos permitirán completar la historia de nuestro Barroco musical español.

⁴² Hasta ahora se cifraba su inmenso corpus compositivo en 904 piezas. Véase: Naranjo Lorenzo, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, p. 30. Pero las investigaciones realizadas por Javier Marín en Sudamérica, han descubierto nuevas obras de Iribarren en los archivos de la catedral de Guatemala capital y la basílica de Guadalupe en México. Véase: Javier Marín López, «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)», en Antonio García-Abásolo (coordinador), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Servicios de publicaciones Universidad de Córdoba, 2010, p. 123 y Javier Marín López, «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)», en *Príncipe de Viana*, vol. 238 (2006), p. 433.

BIBLIOGRAFÍA:

Actas capitulares y legajos conservados en la catedral de Málaga.

ALVAR EZQUERRA, Manuel. *Villancicos dieciochescos*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1973.

ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J.S. Bach*. Barcelona: Bibliograf, 1995.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «Cantada». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (director y coordinador), vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 72-74.

CERONE, Pedro. *El melopeo y el maestro*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Lucci (impresores), 1613.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *Historia de la música española. 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso. *Curiosidades malagueñas*. Málaga: Tipografía de Zambrana Hermanos, 1899 (obra reeditada por la Comisión Organizadora de la Feria de Libro en Málaga, Editorial Arguval, 1993).

Diccionario de la Real Academia Española (versión en línea).

Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, vols. 1-6. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1729-39.

Juan Francés de Iribarren (1699-1767): Salmos, villancicos y cantadas. CD. Madrid: RTVE, 2007. Director: David Guindano Igarreta.

GALLEGO GALLEGO, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. *La cantada religiosa de Juan Francés de Iribarren (1698-1767): Análisis de Sagrada Devoción (1757)*. Granada: trabajo inédito de los cursos de doctorado, curso 1997-98.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. «Cantatas en Málaga: La música de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)». En *Jábega*, nº 95 (2003), pp. 66-80.

GUILLÉN BERMEJO, M^a Cristina y RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coordinadoras). *Catálogo de villancicos y oratorios de la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

Letras de los Villancicos que se han de cantar, en la Santa Iglesia Cathedral de esta mui Noble y mui Leal Ciudad de Malaga, en los Maytines del Nacimiento de nuestro Señor Jesu Christo, en este año de 1751. Puestos en musica. Por D. Juan Francés de Iribarren, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Sta. Iglesia. Málaga: En la Imprenta de la Dignidad Episcopal, y de la Santa Iglesia Cathedral, 1751. (Documento conservado en la BNE, signatura R/34980-12).

LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Música, 1983.

MADRID GÓMEZ, Rodrigo y PALACIOS GAROZ, José Luis. «Como el rey supremo anhela». *Villancico cantata a 8 voces con violines, oboes, trompas, órgano y continuo compuesto por Francisco Morera y Cots (1731-1793)*. Valencia: Editorial Piles, 2010.

MARÍN LÓPEZ, Javier. «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)». En *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Antonio García-Abásolo (coordinador). Córdoba: Servicios de publicaciones Universidad de Córdoba, 2010, pp. 95-132.

MARÍN LÓPEZ, Javier. «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)». En *Príncipe de Viana*, vol. 238 (2006), pp. 425-457.

MARTÍN QUIÑONES, M^a Ángeles. *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII: La vida y obra de Jaime Torrens*, vols. 1 y 2. Granada: tesis doctoral inédita, 1997.

MARTÍN MORENO, Antonio (director). *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga*, vols. 1 y 2. Granada: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2003.

MARTÍN MORENO, Antonio (editor). *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga (...) hasta este año de 1770*, edición facsímil. Granada: Ministerio de Cultura, 1985.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MARTÍNEZ GIL, Carlos. «Los villancicos de Jaime Casellas para la catedral de Toledo (1734-1762)». En *Archivo Secreto*, nº 3 (2006), pp. 226-258.

NARANJO LORENZO, Luis E. *Trascripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)*, inédito. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

PALACIOS GAROZ, José Luis. *El último villancico barroco valenciano*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.

PEÑALVER, Guillermo, VILLARREAL, José Manuel y BORREGO, Esther. *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.

SANTOS ARREBOLA, M^a Soledad. *La Málaga Ilustrada y los filipenses*. Málaga: Universidad de Málaga, 1990.

TEJERIZO ROBLES, Germán. *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, vol. 1 y 2. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, Editoriales Andaluzas Unidas, 1989.

VALBUENA BRIONES, Ángel, «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón». En *Thesaurus*, tomo 42, nº 1 (1987), pp. 47-59.

VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos, *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994.

VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos, GOYENA, Héctor L., RESTELLI, Graziela B., SÁNCHEZ, Walter, «Villancico». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (director y coordinador), vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 920-925.