

INTERPRETACIÓN DE VILLANCICOS Y CANTATAS EN MÁLAGA A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

Cristóbal L. GARCÍA GALLARDO

Los principales centros de actividad musical en España durante el siglo XVIII fueron las iglesias (al menos respecto a la música que hoy llamamos culta o "clásica", en contraposición a la música folclórica o de tradición oral). En ellas se hacía música diariamente, además de funcionar como auténticas escuelas de música (prácticamente las únicas que existían entonces), sobre todo las catedrales; éstas contaban con una importante plantilla de músicos que habitualmente incluía un coro, una pequeña orquesta, un director-compositor-pedagogo (el maestro de capilla), dos organistas (que interpretaban y componían música para órgano y acompañaban a los demás instrumentos o al canto) y cantantes especializados en gregoriano o canto llano.

Aunque esta época de la historia de la música española ha sido todavía poco investigada, no parece arriesgado afirmar que la música no religiosa conoció un desarrollo menor que en otros países europeos. Así, a pesar de la notable actividad operística que se dio en ciudades como Madrid, Cádiz o Barcelona, el teatro musical en España queda lejos del éxito que alcanzó en lugares como Italia o Francia;¹ o, por poner otro ejemplo, la música instrumental, ya sea orquestal o de cámara, fue menos cultivada que en Austria o Alemania, aunque en la corte española traba-

¹ Entendemos por teatro musical aquél en el que la música tiene un papel primordial: ópera, opereta, zarzuela, etc. Sin embargo, la música solía estar presente en el teatro no musical del siglo XVIII español, ya sea como acompañamiento a la acción dramática o en forma de intermedios, preludios, etc. El género de la tonadilla escénica, que adquirió gran difusión, era precisamente un género musical de corta duración destinado a amenizar los entreactos de las funciones dramáticas.

jaran compositores sobresalientes como Domenico Scarlatti. Los españoles de la época parecen haber sido conscientes de esto: el jesuita Antonio Eximeno afirma en 1774, al hablar del "gusto de la nación española", que "generalmente en España está reducido el uso de la música a las iglesias".²

Málaga no fue una excepción dentro del panorama musical español. A mediados de este siglo, era una de las ciudades importantes de España. Su población osciló entre los 31.400 habitantes de 1747 y 49.000 de 1789, lo que la sitúa entre las ocho ciudades españolas más pobladas (con Sevilla, Valencia, Granada, Cádiz, Zaragoza, y a más distancia Madrid y Barcelona).³ En esta época contaba, además de la catedral, con las cuatro parroquias del Sagrario, Santos Mártires, Santiago y San Juan (las mismas que se establecieron desde la reconquista de la ciudad en 1487), y de doce a dieciséis conventos masculinos y diez femeninos.⁴

La Catedral de Málaga fue el principal lugar donde los malagueños del siglo XVIII podían oír (o aprender) música. La vida de la catedral en esa época estuvo marcada por la construcción del edificio que hoy conocemos. Las obras se habían iniciado con la decisión del cabildo en 1518 de erigir un nuevo templo en estilo gótico en el sitio de la antigua Mezquita-Aljama que desde la capitulación de la ciudad ante los Reyes Católicos en 1487 venía haciendo las funciones de catedral. Este primer proyecto fue abandonado y en 1527 se adoptó uno nuevo con traza renacentista de Diego de Siloé, que será el que, con numerosas modificaciones, llegue hasta nuestros días. La obra llevó un ritmo lento y discontinuo. En 1588, aunque sólo se habían construido la capilla mayor, capillas que abren a la girola y brazos del crucero, se produce el traslado de la antigua iglesia (mezquita reconvertida) a la nueva catedral renacentista

2 *Del origen y las reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1796 (citado en Antonio Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza, 1988: 27). Esta obra había sido publicada previamente en italiano en Roma en 1774.

3 Véase Siro Villas Tinoco, *Málaga en tiempos de la Revolución francesa*. Málaga: Universidad de Málaga, 1979.

4 Véase M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: La obra de Jaime Torrens*. Granada: Tesis doctoral inédita, 1997.

incompleta y en 1631 se inaugura la parte arquitectónica del recinto del coro, comunicado con el edificio en uso.⁵

Fue ya en 1722, a raíz de un informe sobre el estado del edificio, cuando el temor a un posible derrumbamiento aceleró el deseo de conclusión del mismo. Se buscan nuevas fuentes de financiación (aportación del impuesto de la "Sisa Mayor", cuyo fruto se aplicaba a la financiación de las fiestas del Corpus, por parte de la ciudad, y concesión de un arbitrio real que daba derecho a cobrar un real de vellón en cada arroba de vino, pasa y aceite que se embarcara por el puerto malagueño) que permiten avanzar con rapidez en las obras, desde la actual fachada principal hasta la el crucero.

Este período de intensa actividad constructiva se vería ralentizado desde 1746 por la decisión regia de suspender el arbitrio y aplicarlo, de nuevo, a la obra del Puerto, en parte debido a la presión de la municipalidad (ya antes un buen número de los regidores municipales mantenían una posición crítica a la construcción, alegando que la obra vieja cumplía perfectamente las necesidades de la ciudad y que había obras en Málaga de mayor interés y generadoras de riqueza, como el Puerto). Reanudado el disfrute del arbitrio en 1754, se ampliaron los puntos de cobro a los puertos de Torre del Mar, Marbella y Estepona, aunque limitado a la suma presupuestada para finalizar la catedral.

En 1764 se unió la obra nueva con la vieja mediante el derribo del tabique de mampostería que dividía ambos recintos; sin embargo, la parte nueva del templo no se abrió al culto hasta 1766. Pocos años después, en 1782, el Estado exigió la contabilidad del arbitrio, cuya cantidad había sido superada ampliamente. Agotado el arbitrio, cesó la obra catedralicia, que en lo fundamental quedaría así hasta hoy.

5 Véase para este párrafo y los siguientes: Lorenzo Pérez y José Luis Romero, *La catedral de Málaga*. León: Everest, 1986.

Sin duda, la realización de las obras arquitectónicas debió afectar al funcionamiento normal de la catedral, incluida la actividad musical de la misma. No obstante, por lo que sabemos, esta actividad fue intensa y produjo unos admirables frutos de los que todavía hoy podemos gozar, sobre todo a través de la música compuesta por el entonces maestro de capilla Juan Francés de Iribarren. Éste, nacido en Sangüesa (Navarra) en 1698, desempeñó el cargo desde 1733 hasta poco antes de su muerte en 1767, y compuso para su trabajo más de mil obras, la mayor parte de las cuales aún se conservan en el Archivo de la Catedral de Málaga.

Como en toda España (y en gran parte de Iberoamérica), la música que se interpretaba en la Catedral de Málaga a mediados del siglo XVIII, compuesta en su mayor parte por el maestro de capilla, consistía en, por una parte, obras en latín, que normalmente forman parte de la liturgia de la misa o de los oficios, y por otra, obras en castellano, con textos de contenido religioso pero no estrictamente litúrgico.

Las obras en latín abarcan motetes, misas, misereres, lamentaciones, secuencias, música para oficios, salves, etc. En cuanto a las obras en castellano, reciben en general el nombre de villancicos, aunque guardan poca relación con lo que hoy se conoce como villancicos, ya que son obras en varios movimientos para cantantes solistas, coro, y orquesta. Dentro de éstos, las cantadas (traducción española del término italiano cantata) forman una categoría especial de obras que se caracterizan por estar compuestas principalmente por recitativos y arias, movimientos que provienen de la ópera italiana.

La interpretación de villancicos y cantadas era uno de los acontecimientos más importantes dentro de los actos musicales que se daban en las catedrales e incluso, más en general, en las ciudades españolas del siglo XVIII. Como veremos, acompañaba a las principales fiestas religiosas, y para ello se utilizaba toda la plantilla musical disponible, a diferencia de las celebraciones ordinarias en que podía participar sólo una parte de la misma; la música se convertía entonces en protagonista, actuando como principal recurso para atraer a la gente al templo, dada la alta popularidad de que gozaba la interpretación de villancicos y cantadas.

En el resto de este artículo, analizaremos en qué ocasiones se interpretaban villancicos y cantadas en la Catedral de Málaga a mediados del siglo XVIII, para a continuación comparar los resultados de este análisis con la producción musical del entonces maestro de capilla Iribarren y obtener conclusiones acerca de la composición de estas obras.

Villancicos y cantadas en España⁶

La interpretación de canciones en lengua castellana, con texto religioso pero no estrictamente litúrgico, en gran parte de las iglesias españolas, parece remontarse al siglo XVI.⁷ Aunque en principio recibieron varios nombres como chanzonetas, romances, letras, etc., luego se impondría el de villancico.

El momento más común para su interpretación era en los nocturnos de maitines de Nochebuena, sustituyendo a los responsorios tras las lecturas. Podían ser, por lo tanto, nueve (tres en cada nocturno), aunque también ocho, cuando se suprimía el último. Además, se incluía uno inicial de calenda, cantado en la hora prima de ese mismo día, y era posible otro en la hora de vísperas⁸.

Se cantaban en las festividades más importantes: sobre todo en Navidad (y Reyes), en los momentos ya citados, pero también en el Corpus (en la procesión), en la Concepción (en número más reducido) y otras fiestas de la Virgen, de santos, etc.

Se supone que los villancicos eran música compuesta para la ocasión y que no se repetían, a diferencia del repertorio en latín, lo que según algunos musicólogos condiciona la calidad y el estilo de este tipo de música.⁹

6 Sobre la interpretación de villancicos (y cantadas) en España, puede verse Antonio Gallego, op. cit.: 58-66; José López-Calo, *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983: 113-122, y Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985: 450-455.

7 Véase José López-Calo, op. cit.: 113 y ss.

8 Antonio Gallego, op. cit.: 60.

9 José López-Calo, op. cit.: 122.

Ésta es la versión que nos da la historiografía, que, al menos en el caso de la Catedral de Málaga en el periodo que nos ocupa, resulta inexacta, como veremos en el siguiente apartado.

La razón de estas incursiones extralitúrgicas, a veces casi profanas, en la Iglesia, no es otra que atraer a los fieles a los actos religiosos en estos días tan importantes, y aunque fueron muchas veces criticadas, tuvieron gran aceptación: "Los villancicos del ciclo navideño eran, en suma, uno de los momentos de diversión más esperados por el pueblo, y la Iglesia se retorció entre quienes pedían, lógicamente, más seriedad y decoro y quienes aducían, no con menores razones, que, de suprimirse, se vaciarían las iglesias en festividad tan importante".¹⁰

Es importante recordar que durante este siglo la Iglesia fue acérrima enemiga del teatro, visto como un peligro para la moral pública. En Málaga, el Cabildo pidió ya en 1715 la supresión de las representaciones teatrales¹¹; aunque no lo consiguió entonces, sí se darían numerosas prohibiciones cuando epidemias, muertes reales, sequías u otros desastres daban más fuerza a las posturas moralizantes.

De esta manera, no resulta extraño que en los templos se dieran espectáculos a menudo casi teatrales. Como afirma M. Alvar, "los villancicos vinieron a cumplir -restringida, orientada, etc.-, la misión del teatro [...] La catedral se convirtió en un centro de receptibilidad social: allí iba a oírse música italiana; allí se escuchaban las seguidillas y tiranas que ya no llegaban a las tablas. Es decir, durante años, en Málaga no hubo más teatro que el catedralicio: vuelta a unas representaciones medievales, aunque adobadas con música del día".¹²

10 Antonio Gallego, op. cit.: 60.

11 Véase. Manuel Alvar, *Villancicos dieciochescos. (La colección malagueña de 1734 a 1790)*. Málaga: Ayuntamiento, 1973: 16.

12 Idem: 50.

Villancicos y cantadas en la Catedral de Málaga

Un documento esencial para estudiar las ocasiones en que se interpretaban villancicos y cantadas en la Catedral de Málaga es el *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, publicado en edición facsímil¹³, que podemos confrontar con la producción conservada de Iribarren y con las ediciones de las letras de los villancicos, también publicadas en edición facsímil.¹⁴

En este documento se explica la intervención de la música en los actos litúrgicos de la catedral durante todo el año. Los villancicos son interpretados en las siguientes ocasiones (debe recordarse que aunque se hable siempre de villancicos, este nombre incluía a las cantadas, considerados en la época como un tipo más de villancico):

Navidad

- 1 villancico en la calenda: "En las Kalendas de Corpus, Concepcion, y Navidad, se dice un Villancico, luego que se acaba de cantar la Kalenda".¹⁵
- Maitines: 8 villancicos (incluyendo el de calenda, que se repite y es el primero): "Los Maytines empiezan á las 11 [...] Hay ocho Villancicos".¹⁶
- Misa: "en la Misa hay Villancicos"¹⁷ (no especifica cuántos)
- Día 26 de Diciembre (S. Esteban): "Misa con Villancicos".¹⁸
- Día 27 (S. Juan Evangelista): "Misa con Villancicos".¹⁹

13 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 Malaga, según lo que consta de las Tablas de su Sacristia, como lo añadido, ó alterado, según la variedad de los tiempos, hasta este año de 1770* (edición facsímil). Granada: Ministerio de Cultura, 1985.

14 Éstas se incluyen en Manuel Alvar, op. cit.

15 *Quaderno de las obligaciones...* op. cit.: 10.

16 Idem: 28.

17 Ibid.

18 Idem: 29.

19 Ibid.

- Día 28 (Los Santos Inocentes): "Misa con Villancicos".²⁰
- Día 1 de Enero (La Circuncisión del Señor): "En la Misa hay Villancicos de los de Navidad".²¹

Reyes

- "En Maytines, y Misa Villancicos".²²

Domingo de Resurrección

- "en la Procesion, en la qual hay tres Villancicos de papeles, uno de frente de la Sacristía menor, otro frente de la Capilla de la Encarnacion, y el otro frente de la Sacristía mayor".²³

Corpus

- 1 villancico en la calenda.
- "Todos los dias de la Octava (excepto el ultimo) se cantan Villancicos desde acabadas Completas, hasta que entra la campana de Maytines".²⁴
- "Acabados los Maytines, se canta en el Crucero un Villancico".²⁵
- Domingo Infraoctavo: "Procesion con 4 Villancicos, el 1 frente de la Sacristía menor, el 2 frente de la Encarnacion, el 3 frente de la Sacristía mayor, y el 4 á la entrada de la valla".²⁶
- Domingo Infraoctavo: "la Misa es de papeles con Villancicos".²⁷
- Día octavo, procesión: "Se canta un Villancico á la salida de la Puerta, otro frente de la Principal, y el ultimo frente de la Puerta del Sagrario".²⁸

20 Ibid.

21 Idem: 11.

22 Idem: 12.

23 Idem: 17.

24 Idem: 20.

25 Ibid.

26 Ibid.

27 Ibid.

28 Ibid.

Concepción

- 1 villancico en la calenda.
- Maitines: 3 villancicos (incluyendo el de calenda que se repite, según puede deducirse de las colecciones publicadas).²⁹ Otros en la misa: "En los Maytines, y en Misa hay Villancicos".³⁰

Vemos cómo en realidad, en la Catedral de Málaga se interpretaban en esta época (el documento es de 1770, pero recoge la práctica habitual en la época inmediatamente anterior) muchos más villancicos de los normalmente señalados.

Sin embargo, en la producción de Iribarren, que se ha conservado en su mayor parte (así se deduce de la comparación del inventario publicado por Marta Sánchez en 1988³¹ con el elaborado en 1770³²), sólo aparecen puestos en música un número bastante menor de villancicos por año (ver Apéndice 1).

Teniendo en cuenta los compuestos entre 1733 y 1760, que es el período de actividad normal del maestro de capilla, en Navidad sólo suele hacer nueve (a veces algunos más o menos), y para la Concepción unos tres; éste número coincide con el de los villancicos que aparecen en las colecciones impresas, correspondientes a los maitines (que incluían uno de calenda, y a los que se añadía en la colección de Navidad uno de Reyes) y debieron ser realmente los que normalmente eran compuestos a propósito para estas fechas.

29 Véase Manuel Alvar, op. cit., que incluye facsímiles de los pliegos publicados en la época con las letras de los villancicos, los cuales eran puestos a disposición de los fieles que acudían a estos actos religiosos.

30 *Quaderno de las obligaciones...* op. cit.: 27.

31 Marta Sánchez, *XVIII Century Spanish Music. Villancicos of Juan Francés de Iribarren*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1988: 102-131. Este inventario recoge las obras de Iribarren depositadas en el Archivo de la Catedral de Málaga. Inventarios posteriores que recogen estas obras aparecen en: Antonio Martín Moreno y otros, "Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga". Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía, inédito, 1993; Luís Naranjo, "Francés de Iribarren Echevarría, Juan", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999: Vol. 5, 235-241.

32 Andrés Llordén, "Inventario Musical de 1770 en la Catedral de Málaga", *Anuario Musical*, XXIV (1969), 237-246. Aquí aparecen todas las obras musicales que existían en el Archivo de la Catedral de Málaga en 1770; confeccionado tres años después de la muerte de Iribarren, la mayoría de las obras inventariadas son suyas.

En cuanto al Corpus, el número de los compuestos cada año es mucho más variado (desde ninguno hasta veintitrés), lo que resulta lógico si pensamos que se interpretan en momentos más "extralitúrgicos" (desde acabadas completas hasta la campana de maitines y en las procesiones) y que posiblemente por ello tampoco se imprimían sus letras.

De esta manera, queda un buen número de interpretaciones de villancicos para las que a menudo no hay composiciones hechas a propósito: los cantados (en número indeterminado) en las misas de los días 8, 25, 26, 27 y 28 de Diciembre y 1 y 6 de Enero, los tres de la procesión del Domingo de Resurrección, y muchos de los del Corpus, ya que la mayoría de los años no hay los suficientes compuestos para todos los momentos en que se interpretan. Sin duda, en estas ocasiones eran habituales las repeticiones de villancicos ya cantados o el uso de otros recursos, que veremos a continuación.

Recursos para la provisión de villancicos

Como ya hemos comentado, habitualmente se da por supuesto que los villancicos (y cantadas) eran música compuesta para un solo uso que, a diferencia de la música en latín, no se repetía, lo que conduce a algunos musicólogos incluso a obtener conclusiones acerca de la menor calidad musical de este género. Sin embargo, hemos comprobado que el número de villancicos interpretados solía ser bastante mayor que el de los compuestos. Por lo tanto, resulta interesante saber cómo se cubría este exceso de villancicos interpretados.

Un procedimiento muy frecuente parece haber sido la adaptación de un villancico, compuesto para una determinada festividad, con el objeto de ser usado en otra diferente. Así, por ejemplo, la cantada *Sagrada devoción* de Juan Francés de Iribarren fue compuesta para la Concepción en 1757 y posteriormente utilizada para el Corpus el año siguiente con pequeñas modificaciones del texto. En la copia en microfichas del Archivo Musical de la Catedral de Málaga depositada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía puede observarse que se conservan las partichelas de ambas versiones, aunque sólo la partitura (o borrador, como la llamaban los contemporáneos) de la versión para la

Concepción.³³ Según la investigadora Martín Quiñones, este procedimiento fue también utilizado a menudo por el sucesor de Iribarren, Jaime Torrens, sobre todo en la fiesta del Corpus: un tercio de los villancicos para el Corpus son el resultado de realizar algunos cambios en villancicos hechos para otras ocasiones.³⁴ Este procedimiento no se emplea ocultándolo, sino que, al menos en el caso de Torrens, el mismo compositor suele indicarlo en el manuscrito, como señala Martín Quiñones.³⁵

Esta reutilización del material musical de determinadas composiciones mediante modificaciones en el texto debió ser práctica frecuente en la época. Esto daba lugar a veces a situaciones polémicas: son numerosos los escritos en que se denuncia el uso de música compuesta para el teatro en los villancicos que se interpretaban en la iglesia, con sólo cambiar el texto. Muchos creían que esta práctica era perniciosa para la moral cristiana; entre ellos, el organista Juan Francisco de Sayas afirma que los músicos españoles "practican también, cuando componen Villancicos, Cantadas y dúos en nuestra lengua española, que los poetas les troben las letras para huir de este modo del trabajo de componerlas nuevamente, aprovechándose de aquellos papeles y composiciones que se trabajaron para los festines profanos".³⁶

Tampoco debió ser infrecuente la repetición sin más de villancicos compuestos en otros años. En el caso de Iribarren, el inventario de 1770 dice textualmente para los villancicos de Navidad: "Faltan los villancicos de los años 1761 y 1762" y "El año 1767 se cantaron los del año 1748", y para los de la Concepción: "Faltan los de los años 1761 y 1762" y "Faltan los de los años 1767 y 1768".³⁷ No puede asegurarse que en los años 1761 y 1762 se repitieran villancicos de otros años, pero parece lo más proba-

33 Juan Francés de Iribarren, *Sagrada devoción* (Cantada), manuscrito. Archivo de música de la S. I. Catedral de Málaga (copia en microfichas depositada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada). Legajo 78, nº 5.

34 M^a Ángeles Martín Quiñones, op. cit. 385-393.

35 Idem: 386, nota 58.

36 *Música canónica, motética y sagrada*. Pamplona: Martín Joseph de Rada, 1760. Citado en Antonio Martín Moreno: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976: 283.

37 Andrés Llordén, "Inventario Musical de 1770...": 243.

ble; su causa podría ser la mala salud del maestro, de la que sabemos al menos desde 1763, motivo también de que a partir de estos años ya apenas haya villancicos compuestos por él.³⁸ En todo caso, sí se menciona expresamente que tras su muerte en 1767 se repitieron los villancicos de 1748.

Además, cabe suponer que este procedimiento, ya sea con villancicos de otros años o del mismo, sería el utilizado para los interpretados en las misas en el tiempo de Navidad, Reyes, Concepción y el Corpus, para las que, como hemos visto, pocas veces pueden haber composiciones hechas a propósito para la ocasión. Por otra parte, Martín Quiñones documenta la dispensa otorgada a Jaime Torrens para usar los villancicos de otros años a causa de su enfermedad.³⁹

Otro hecho que puede demostrar el empleo de este recurso es la existencia de numerosos duplicados de villancicos hechos en año distinto del original, según aparece en el inventario de M. Sánchez. Nada menos que 57 villancicos están en este caso, y los años que más se da son 1766 (8) y 1769 (7), seguramente motivado por la mala salud y la vacante en el magisterio de capilla tras la muerte del maestro, respectivamente.

Para estos mismos casos en que los maestros de capilla se veían impedidos para ejercer sus funciones normales o la plaza estaba vacante, también podía recurrirse a emplear villancicos compuestos por otras personas. Así, en el inventario de 1770, los villancicos de 1763 y 1764 de Navidad y los de 1763 a 1766 de la Concepción son de Jaime Torrens, los de Navidad de 1765 son de Tomás de Peñalosa y los de 1769 de la Concepción de Fernando Fernandiere;⁴⁰ los dos primeros serían luego pretendientes a la sucesión de Iribarren. Igualmente, Martín Quiñones nos informa de la existencia en el Archivo de la Catedral de Málaga de

38 De acuerdo con las Actas Capitulares de la Catedral de Málaga, en esta fecha a Iribarren se le sigue permitiendo que use la silla baja en la dirección de la música "por su padecer y flaqueza en piernas y cabeza" (nº 49, folios 515r y 515v; citado en Andrés Llordén, "Notas históricas de los Maestros de Capilla de la Catedral de Málaga (1641-1799)", *Anuario Musical*, XX (1965): 145-171.

39 M^a Ángeles Martín Quiñones, op. cit.: 389.

40 Andrés Llordén, "Inventario Musical de 1770...": 243.

villancicos de compositores contemporáneos de Jaime Torrens; muchos de estos villancicos coinciden con los últimos años de Torrens, cuando ya no compone ninguno, aunque se da la circunstancia de que se le seguía pagando al poeta encargado de componer letras para villancicos. Ello le hace suponer que tal vez se tratara de encargos hechos por la Catedral de Málaga.⁴¹

Finalmente, la misma investigadora nos informa del uso de la música de villancicos de Iribarren en algunos de los de Torrens, y en otros sólo de su letra.⁴² También Iribarren tuvo que usar letras de villancicos de otros compositores en los primeros años de su trabajo como maestro de capilla en Málaga; por ello, en febrero de 1735 solicita la contratación de un poeta para escribir las letras de los villancicos para no tener que "mendigar cada año las letras que se ofrezcan para esta Santa Iglesia en las festividades de Resurrección, Corpus, Concepción, Navidad y Reyes, tomándolas para la composición de aquellas que se han cantado en otras iglesias, por no haber en ésta sujeto determinado para el asunto, por lo cual propone al Cabildo que don José Guerra, poeta de la capilla del Rey y sujeto de reconocida habilidad, compondrá para esta iglesia cuantas letras nuevas se ofrezca, dándole por su trabajo en cada año 24 ducados", petición que fue atendida por el Cabildo.⁴³

Conclusión

La interpretación de villancicos y cantadas en las iglesias fue uno de los pilares de la actividad musical en España en el siglo XVIII. Tenía lugar en los momentos más importantes de la vida religiosa (que en aquella época eran también los más importantes de la vida social en general), atraían a gran cantidad de público y para su realización se utilizaban los mejores medios musicales disponibles y se destinaba gran parte del trabajo de los más notables compositores de la época.

41 M^a Ángeles Martín Quiñones, op. cit.: 393.

42 Idem: 385.

43 Actas Capitulares de la Catedral de Málaga, nº 44, sin folio, citado en Andrés Llordén: "Notas históricas...", op. cit. 148.

Hasta hace unas décadas, la investigación sobre villancicos y cantadas del siglo XVIII, así como su interpretación en conciertos y grabaciones, ha sido escasa. Esta falta de atención se ha debido en parte a los prejuicios sobre este género, que arrancan de su carácter "sospechosamente" profano frente a la religiosidad de nuestra música sacra del siglo XVI, y de su supuesta baja calidad como productos de un solo uso.

Sin embargo, como hemos visto, la consideración habitual del villancico como música de un solo uso, si no estrictamente equivocada, está llena de matizaciones. Desde luego, no eran pocos los villancicos que se interpretaban más de una vez o cuyo material literario-musical eran reutilizado en otros. En cualquier caso, también muchas de las cantatas de J. S. Bach fueron compuestas para una sola determinada ocasión, y nadie parece negarles su calidad artística por ello. Por otro lado, el prejuicio moral contra una música religiosa excesivamente profana parece fuera de lugar en nuestros días.

Una más profunda investigación sobre villancicos y cantadas nos aportará un mejor conocimiento de la música y la sociedad españolas del siglo XVIII, y nos permitirá recuperar las obras de gran mérito artístico que se dieron dentro de este abundantísimo género, y que pueden ser disfrutadas en la actualidad.

APÉNDICE 1:

Nº DE VILLANCICOS (Y CANTADAS) CONSERVADOS
COMPUESTOS POR IRIBARREN EN CADA AÑO SEGÚN
EL INVENTARIO DE M. SÁNCHEZ⁴⁴

Año	Navidad (incluyen normalmente uno de calenda y uno de Reyes)	Concepción	Corpus (+ dúos y arias)
1720	-	-	4
1727	1	-	-
1729	-	-	1
1733	7	4	-
1734	6	2	4 (+ 1)
1735	4	2	4
1736	9	3	3
1737	12	3	23
1738	9	2	8 (+ 1)
1739	9	3	8
1740	9	3	2 (+ 1)
1741	9	3	5
1742	9	3	5
1743	9	3	3
1744	9	3	6 (+ 1)
1745	10	3	3 (+ 1)
1746	8	2	5

⁴⁴ Marta Sánchez, op. cit. 102-131.

1747	9	-	6	
1748	9	3	6	(+ 1)
1749	10	3	5	(+ 1)
1750	8	3	7	(+ 1)
1751	9	-	5	(+ 3)
1752	10	-	3	(+ 4)
1753	8	-	3	(+ 3)
1754	9	-	4	(+ 2)
1755	11	3	1	(+ 5)
1756	9	-	6	
1757	8	2	6	
1758	9	3	5	
1759	10	3	2	(+ 1)
1760	9	3	1	(+ 2)
1761	-	-	-	
1762	-	-	-	
1763	-	3	-	
1764	-	1	-	
1765	-	3	-	