

APORTACIÓN AL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE GUADIX: A PROPÓSITO DE UNOS VILLANCICOS CANTADOS EN LAS PASCUAS DE 1750.

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE MUSIC OF THE CATHEDRAL OF GUADIX: CONCERNING SOME CAROLS SUNG AT CHRISTMAS 1750.

Antonio GUILLÉN GÓMEZ*

Fecha de terminación del trabajo: diciembre de 2009.

Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2010.

RESUMEN

La música resultó ser siempre un eficaz complemento, para subrayar, con cierto énfasis y brillantez, las principales funciones religiosas de los templos católicos. Con ese fin se crearon las llamadas Capillas Musicales en las catedrales, monasterios reales, colegiadas, etc. La capilla musical de la catedral de Guadix gozó de un especial predicamento a lo largo del siglo XVIII; sobre todo, a raíz de la llegada del maestro Pedro Arteaga Valdés. De una serie de villancicos compuestos por este gran músico, con destino a las Pascuas navideñas del año 1750, nos han quedado los curiosos textos literarios que aquí se transcriben, según el impreso existente en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Palabras clave: Música litúrgica; Villancicos; Capilla de Música.

Identificadores: Catedral de Guadix; Arteaga Valdés, Pedro.

Topónimos: Guadix (Granada); España.

Periodo: Siglo 18.

SUMMARY

Music is the ever effective complement, to highlight, with emphasis and brilliance, the main religious offices of Catholic churches. To this end the so-called Chapels of Music were created in cathedrals, royal monasteries, collegiate churches... The Chapel of Music of Guadix cathedral enjoyed special renown throughout the 18th century, above all following the arrival of *maestro* Pedro Arteaga Valdés. From a series of carols he composed for Christmas 1750, the curious verses have survived, here transcribed after the printed text in the National Library in Madrid.

Keywords: Liturgical Music; Carols; Chapel of Music.

Subjects: Guadix Cathedral; Arteaga Valdés, Pedro.

Place names: Guadix (Granada); Spain.

Coverage: 18th century.

* *Investigador e historiador. Correo electrónico: anguigom@hotmail.com*

1. LA CAPILLA MUSICAL Y EL MAESTRO PEDRO ARTEAGA VALDÉS.

Casi desde siempre, las catedrales españolas ilustraron sus festividades más solemnes con la introducción de cantos litúrgicos, interpretados por un adecuado número de cantores y de ministriles, o hábiles tañedores de instrumentos de cuerda o de viento¹. El encargado de dirigir a este pequeño complejo musical era el maestro de capilla. Al maestro de capilla, por tanto, competía cumplir una serie de funciones: aparte de preparar y dirigir a este heterogéneo grupo musical, ensayando un determinado número de horas a la semana; debería de controlar, también, el mantenimiento de los libros corales y del archivo de partituras², el buen uso de los instrumentos, la decente indumentaria de sus músicos, etc. Sin olvidar dos de sus más importantes obligaciones: componer nuevas obras musicales para el uso y disfrute de su iglesia y educar vocal y musicalmente a los tiples, también llamados "seises" o "infanticos" en otras latitudes geográficas. La "capilla", por ende, generalmente se componía de un determinado número de cantores, distribuidos en las cuatro cuerdas principales: tiples, contraltos, tenores y bajos; de un organista, que a veces cumpliría los menesteres de subdirector; de un grupo de seises o voces blancas, como ya se ha dicho; del chantre o encargado general del canto coral (aunque en el siglo XVIII ya se le consideraba un cargo honorífico); de un sochantre, o encargado de dirigir en el coro el canto llano o gregoriano de las horas canónicas; y del mentado grupo de ministriles.

El transvase o alternancia de maestros, entre unas catedrales y otras, será una machacona constante, a lo largo de los siglos XVI a XVIII. De aquí se desprende que los estilos o modas musicales peregrinasen sin cesar de un lugar a otro, de una a otra catedral³. Así, por ejemplo, los aires modernos italianos, renovadores de la polifonía, con introducción de recitados y arias, parece ser que llegaron a Sevilla, a través del catalán Pere Rabassa, que procedía de Valencia, donde ya había cultivado estas nuevas formas. En 1724, por muerte de Gaspar de Úbeda, su maestro titular, el Cabildo sevillano se apresta a cubrir la vacante, y, para ello, solicita los oportunos informes en torno a los entonces considerados diez mejores maestros de capilla de España: Astorga, Alicante, Castellón de la Plana, Jaén, Jerez, Murcia, Guadix, Valencia y las Capillas Reales. Los informes recibidos son excelentes en todos los casos, pero gana la plaza el citado Rabassa⁴. En cualquier caso, este hecho nos pone en la pista de la importancia que, a la sazón, ya se le otorgaba a la música en la Catedral accitana. Y del efectivo y generalizado trasiego de músicos, entre las distintas capillas catedralicias. Sin ir más lejos, en 1710, entre otros muchos maestros, opositaría a la capilla colegial de Jerez de la Frontera el músico Carlos Barrero, maestro de seises de la Catedral de Guadix, plaza que acabará ganando Juan de Peñafiel, natural del mismo Jerez⁵. Sólo un año después, en 1711, opositarán a la Catedral de Jaén, entre otros muchos, el mismo Carlos Barrero, residente en Guadix; Pedro de Arteaga, natural y vecino de Palencia, y futuro maestro de capilla de Guadix, como inmediatamente veremos; y Gregorio Portero, seise de Toledo y futuro maestro titular de la Catedral de Granada⁶.

Con estos dos últimos nombres nos encontraremos, de nuevo, muchos años después. En efecto, hacia 1732, la Capilla Real de Granaba, tras la muerte de su titular Alonso de Blas, está realizando gestiones para encontrar un nuevo maestro de capilla. El 14 de octubre del año en cuestión, su Cabildo recibe una solicitud firmada por Pedro de Arteaga Valdés, en la que expresa su deseo de optar a la vacante. Su carta fue leída en cabildo, en

la fecha indicada, y, en virtud de la cual, se ponía de manifiesto que Pedro Arteaga, vecino de Madrid, suplicaba al Cabildo que aceptase su solicitud, pudiendo informarse antes de su categoría musical y de sus antecedentes, a través de los actuales maestros de capilla de la Corte: en dichos informes quedaría fehacientemente demostrada su suficiencia para el magisterio de la plaza vacante. Estudiada su pretensión, el Cabildo contesta a Arteaga que si desea optar a dicha plaza, deberá venir a examinarse a Granada, sin percibir ninguna ayuda de costa. Es decir, que el viaje y los gastos serían a cargo del propio opositor⁷. Al final, resultará que sólo dos pretendientes firmarán la oposición: el citado Arteaga y Juan Martínez, maestro de capilla de la iglesia hispalense de Santa Ana. Los sueldos ofrecidos por la Capilla Real de Granada eran realmente muy poco atractivos.

Así las cosas, en los primeros días de diciembre de 1732 tuvo lugar el correspondiente examen. El encargado de juzgar los resultados será el maestro de capilla de la Catedral de Granada, Gregorio Portero, al que ya vimos compitiendo con el propio Arteaga, en 1711, cuando ambos optaban a la Catedral de Jaén. El consiguiente veredicto del examinador parece ser bastante objetivo, y en él quedará reflejada, en cierto modo, la personalidad musical, en la actualidad, del pretendiente Arteaga. En principio, el examinador Portero juzgaba a los dos opositores bastante preparados musicalmente: “de moderadas habilidades”, dice. Por lo que no tenía inconveniente en aprobarlos a los dos. Sobre todo, porque, dada la cortedad de la renta a percibir –100 ducados y doce fanegas de trigo al año–, no era de esperar que acudieran otros muchos opositores. En cuanto al examen mismo, el resultado, a juicio del examinador, también fue aceptable, en líneas generales. El examen había constado de varias fases independientes: una dedicada al estudio y composición de obras latinas; otra, al de obras en romance; otra, a una composición de libre elección; y otra, a las obras de facistol o de canto llano. Para el estudio de las obras latinas se les dio un plazo de 24 horas, y “lo habían cumplido ambos bastante, aunque se reconocía que Juan Martínez [...] estaba más fácil en la composición del latín y estas obras”⁸. Y ello tal vez fuera debido a que Martínez ya había venido actuando como maestro de capilla, mientras que Arteaga, al parecer, no había ejercido aún estos menesteres. No obstante, de este último tenía que decir que “en cuanto al facistol y contrapunto, dicho D. Pedro Arteaga, así por lo que manifestó por su examen, como por lo que dicho examinador sabía de experiencia y conocimiento, respecto de haber sido su copositor a el magisterio de Capilla de la santa iglesia de Jaén, halló en él las muestras de que los había plenamente sabido, que los tenía de presente olvidados, pero que le sería muy fácil, ejercitándolo, reintegrarse en su antigua inteligencia”⁹. En resumen, que Arteaga, a juicio del examinador, y a pesar de todos los pesares, era muy superior a su oponente, en una serie de cuestiones: en facistol o canto llano y en la composición de villancicos en castellano o romance, entre otras. En cuanto al villancico en castellano trabajado por Arteaga al tiempo del examen, “había (aunque cosa corta) ejecutado su obra más adecuada”. Obviando, eso sí, que la entregó pasadas las cuarenta y ocho horas que se les había dado de plazo, para su composición. Pero este inconveniente “era en el todo insubstancial”, porque la había trabajado y compuesto –según era notorio– mucho antes de cumplirse el plazo citado. El retraso pudo deberse al copista. Y ello es así, porque dentro del término de las cuarenta y ocho horas prefijadas, Arteaga asistió a ensayar su obra –ésta, en borrador– con los músicos; y, en el mismo intervalo, concurrió a las vísperas solemnes del templo de San Andrés, en las cuales tocó el órgano; volviendo a actuar al día siguiente en el oficio y misa solemne del Santo, en cuyo transcurso se cantaron unos “kiries” y un “gloria”, compuestos por el propio D. Pedro, “cuyos intervalos, si no los hubiera tenido,

podría sobradísimamente haberse copiado los papeles del dho. villancico y entregarse dentro de dhas. 24 horas [sic]¹⁰. También superó ampliamente Arteaga a Martínez en las obras propias voluntarias que se cantaron para cumplir el examen. Tal vez la disciplina más floja en ambos era el facistol.

Efectuada, pues, la correspondiente votación en el seno del cabildo de la Capilla Real –5 de diciembre de 1732–, Arteaga gana por nueve votos, frente a los siete obtenidos por su oponente Martínez, quien, en todo caso, quedará como ayudante o segundo director. No obstante, el nombramiento definitivo será postergado, hasta recibirse el *placet* o aprobación del rey Felipe V: se trataba de una Capilla Real, por lo que se hacía imprescindible este postrer requisito. No obstante, a pesar de esta enojosa provisionalidad, el maestro Arteaga aprovecha la inmediata Navidad para componer una serie de villancicos, que se habrían de interpretar en las próximas Pascuas. Al parecer, se trató de una composición muy elogiada por el Cabildo y por los propios entendidos musicales de Granada. En deferencia, se le asignan al maestro compositor 24 pesos de a ocho de plata, en concepto de los gastos que ha tenido, y para pagar al copista. De este modo, siempre a la espera del veredicto real, transcurren sus primeros meses en Granada, cosechando, poco a poco, la manifiesta admiración de sus nuevos conciudadanos. Aparte de buen compositor, cada día se destacaba con nuevas sorpresas, como experto tañedor de diferentes instrumentos musicales. Así lo expresa el cabildo, en acta del 16 de enero de 1733:

“Ya en la fiesta de villancicos que había puesto en música para la Noche de Navidad y San Juan pasadas, que, verdaderamente, fue como nunca hasta aquí se han celebrado éstas, ya en las varias veces que había tocado con grandísimo primor órgano y clavicímbalo, así en las dichas como en otras funciones, y ya, últimamente, por su habilidad, igual a los demás, en el violón y violín, cuya multiplicidad de tan bien ejecutadas habilidades lo hacía más apetecible.”¹¹

Pero el primer rey Borbón, taciturno y depresivo, trataba de ahogar sus melancolías y torcidos humores, deambulando entre Jerez, Sevilla, Puerto de Santa María, Cádiz y otra vez Sevilla; y, mientras tanto, el regio viajero seguía sin dar señales de vida, para el impaciente Arteaga. El músico afirma –28 de febrero de 1733– que trataba de mitigar la espera, trabajando en un “miserere” y en las “lamentaciones” para la inmediata Semana Santa, así como en otra serie de composiciones, con destino a sucesivas fiestas principales. Pero, en el fondo, se sentía desmoralizado y falto de medios, para él y los suyos, todavía expectantes en Madrid. En tal situación, “ponía en la alta consideración del Cabildo, que, ausente y tan distante de su casa y familia, siéndole precisa la manutención de ella, que no podía [dejar] de ser muy escasa con la ausencia de el suplicante y no gozar emolumentos algunos de este empleo”, suplica al Cabildo que se le acepte, al menos, cobrar los derechos reglamentarios, por su participación en las fiestas indicadas. Ante la justicia que sin duda entraña su petición, el Cabildo la acepta, “y en el ínterim que venía su despacho con la parte entera que le pertenece, como si ya fuera maestro de capilla [recibirá media paga] [...] asistiendo con los demás músicos a las fiestas, llevando el compás y ejerciendo este ministerio en la misma forma que si ya estuviera recibido”. Esto, naturalmente, siempre que no estuviera ocupado en la composición de nuevas obras, cuya operación deberá prevalecer sobre todos los demás trabajos. Con estas condiciones, empieza a ejercer interinamente, en marzo de 1733.

Así, lentos y pesarosos, transcurren los primeros meses. A mediados de agosto de 1733, todavía continuaba solo en Granada; y su familia, en Madrid. El 7 de septiembre se

recibe en el Cabildo una carta del P. Guillermo Klarke, último confesor real, que como todos sus antecesores, disfrutaba de una envidiable ascendencia ante la persona del Rey¹². Algún tiempo atrás, atendiendo a su privilegiada situación cortesana, se había pedido a Klarke una recomendación, en apoyo de las pretensiones de Arteaga. Según esto, el confesor real contesta muy cortésmente, que había cumplido ya el encargo, ante el Monarca. El Cabildo le da las gracias. Y, por fin, el 7 de octubre se recibe la esperada nueva, de que ya se ha publicado en la Corte el nombramiento real, a favor del músico Arteaga. Sin pérdida de tiempo, éste pide ayuda al Cabildo granadino, para hacer frente a los derechos o tasas que acarrearán el citado real despacho, así como para ir a Madrid a buscar a su familia y traerla a Granada. Una familia “que consta –asegura– de mujer y dos hijas, malbaratar aquella casa que tiene en la Corte, poner otra de nuevo en esta ciudad”, etc.¹³. El Cabildo promete ayudarle. Y, finalmente, Arteaga queda constituido en maestro titular de la Capilla Real granadina. Su trabajo, a partir de ahora, consistirá, entre otras ocupaciones menores, en componer las músicas¹⁴, preparar los papeles, ensayar las obras, enseñar a los cuatro tiples del coro, albergándoles en su propia casa y vistiéndoles adecuadamente para las ceremonias religiosas a las que deban asistir (generalmente con sobrepelliz), etc.

Apenas tres años después, el 9 de julio de 1736, Arteaga comunica al cabildo granadino que ha sido solicitado por la Catedral de Guadix, para hacerse cargo de su capilla, “con el salario de 250 ducados y 30 fanegas de trigo, y más las fiestas”; pero que, a pesar de las mejoras económicas que supondría el contrato –más del doble de lo que ganaba en Granada–, no lo aceptaría, sin obtener antes el beneplácito del cabildo de la Capilla Real. Que, asimismo, “por muchos y graves inconvenientes, no podía mantener en su casa a los seises”. Ignoramos cuáles fueran estos graves inconvenientes; pero, en todo caso, el Cabildo acepta la partida de Arteaga, al que le concede ocho días de permiso para que viaje a Guadix, con el fin de negociar *in situ* su contrato. Al mismo tiempo, se decide convocar oposiciones a la vacante y, mientras tanto, que los seises retornen a sus domicilios familiares. Apenas un mes más tarde, el 8 de agosto, Arteaga comunica al Cabildo que ha aceptado la plaza de Guadix, en cuya ciudad deberá instalarse próximamente.

Y a la vieja ciudad latino-moruna marcha el animoso músico palentino, precedido ya de una excelente fama como compositor. Aquí transcurrirá una gran parte de su carrera musical: tal vez, su etapa de exquisita madurez, pues, suponiendo que en 1711 (cuando oposita a Jaén) tuviera un mínimo de 20 años, a Guadix llega con no menos de 45. En esta ciudad granadina debió de gozar también de un generalizado reconocimiento. Pues, en virtud de las contestaciones derivadas del llamado Catastro de Ensenada, sabemos que hacia 1752, Pedro Arteaga, “Maestro de Capilla lego” de la Catedral de Guadix, cobraba ya un salario de 300 ducados y 36 fanegas de trigo, anuales¹⁵. La misma fuente documental directa nos informa de que, además, en dicha Catedral “ai siete músicos legos, don Francisco Tribiño, don Diego Quiñones, don Thorquato de Torres, don Pedro Puche, don Miguel de Santiesteban, don Tomás Aliaga, don Manuel Muñoz, que cada uno goza anualmente de cien ducados y veinte y quatro fanegas de trigo”¹⁶. Junto a este plantel de músicos, todos legos, se hace cita, también, de un organista: el diácono, Roque Sicilia, remunerado con un sueldo anual de 180 ducados y 30 fanegas de trigo; de un sochantre, Francisco Álvarez, también presbítero, con un sueldo de 100 ducados y 24 fanegas de trigo; y otro músico más, clérigo de menores, Alejandro Fortis, que goza un salario anual de 100 ducados y 24 fanegas de trigo¹⁷. Evidentemente, no se citan aquí los tiples o seises, aunque los había, como ya sabemos: tal vez se considerasen mínimas las percepciones o emolumentos que percibían por su asistencia al coro.

En este tiempo, ecuador del siglo ilustrado en toda su plenitud, aún debía de seguir vigente, en lo que a celebración de los oficios divinos se refiere, la *Consueta* de 1557, dictada por el obispo Martín Pérez de Ayala, para la Catedral de Guadix¹⁸. Estas fiestas, en muchas de las cuales se haría imprescindible la presencia de la capilla musical, eran muchas y variadas, repartidas a lo largo del año litúrgico. Pero, en definitiva, las más descolantes en esta Catedral no fueron otras que Navidad, Semana Santa, Corpus Christi, el día de San Marcos y la celebración de las honras de los Reyes Católicos. Y, entre todas ellas, compitiendo abiertamente con la Semana Santa, las fiestas de Navidad tal vez se llevaran la palma, con la representación de los autos o entremeses, chanzonetas y otras formas alternadas de teatro y música¹⁹. Ni que decir tiene, en todas ellas, también, el maestro de capilla debía dejar la impronta de su inspiración artística, componiendo los motetes, misas, villancicos, etc. que demandara la ocasión. Éste, en concreto, es el caso de la obra que queremos comentar ahora, y que lleva por título: *Letras de los Villancicos, que se han de cantar en la S. Iglesia Cathedral de esta Ciudad de Guadix, la noche de los Solemnes Maytines del Nacimiento de N. Señor Jesu Christo, este año de 1750. Puestos en música por D. Pedro de Arteaga Valdés, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Quien los dedica al Illmo. y Rmo. Sr. D. Fr. Miguel de San Joseph, Dignísimo Obispo de Guadix y Baza, del Consejo de S. M., etc.*²⁰.

2. EL VILLANCICO COMO FORMA MUSICAL Y LOS VILLANCICOS CANTADOS EN LA NAVIDAD DE 1750 EN LA CATEDRAL DE GUADIX.

La palabra “villancico” goza de un rancio abolengo, viniendo a designar tres conceptos relacionados entre sí, pero lo bastante diferentes en su esencia como para que pueda considerárseles separadamente y a cada uno en su singular parcela. A saber: una forma poética española –tal vez heredera del zéjel árabe–, la música con que esta forma era llevada al pentagrama, y una canción popular de Navidad. El villancico conoció el favor de los poetas y de los músicos, desde los albores del siglo XIII; y, por ende, su música fue siguiendo las diversas etapas del arte musical, partiendo de aquellos principios, hasta nuestros días. Los tres conceptos enunciados aparecen mezclados en feliz amalgama artística, por fin, en los villancicos de los siglos XVI al XVIII. Durante los primeros tiempos, esta forma musical, derivada, como otras muchas, de la antífona medieval, se basaba en la alternancia de un solo de tiple o pequeño coro, acompañado de un bajo cifrado instrumental, con un estribillo a gran coro y mayor complejidad polifónica. Sin embargo, la tendencia a adaptar la música a textos profanos, fue causa de que su forma –de arte menor– se amoldase al metro endecasílabo, importado de Italia, y utilizado aquí por poetas pioneros, como Boscán y Garcilaso. Hasta entonces había predominado en las letras el popular heptasílabo, de corto recorrido métrico, pero de largos alcances artísticos y estéticos, sin dejar de ser populares: Juan del Enzina, Gil Vicente e incluso el mismo Lope dejaron muestras imperecederas. O hasta el tantas veces críptico Góngora se torna transparente y popular, ahora, al aire del villancico, fruto o solaz de místicos soliloquios:

“Caído se le ha un clavel
Hoy a la aurora del seno:
Qué orgulloso que está el heno,
porque ha caído sobre él.”

Los armonizadores de estas letrillas, muchas veces anónimas, solían ser los maestros de capilla; pero existen también excelentes muestras profanas del género, desperdigadas por los diversos cancioneros que se han conservado, como el de *Palacio*, descubierto por el maestro Barbieri en la biblioteca del Palacio Real, de Madrid; el del *Duque de Calabria*, más conocido por *Cancionero de Upsala*; el de *Medinaceli*, etc.²¹. En el siglo XVIII, época que nos ocupa, su simplicidad primigenia había ido adquiriendo gran complejidad contrapuntística y armónica, hasta convertirse en una especie de cantata para solos, coros y acompañamiento instrumental, que acabaría desglosándose en tres bifurcaciones principales: villancicos sencillos, de pastorela o de tonadilla.

Al menos desde el siglo XVI, se habían venido representando en las iglesias y catedrales andaluzas “autos” y piecicillas religiosas, a las que, poco a poco, se les fueron añadiendo ciertos elementos populares o abiertamente profanos. Una de las fiestas predilectas, para poner en pie estos alborques religioso-populares, fue siempre la Navidad. Durante estas fechas –noches de blanca algazara: rústico desmadre de mistelas, arroje y resolís– se procuraba formar corales, en las que participaba la masa del pueblo, con el apoyo de distintos instrumentos de sonajería y percusión; grupos bien dispuestos siempre para cantar, en la noche de Navidad, “chansonetas, seguidillas, villancicos y ensaladas”, con exclusiva dedicación al Niño recién nacido²². Estas canciones, simples en origen, como ya hemos dicho, fueron adquiriendo mayor complejidad y una superior estructura dramática a lo largo del tiempo, arrastrando irremediamente a solistas y coro hasta una especie de teatro cantado. Tonadillas y villancicos: bellísimos ejemplos del arte popular que tuvieron un gran arraigo, entre otros lugares, en las catedrales de Granada, Guadix y Málaga, y hasta en pueblos de menor cuantía, como es el caso de Orce, por citar uno entre mil²³.

La otra especie de representación lírico-dramática fue el “auto navideño”, heredero directo de la corriente implantada por Juan del Enzina (quien, por cierto, estuvo contratado por la Catedral de Granada en su calidad de músico), con dos epicentros principales: las festividades de Nochebuena y Epifanía²⁴. En ambos casos, los personajes populares –pastores sobre todo– van adquiriendo una relevancia casi absoluta, erigiéndose uno de ellos en figura protagonista: el pastor-bobo (que en el villancico de Guadix, al que después presentaremos, será un analfabeto sacristán), poseedor de una serie de señas de identidad tópico-típicas y convencionales, para que más fácilmente pudiera identificarse con él el boquiabierto pueblo espectador. La otra fiesta para hacer autos era el Corpus. Estas fiestas no dejaban de llamar poderosamente la atención de los asombrados visitantes extranjeros que, a la sazón, deambulaban por España. Así, el francés A. Jouvin, que anduvo por nuestra siempre sorprendente piel de toro, hacia 1672, y que no tuvo empacho alguno en resaltar de los españoles que “no tienen escrúpulo en los días de grandes fiestas, de ir a las iglesias con tambores, flautas, tamboriles y castañuelas, donde bailan como si fuera en un teatro; a imitación, dicen, de David, que tocó el arpa en el templo”²⁵. Pero muy pronto fueron prohibidas estas actuaciones en las iglesias, debido a la serie de novedades profanas que paulatinamente se les habían ido añadiendo²⁶. Por lo que afecta a la región andaluza, estas prohibiciones fueron apareciendo escalonadamente, luego de los consiguientes sínodos diocesanos: en Málaga, en 1526; en Guadix-Baza, en 1556; en Granada, en 1573, etc.²⁷.

Pero, en cambio, siguieron interpretándose los famosos villancicos. Ahora, como hemos dicho, con más complejidad formal y transmutados en tonadilla, forma en la que caben diversos números cantados, acompañados de la correspondiente orquestación, y divididos

en varias partes, que, indefectiblemente, rematarán en las “coplas”. Son, sí, todavía, populares de acento y de perfume, pero envueltos ya en una cuidada estructura polifónica. Desde finales del XVII, y sobre todo, durante la eclosión luminosa del siglo XVIII, la vida musical de las catedrales españolas se centra, cuando busca el “esplendor”, en el “villancico-cantata”, deliciosa combinación que alterna la estructura italianizante –tan en boga, a la sazón, incluyendo arias y recitados– con los casi “goyescos” acentos populares. Es un tesoro que, poco a poco, se va descubriendo en los archivos. Y la Catedral de Guadix no pudo ser una excepción.

Tenemos un ejemplo a la vista: la citada serie de villancicos cantados en la Navidad del año 1750. El folleto impreso o libreto literario, ya presentado anteriormente, comienza con una dedicatoria del compositor musical, Pedro Arteaga Valdés, al entonces obispo de Guadix, Fr. Miguel de San Joseph²⁸; la cual, entre otras cosas, pudiera decirse que es toda una declaración de principios y de rendida sumisión al prelado-mecenas. A la vez que nos aclara algunas penumbras: la acendrada fe del compositor, su más que mediana cultura humanística, el anonimato del poeta-autor-local accitano, etc. La dedicatoria dice así:

“Illmo. y Rmo. Sr.

Señor. Primera vez a el esclarecido solio de V. S. Illma. (cumpliendo con el precepto, que se me impuso, luego que entré en esta Santa su Iglesia, para que alternase anualmente con los dos Illmos. Polos de ella²⁹), llega agitada de mi obsequio, mi reverente voluntad, dedicando a V. S. Illma. en pequeño Sacrificio, las Letras, que devoto Numen ligó a metro, y mi obligación a la armonía; para la siempre augusta, y tierna memoria de el Recien Nacido Príncipe de el Cielo; pues nunca hallará mi deseo otro Mecenas, ni más Superior, ni más Soberano, como lo acredita la elegante pluma de Casiodoro (Casiod. Lib. I. Cap. 43.)

‘Quibus fas est optimos querere
Videntur, semper optimos elegisse’.

Por lo que no debo elegir otro Patrocinio, ni ennoblecer este limitado trabajo, con protección más alta; y assí dire a V. S. Illma. lo mismo con que elogió a otro Personage el mayor de los Oradores (Marc. Tul. -Cicerón- Lib. I. C. 12.)

‘Neminem habeo clariorem quo te ipsum’

Perdone V. S. Illma. la ossadía de tributarle obsequio corto en su entidad, y corto también por quien le ofrece; pero llevo confiado, en que la dignación de V. S. Illma. admitirá plácidamente desde las aras de su grandeza, el pequeño Sacrificio que le consagro. Desea mi rendimiento, que el Dios Niño conceda a V. S. Illma. unas Pasquas colmadas de felicidades, salud y de mucha gracia.

Illmo. y Rmo. Sr.
B. L. P. de V. S. Illma. Su mas reverente, y rendido Súbdito
D. Pedro Arteaga Valdés”

La obra general consta de nueve villancicos, distribuidos de la siguiente manera: tres (primero, segundo y tercero) aparecen incluidos en el llamado “Primer Nocturno”; tres

(cuarto, quinto y sexto), en el “Segundo Nocturno”; y otros tres (séptimo, octavo y noveno) en el “Tercer Nocturno”. Aunque desconocemos la partitura musical, el maestro Arteaga nos ha ido ilustrando con anotaciones, puestas al margen de las letras, acerca del contenido o forma musical aplicada en cada caso. Todo lo cual nos viene a confirmar lo que ya habíamos venido intuyendo y advirtiendo, desde mucho antes: su estructura global de cantata italianizante, tan al gusto de la época, en la que, con cierta maestría y gracia, alternarán coro general (a cuatro voces, a dos voces y al unísono), coro reducido, solistas variados (uno por cuerda), y orquesta, en la interpretación de las diversas partes del villancico en cuestión: arias (“area”, en el texto que estudiamos), recitados sobre el continuo (suponemos que sería el clásico “bajón”), tonadillas, cantadas, coplas, pastorelas, etc. Lo que sí está claro, es que la obra musical debió de ser muy superior al texto literario, habida cuenta de la calidad, experiencia y fama del compositor Arteaga, a estas alturas, y de la exquisitez y finura musical alcanzada en las catedrales de aquel tiempo. Exquisitez y finura que, como ya sabemos, se transmitía de unas capillas a otras, sin solución de continuidad, como resultado de las frecuentes oposiciones y sucesivos traslados, de que eran objeto los maestros titulares. Por lo que atañe al maestro Arteaga, éste debió de permanecer, todavía, durante varios años en Guadix. Sabemos, sin embargo, que en 1759 ya constaba aquí la presencia de otro maestro: el alicantino Pedro Furió. De vida ajetreada y azarosa, Furió había sido desterrado de Antequera en 1755. De allí pasó a Granada, a su Capilla Real, de donde en la citada fecha de 1759, se trasladaría a la Catedral de Guadix, plaza que sólo ejercería durante un año, pues de Guadix pasó a Elche y, después, a otras muchas capillas de la Península. A pesar de todo, el andorrero músico siempre gozó de una excelente reputación como compositor, conservándose partituras suyas en Monserrat, Oviedo, Salamanca, Granada, El Escorial, etc.³⁰.

3. EL TEXTO LITERARIO DE LOS VILLANCICOS DE GUADIX.

De entrada, no conocemos al autor. El maestro Arteaga, en su dedicatoria, nos habla de un “devoto Numen [que] ligó a metro”. ¿Quién era este anónimo poeta? ¿Algún canónigo del Cabildo catedralicio? ¿D. Damián Espinosa de los Monteros, provisor y vicario general del Obispado, que siempre gozó de cierta fama como literato? No lo sabemos. En todo caso, habremos de convenir en que esta colección de villancicos no es un prodigio de arte e ingenio poético. En alguno de ellos cojea la métrica, abundan los ripios y, más de una vez, quedan malparados los más elementales rudimentos de la preceptiva literaria. Lo que no obsta para que el conjunto no carezca de gracia y de esa ingenua belleza que siempre se desprende de lo auténtico y popular. Será entonces cuando el poeta haga correr su pluma por una trocha retozona y festiva, que acabará empujándole hacia la sátira costumbrista, codeándose en la distancia con el sainetero Ramón de la Cruz, con los cartones de Francisco de Goya, con el Salzillo de los belenes de terracota, y con tantos otros ejemplos dieciochescos de vena popular.

No cabe duda, de que el vate accitano ha conocido a los grandes escritores del Siglo de Oro. A su manera, de tal fuente beben sus imágenes poéticas –orbes, hemisferios, esferas, auroras–, su predominio de lo alegórico, su eterno jugar con la dualidad metafísico-bíblica o dogmática del Dios-Hombre, nacido para salvar a los hijos de Adán. Dentro de esas premisas, el poeta accitano, con su evidente renqueo técnico y sus limitaciones, intentará siempre sugerir, comparar, introducir imágenes luminosas y casi pictóricas, buscando un efecto

metafórico y enriquecedor: que lo consiga o no, ese ya es otro cantar. En su deambular literario, actúa libremente, elige formas propias, cuyas estrofas las moldea –o destruye– a su antojo y conveniencia, ampliándolas o reduciéndolas: el romance, la letrilla, la redondilla, la silva, y, sobre todo, la seguidilla en sus diversas modalidades. Siempre tratando de acercarse al Barroco precursor y maestro; pero siempre, también, muy lejos de sus modelos: las excelsas claridades poéticas de un Góngora o de un Lope de Vega, en similares composiciones villanescas.

A pesar de todo, donde mejor se mueve nuestro anónimo “numen” accitano es en el campo sin fronteras de lo popular; y eso se hace más evidente aún, a partir del “villancico tercero”, en el que ya introduce de rondón la alegre algarabía del elenco rústico y aldeanesco, armado de panderetas, sonajillas, castañuelas, etc... En este sentido, los más logrados, a nuestro entender, tal vez sean el “villancico sexto”, el “villancico séptimo o pastorela” y el “villancico octavo”. En el villancico sexto sale a relucir ya la figura del gracioso. En otros casos o lugares será el “pastor-bobo”, pero aquí, en el que nos ocupa, se erige en protagonista un ingenuo sacristán, analfabeto por más señas, que trata de hacer poemas en honor del Niño. Y, para más ironía e inmediatos efectos, el sacristán no es otro que el de Don Diego, o sea, la actual Villanueva de las Torres, aldea que en aquel tiempo –vista desde Guadix– debía ser el no va más de la “catetería” o el tópico de todos los chistes, al estilo de la actual Lepe. Lo que tampoco era nuevo: la figura del sacristán fue protagonista de muchos entremeses del Siglo de Oro, convertido en blanco predilecto de todas las burlas. Y, por lo visto, en 1750 lo seguía siendo³¹. A este respecto, recuérdese la famosa letrilla de Góngora:

“Los dineros del sacristán,
cantando se vienen y cantando se van.”³²

Tampoco cabe desdeñar la gracia y la ironía implícitas en el “villancico octavo”. Aquí el autor se olvida definitivamente de las imágenes telúricas, planetarias o astrales y se sumerge gozosamente en una crítica graciosa y directa contra los personajes de su entorno social. Estos últimos villancicos nos demuestran que debían ser representados con cierta gracia, a la vez que cantados. Pues éste que comentamos es un prodigio de ironía y agudeza, totalmente ajena a la fiesta pascual que se conmemora. Recuerda, más bien, a las apostillas críticas que en otras fiestas se suelen hacer contra autoridades, personajes relevantes, etc.: las carocas del Corpus, en Granada, por citar un caso cercano. Aunque el más ilustre precedente tal vez haya que buscarlo aquí, en el gran Cervantes del Quijote, con los san chopancescos juicios en la Ínsula Barataria: el de las caperuzas del sastre y similares. Sin olvidar, porque tampoco anda muy lejos de estos pagos, al Góngora de la ya citada letrilla del sacristán, en la que el gran clérigo cordobés ironiza con descaro y agudeza contra los fatuos hidalgos, contra los letrados avarientos, etc.

La composición accitana finaliza con el “Villancico noveno”, dedicado “A la festividad de los Santos Reyes”. Aquí, aunando en estrófico concierto la graciosa redondilla con toda la pompa que cabe y pueda caber en la silva barroca, el autor, como suele decirse, “echa el resto”, cual compete a todo acto apoteósico, que haya de servir para clausurar un ciclo. En este caso, el ciclo gozoso de la Navidad guadijeña, pletórico de misterios ancestrales, de inmediatas albricias callejeras, de arte y magia popular. Y, ¿por qué no decirlo?, corolarlo fiel de la acendrada, añeja y sincera fe de sus protagonistas, siempre orgullosos de su pionero y prístino pasado de cristianos viejos.

Pasemos, pues, a transcribir el texto original, tal y como aparece en el folleto impreso de la Biblioteca Nacional de Madrid.

PRIMERO NOCTURNO

VILLANCICO PRIMERO DE KALENDA

estribillo (a 4)

Qué hermosa sale la Aurora,
acompañada de Astros,
hermoseando con sus luces
de la noche el ceño opaco:
Antes con antes despiertan
los pájaros saludando
a un sol, que ven los Pastores
por quien repiten ufanos:

1. qué armonía
2. qué acento!
3. qué ruido!
4. qué hermoso aparato!

1. Los ayres penetra,
2. enciende los Astros,
3. auyenta las sombras
4. mejora los rayos.

(Coros)
Qué assombro! Qué pasmo!

(Coro 1)
Y el acorde rumor de los Orbes
resuene entre tanto.

(Coro 2)
Pues se mueven con dulce atractivo
y a Tropas Celestes se vienen abajo.

(Coros)
Qué assombro! Qué pasmo!

(Coro 1)
Que sin duda el Portal, que allí vemos,

(Coro 2)
Qué assombro! Qué pasmo!

(Coro 1)
Parece que es choza,
(Coro 2)
y es regio Palacio.

Solo 1.
Lo que en él descubro
es vertiendo halagos,
todo un Sol Divino
con señas de humano.

(Coros)
Ay! ay! que ha acertado

(Coro 1)
que las pajas son rubias centellas
de un blanco Lucero reflexo dorado.

(Coros)
Qué assombro! Qué pasmo!

Solo 2.
Es sin duda el terso
rocío quajado,
que pide a las nubes
El Limbo clamando.

(Coros)
Ay! ay! que ha acertado.

(Coro 2)
Que a ser viene alimento a las Almas.

(Coro 1)
Que ya satisface con solo mirarlo.

(Coros)
Qué assombro! Qué pasmo!

1. Qué armonía
2. qué acento!
3. Qué ruido!
4. Qué hermoso aparato!

1. Los ayres penetra,
2. enciende los Astros,
3. Auyenta las sombras
4. mejora los rayos.

(Coros)

Qué assombro! Qué pasmo!
Y el acorde rumor de los Orbes
Resuene entre tanto,
Pues se mueven con dulce atractivo,
Y a Tropas Celestes se vienen abaxo.

recitado

O Señor! Ya has venido
a mostrarnos tu pecho enamorado,
pues por solo tu amor te has hermanado,
y te muestras (mi bien) enternecido
de el hombre ingrato, para que se assombre,
pues por salvarle, Dios se ha hecho Hombre.

(Area)

Amante Dios amante,
mi bien tu suspirar!
expuesto al yelo, y frío,
y solo por amar.
Si acertará a pagarte
el hombre con amarte;
ven dulce Dueño, ven,
no repares en quien
tan mal te ha de pagar.
Amante, etc.

copla 1 (a 2)

Díganle al Dueño mio,
cántenle mil finezas,
búsquele quien le sirva,
y hállele quien merezca
gozar toda la Gloria
desde la tierra.

copla 2

Mystica flor hermosa
cándido jugo vierta
lágrimas, que mis gozos
fértiles los aumenta,
pues produce su llanto
la dicha nuestra.

VILLANCICO SEGUNDO

cantada³³

recit

Obscuro el Orbe todo
se mira con las nubes del pecado,
pues el Cielo cerrado
por la culpa de Adán está de modo,
que en vano me acomodo
a penetrar de el monte la espesura;
pero ya me assegura
aquella luz, que veo de repente,
y hazia Belén me guía refulgente.

(area sentida)

Ay Cielos! Qué es lo que miro!
Ay Astros! Qué es lo que veo!
O qué reflexos miro
por el común recreo
lleno de resplandor.
Ya la esperanza mía
de la salud, que anhelo,
en esta Noche fría,
que para mi consuelo
nace el Divino amor.
Ay Cielos, etc.

VILLANCICO TERCERO

introducción (a 4)

Repicando el panderete,
Sonajilla, y Castañuela,
las Zagalas esta Noche
la pretenden hazer Buena.

Como festejar al Niño
con su sonajilla intentan,
al Portal muy entonadas
a cantar alegres entran.

estribillo (solo)

Zagalejas, la Noche convida,
Y el Bien de mi vida es justo que tenga
en aplauso de su Nacimiento,
festivo el contento,
cumplida la Fiesta.

(Coro 1)
Pues qué se aguarda?

(Coro 2)
Pues qué se espera?

(Coros)
El Panderete retumbe ruydoso
Con el chás chás de las castañuelas.

1. A mi Rey hermoso
2. A mi amada Reyna,
3. que son para en uno
4. Hijo, y Madre bella.

(A 4)
Soneci sonecillo le agrade,
Tonadi tonadilla divierta.

(Coros)
Vamos con ella,
El Panderetillo retumbe ruydoso
Con el chaschás de las castañuelas;
vamos con ella.

(tonadilla. solo)
Enamoradito,
Pues un Cupidito
pareces desnudo,
y hazer tu amor pudo
de las Pajas flechas?
Ay Jesús! Ay mi bien! Por qué tiemblas!
Si de tus ojos bellos
lágrimas tiernas³⁴,
los bolcanes ardientes
hazen pavesas.

(Coros)
Siga, prosiga, que el Niño se alegra;

(Unis.)
Enamoradito,
pues un Cupidito, etc.

- coplas
1. Siendo el más glorioso,
rico, y poderoso
con eternos bienes;

por qué al mundo vienes
con tanta pobreza?
Ay Jesús! Ay mi Bien! Quien creyera,
que para remediarnos
nuestras miserias,
naciesse sin remedio
quien las remedia?

1. Basta pobre verte,
a no conocerte
este mundo ingrato,
pues con su mal trato
un Portal te dexa.
Ay Jesús! Ay mi Bien! Mal lo piensa:
porque soberbio, y vano
no considera,
que es su mismo desprecio
lo que tú aprecias.

(Coros.Unis.)
Enamoradito, etc.

1. Quando te reciba
de Palma y Oliva,
con aclamaciones,
malas intenciones
ay en gente Hebrea.
Ay Jesús! Ay mi Bien! No la creas;
porque quando obsequiosa
Palmas te ofrezca,
es ponerte las manos
lo que desea.

1. En tu Madre hermosa
mira que gozosa
muestra la alegría,
pues de noche, al Día
ya nacido obstenta.
Ay Jesús! Ay mi Bien! Qué fineza
es mirar, que en un puerto
sombras destierras,
porque muestras naciendo
ser Luz Eterna.

(Coros. Unis.)
Enamoradito,
pues un Cupidito.

SEGUNDO NOCTURNO**VILLANCICO CUARTO**

area a 4

No sintáis Niño mío,
la pena se reporte,
no digan los mortales
que siente un Dios, que es Hombre.

(Unis.)

No sintáis Niño mío,
la pena se reporte,
alegre el Sol alegre
a tan feliz Noche;
y entre dulces gorjeos
las risas broten.
No sientas dulce Dueño,
Que se asusta el Orbe.
No sintáis Niño mío, etc.

coplas a 4

1. Si a ser valiente naces
Niño, mal se compone,
que duramente hiera
quien siente tan conforme.
2. Si lides te amenazan,
mira que eres muy noble,
y que en el duro trance
es donde se conocen.
3. Aunque eres tierno Infante,
no te acobarde el choque,
porque no ay brazo débil
en corazón de bronce.

VILLANCICO QUINTO

cantada (recit.)

O noche venturosa!
Quién podrá competir tu obscuro imperio?
En ti nace la luz,
que poderosa
presta esplendor a todo el emisferio:
libres los hombres ya del cautiverio
en tu estación de paz, y de alegría,
tienen Sol en Jesús y Alva en María.

(area amorosa)

En vez de acordes aves,
Angélicos acentos
de cláusulas suaves
inundan la Región.
Felices son los vientos,
que llevan sus contentos
con dulces nuevas graves
de nuestra redempción.
En vez, etc.

VILLANCICO SEXTO

estrivillo

1. Oygan el agudeza
con que ha hecho al Niño
el Sachristán de Don Diego,
un Villancico.

(Sachristán)

Déxeme entrar
Y haré a todos reir
Que a mí solo me toca el Pesebre,
y en él a mi Niño
no he de consentir:

(Coro)

Hágase assí,
que el Pesebre le viene nacido,
a quien por su boca
le viene a pedir.
Hágase assí, etc.

(Sachristán)

Déxeme entrar
Y haré al Niño reir.

(Coro)

Hágase assí:
Porque dizen que sabe hazer versos;

(Sachristán)

Assí supiera leer, y escribir.

(Coro)

Que es en fin Sachristán, y pretende
ser hazme reir.

(Coro)

Hágase assí.

coplas (sachristán)

1. Vos, Señor, en un Pesebre
no lo pienso consentir;
mejor lo merezco yo,
hazedme poner a mí.

(Coro)

Hágase assí. Etc.

2. Vos en Paja no, Dios mío,
mejor es dármela a mí,
pues soy tan malo, que siempre
me voy de ruin a rocín.

(Coro)

Bien dize assí, etc.

3. Cómo siento, Señor,
la desnudez, que sufrió³⁵.
Vos, Dios mío, sin mantillas
y yo con sobrepelliz?³⁶

(Coro)

Bien dize assí, etc.

4. No traigo que regalaros:
mas que le dé, permitid,
a la Mula mi bonete
para medio celemín³⁷.

(Coro)

Bien dize assí, etc.

5. Está mi Lugar perdido³⁸,
no gano un maravedí,
que como falta Doctor,
nadie se acierta a morir.

(Coro)

Bien dize assí, etc.

6. Pero yo os traeré otro año
un poquillo de Latín,
que tengo en mi Aldea, pues
no me sirve, assí que assí.

(Coro)

Bien dize assí, etc.

**NOCTURNO TERCERO
VILLANCICO SÉPTIMO**

PASTORELA

estrivillo (coro)

Al Soberano Infante
vaya una Pastoral,
sí, que sonoros vientos
dulces la imitarán.

1. Cé, Pastorcillos, cé,
2. Tá, Fuentecillas, tá,
3. que las suaves auras
4. essas le han de arrullar.

(Coro)

Sí, que naciendo, sí,
yá, es mi remedio, yá,
pues assomando el bien,
huye de prompto el mal.

coplas

1. Pues de pastor amante
quiso con el disfraz
púrpura hazer preciosa
nuestro común sayal.
2. Pues es la voz del viento
la que noticia da,
quando a las dos Esferas
gloria promete, y paz.

(Todos)

Al soberano Infante
Vaya una Pastoral, etc.

3. Pues un Pesebre es centro,
de que logró formar
la Humanidad Cabaña,
Trono la Magestad.
4. Pues el Pastor es este,
que deseando está
por cada Oveja suya

toda su sangre dar.

(Todos)

Al Soberano Infante
vaya una Pastoral, etc.

VILLANCICO OCTAVO

introducción (a 4)

1. Por nacer entre Pastores
en un Portal un Cordero
ha dexado de su Patria
una Casa como un Cielo:
2. Y ellos por entreterle,
mirando que gusta de ellos,
le sirven de juegos varios
con sus rústicos conceptos.

estribillo

1. Ola Pastores, ola silencio,
y un juego se forme
gracioso, y discreto,
que al Rey Niño alegran
rústicos festejos.

(Coros)

Pues vaya de juego
Y al Rey Niño alegran rústicos festejos.

2. El juego ha de ser
que de todo el Pueblo
vengan los ofizios
a juicio a este puesto;
y los que se meten en ofizio ageno,
pierdan, pierdan su asiento.

(Coro)

Ola Pastores, ola silencio, etc.

3. Muy haze que a todos
nos comprehende el cuento,
pues no somos ninguno
lo que parezemos.
4. Pues vaya de juego
que yo dar sentenzia a todos ofrezco.

(Coro)

Ola Pastores, ola silencio.
Y al Niño que nace
por nuestro remedio,
diviertan, y alegren rústicos festejos.

coplas

1. Señor, yo soy de Belén
Aguador, y el Tabernero
con mudarle solo el nombre,
me vende lo que le vendo.
 2. Que soy Mercader de Agua,
es verdad, yo lo confieso,
mas si la compro desnuda,
qué mucho la venda en cueros?³⁹
 3. Truequen, truequen assientos,
mas que al vino no puedan,
se les encarga,
porque no ande desnudo,
ponerle enaguas⁴⁰.
1. Señor, aunque yo soy Sastre,
del Escrivano me quexo,
porque yo ajusto jubones
mas él ajusta el coleteo⁴¹.
 2. Es verdad, que la medida
les tomo por el Proccesso,
mas entre Escrivano y Sastre
no sé quién tiene buen pleyto.
 3. Truequen asientos.
Entre los dos Oficios
poca es la duda,
puesto que el uno viste,
y ambos desnudan.
1. De el Alcalde se querella,
mi vara, por ser lencero,
que él hurta en tela de juicio
pero yo en tela de lienzo.
 2. Señor, mi Vara, y la suya
tienen contrarios efectos,
él, quanto puede, la encoge,
yo, la alargo, quanto puedo.

3. Truequen asientos.
Pie de palo traen muchos
por su trabajo,
y estos por conveniencias,
uñas de palo.

1. Yo porque soy Pescador,
de el Letrado me querello,
porque a orilla del bufete
se está pescando el dinero.

2. Señor mío, no se admire,
que caygan en el anzuelo,
que yo tendré mala cara,
pero el parecer es bueno.

3. Truequen asientos.
Pescador y Letrado
son diferentes,
que unos pescan en ríos
y otros en fuentes.

1. Que el Sachristán le ha usurpado
su ofizio, dize el Ventero,
que él da posada a los vivos
y el Sacristán a los muertos.

2. Es verdad que doy posada;
pero de los que yo hospedo,
no haya miedo que ninguno
se aya ido descontento.

3. Truequen asientos.
Y por dar buen exemplo,
les mando sólo
desde aquí, que se hospeden
el uno al otro.

1. Yo soy Pintor, y mi Ofizio
me usurpa un Casamentero,
que pinta el Rostro con luzes,
pero los dotes con lexos.

2. Es verdad, dos pinceladas
doy en qualquier casamiento,
con lo qual tengo acabados
muchos retablos de duelos⁴³.

3. Truequen asientos.
La pintura y la boda,
solo distingo,
que uno engaña la vista
y otro el oído.

1. Preguntó un Pastor al Niño,
que siendo Dios verdadero,
cómo su amor le ha obligado
a tomar trage de Siervo?

2. Y otro Pastor le responde,
que fue su amor tan inmenso,
que ha traído a la inocencia
a padecer como Reo.

3. Truequen asientos.
Pues así se lo quiere,
viva penando,
porque aumente lo fino,
lo mal pagado.

**VILLANCICO NOVENO
A LA FESTIVIDAD DE LOS SANTOS
REYES**

estribillo
Tres Nobles Baxeles
surcando oy el Mar,
al Puerto caminan,
y en más golfo dan:
Pues en fiel faena
se oye resonar,
hiza Marineros,
que es Norte un fanal,
que entre olas ofrece
la tranquilidad.

recitado
De las Playas de Oriente tres Baxeles,
siendo Norte feliz, que los comboya
una movible nueva claraboya,
surcan gentiles, y caminan fieles,
hasta que en su carrera
ven de Jerusalén a la Rivera,
que un Pyrata en Herodes los abanza;
huyen del riesgo, logran la bonanza;
pues a Belén llegando,

libres se ven, las áncoras echando.

area

Va en inquieto Mar la Nave
 combatiendo a la violencia,
 hasta que en su resistencia
 logra la seguridad.
 Assí heroyca, en quanto cabe,
 de los tres la gentileza,
 se afianza oy tu fineza
 la total serenidad.
 Va en inquieto Mar la Nave... etc.

FIN.

NOTAS

1. Vid. ANGLÉS, Higinio. *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Diputación, 1941; VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. *Apuntes para la Historia de la Música en Granada, desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tip. Comercial, 1922; RUBIO, Samuel. *Historia de la Música española*, v. 2. *Desde el «Ars Nova» hasta 1600*. Madrid: Alianza, 1983; MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1985.
2. La conservación del archivo musical era imprescindible: el maestro recibía del Cabildo eclesiástico los libros de canto ordinario, de órgano y de polifonía (misas, motetes, responsos, etc.) en el momento de su toma de posesión del cargo, debiendo devolverlos, a su marcha, en el mejor estado posible.
3. Vid. MARTÍN MORENO, Antonio. *Op. cit.*
4. *Ibidem*, p. 233.
5. *Ibid.*, p. 243.
6. JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, I: *Actas Capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998. El 2 de octubre de 1711 se les asigna a los opositores, en concepto de ayuda de costa, para cubrir los gastos de viaje, las siguientes cantidades: a Gregorio Portero, 350 reales; a Carlos Barrero, 240 reales; a Pedro de Arteaga, 440 reales... Gana la oposición Juan Manuel de la Puente, también seise de Toledo, quien morirá en 1754, y a cuya plaza concurrirán, entre otros, Domingo Graell, de la colegiata de Baza, que, al fin, ganará la oposición correspondiente a la capilla de Baeza, en torno a 1760.
7. Cfr. LÓPEZ CALO, José. *Catálogo del archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, v. 2. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp. 109-119. Vid. también, LÓPEZ CALO, José. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1963.
8. LÓPEZ CALO, José. *Catálogo del archivo...*
9. *Ibidem*.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*

12. El P. Klarke, irlandés de nación, no pudo eludir las sátiras populares, al igual que otros influyentes personajes de la Corte: "El Confesor solo / que vino de Irlanda, / a absorber renuncias / que en renuncias pasan" (EGIDO LÓPEZ, Teófanos. *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII*. Valladolid: Universidad, 2002, p. 168).
13. *Ibidem*.
14. En el archivo musical de la Capilla Real todavía se conserva un motete firmado por Pedro Arteaga Valdés, bajo el título de *Taedet animam meam vitae meae (Segunda Lección de Difuntos*, a solo, con violines, para contrato). Vid. LÓPEZ CALO, José. *Catálogo del archivo...*, v. 1, p. 280.
15. Cfr. GÁMEZ NAVARRO, Juan. *Guadix 1752. Según las respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid: Tabapress, 1991, p. 114.
16. *Ibidem*.
17. *Ibid*. El historiador Manuel Jaramillo Cervilla dedicó uno de sus encomiables trabajos a la música de esta Catedral, pero refiriéndose concretamente al siglo XIX. Vid. JARAMILLO CERVILLA, Manuel. «La música de la Catedral de Guadix en el siglo XIX». En AA.VV. *Actas del II Coloquio de Historia: Guadix y el Antiguo Reino Nazarí de Granada (ss. XVIII-XIX)*. Guadix: Ayuntamiento, 1994, pp. 313-319.
18. Vid. GARRIDO GARCÍA, Carlos Javier. «Las fiestas de la catedral de Guadix, según la Consueta aprobada por el Obispo Martín de Ayala, en 1557»: *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 20 (Guadix, 2007), pp. 25-42.
19. *Ibidem*.
20. Se trata de un pequeño cuadernillo impreso, de ocho páginas, en cuarto, con artística orla en la portada. Carece de lugar de impresión, de imprenta y de año, aunque debió ver la luz en el propio 1750. Ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de Madrid (BN), VE 1327-42. Para el episcopado del P. Fr. Miguel de San Joseph, vid. ASENJO SEDANO, Carlos. *Episcopologio de la Iglesia accitana. Histórico, sentimental y heráldico*. Guadix: Instituto de Estudios «Pedro Suárez», 1990.
21. *Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. Ed. de Higinio Anglés. Barcelona: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1947-1951; *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*. Ed. de Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1949-1950. El llamado *Cancionero de Upsala* debe su nombre al hecho de haber sido descubierto en la biblioteca de esa prestigiosa Universidad sueca por el musicólogo y diplomático malagueño, Rafael Mitjana. Su verdadero título es *Villancicos de diversos autores, a dos, a tres, a cuatro y a cinco voces, agora nuevamente corregidos* (Venecia, 1556). Aunque presentadas con carácter anónimo, allí figuran obras de autores como Juan del Encina, Mateo Flecha el Viejo, Juan Vázquez y otros exquisitos compositores de la España del Renacimiento. Al autor de estas páginas le cabe el honor de haber tenido en sus manos dicho tesoro musical, con ocasión de un concierto ofrecido en la Universidad de Upsala, por el Coro Sant Yago, de la Universidad de Valencia, en agosto de 1987, el Rector de dicha Universidad sueca se vio obligado a mostrarnos el citado cancionero español, celosamente guardado, por cierto, en los sótanos del edificio, dentro de una indestructible cámara acorazada. Yo oí hablar de esta joya musical por primera vez, en Guadix, siendo niño, a través de D. Carlos Ros González.
22. Cfr. TORRES MONTES, Francisco. *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (antología)*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1985.
23. Son innumerables los datos referentes a estas cuestiones, en las cuentas de fábrica parroquiales de Orce (APO). Veamos algunos ejemplos: año de 1642: "chançonetas: Mas treynta y quatro Rs. que pago al Licdo. Torres horganista por las chançonetas que se cantaron la noche de nauidad". Otro tanto se abona en 1677, "para disponer las chançonetas que se an de cantar en esta pasqua del nacimiento de nuestro Señor Jesu christo" (APO. Leg. 7-1-1, f. 49 y 11-23-2). Los dos músicos estables eran el organista y el bajonista. En cuanto a los autos del Corpus, veamos: año 1648:

- “Dará el Mayordomo a Joseph Pérez que es la persona que tiene cuidado en que este año se representen los Autos el día de la fiesta del Smo. Sacramento para ayuda a que las personas que an de representar compren zapatos ocho ducados qe así está mandado por el Libro de Visita”. Asimismo, en 1689 se abonan 110 reales “de diez pares de zapatos que dio el Mayordomo de las fiestas del Corpus a las personas que entraron en las comedias”, etc. (APO. Leg. 7-1-1, f. 321, y 11-2-31). Otros años se completa la información, añadiendo que la representación consistía en autos y danzas.
24. El gran dramaturgo del barroco accitano, Antonio Mira de Amescua (1574-1644) fue también un avezado cultivador de esta forma navideña, con sus *Auto famoso del Nacimiento* y *Auto del Santo Nacimiento [...] intitulado Pastores de Belén*.
 25. Vid. GARCÍA MERCADAL. *Viajes por España*. Madrid: Alianza, 1972, p. 174.
 26. Precisamente en 1749 el Obispo de Guadix había prohibido estas danzas o bailes profanos en toda la Diócesis. Por la iglesia de Orce sabemos que el 6 de febrero de 1749 se pagaron tres reales a un veredero “que con la prohibición de Bailes profanos remitió el Illmo. Señor de esta Diócesis” (APO. Leg. 12-19-1).
 27. TORRES MONTES, Francisco. *Op. cit.*, pp. 30-31.
 28. Fray Miguel de San Joseph moriría apenas siete años después. Vid. la oración predicada, en su memoria, por SAN ANTONIO, José de, OFM. *Oración fúnebre laudatoria, que en las honras celebradas en el definitorio general del Sagrado Orden de la SSma. Trinidad de Descalzos, día 6 de Julio de 1757, a la buena memoria de Fr. Miguel de San Joseph, Ministro General de dha. Religión y Obispo de Guadix* [BN. Sign. 7-16.321 (1)].
 29. El precepto, claro está, era la obligación de componer una serie de obras musicales, para las fiestas más entrañables del calendario religioso.
 30. MARTÍN MORENO, Antonio. *Op. cit.*, p. 260.
 31. TORRES MONTES, Francisco. *Op. cit.*, p. 27, n. 1. Por ejemplo, para desprestigiar al cardenal Alberoni, odiado ministro de Felipe V, la oposición popular le llama “sacristán”: “Este sacristán / injerto espinaca, / que fue monaguillo / en su edad dorada” (EGIDO LÓPEZ, Teófanos. *Op. cit.*, p. 134).
 32. El sacristán como figura lírico-dramática seguirá estando vigente hasta muchos años después. Recuérdese el valleinclanesco sacristán de Divinas Palabras, Pedro Gailo, definido por su autor como “viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas, sotana y bonete”, que dice latines ininteligibles –las “divinas palabras” del título–, mientras su adúltera esposa, Mari-Gaila, refocila en un prado cercano.
 33. Ni que decir tiene, aquí “Cantada” es igual a “Cantata”.
 34. Recuérdese el villancico de Lope: “La Niña a quien dijo el ángel / que estaba de gracia llena / cuando de ser de Dios madre / le trujo tan altas nuevas, / ya le mira en un pesebre / llorando lágrimas tiernas”.
 35. Para que no se rompa la rima, debe decir “sufrís”. Se trata, sin duda, de un error de imprenta.
 36. En cierto modo, recuerda al villancico “Verbum caro”, incluido en el *Cancionero de Upsala*: “O riquezas temporales! / No daréis unos pañales / a Jesús, que entre animales, / es nascido según veis?”.
 37. En este caso, el bonete serviría como dornajo para la cebada, alimento de la mula.
 38. Se refiere a su lugar, Don Diego, villa de señorío, de unos 47 vecinos, a la sazón, perteneciente al marqués de Villanueva de las Torres. Vid. VENTAJAS DOTE, Fernando. «Vecindario y jurisdicción de las poblaciones de los partidos de Guadix y Baza, en el período 1745-1755»: *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 16 (Guadix, 2003), pp. 90-113.
 39. El chiste radica aquí en el doble sentido: antiguamente, el vino se almacenaba en grandes cueros o pellejos. Recuérdese la aventura de Don Quijote, acuchillando con su espada a una serie de grandes pellejos de vino.
 40. Otro feliz doble sentido: “en aguas” y “enaguas”, o prenda de vestir femenina.

41. En este caso, “coletó” es el escrito notarial realizado por el escribano, que éste ajustaba a su antojo, cobrando después tasas desorbitadas.
42. Otra vez se nos presenta al sacristán, como objeto predilecto del chascarrillo popular.
43. Es decir, llegado el momento de la verdad, los celestinescos elogios del casamentero quedaron reducidos a una cruel mentira.

