



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**EL VILLANCICO DE CONCIERTO: CREACIÓN Y
SIGNIFICACIÓN DEL GÉNERO EN HISPANOAMÉRICA
(1960-2010)**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA:

PABLO MENDOZA HALLIDAY

TUTOR

DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES - FFyL

MÉXICO, D. F. ENERO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi familia, por alentarme a dar este significativo paso

A Victoria, por acompañarme en este viaje y en todas las decisiones tomadas

A mis maestros, por todas sus valiosas enseñanzas

A mis compañeros, por su apoyo y sus consejos en este proyecto

A Colfuturo y la UNAM, por su respaldo

A todos los colaboradores, que con sus experiencias aportaron a la elaboración de esta tesis

A Margarita Muñoz, Consuelo Carredano, Aurelio Tello y Rubén López Cano, quienes leyeron con dedicación este trabajo y con sus observaciones se logró este resultado

A Susana, por ser una guía valiosa y confiable. Por su apoyo, consejos, enseñanzas y por su amistad

Resumen

El villancico ha cumplido un papel destacado en Hispanoamérica en toda su historia musical desde tiempos coloniales. Este género ha tenido múltiples resignificaciones y en las últimas décadas se ha concebido como una canción popular de navidad. Las connotaciones de esta definición tienen repercusiones en la significación que cobran tanto la música como la categoría cognitiva de género musical, así como la forma en que éstas se expresan en la práctica musical contemporánea en Hispanoamérica.

Dentro de los múltiples ámbitos musicales en los que se presenta el villancico se encuentra la música de concierto, llegando a tener un papel destacado en los llamados “conciertos de navidad”. Esta representación también tiene implicaciones en la creación y significación de un género que ha estado particularmente vinculado con lo popular en la música. Este trabajo hace una exploración sobre las creaciones recientes de villancicos hispanoamericanos que tienen representación en la música de concierto para analizar la práctica musical y la significación que actualmente tiene el género.

Palabras clave: categorización, semiótica cognitiva, género musical, villancico, concierto, navidad, música hispanoamericana.

Índice

Introducción	1
1. La historicidad del villancico.....	8
1.1. Definiciones históricas del villancico.....	10
1.2. De la perspectiva historiográfica a la musicológica	16
1.3. Conceptualizaciones del villancico en el siglo XX.....	20
2. La diversidad del villancico hispanoamericano desde su creación, investigación y conceptualización.....	24
2.1. El villancico en Sudamérica.....	26
2.2. El villancico en México, Centroamérica y el Caribe.....	48
2.3. Valoración actual: la continuación de la práctica.....	58
3. La función del villancico en el concierto de navidad dentro del contexto hispanoamericano actual.....	62
3.1. De la paraliturgia al concierto: vinculación del villancico a la música de concierto	62
3.2. Conciertos sinfónicos y corales de navidad en Hispanoamérica.....	69
3.3. Dinámicas del repertorio	74
3.4. La creación de obras de navidad: entre la composición original y el arreglo	83
4. La construcción y significación de las categorías musicales en la música navideña de creación reciente en Hispanoamérica	92
4.1. Constitución actual de los géneros de navidad en la música de concierto	94
4.2. La construcción social de las categorías cognitivas en la música: el caso villancico	116
5. Conclusiones.....	130
Bibliografía	135
Anexos.....	145
Anexo N°1: Repertorio de conciertos sinfónicos de navidad.....	145
Anexo N° 2: Repertorio de conciertos corales de navidad.....	147
Anexo N°3: Selección de villancicos de concierto creados en los últimos 50 años en Hispanoamérica.....	150
Anexo N°4: Selección de cantatas y oratorios de navidad creados en los últimos 50 años en Hispanoamérica.....	154
Anexo N°5: Selección de obras litúrgicas de navidad y adviento creadas en los últimos 50 años en Hispanoamérica	155

Introducción

Cuando escuchamos una obra musical, o la recordamos, o interactuamos con ella de cualquier forma posible, operan procesos cognitivos que nos permiten conferirle una identidad. Estos son procesos de categorización. Las categorías son constructos sociales que nos ayudan a simplificar las abstracciones mentales que hacemos. Como afirma George Lakoff: “Sin la capacidad de categorizar, no podríamos funcionar en el mundo físico ni en lo social e intelectual de nuestras vidas” (Lakoff, 1987: 6).¹

Una de las categorías más usadas en la música es la que responde a la pregunta ¿qué es lo que suena?: el género musical. A través de los géneros situamos una obra en conjuntos determinados por algún rasgo característico y por lo tanto podemos relacionarla con otras obras que compartan tales rasgos. Esta categorización nos ayuda a ubicar la obra en contextos sociales e históricos. Los géneros incluso nos permiten hacernos una idea sonora, sin necesidad de escuchar la música.

Sin embargo, cuando se piensa en un género no está en juego únicamente la música como fenómeno sonoro o como hecho social, sino también la abstracción misma conceptualizada a través de la categoría. La noción de género está, así, sujeta a preconcepciones, polisemias y connotaciones de muy diverso tipo. Por lo tanto, la gran carga simbólica que se construye en torno al género como categoría clasificatoria influye en la significación que tiene la música. Esta situación puede incidir en la forma como nos referimos a ella y como la intentamos explicar.

Un caso interesante de exploración de género musical según los diversos procesos de categorización lo presenta el villancico. Este género ha sido relevante para la historia de la música hispana, y particularmente la hispanoamericana por el impacto, desarrollo y trascendencia que tuvo desde los tiempos de la colonia. Con el tiempo se ha venido

¹ En el original: “Without the ability to categorize, we could not function at all, either in the physical world or in our social and intellectual lives.” A partir de aquí, cuando no se indique lo contrario, todas las traducciones al español serán hechas por el autor de esta tesis.

transformando, pero sigue cumpliendo un papel destacado en la representación de una tradición musical que, aunque originaria de España, fue apropiada por los países americanos.

A pesar de estar nombrando un mismo género, se puede notar un gran contraste entre el villancico del Siglo de Oro y el villancico actual. Se observa entonces un amplio proceso de resignificación a lo largo de más de cinco siglos. Por ello, una definición actual que se tiene de este género como: “canción popular de navidad” conserva ciertas nociones que ya se tenían anteriormente, ya que esos mismos componentes han estado presentes desde el siglo XVII (aunque el villancico barroco no era exclusivamente para la celebración de la navidad). No obstante, en muchos otros aspectos –estéticos, formales y funcionales– se pueden notar grandes diferencias.

Esa diferencia de significación también afecta la conceptualización que se hace de la música. El villancico antiguo, por el valor que tiene en la historia, y por el estilo y técnicas musicales que conlleva, es usualmente situado dentro del paradigma de la “música de arte occidental”. Junto con la “música popular” y la “música tradicional”, esta categoría hace parte de una tripartición con la que frecuentemente es entendida la música en la cultura occidental; pero todas ellas no son fáciles de definir y a la fecha no están exentas de polémica.

La definición actual del género permite asumir que el villancico, en su representación moderna, es entendido como “popular”. El uso de tales clasificaciones marca entonces un mayor contraste en la significación del género entre su versión antigua y la moderna. Esto se refleja en una ruptura en la historiografía musical en donde se tratan éstas prácticamente como dos géneros distintos que comparten el mismo nombre. Pero, ¿es el villancico antiguo exclusivamente del ámbito culto y el moderno exclusivamente del ámbito popular o tradicional? Es precisamente el uso de las categorías el que también genera este tipo de problemas. Por ejemplo, una de las representaciones del llamado villancico moderno se encuentra en el espacio del concierto y propiamente en lo que se denomina “concierto de navidad”. Muchos de estos conciertos son ejecutados por agrupaciones profesionales como coros y orquestas. En ellos generalmente se interpreta música de todas las épocas que trata el tema de la navidad. Aunque es muy común

encontrar obras clásicas y arreglos de obras tradicionales o populares, en algunos casos aparecen obras de creación reciente, de compositores que se han interesado en escribir piezas que llaman o se pueden concebir como villancicos.

Ya sea en versiones originales o arreglos, por las características estéticas y el contexto de interpretación, esta música es usualmente categorizada como “música de concierto”, siendo ésta por lo común una representación de la denominada música culta. Dejando de lado los arreglos, los villancicos creados por compositores de tradición académica que son interpretados en los conciertos de navidad pueden considerarse entonces como “villancicos de concierto”. Surge entonces la siguiente pregunta: ¿siguen siendo estas obras villancicos populares? En el “villancico de concierto” se evidencia el problema cognitivo de las categorías musicales por las ambigüedades que plantea. Por esta razón, la categoría propuesta sirve para estudiar la relación entre las prácticas musicales y las categorías cognitivas, y así ver cómo estas se construyen mutuamente y generan significación a la música.

Al reunir en una categoría la música de una práctica particular, con distintas características que producen significación en el género, el cual por tradición se vincula con otras prácticas y con una historia centenaria, surgen preguntas sobre cómo es la música, qué hace que se pueda categorizar de esa manera y qué implicaciones tiene la concepción del género para el desarrollo de la práctica, tanto en la creación como en la ejecución y la recepción. A partir de lo anterior se puede formular la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo se caracteriza el villancico de concierto en Hispanoamérica actualmente y cuál es la significación que tienen las categorías con las que se conceptualiza? La exploración de este género permite no sólo comprender mejor tal significación a partir de las condiciones sociales y cognitivas, sino también conocer la producción que sigue dándose en esta práctica centenaria.

Para reconocer el repertorio correspondiente al género propuesto es necesario identificar la práctica musical en la que se inscribe. Sin embargo, al ser un género de varios siglos de existencia y lleno de resignificaciones es pertinente examinar en primer lugar las transformaciones que se han dado a través del tiempo, tanto de la forma en la que se ha concebido, como de las prácticas musicales en la que se expresado. Este problema se

aborda inicialmente desde una dimensión histórica y sociológica que permite ver el fenómeno no como un caso aislado, sino como producto de las transformaciones sociales y culturales.

La significación de la música se explora específicamente en el marco de las categorías cognitivas. En primer lugar está el género. Este estudio busca comprender el villancico reflexionando sobre qué es y cómo llega a concebirse esta categoría. Otras categorías implícitas en la significación del villancico son “música culta”, “popular” y “tradicional”; y para el problema que se plantea, también “música de concierto”.

Para el estudio de la significación en las categorías cognitivas en la música resulta pertinente un enfoque semiótico-cognitivo. Ya algunos musicólogos, especialmente en el campo de los estudios de música popular, han desarrollado teorías a partir de propuestas del campo de la cognición y la semiótica. Entre ellos se destacan Franco Fabbri (1981, 1999, 2006), Allan Moore (2009), Philip Tagg (1982, 1998) y Rubén López Cano (2002, 2004), fundamentados principalmente en la filosofía pragmatista de Pierce y los aportes de investigadores como Umberto Eco (1975, 1999) o George Lakoff (1987).

Al abordar las categorías musicales surge un problema relacionado con la terminología. Las posibles connotaciones que tienen los términos empleados pueden afectar el proceso de investigación y el correspondiente enfoque de interpretación. Al usarse términos como “música culta” y “música popular” puede llegar a haber interpretaciones sobre la legitimación de un repertorio o de un trato peyorativo de otro. No son objetivos de esta investigación hacer críticas a la música ni a las categorizaciones. A pesar de que existen varias posibilidades para denominar una categoría (por ejemplo “música culta”, “de arte”, “académica”, “erudita”, o “clásica”), todas conllevan discusiones sobre la adecuación de los términos, su significación y limitaciones, y las múltiples connotaciones generalmente indeseables que tienen. Siendo imposible complacer todos los criterios, se emplean los términos que son comúnmente utilizados para etiquetar estas categorías y que permiten referenciarlas mejor.

Incluso en el marco geográfico y temporal que se propone también surge un problema de conceptualización. No es tan sencillo precisar exactamente qué enmarca la

categoría “Hispanoamérica”. Surge la duda de si con ella se pretende homogenizar la diversidad cultural que existe en los distintos países hispanohablantes del territorio americano. Sin embargo, “considerar el lugar de la música no significa reducirla a su locación, limitarla a una referencia geográfica, sino permitir una adquisición en las ricas geografías estéticas, culturales, económicas y políticas del lenguaje musical” (Leyshon, Matless y Revill, 1995: 425).²

Por otra parte, para referirse a música de creación reciente, una categoría como “música contemporánea” plantea un dilema por las implicaciones estéticas e ideológicas que tiene. Para no entrar en un debate innecesario al respecto, tal categoría se evita en este trabajo. El periodo contemporáneo –en el que se enmarca el objeto de estudio– se asume como los últimos 50 años de historia, que corresponden relativamente al tiempo histórico del presente. Para este caso equivalen a las cuatro últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI.

También se hace necesario conocer cuál es la música que puede clasificarse como “villancico de concierto de creación reciente en Hispanoamérica”, pues hasta ahora no existe tal catalogación. Uno de los caminos que adopta este trabajo es el desarrollo de una metodología que permita elaborar criterios para distinguir la música que corresponde a esta categoría y encontrar el corpus correspondiente. Esta tarea no es sencilla ya que el bajo estatus que tiene este repertorio con respecto al canon musicológico, sumado al poco tiempo de existencia de las obras y la escasa difusión que tiene este tipo de música, limitan mucho su acceso. Además hay que tener en cuenta que no es un género muy extendido en el ámbito del concierto. No sólo es reducido el número de obras compuestas, sino aun más las que han sido editadas, interpretadas o grabadas.

Las estrategias de búsqueda de fuentes deben ajustarse a esta situación. En primer lugar están los diccionarios de música hispanoamericana y fuentes similares de consulta como catálogos de compositores que referencian algunas de estas obras. Como la mayoría de la información no está a la mano, los motores de búsqueda en internet se convierten en

² En el original: “To consider the place of music is not to reduce music to its location, to ground it down into some geographical baseline, but to allow a purchase on the rich aesthetic, cultural, economic and political geographies of musical language.”

una herramienta práctica para encontrar información que luego es necesario cotejar con otras fuentes y filtrar según los criterios anteriormente mencionados. Los sitios web personales de compositores o de intérpretes o los programas de conciertos son otras alternativas para la búsqueda de referencias. La discografía de obras que han llegado a grabarse (en algunos casos también disponible en internet) aporta información valiosa además del registro sonoro.

Aunque la mayoría de las obras no llega a procesos de edición de partituras o de grabaciones profesionales, grabaciones aficionadas de conciertos que se encuentran en acceso público a través de portales de internet como *YouTube* se convierten en fuentes prácticas para acceder a la música en su entorno social y cultural. Por último, al ser música de creación reciente, varios de los compositores pueden proporcionar datos relevantes así como la misma música, ya sean partituras (algunas como copias de manuscritos) o grabaciones, por medio de entrevistas personales o vía correo electrónico.³ Resulta de especial interés para este propósito conocer también las motivaciones y el interés de los compositores por este género así como su perspectiva sobre su conceptualización. Así mismo, investigadores que han abordado algún tema relacionado a éste también pueden aportar tanto su conocimiento sobre la música como sus perspectivas sobre el planteamiento, por los mismos medios y también a través de sus publicaciones.⁴

Parte de los objetivos de este trabajo es hacer una recopilación y valoración de este material. En la presente investigación se logró hacer un levantamiento de alrededor de 120 composiciones que se nombran como villancicos, contienen villancicos o se pueden clasificar como villancicos, creadas en los últimos 50 años y que –según los criterios establecidos– corresponden al campo de la música de concierto.⁵ Cabe recalcar que no se pretende aquí realizar un análisis musical exhaustivo ni una crítica de las obras a partir de las interpretaciones específicas. El corpus servirá en todo caso para analizar el género desde aspectos concretos, digamos, los más “distintivos” o representativos según los conceptos

³ En esta investigación colaboraron compositores de distintas nacionalidades: la mexicana Leticia Armijo, el peruano Herbert Bittrich, el colombiano Mauricio Nasi, el venezolano Miguel Ángel Santaella y el argentino Alberto Balzanelli.

⁴ En esta investigación colaboraron los investigadores Bladimir Aguilera (venezolano) y Aurelio Tello (peruano, radicado en México).

⁵ En los anexos 1 y 2 se encuentran catalogadas estas obras.

propuestos, para reconocer cuál es el amplio abanico de sus potenciales expresiones hoy en día, en el que se encuentran desde sencillas canciones corales para voces infantiles hasta complejas obras sinfónico-corales de varios movimientos. A partir de sus rasgos formales, técnicos, estéticos y contextuales, se podrá entender no sólo la función cultural del villancico en Hispanoamérica y el desarrollo que ha tenido en la historia hasta llegar a nuestros días, sino también la relación de éste con las otras categorías cognitivas como el estilo o el tipo de música.

Este estudio musicológico, por lo tanto, no se encierra en la información que se puede extraer de unas cuantas partituras sino que contempla las múltiples dinámicas del hecho social de la música en las que se produce significación, en el que el mismo investigador está inmerso. Se estudia entonces la música que construimos entre todos.

1. La historicidad del villancico

Para comprender la significación del villancico en sus diferentes dimensiones es necesario primero conocer cómo han sido sus resignificaciones y transformaciones a lo largo de la historia y qué nociones se ha tenido de él. El entender de qué forma la tradición del villancico ha llegado hasta nuestros días puede ayudar a explicar la manera en que éste es asimilado y categorizado actualmente. Se vuelve pertinente, por lo tanto, una revisión no sólo de su historia sino también de la historiografía.

El villancico se origina en España y empieza a reconocerse hacia mediados del siglo XV como género “poético musical”. Sus cinco siglos de historia marcan un gran proceso de transformación, que puede incluso corroborarse en un ejercicio aparentemente simple de rastreo de sus definiciones, tarea que, como se verá, conlleva una serie de dificultades. Si acudimos al *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2001) veremos que hay tres vagas acepciones mediante las que se describe el término. La primera nos especifica que se trata de una “canción popular breve que frecuentemente servía de estribillo.” La segunda nos aclara que es “cierto género de composición poética con estribillo.” La tercera se refiere a una “canción popular, principalmente de asunto religioso, que se canta en Navidad y otras festividades” (RAE, 2001: X: 1563).

Si bien las dos primeras coinciden en reconocer ciertas cualidades estructurales comunes al género (el “estribillo”), la primera considera adicionalmente su extensión (“breve”), añade una ponderación retrospectiva (indicada por el uso en pretérito del verbo) y le confiere un rasgo funcional (“servía de estribillo”). Podemos inferir de ahí una visión histórica y una eventual transformación: el término fue usado para referir a una parte de la estructura de la canción; y éste daría origen tanto a un género como a una forma musical.⁶ Además, se hace énfasis en su vinculación social (“canción popular”), mientras que en la segunda acepción se asocia directamente con la lírica y en ese sentido con un género literario –la poesía–, más que con uno musical. A diferencia de la primera definición, en la

⁶ El género reúne composiciones que comparten distintos criterios de afinidad, mientras que la forma define el tipo de estructura musical de la composición. Ya que este tipo de estructura musical puede ser un criterio de afinidad entre obras, el género puede definirse a partir de la forma; pero en principio son dos categorías diferentes.

segunda no se insinúa una consideración retrospectiva ni histórica, como tampoco sucede con la tercera definición, en la que se asume una práctica que se sigue manteniendo hasta la fecha (véase el uso del verbo en presente: “se canta”).

En este último caso, aunque se remarca el vínculo social (popular), al igual que en el primero, los factores estructurales no son mencionados como característicos ni determinantes; en cambio, cobran relevancia los valores temáticos –“principalmente de asunto religioso”– y circunstancial –“que se canta en Navidad y en otras festividades”. Con todo y lo parcial e inexacta que pueda parecer, podría afirmarse que esta última definición es hoy en día la más comúnmente aceptada.

A pesar de lo anterior, ninguna de las tres fórmulas bastaría para entender completamente lo que es un villancico. Para empezar, no está resuelto cómo se vinculan las tres definiciones, qué les dio su origen ni cuáles son realmente los rasgos específicos por los que se identifica un villancico como tal: ¿sigue acaso siendo el estribillo un aspecto característico o un rasgo distintivo?; ¿son las composiciones poéticas con estribillo aquéllas que invariablemente se identifican con las canciones populares?; si lo anterior fuera cierto, ¿serían estas características las más representativas del género? ¿no se ha vuelto el contexto temático –la navidad– su rasgo distintivo? ¿qué otros rasgos mínimos son requeridos para que una obra se entienda como villancico?

Queda claro que no es fácil responder a estas preguntas. Por una parte, sería necesario analizar el corpus de lo que se ha catalogado hasta la fecha como villancico, para encontrar las posibles coincidencias estructurales que se hayan mantenido a lo largo de la historia. Por otra parte, habría que revisar las distintas situaciones en las que este tipo de música se ha ejecutado, y ver si de ahí se pueden inferir rasgos comunes acerca de la categoría. Además, habría que considerar sus implicaciones temáticas, derivadas ya sea del contexto de ejecución, del texto, del título o de una combinación de estos factores. Finalmente, podría procederse a partir de lo que ha dicho la crítica especializada, bien sea musicológica o literaria, acerca del género y su recepción en los distintos momentos históricos. Comencemos por hacer un recorrido histórico sobre la noción del término “villancico” para ver cómo se ha redefinido y cuáles podrían ser las causas de estos cambios.

1.1. Definiciones históricas del villancico

Originalmente el término fue usado por los escritores renacentistas para hacer referencia a un estribillo tomado o modelado en alguna canción popular (Pope y Laird, 1980). El considerar este rasgo distintivo como paradigma de una posible clasificación, acabó conformando un conjunto orgánico con las glosas que se le añadían, y el nombre quedó aplicado a la composición entera (Llargo, 2011: 11). El género villancico era entonces, en principio, un género lírico cuya estructura contaba con estribillos que se alternaban con varias coplas, si bien esta secuencia no estaba determinada por una forma fija. Fue así como incluso comenzó a vincularse con el mundo de la música, a partir de que empezó no ya a recitarse sino a cantarse y de ahí a musicalizarse. Como consecuencia, resulta lógico que las primeras referencias de la musicalización del villancico hayan sido las indicaciones de que los versos debían ser cantados, para lo que se debían elaborar composiciones musicales. La indicación de ser una forma poética con función de ser cantada se puede reconocer en la definición posterior que hace Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* hacia 1592:

Villancico es un género de Copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demás Metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos; pero éste sólo para la música. En los villancicos hay cabeza, y pies: la cabeza es una Copla de dos, o tres, o cuatro versos, que en sus Ballatas llaman los italianos repetición, o represa, porque se suele repetir después de los pies. Los pies son una Copla de seis versos, que es como glosa de la sentencia, que se contiene en la cabeza. (Díaz Rengifo, [1592] 1752: 44)

Esta definición se refiere a las funciones y formas líricas del villancico, con cierta flexibilidad, pero en lo que parece enfática es en expresar su vínculo indisoluble con la música. Además de eso se hacen referencias a los usos de esta estructura en otros géneros fuera de España. Cabe añadir que su función en la sociedad era similar a la de la *chanson* francesa o la *frottola* italiana (Laird, 1997: 3).

Otro aspecto que no hay que olvidar es el elemento popular que está contenido en la etimología del propio nombre, dado que la noción de villano se refería a aldeano o campesino –el que habita en una villa o aldea– y que para efectos del villancico alude a

quien hacía composiciones (líricas o musicales) para celebraciones populares (*ibid.*)⁷ Las referencias populares a los villancicos permiten asociarlos a contextos sociales muy diversos que, incluían las celebraciones religiosas.

Es hacia la segunda mitad del siglo XVI cuando se observa un cambio semántico en el villancico, al ir abandonando temáticas profanas para centrarse cada vez más en el tema religioso. Adopta una función devocional, con lo cual pasa a ser un género paralitúrgico, empleándose sobre todo en celebraciones cristianas, tales como la Navidad y el Corpus Christi. Los temas profanos en las canciones terminan denominándose con géneros relativos, así como por ejemplo las “villanescas” o los “tonos humanos”. Sebastián de Covarrubias lo explica en su diccionario publicado en 1611, cuando define las villanescas como:

Canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y medida cantarcillos alegres. Ese mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi. (Covarrubias, 1611: 210).

De hecho, el impacto del villancico en la música religiosa fue tal, que para el siglo XVII ya había desplazado al motete latino en importancia (Pope y Laird, 1980). Así, en este siglo el valor que los conocedores dan a la temática parece desplazar a aquél que en definiciones previas se daba a la estructura como criterio común que determinaba al villancico. Resulta claro que este género entonces deja de identificarse por su forma y comienza a ser distinguido por su función (Torrente, 2000a: 89). No obstante, aun cuando autores como Covarrubias omiten la mención de su estructura, un análisis del repertorio de la época mostraría que efectivamente se mantuvo la utilización de coplas y estribillos. Así que, aunque este factor se haya tenido que pasar por alto en la definición del género, sigue habiendo una relación entre éste y la forma musical.

También se reconocen en esta descripción que ofrece Covarrubias los cambios de función social implicados en el villancico y algunos de sus géneros relativos. Vemos que, aunque se asume como forma originaria del ámbito popular, es luego apropiada por la clase

⁷ Otro sentido que se desprende de esta noción de “villano” (más allá de “ruin”, como lo entendemos ahora) es el de “rústico” en el sentido de inculto o de baja educación (Méndez Plancarte, 1952: XI).

alta (“cortesanos”). Pero aunque se asuma el villancico desde ese entonces como música predominantemente cortesana, el género no pierde la pertenencia a la música popular de su época. Al haber entrado el villancico al ámbito de la música cortesana y posteriormente al de la música religiosa hacia el siglo XVI, éste empezó a componerse con las sofisticadas técnicas de escritura polifónica de los estilos renacentista y barroco. La lírica también fue trabajada por grandes escritores del Siglo de Oro español, ubicado entre los siglos XVI y XVII. Aun en las colonias hispanas hubo destacados escritores como Sor Juana Inés de la Cruz, quien compiló y compuso un amplio número de villancicos.⁸ Precisamente esta relación hace que algunos investigadores, como Paul Laird, se refieran también a la edad de oro del villancico.

La representatividad del género en la música culta fue declinando a partir del siglo XVIII. No obstante, la historia del villancico en el siglo XVIII es interesante por lo controversial que puede ser la valoración del declive de la música española (Boyd y Carreras, 2000: 14). Por otra parte, la resignificación del villancico toma nuevas dimensiones por la influencia de la música italiana y sus géneros en España. Sin embargo, esas situaciones no necesariamente se hacen evidentes en las definiciones que se establecen del género. Para este momento, el villancico aparece descrito en fuentes de consulta determinantes como el *Diccionario de Autoridades* de 1739 en su tomo VI –editado por la Real Academia Española– bajo las siguientes entradas:

Villancico: *s.m.* Composición de poesía con su estribillo para la música de las festividades en las iglesias. Díjose así según Covarrubias de las canciones villanescas, que suele cantar la gente de campo, por haberse formado a su imitación. (...)

Villancicos: Figuradamente se llaman las respuestas, dichos, u excusas repetidas: y así se dice: Andar en villancicos. (*Ibid*: 487)

Se recupera aquí el aspecto formal omitido en la definición de Covarrubias, pero conservando el significado que le atribuía este autor. También se muestra cómo el término

⁸ En la edición de Alfonso Méndez Plancarte de las obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz (1952) aparecen más de 180 villancicos atribuidos a la poetisa, los cuales están dedicados a varias festividades religiosas entre las que se cuentan la Navidad, la fiestas de la Asunción y la Concepción y celebraciones de diversos santos, principalmente San Pedro y San José.

empieza a utilizarse con otros sentidos diferentes, en donde no necesariamente hacen referencia a composiciones líricas o musicales: la segunda acepción de este diccionario corresponde básicamente a un refrán.

Para este periodo el término villancico “se había desprendido de su sentido estructural original de forma literaria y musical específica, para convertirse en un término genérico que englobaba todo tipo de composición vocal en lengua romance interpretada en un contexto sagrado” (Torrente, 2000a: 88). Esta interpretación conlleva a la creación de vínculos estrechos entre el villancico y otros géneros musicales como la cantata. Aunque los límites que separan los distintos géneros siempre han sido difusos –especialmente cuando se trata de géneros emparentados, como aquellos tan diversos con los que se vinculó el villancico durante los siglos XVI y XVII, entre ellos el tono humano o la villanesca–, en el siglo XVIII se comienza a dar una relación muy particular entre los géneros villancico y cantata: de hecho, los musicólogos del siglo XX asumen la cantata española del siglo XVIII como la continuación del villancico del XVII (Palacios Garoz, 1995: 39).

La cantata, uno de los géneros provenientes de Italia, se volvió un importante referente para la música española desde el siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, conociéndose mejor como “cantada”. Esta relación con los géneros italianos se observa también en la definición (previamente citada) de Díaz Rengifo al comparar el villancico con la *ballata*. La particularidad de la cantata era la división formal entre arias y recitativos, y sus dos vertientes, religiosa y profana, se emparentaban, además del villancico, con otros géneros españoles como los ya mencionados tonos humanos. Tal es el acercamiento, que los géneros empiezan a fusionarse, como se observa en las menciones a la música de la época, en donde se utiliza indistintamente los términos villancico y cantada (*ibid*: 38). Sin embargo, también se seguían señalando los aspectos característicos específicos de cada uno de estos géneros. En ciertos casos, éstos funcionaban como rasgos distintivos con los que se podían diferenciar. Francisco Valls escribe en 1742:

El estilo madrigalesco es [...] el que corresponde a nuestros villancicos a pocas o muchas voces. Consiste su práctica en vestir aquella poesía según los afectos que la acompañan. [...] al género dramático o recitativo pertenecen, además de las comedias o tragedias, los

oratorios o cantatas cuya composición es de recitado y aria o viceversa. (En Palacios Garoz, 1995: 38)

Las referencias a la música italiana se mantienen presentes al comparar la composición de villancicos con el estilo madrigalesco. La distinción se hace en dos niveles: en el primero –el lírico– se caracteriza al villancico como poesía cantada mientras que la cantata se considera como un género dramático. El segundo nivel es estructural: de acuerdo con Valls, la cantata y el oratorio se componen de recitados y arias, mientras que –como es claro– el villancico utiliza la estructura de coplas y estribillos (*ibídem*).

Esa clara diferenciación se volvía difusa en la práctica pues, incluso a nivel literario, desde el siglo XVI existían villancicos cuya narración era dramatizable. Se tiene efectivamente registro de que muchos villancicos llegaron a interpretarse escénicamente; aun los dramaturgos españoles como Lope de Vega o Calderón de la Barca escribieron villancicos que contenían diálogos entre personajes con nombre propio (Querol Galdava, 1982: xiv).

En el “siglo de oro del villancico” se pueden encontrar algunas obras que, perteneciendo a este género, tienen más características específicas y que recibieron un nombre genérico de acuerdo con esas particularidades. Algunos hacen referencia a las múltiples funciones sociales que tenía el género. Se pueden encontrar, por ejemplo, villancicos cuya función es parodiar a los otros grupos sociales y culturales que convivían con los españoles en el periodo barroco. Tales son los casos de las negrillas o guineos, entendidos como villancicos de imitación a los negros; o las jácaras, como aquellos que imitan los jaques moriscos. En otros casos se puede hacer referencia a un tipo específico de expresión musical. Estos pueden ser los rorros, concebidos como villancicos con expresiones de canción de cuna; o los juguetes, interpretados como villancicos que contienen juegos musicales. Todas estas expresiones conformaban lo que se puede considerar como subgéneros del villancico.

En el siglo XIX se da otro momento clave en la resignificación del género que hace suponer una especie de ruptura con el pasado. Hacia finales del siglo Felipe Pedrell da la

siguiente descripción histórica en la definición del villancico en su *Diccionario técnico de la música* de 1897:

Desde los tiempos más remotos se acostumbraba en nuestras catedrales y especialmente durante la Edad Media, hacer ciertas representaciones teatrales, en que alternaban a menudo el canto y el recitado. Poníanse en escena los misterios de las principales festividades del año; y en las de Navidad era donde se desplegaba más lujo y mayor alegría. Representábase el portal de Belén, adonde acudían los músicos vestidos de pastores y los niños de coro de ángeles, y ante el Niño-Dios cantaban coplas alusivas. Denomináronse Villancicos, de la voz villano, calificación parecida a la villanella italiana, derivada de la voz villana, campesina. Existirán, quizá, en los archivos, antiguos villancicos anteriores a los insertos en el Cancionero general. La voz Villancico corresponde al Noël francés y a los Christmas carols ingleses. (Pedrell, 1987: 493)

En esta definición se evidencia el cambio semántico del género que tiene lugar en el siglo XIX. Pedrell emplea el tiempo pretérito, marcando un contraste entre una versión histórica del género –que hace suponer que para su época esa práctica se había perdido– y un significado moderno en donde se equipara al *noël* francés y al *carol* inglés. Siendo que éstos son géneros surgidos en otros contextos europeos, cultural y lingüísticamente ajenos al español, se puede ver cómo se reevalúan los criterios de afinidad. Desde entonces son los rasgos temáticos que refieren a una “canción popular de navidad” los que en principio estructuran el género.

De la cita arriba recogida se desprende también que su autor sitúa el origen del género mucho antes de la utilización del término, y que además asocia su pasado al teatro. Como se mencionó anteriormente, existe una relación del villancico con el género dramático. Sin embargo, no todos los villancicos funcionaron de esta forma, por lo que decir que la representación escénica fue un criterio de afinidad del género sería algo impreciso. Se estaría hablando tal vez de un subgénero que sí considerara esta

característica.⁹ De hecho, en el mismo diccionario aparece la definición de “chanzas” como (*ibid*: 77):

Villancicos de navidad llamados Chanzas [sic] porque en ellos salían los actores e instrumentistas disfrazados de pastores con sus correspondientes zamarras, abarcas, pellicas, etc. y los niños de coro vestidos de ángeles. Como se ve, las chanzas eran farsas músico-religiosas alusivas al nacimiento del Niño-Dios, que constituían pequeños e imperfectos melodramas.

En el caso de subgéneros como éste, al ser dependientes de prácticas musicales según tradiciones particulares, pueden perder su significación cuando estas prácticas desaparecen o se transforman. La misma definición de Pedrell acerca de las chanzas está elaborada como si se tratara de un género histórico al ser descrito usando también el tiempo pretérito. La transformación de estas prácticas no hace que se dejen de hacer farsas músico-religiosas alusivas al nacimiento del Niño Dios, como es evidente por ejemplo en las Pastorelas mexicanas, pero seguramente adquirieron nuevos significados y hasta cambiaron las nomenclaturas.

Es clara la importancia que tuvo el villancico en la historia de la música española, y a través de ésta, también en la música hispanoamericana. Pero es evidente que al referirse al villancico histórico no se puede delinear un género musical preciso. Su construcción histórica podría decirse que es ramificada y compleja, y eso genera dificultades para su conceptualización. Esas dificultades se hacen evidentes en todos los estudios que se han elaborado en torno al género y que formulan una construcción historiográfica del mismo.

1.2. De la perspectiva historiográfica a la musicológica

Desde que empezaron a publicarse estudios sobre el villancico con el surgimiento de la musicología española se ha apuntado a investigar principalmente su historia y su forma

⁹ Hay otros géneros en los que su criterio de afinidad sí sería este aspecto dramático pero que no necesariamente están vinculadas con las celebraciones religiosas, como por ejemplo la tonadilla del siglo XVIII. La relación de la tonadilla con el villancico sería similar a la de este último con la cantata.

musical y literaria, así como de su participación en la literatura y el teatro.¹⁰ En cuanto a la historia del villancico, hay un consenso general sobre la época en la que éste empieza a concebirse: el siglo XV (a partir de formas preexistentes), y la época en que su tradición declina: el siglo XIX. También hay consenso en que el villancico se entiende desde entonces como canción popular de navidad, pero hay muy pocos estudios sobre el villancico entre el siglo XIX y la actualidad. Prevalecen diversas posturas acerca del desarrollo histórico del género.

Una corriente que se podría denominar conservadora estudia y caracteriza las distintas etapas del género en la historia.¹¹ A esta corriente se inscriben investigaciones del siglo XX como las de Antonio Sánchez Romeralo (1969), Samuel Rubio (1979), Isabel Pope (Pope 1980) o José López-Calo (1983), entre otros.¹² De esta línea, uno de los trabajos más recientes sería el de Paul Laird, *Towards a History of the Spanish Villancico* (1997). Este modelo de estudio asume una línea continua entre todos los géneros a los que se transforma el villancico desde su origen hasta su declive en el siglo XIX, el cuál ha sido criticado por algunos eruditos del tema, quienes proponen otras perspectivas de análisis.¹³

Otra aproximación reciente al villancico la da la publicación de Torrente y Tess Knighton, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the Villancico and Related Genres* (Knighton y Torrente, 2007). Se trata de un compendio que reúne artículos de 15 investigadores en torno a perspectivas históricas del villancico en distintos lugares del mundo hispano. Los autores se enfocan en la polisemia del término y parten de la propuesta metodológica de José Subirá, quien en su estudio sobre este género (1962), disgrega el

¹⁰ También se han tocado temas como el colonialismo, la subjetividad barroca o los estudios de género, entre otros, principalmente en torno a los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, como se ve en los trabajos publicados por Mabel Moraña (1998) y Yolanda Martínez San Miguel (1997).

¹¹ Principalmente positivista y en cierto sentido evolucionista.

¹² Laird y Pope publicaron el artículo sobre el villancico en el *Diccionario de la música Grove* en donde se resume la historia del género en España y América. Laird también tiene artículos sobre la diseminación del villancico barroco y los villancicos en el Escorial.

¹³ Álvaro Torrente, en su reseña sobre este libro (2000b: 63), alude al modelo “biológico” que adopta Laird, así como otros investigadores del tema como Pope o Rubio. También menciona que este modelo ha sido discutido seriamente y se han hecho otras propuestas para abordar el estudio en este tema desde lo publicado por José Subirá en 1962. Según Torrente, la propuesta de Subirá no se ha entendido propiamente y necesita revisión. Por otra parte, menciona que el autor se concentra principalmente en la caracterización del género después de 1640 pero que para el periodo anterior no cuenta con las fuentes necesarias para sacar conclusiones relevantes. De hecho el manejo de fuentes es una de las principales críticas que hace a la investigación.

término villancico en cuatro variantes distintas basadas en su cronología y función: el villancico secular (profano o cortesano) ejecutado en las cortes en círculos culturalmente sofisticados entre los siglos XV y XVI; el villancico religioso, dedicado al culto eclesiástico entre finales del siglo XV hasta el siglo XIX, y compuesto por músicos eruditos; el villancico dramático, inserto en el ámbito del teatro principalmente en los siglos XV y XVI; y por último el villancico popular –su versión moderna– usado en el contexto de la navidad (*ibid*: 5).

Knighton y Torrente (2007) retoman esta perspectiva junto con las cuatro variantes determinadas por Subirá, identificándolas como géneros distintos. Aunque encuentran que esta postura explica mejor las características del villancico, reconocen que a su vez dificulta el estudio de las conexiones entre los distintos tipos (*ibid*: 2).¹⁴ Para poder hacer un estudio que englobe a todas las distintas prácticas en la multiplicidad de géneros que proliferaron en la música ibérica de los siglos XV al XVIII, deciden utilizar la categoría de “música devocional”:

[...] todas estas composiciones tienen rasgos significativos en común, y se hace posible abordarlos en un solo volumen con el título cobijador de “música devocional”. Este término refiere de una forma más clara a una práctica musical cuyas raíces son comunes a la mayoría de países europeos, aunque esta práctica tuvo una historia más larga –y peculiar– en España, particularmente después de la contrarreforma. Para propósitos de este volumen, “música devocional” se refiere a una variedad de canciones en lo vernáculo, escritas por poetas y compositores eruditos y ejecutadas por músicos profesionales, que tienen su espacio natural entre las celebraciones públicas sacras”. (*Ibid*: 1)¹⁵

El uso del término villancico es complicado por la polisemia que crea no sólo como género sino también visto a partir de distintos tipos de categorías como la forma musical. Otros autores del volumen editado por Knighton y Torrente exploran diversos niveles de

¹⁴ Mencionan incluso que no se ha explorado la relación entre el villancico popular moderno y el villancico religioso de épocas anteriores.

¹⁵ En el original: “all these compositions have significant traits in common, and it makes it possible to approach them in a single volume with the umbrella title ‘devotional music’. This term relates more clearly to a musical practice whose roots are common to most European countries, yet this practice had a longer—and peculiar—history in Spain, particularly after the Counter-Reformation. For the purposes of this volume, ‘devotional music’ refers to a variety of songs in the vernacular, written by learned poets and composers, and performed by professional musicians, which have their natural space within public sacred celebrations”.

significación que alberga la propiedad polisémica del término “villancico”. Bernardo Illari, por ejemplo, propone estudiar el villancico barroco bajo el concepto de meta-género. Según Illari la base principal de caracterización: “...más que cualquier conjunto cristalizado de rasgos, es la peculiar dinámica que lo conforma: procesos más que productos” (Illari, 2001; citado en Knighton y Torrente, 2007: 3). Se puede analizar una fijación de cláusulas como ocurre en los contratos de género, pero en el caso del villancico se fijan sólo los mínimos necesarios y se genera una paradoja en la fijación de lo móvil (En Knighton y Torrente, 2007: 413).¹⁶

En resumen, el problema musicológico con el que lidian Knighton, Torrente y sus colegas en este estudio (pero que está latente en muchas investigaciones musicológicas) tiene que ver con el uso de las categorías, en este caso en torno al género musical; tanto *emic* –en el uso que tuvieron durante más de tres siglos (y que siguen teniendo)– como *etic* –en la manera como pueden ser empleadas en el análisis musicológico para explicar coherentemente este complejo fenómeno musical.

La evidencia del uso sincrónico de la misma palabra [*villancico*] con dos niveles diferentes de significación –uno genérico y otro específico– presenta un reto significativo al académico moderno de quien normalmente se espera que emplee una terminología precisa y no ambigua. (*Ibid*: 3)¹⁷

Esos dos niveles de significación no son exclusivos del villancico barroco. Si se exploran con detenimiento las categorías usadas en la música se puede observar que esta situación es bastante común, aunque generalmente es evitada en el discurso musicológico por motivos de claridad y simplicidad en el análisis. Una categoría como “popular” (fuertemente vinculada al concepto del villancico) presenta también altos grados de polisemia y de diferentes niveles de significación en lo genérico y en lo específico. De ahí que analizar la significación de las categorías musicales se vuelva una tarea importante en el estudio del villancico, tanto antiguo como moderno. Estas consideraciones las retomaremos en el capítulo 4.

¹⁶ Para Illari, esta dinámica no está contemplada en la teoría tradicional de los géneros y merece un nombre propio.

¹⁷ En el original: “The evidence for synchronic use of the same word with two different levels of meaning—one generic, one specific—presents a significant challenge to the modern scholar who is normally expected to employ precise, unambiguous terminology.”

1.3. Conceptualizaciones del villancico en el siglo XX

La historiografía del villancico habla de un declive de su tradición para quedar relegado al dominio de la música popular, tal como lo explica Antonio Ezquerro Esteban:

[...] desde finales del siglo XIX y hasta nuestros días, el término villancico (frente a los anteriores villancicos “históricos” de carácter cortesano, religioso o escénico) parece haber quedado relegado para el gran público de la sociedad española casi exclusivamente para denominar a los cantos populares (ya sean profanos, o preferentemente religiosos), generalmente de carácter pastoril, empleados durante determinadas festividades – básicamente durante el periodo navideño–, que son entonados por el pueblo –y también en numerosos conventos– con acompañamiento de instrumentos populares (zambombas, gaitas, panderetas...), como sucede con el noël francés, la nadala catalano-valenciana, o el carol británico. Pero estas últimas composiciones, entendidas como «aguinaldos», son ajenas ya al desarrollo del villancico “histórico” de nuestro interés, con el que poco tienen que ver, a pesar de que, no obstante, estas composiciones parecen derivar también, en su origen, de los villancicos “históricos” de tema religioso-navideño (tema que a pesar de lo ampliamente variada que podía ser anteriormente la temática de los villancicos, tendió a prevalecer sobre los asuntos que históricamente se habían desarrollado). (Ezquerro Esteban, 1998: 21)

La cita anterior ayuda a revelar la forma como se ha estado entendiendo el villancico desde el siglo XX y manera en la que éste es asumido en los estudios musicológicos. Se explicita en ella una “ruptura” de las formas históricas del villancico y su versión moderna. Esa ruptura se da precisamente en el siglo XIX, aunque en realidad a lo que se hace mención es al declive del villancico religioso. Desde el siglo XVIII las políticas eclesiásticas empezaron a afectar a este género al proscribirlo de la liturgia (Bermúdez, 1995: 9). Ya en el XIX la Iglesia Católica busca reformar el estilo de la música sacra para depurar las formas profanas que se habían incorporado a la música religiosa en el periodo anterior, y volver a la pureza sacra del canto gregoriano y la música *a capella*. Se quería con ello satisfacer las necesidades prácticas de la liturgia en las iglesias grandes y pequeñas, que exigían una mayor sencillez y austeridad en los cultos religiosos e implicaban una simplificación de la música (Virgili, 1995: 392). También hay que tener en

cuenta la difícil situación política durante el siglo XIX en España y en América Latina,¹⁸ junto con el declive general del poder de la Iglesia, lo que llevó a una crisis en el ejercicio de este tipo de música.

Al perderse el apoyo de la Iglesia para la producción de villancicos, los compositores no estaban condicionados o comprometidos a desarrollar las temáticas religiosas. Pero hay que tener en cuenta que la temática de las celebraciones religiosas no es exclusiva del ámbito religioso pues está fuertemente arraigada a la cultura popular en los países de gran tradición católica. La supervivencia del género entonces ya no dependía tanto de su valor eclesiástico sino más de su función en la cultura popular.

Hay varias razones por las que el villancico ha quedado reducido a la temática de la navidad. Por una parte, desde que este género entró en el ámbito religioso, la navidad, aunque no fue la temática exclusiva, sí fue su tema principal al ser la más representativa de las fiestas religiosas. Por otra parte, la noción de villancico en el siglo XIX y XX –como se observó anteriormente– estuvo asociada a géneros foráneos como el *noël* y el *carol*, así como durante los siglos XVII y XVIII ocurrió con la cantata. De la misma forma en que es evidente la influencia de los géneros italianos en el villancico a nivel estructural y performático (teatralización), también se puede ver que la correspondencia con estos otros géneros afecta tanto la temática como su función social, al grado que el villancico se vuelve sinónimo de el aguinaldo, como se mostrará más adelante en esta investigación, cosa que no ocurría en épocas anteriores. No desaparece la música dedicada a otras tradiciones religiosas en el ámbito popular, simplemente quedan excluidas de la noción de villancico y se reubican en otros géneros.

Ahora bien, el punto más complejo de la forma en la que se entiende el villancico moderno tiene que ver con la asociación del término “popular”. Si se asume lo popular como contraposición de lo culto, es inevitable la mencionada ruptura considerando al villancico “histórico” exclusivamente en el marco de la música “cultura”. Esta situación ha

¹⁸ El proceso de independencia de las naciones americanas y las guerras europeas, entre otros acontecimientos, marcaron una crisis en la política española, así como la difícil organización política en los países hispanoamericanos recién independizados y los conflictos tanto internos como internacionales en varios de ellos llegaron a afectar el desarrollo artístico.

hecho, quizá, que ese villancico moderno-popular haya quedado excluido del estudio tradicional de la musicología.

Sin embargo, la situación es mucho más compleja precisamente porque lo popular no debe entenderse exclusivamente como un tipo de música ni en contraposición a lo culto. Si bien es cierto que la mayor parte de la música que se conoce de los siglos XVII y XVIII relativa al género villancico está inserta en el ámbito de la “música culta”, y la de los siglos XIX y XX lo está en el ámbito de la “música popular”, eso no significa que su producción se haya limitado a esas esferas. En el siglo XV el villancico (popular) entró en el campo de la música culta al ser adoptado por los polifonistas, pero eso no significó su desaparición del ámbito popular.¹⁹

Lo que importa resaltar por lo pronto es que hacia las primeras décadas del siglo XX esta tradición, conservada en la música campesina, entra a la cultura urbana y se fortalece hacia las décadas de los años 20 y 30 a través del fenómeno del nacionalismo español que incluía la recuperación de tradiciones campesinas (Bermúdez, 1995: 9).²⁰ De ahí que empiece la popularización de villancicos de distintas regiones del país, entre los cuales se cuentan ejemplos como “Campana sobre campana” (Andalucía), “Ya viene la vieja” (Extremadura), “En el portal de Belén” (Castilla), o “Dime Niño” (Murcia). La mencionada “popularidad” tiene una significación diferente de “lo popular” y aunque puede estar relacionada con la tipología de la música, realmente son categorías distintas e independientes.

Está claro que hacia el siglo XX el villancico perdió su función esencialmente litúrgica y el soporte que ésta le daba como forma de música “culta”. Pero los demás espacios en los que se ejerce este tipo de música, como el concierto, han llegado a acoger al

¹⁹ Margrit Frenk (1971) reconoce una permanencia folklórica del villancico glosado desde los orígenes del género.

²⁰ El nacionalismo presenta muchas dificultades como categoría de análisis pues se puede tomar como un fenómeno sociocultural en lo general y como un estilo o corriente estética en lo musical. En países multiculturales como España o los países latinoamericanos es bastante discutible la utilización del término, pensando que se tendería a homogenizar culturalmente la nación. Por otra parte, no es sencillo encontrar una definición de “nacionalismo musical” que satisfaga todas las perspectivas. En este trabajo se asume como un movimiento estético que inicia entre el siglo XIX y XX en Europa y América a través de la utilización de elementos de carácter nacional con el objetivo consiente de generar identidad. Al existir múltiples maneras de lograr ese objetivo, desde distintas posiciones ideológicas por parte de los creadores, el término se trata en plural como “corrientes nacionalistas”.

género, como lo hizo la música sacra en el pasado. Lo secular (en contraposición a lo sacro) resulta entonces relativo a lo popular, pero en este caso no como contraposición de lo culto. Lo popular adquiere aquí otra significación, como se estudiará en los capítulos sucesivos.

No es de extrañar, pues, que ciertos compositores eruditos españoles como Joaquín Rodrigo (1901-1999) o Julián Bautista (1901-1961) llegaran a escribir obras catalogadas como villancicos. El tipo de intertextualidad que ocurre en el estilo nacionalista de estos compositores entre la música tradicional (o popular) y la música culta puede ser así comparable a aquella que se refleja en el estilo de los compositores españoles de los siglos XV y XVI. Siendo así, estas composiciones, a pesar de estar relacionadas con “lo popular”, difícilmente entran en la categoría de “música popular”.

Veamos a continuación cómo este proceso de resignificación del villancico se da también en Hispanoamérica, en donde hubo una apropiación del género desde su misma entrada a la cultura en la época colonial.

2. La diversidad del villancico hispanoamericano desde su creación, investigación y conceptualización

Los países hispanoamericanos heredan, en principio, las prácticas en las que estaba presente el villancico español. La labor misionera hacia los pueblos americanos y los esclavos africanos, y el proceso de criollismo²¹ –la apropiación cultural que se manifiesta en la música y la letra– evidencian una refuncionalización del villancico en América. Aún así, en general, la noción del género y la significación como música devocional coincidían con la de la música española.

El criollismo expresado en el villancico se puede entender como una apropiación del género en Hispanoamérica. Particularmente para el villancico de navidad se puede ver que las costumbres navideñas se arraigaron en este continente tanto como en España. Los cultos religiosos locales habían creado desde el periodo colonial sus propias tradiciones, como se ve por ejemplo en las Posadas o las Novenas de aguinaldos. La fiesta de las Posadas surge en el Virreinato de la Nueva España hacia 1587 cuando el monje agustino Fray Diego de Soria obtuvo un permiso papal que lo autorizaba a celebrar las llamadas misas de aguinaldo entre el 16 y el 24 de diciembre. El propósito era reemplazar los ritos del solsticio de invierno –festejados en honor al dios Huitzilopochtli– con el evangelio de Cristo. De esta manera se aprovechaban las costumbres religiosas de las civilizaciones mesoamericanas para facilitar la evangelización. La tradición se propagó por la región y llegó hasta Guatemala, donde la introdujo Pedro de San José Betancur a mediados del siglo XVII.

²¹ Aunque en principio la noción de “criollo” se usa para referirse a aquellas personas con ascendencia de ultramar (Europa o África) pero nacidas en América, también ha llegado a usarse para atribuirse a la cultura local formada por los encuentros culturales de los tres continentes. En ciertos niveles del significado estas dos acepciones del término “criollo” son opuestas. Mientras que una se refiere a algo de origen europeo (principalmente), la otra denomina lo propiamente americano. Para entender el significado que le dan los músicos y musicólogos al asignarle a la música el elemento “criollo” es importante revisar con cuál acepción del término tienen filiación. Mientras que en Sudamérica se suele asociar con lo autóctono o lo que ha sido apropiado por la cultura, en México esta característica se incluye en el concepto de mestizaje y lo criollo se reserva para aquello que todavía se relaciona con un pasado español. Lo criollo se entiende aquí como lo originado en América a partir de la mezcla cultural y racial producida desde la llegada de los europeos, y el criollismo como el proceso de apropiación cultural.

Las posadas fueron celebradas, en principio, por los monjes agustinos en el atrio de las iglesias y los conventos. Éstas incluían cantos y representaciones basadas en los evangelios. Los nueve días previos a la navidad simbolizaban los nueve meses de la espera de María. Con el tiempo, estas celebraciones se trasladaron a los barrios y las casas, pasando así a la vida familiar. Los cantos navideños se describen igual que los villancicos populares, aunque no necesariamente se nombran como tales. Se observa entonces que el villancico popular no aparece en América en el siglo XIX para reemplazar al villancico religioso sino que tiene una existencia centenaria desde prácticamente el inicio del proceso de evangelización. La secularización de las costumbres durante los últimos años no ha hecho que desaparezca esta tradición, y así las Posadas se siguen celebrando actualmente en México, algunas regiones de Centroamérica y en ciertas comunidades hispanas en los Estados Unidos.

En el Virreinato de la Nueva Granada también se introdujo esta práctica con la Novena de aguinaldos. Fue creada por el quiteño Fray Fernando de Jesús Larrea, nacido en 1700, y se difundió en Ecuador, Colombia y Venezuela. Igualmente consiste en un conjunto de oraciones que se rezan los nueve días previos a la navidad. La tradición, que persiste, generalmente se practica en familia o con amigos, habitualmente cerca del pesebre, e incluye comidas y bebidas típicas de la temporada. Los rezos se acompañan de cantos tradicionales, es decir villancicos populares. Así mismo, en otras regiones hispanoamericanas también se han desarrollado tradiciones navideñas locales desde tiempos coloniales.

Los procesos de reestructuración política y simbólica tras la independencia de las colonias y la formación de las nuevas naciones llevan a un declive del poderío de la Iglesia, y con éste, también de la práctica del villancico religioso. Sin embargo, la influencia de la cultura española no fue eliminada, y por el contrario, se puede ver un eco de ésta en la música que se practicaba. Los villancicos de las tradiciones campesinas españolas que estaban siendo recuperadas en el proceso del nacionalismo español en las primeras décadas del siglo XX fueron rápidamente absorbidos por ciertos medios culturales hispanoamericanos que acogieron con entusiasmo el nuevo hispanismo, especialmente gracias a la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 (Bermúdez, 1995: 9).

Sin embargo, el villancico de navidad no existió únicamente en la música tradicional. A pesar de los cambios ocurridos en el siglo XIX en la relación de los compositores eruditos y el villancico, la composición musical de este género se perpetuó (aunque en menor medida comparada a épocas anteriores). Además de eso, varios musicólogos y folcloristas hispanoamericanos del siglo XX se interesaron en estudiar y rescatar la tradición del villancico. Pero por la grandeza del territorio americano y su riqueza y diversidad cultural fueron múltiples las maneras como se trató con este género, tanto en la creación como en la investigación. Las distintas investigaciones realizadas en torno a la música de navidad permiten analizar la forma como se conceptualizó el villancico y otros géneros relativos en estos lugares.

2.1. El villancico en Sudamérica

El villancico fue adoptado por las diferentes culturas de países hispanos en Sudamérica pero la noción de canción de navidad trascendió esta categoría y se mezcló con distintos géneros de danzas tradicionales de toda la región. Por esta razón, la significación del villancico se vuelve particularmente heterogénea, así como las relaciones que se crean entre el concepto de “canción de navidad” y los diversos géneros musicales.

Tal vez el género que más relevancia tiene por su cercanía con el villancico es el aguinaldo. Tiene representación en algunos países hispanoamericanos, especialmente en la región del Caribe. En Sudamérica tiene una fuerte presencia en Venezuela, por lo que comenzaremos la exploración ahí, deteniéndonos como es debido en esta singularidad por la que destaca este país de los demás en el cono sur, para luego ver cómo se distinguen o vinculan otros países de la región de estos modelos. Por otra parte, la apropiación de estos géneros en la cultura musical venezolana y la importancia que le dieron los músicos académicos tanto a nivel de investigación como de creación hacen que éste sea un referente esencial para toda la región.

Desde el siglo XIX en este país hubo una gran producción de aguinaldos, tanto de compositores reconocidos como surgidos de tradiciones populares. El aguinaldo fue asumido como un género tradicional, propio de las fiestas decembrinas. En breve, el

aguinaldo también puede ser definido como “canción popular de navidad”, lo cual genera un conflicto ante la significación del villancico por la posible equivalencia; un asunto que la musicología de cada uno de los países en los que hacen presencia ambos géneros está encargada de evaluar.²²

En **Venezuela** desde hace varias décadas se ha venido teorizando al respecto. En ello cumplieron un papel relevante los músicos que desarrollaron la corriente nacionalista en la primera mitad del siglo XX. Ellos tuvieron los propósitos de modernizar la música del país y buscar la identidad en la música nacional. El aguinaldo fue uno de los géneros tomados como elementos de carácter nacional en el que fundamentaron su proyecto creativo. Por esta razón Venezuela es uno de los países hispanoamericanos donde más se ha investigado sobre este género.

Vicente Emilio Sojo (1887-1994) es considerado el padre del nacionalismo venezolano y de la escuela moderna (*cf.* Rugeles, 1997). Además de la composición, tuvo una destacada labor en los campos de la pedagogía y la musicología, así como la difusión de la música venezolana. Fundó en 1928 el Orfeón Lamas en colaboración con Juan Bautista Plaza, Eduardo Calcaño, José Antonio Calcaño y Moisés Moleiro. Esta agrupación musical dedicada al canto polifónico interpretaba obras del repertorio venezolano, tanto composiciones de sus miembros como arreglos. Para el Orfeón, Sojo recopiló y armonizó más de 200 canciones del acervo popular y el folclor nacional, dando un significativo rescate de la tradición musical venezolana de siglos anteriores (Sangiorgi, 2004: 45).

Entre estas canciones se encuentra una valiosa colección de aguinaldos. A través del Orfeón se logró la difusión de este repertorio y entre 1945 y 1946 se publicaron las partituras. En la década posterior se grabaron los primeros discos de este material. Sojo se concentra principalmente en los aguinaldos del siglo XIX, particularmente en los de Rafael Izaza, Ricardo Pérez, Rogeiro Caraballo y Alejandro González y Fernández (*vid. ej.* 2.1). De ellos comenta:

²² En el siguiente apartado se aborda la misma problemática en los países isleños.

De estos aguinaldistas los más fecundos fueron Izaza y Pérez. Izaza sobre una armonía serena, sin audacias modulativas, desarrolla su melodía de finísimo relieve. Ricardo Pérez, amante de la policromía deleita con sus modulaciones a corto trecho, vivas y luminosas.

Los antiguos villancicos venezolanos compuestos para el nacimiento eran de ingenua melodía y desprovistos de rítmicas complicadas; la estructura del aguinaldo, de posterior aparición, tiene cierta complejidad característica, proveniente de la danza y la contradanza. (Sojo, 1946: 2)

Coro.

A Ti te can-ta-mos, pre-cio-sa Ma-rí-a, y de Ties-pe-
 rá mos paz y a-le-grí-a. A Ti te can-ta
 mos, a Ti te can-ta mos pre-cio-sa Ma-
 rí-a.....

Ejemplo 2.1: Fragmento de A ti te cantamos de Ricardo Pérez editado por V.E. Sojo

Además del favorable concepto que tiene Sojo de los aguinaldistas del siglo XIX, se puede observar que la noción de “aguinaldo” del autor es relativamente moderna y eso la distingue del villancico, que sería histórico. En este sentido, el aguinaldo al que Sojo se refiere corresponde estética y temporalmente con el villancico popular mencionado por Subirá. La complejidad rítmica que menciona hace referencia a la típica combinación de tresillos con octavos que se da en la música venezolana. Para Sojo, este elemento se vuelve estructurante del aguinaldo:

Es presumible que Ricardo Pérez diera al aguinaldo su forma definitiva, con el empleo sistemático (tanto en la melodía como en la fórmula rítmica del acompañamiento) de las síncopas irregulares formadas por un tercio ligado a un medio, y por una nota equivalente a dos tercios ligada también a un medio. Después vinieron otros que han hecho otras cosas encasquetándoles el mote de aguinaldos, pero el oído conocedor suele relegar lo fraudulento. La escogencia y armonización de los aguinaldos que informan este cuaderno son modelo de graciosa fisionomía, y sirven para señalar el camino que habrán de seguir los futuros cultivadores del género. (*Ibidem*)

La visión de Sojo sobre el aguinaldo resulta un poco radical, además de prescriptiva, y aunque no todos sus colegas asumieron exactamente esa postura, sí llegó a influir bastante en el medio de la composición a través de una gran cantidad de obras de su autoría y de los muchos alumnos que tuvo, que caracterizan la siguiente generación de esta escuela nacionalista como lo son Inocencio Carreño, Antonio Lauro, Modesta Bor y Federico Ruiz, entre otros. Sin embargo, hay una diferencia estilística entre las obras recopiladas del siglo XIX y su propuesta creativa, que tiene que ver con la entrada de la corriente modernista y se ve reflejada en los aguinaldos principalmente en el canto polifónico.

Junto a Sojo, varios de los músicos nacionalistas de esta generación le dedicaron parte de su trabajo al villancico o aguinaldo, ya sea en investigación, recopilación de repertorio o composición. Entre ellos destacan José Antonio Calcaño (1900-1978) y Juan Bautista Plaza (1898-1965). Plaza es especialmente significativo por su contribución a la música de concierto venezolana del siglo XX. Gran parte de su formación musical la realizó en la Pontificia Escuela Superior de Música Sagrada en Roma gracias a una beca

otorgada por el Cabildo Metropolitano de Caracas con la finalidad de renovar la música sacra interpretada en la catedral y ajustarla a los lineamientos de la encíclica *Motu Proprio* del Papa Pío X en 1903 (Sangiorgi, 2002: 8). Al regresar de Europa una de las labores más destacadas que realizó fue la restauración y clasificación de música colonial venezolana.

Plaza escribió una serie de tesis sobre historia de la música que posteriormente fueron compiladas en un tomo de *Historia de la Música* (1991). Así mismo realizó un ciclo de charlas radiofónicas sobre apreciación musical tituladas “Lecciones populares sobre música” que más tarde fueron recopiladas en el libro *El lenguaje de la música*, publicado en 1966. Estos dos escritos contienen comentarios sobre el villancico. El capítulo XLV del libro se titula “Música de navidad. Los aguinaldos venezolanos”. En éste menciona tres categorías de música navideña. La primera la denomina “composiciones de estilo noble” en las que destaca a los oratorios de navidad de grandes compositores como Bach o Berlioz (Plaza, 1966: 45). En una segunda categoría incluye paráfrasis de cánticos de navidad compuestos por grandes organistas, aunque deja sin desarrollar esta idea. La tercera la describe como las “canciones populares de tipo ‘villancico’”:

En todos los países hallamos fuertemente arraigada la costumbre tradicional de cantarle al Niño-Dios cánticos especiales de carácter eminentemente popular. El pueblo, sobre todo el nuestro, se toma toda clase de libertades en tiempo de Navidad. Durante los días que preceden al 25 de diciembre, con ocasión de las misas de gallo, invade las iglesias llevando consigo furrucos y maracas, como acompasamiento obligado de nuestros clásicos aguinaldos. Esta costumbre nos viene de España. [...] Esta alegría jacarandosa del alma española es la que heredamos nosotros y la que se traduce en nuestros criollos aguinaldos pascuales. Sólo que hoy día estas costumbres van pasando de moda y cada año se nota menos entusiasmo popular en la celebración de nuestras fiestas tradicionales. (*Ibidem*)

Plaza describe con bastante detalle el villancico popular mencionando que es una costumbre del pueblo. Sus villancicos –compuestos entre 1925 y 1931– buscan acomodarse a esta categoría, utilizando lírica popular y con el mismo formato trabajado desde el siglo XIX de coro a unísono con acompañamiento de piano o armonio. Este estilo nacionalista venezolano proponía precisamente una exaltación de los elementos populares nacionales, estilísticos y de géneros.

La tipología propuesta por Plaza no es entre una forma histórica del villancico y una moderna como lo hace Sojo sino entre distintos géneros históricos de navidad, las cuales establecen una diferenciación en la dicotomía noble (culto)/popular. De hecho Plaza no utiliza la denominación “aguinaldo” para diferenciar villancicos antiguos de los modernos. De nuevo, la ambigüedad entre las dicotomías secular/religioso y culto/popular para distinguir los géneros de navidad les brindan una gran flexibilidad para que continúen desarrollándose a través de obras de creación reciente; en muchos casos de alumnos directos o indirectos de Sojo, Plaza o Calcaño.

Si se establece un contraste entre el villancico popular y el religioso, no siempre es claro si la dicotomía es entre secular/religioso o entre popular/culto. El uso de las categorías no siempre es preciso. En primer lugar, el villancico en Venezuela, en general, toma el nombre de aguinaldo, pero también se llega a hacer una diferenciación entre los llamados “aguinaldos a lo divino”, de carácter religioso, y los “aguinaldos de parranda”, de carácter profano, como lo presenta Reyna Rivas de Barrios, en sus comentarios a la edición de aguinaldos venezolanos compilados por Sojo:

Si de iglesia en iglesia, de pesebre en pesebre, el pueblo va con los aguinaldos a “lo divino” para cantar y loar la natividad, de puerta en puerta va con el aguinaldo “de parranda” en el cual manifiesta sus sentimientos, improvisando las más saladas y picarescas coplas. [...] Aunque la forma musical, el corte rítmico, son iguales en los aguinaldos a lo “divino” y en los de “parranda”, el ambiente, por decirlo así, es diferente. (Rivas de Barrios, 1951: 2)

Según Rivas de Barrios, ambas formas del aguinaldo –“a lo divino” y “de parranda”– son populares y comparten la misma estructura, que en este caso la identifica la rítmica. La diferenciación de los géneros es plenamente cultural y eso crea dificultades para explicarlo técnicamente; tanto, que la autora opta por calificarlo como “el ambiente”. Continúa el texto comparando el aguinaldo con la guasa venezolana:

La estructura rítmica de ambos [tipos de aguinaldos] es la misma que se observa en la llamada “guasa venezolana”. A pesar de este parentesco, no llegamos nunca a confundir un aguinaldo con una “guasa” aunque se trate de un alegre y festivo aguinaldo de “parranda”. La guasa posee un marcado aire de danza y el aguinaldo es más bien una melodía, una alabanza o súplica cantada para Dios o para el hombre. (*Ibidem*)

De nuevo para la autora es clara la diferencia de géneros en el plano cultural, pero también le resulta complicado explicarlo técnicamente (al comparar “aire de danza” con “melodía”).

The image shows a musical score for a piece titled "Parranda" by Aguinaldo. The score is in 2/4 time and marked "Allegretto". It features a vocal line (labeled "Coro") and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe the end of the Christmas season. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and triplets. The word "Fin" is written at the end of the piano part.

Parranda
AGUINALDO

Allegretto
Coro

Par - ran - da, pa - ra parran - deâr; parran - da,
vamos a empe - zar, porque ya las pas - cuas se van a a - ca - bar, si,
porque ya las pas - cuas se van a a - ca - bar.

Fin

Ejemplo 2.2: Fragmento de *Parranda*, tradicional venezolano en arreglo de V.E. Sojo

La discusión sobre la definición y significación de los géneros de navidad también es abordado por otros folcloristas y etnomusicólogos como Rafael Olivares Figueroa, Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera, y María Ester Grebe, ésta última haciendo una síntesis de los trabajos anteriores en su publicación sobre el villancico latinoamericano

(1969). Según se desprende de todos estos trabajos, existen distintas perspectivas sobre la relación villancico – aguinaldo. Para Olivares Figueroa, el aguinaldo “debe considerarse como una acepción o modalidad del villancico, con el cual se confunde y alterna” (1949: 28-29). Aretz y Ramón y Rivera, por su parte, proponen una clasificación de las canciones navideñas venezolanas de la siguiente manera: 1) villancicos y romances; 2) cantos varios de pascua; 3) aguinaldos y 4) cantos populares (1962: 37-38). Esta clasificación se basa principalmente en características musicales ya que se procura establecer estructuras que determinen los géneros. Sin embargo, la clasificación se torna ambigua no sólo por las categorías empleadas, sino porque dentro del grupo de villancicos se podrían enlistar obras nombradas como aguinaldos.

En términos generales, todos estos autores coinciden en señalar que la diferencia del villancico y el aguinaldo está en que el primero mantiene las características de lo que Carlos Vega denomina “cancionero europeo antiguo”, mientras que el segundo está ligado a los géneros venezolanos “criollos” (Grebe, 1969: 10).²³ Más recientemente, el venezolano Bladimir Aguilera presenta esta visión del aguinaldo en relación con el villancico:

En Centro y Suramérica, la especie musical **Aguinaldo** está referida a la época decembrina, relacionada con el Niño Jesús y el fin de año. Esta creación poética-musical aparece con una gama de diversidad y variedad en atención a los distintos grupos sociales que integran los pueblos de estas latitudes. Sin embargo, en algunos predios religiosos se usa el término **Villancico**, pero generalmente para referirse a las canciones dedicadas exclusivamente al Niño Jesús (netamente religioso), En tanto que el resto de las composiciones alusivas a la Navidad, fin de año y Año Nuevo, reciben el nombre de **Aguinaldos** y **Parrandas** por sus intenciones y temas festivos, expresivos y profanos.²⁴ (Aguilera, 2011: 2)

Según el autor, el villancico tiene una significación religiosa mientras que el aguinaldo está relacionado con las fiestas de fin de año (que incluyen la navidad). Se expone acá una dicotomía profano/religioso en la definición de ambos géneros. Pero, a diferencia de Rivas de Barrios, no toma la parranda como un subgénero del aguinaldo sino

²³ Las referencias a lo “criollo” toman un matiz interesante al vincularse a la producción cultural hispanoamericana puesto que es un término que también se ha venido resignificando en el tiempo y en las distintas regiones (véase nota al pie 21).

²⁴ Las negritas son del original.

como un género alterno. De hecho, la parranda es un género festivo que no es exclusivo de la navidad y además es profano. Su representación en las fiestas decembrinas –la parranda navideña– se puede asumir como un subgénero de ambos. Sin embargo, a pesar de los diversos intentos de sistematizar y diferenciar los géneros navideños, la clasificación continúa siendo ambigua.

Otro aspecto importante sobre la significación de los géneros de navidad es su función social. Las distintas prácticas sociales en las que se inscribe pueden caracterizar estos géneros, como comenta Grebe:

Las canciones venezolanas de Navidad se asocian tanto a simples festividades domésticas o campesinas como a elaboradas expresiones folklóricas, entre las cuales se destacan las *procesiones de posadas* –que simbolizan la peregrinación de la Virgen durante Nochebuena–, el *robo y búsqueda del Niño*, la *paradura del Niño*, el hermoso auto sacramental *Semejanza de los pastores*. En todas ellas, la música desempeña un rol destacado. (Grebe, 1969: 11)

Los cultos domésticos y los distintos tipos de procesiones generaron mucho interés entre los investigadores, en gran parte por el uso que se le da a la música, del cual se desprenden géneros relativos o derivados del villancico pero cuyo desarrollo se restringe a ámbitos culturales específicos. Siendo así, van a ser distintos los géneros según cada país, e incluso según cada región de éstos.

Si se observa lo que sucedía en países vecinos a Venezuela, podrá verse que, aunque no hubo tanta vinculación del género con la ideología, hay resemantizaciones que resulta interesante revisar. En **Colombia**, por ejemplo, se cuenta con una rica producción de villancicos del periodo colonial gracias a la importancia de la catedral de Bogotá como foco cultural de la época. Para el siglo XIX fueron más las celebraciones populares de navidad, en torno a la Novena de aguinaldos, lo que le dio continuidad a esta tradición. José Néstor Valencia, en su ensayo sobre el villancico colombiano (1998), apunta una preocupación que comparte con investigadores de otras latitudes sobre el futuro del género:

Ante el paganismo de la época y el retroceso de la vida hogareña, no hay duda de que es menor el fervor por la fiesta de Navidad, decadente, y escasa la inspiración de los

compositores. Se dan cantos profanos alusivos a la Navidad, lejanos de ser villancicos, intentados hasta en el vallenato. También nos llegan villancicos de otros países americanos como Ecuador y Venezuela. De hecho, la producción de villancicos en España y América fue asombrosa en el pasado. Sin embargo las colecciones de villancicos populares son escasas. (Valencia, 1998: 632)

Además de señalar la pérdida de la tradición navideña y su música representativa, el autor hace evidente su postura sobre la significación del género. Para Valencia, el componente religioso es imperativo, aún en el villancico popular. Ello explica que los cantos navideños profanos para él no sean villancicos. Y como vemos, a diferencia de Venezuela, éstos no se conciben como aguinaldos. No obstante, a pesar de su pesimismo, Valencia describe también la producción de estas obras en el país. Al igual que en Venezuela, fue en la danza y los aires tradicionales –como el bambuco y el pasillo– donde se vertió el concepto de villancico de navidad. En el siglo XIX se puede identificar este género en la obra del poeta Diego Fallón (1834-1904), pero poco se conoce del campo de la composición musical. En las primeras décadas del siglo XX, algunos compositores nacionalistas como Luis A. Calvo (1882-1945), Alberto Urdaneta (1895-1953) o Jeremías Quintero (1884-1962) llegaron a trabajar el género, si bien éste no formó parte de un eje central de investigación como ocurrió en Venezuela, al no distinguirse como un género autónomo de valor nacionalista (*ibídem*).

Jeremías Quintero ha sido el compositor colombiano que más ha desarrollado el villancico popular en toda la historia del país. Existen docenas de piezas de su autoría y muchas llegaron a ser publicadas y grabadas entre los años 50 y 70, y aun actualmente varias siguen siendo frecuentemente interpretadas al ser parte del repertorio popular como *Venid pastorcillos* o *El duraznero*, éste último con texto del poeta Eduardo Carranza (1913-1985). Siendo originario de la región andina del sur del país (Barbacoas, Nariño), la música de Quintero frecuentemente utiliza los ritmos andinos como el bambuco. También varios frailes franciscanos han sido compositores de villancicos populares como José Vicente Chala, Carlos Sinisterra, Tomás de Jesús Becerra, entre otros, quienes llegaron a publicar en libros poco difundidos (Orjuela, 2007).

En 1959 el musicólogo colombiano Andrés Pardo Tovar publicó un pequeño artículo en la *Revista Musical Chilena* sobre la música de navidad a través de la historia, describiendo muy someramente los distintos géneros que ha habido y las obras importantes de los grandes compositores. Al final dedica algunos párrafos para nombrar obras latinoamericanas (Pardo, 1959: 41-42). La mayoría de éstas son cantatas de navidad. Aparecen tres obras colombianas: *Cantiga sagrada de navidad para trío vocal y arpa*, de Carlos Posada Amador (1908-1933); *El misterio de los reyes magos*, de Luis Carlos Espinosa (1917-1990); y *Seis villancicos caleños para coro mixto*, de Santiago Velasco Llanos (1915-1996).

Ecuador, por su lado, comparte con Colombia la tradición de la novena de aguinaldos, uno de los espacios propios del villancico. También allá el género navideño se configura sobre los ritmos andinos, en este caso el sanjuanito primordialmente y también la tonada o el pasillo entre otros más. El primero en investigar sobre el villancico ecuatoriano fue el folclorista Justino Cornejo (según él mismo anuncia), publicando en 1959 el tomo *Chigualito chigualó: Biografía completa del villancico ecuatoriano*.

La resignificación que ha tenido el villancico en Ecuador a través de los géneros de danza y de procesiones ha dado lugar a otros géneros que, si no se toman como sinónimos del villancico, están estrechamente relacionados; una situación similar a la que Grebe describe en Venezuela. Sobre esto comenta Fidel Pablo Guerrero:

[...] Otra danza regional muy usada es el *Albazo*, de cuya modalidad se originaron los Tonos de Niño. La práctica del *Villancico* y *Tonos de Niño* se realiza no solamente en los templos, sino también en las "Velaciones del Niño" que se efectúan en domicilios particulares: "lo bailan los 'pastorcitos' y los 'negritos' durante las procesiones por las calles de la ciudad; delante del simulacro del divino infante (lo que llaman 'Pases' del Niño), al son de las bandas de música". Además de la designación de *Villancico*, usada en buena parte del país, este tipo de piezas son también conocidas como *Tono de Navidad*; *Aguinaldo* (entre los negros de Imbabura y Esmeraldas); *Tono de Niño* (en buena parte del territorio interandino, aunque en la actualidad preferentemente en Chimborazo, Azuay, Loja); y *Chigualo* (litoral ecuatoriano, Manabí y Esmeraldas esencialmente). (Guerrero, 2011: 1)

Se observa cómo el género tiene variantes según las regiones culturales, principalmente en la nomenclatura y posiblemente también a nivel estructural y funcional. No significa lo mismo un aguinaldo para la población afro descendiente del norte del país (Imbabura, Esmeraldas) que un tono de niño para la población indígena y mestiza del sur (Chimborazo, Azuay, Loja), aunque en un marco general ambos se puedan concebir como villancicos.

Por otra parte también se puede observar una ambigüedad en la forma como el villancico y el tono de niño pueden ser sinónimos o géneros distintos. Si el villancico se entiende solamente como “canción popular de navidad” corresponde con cualquiera de los géneros mencionados en la cita. Pero si se considera su estructura literaria y musical, así como su contexto y funcionalidad, entonces cada género tiene sus particularidades que los diferencian.

Propiamente como villancicos se pueden nombrar, además de muchos cantos tradicionales, las obras de compositores como los lojanos Salvador Bustamante Celi (1876-1935) o Segundo Cueva Celi (1901-1969). *Dulce Jesús Mío, Duerme Niño, Claveles y Rosas*, y *Ya viene el Niñito* (vid. ej. 2.3) atribuidos a Bustamante; y *A la nanita nana*, atribuido a Cueva, son muy populares no sólo en Ecuador sino en todo el mundo hispano. Otros autores de villancicos ecuatorianos son Rafael Carpio Abad (1905-2004), Segundo Luis Moreno (1882-1972) o Inés Jijón Rojas (1909-1995). Esta creación venía precedida por compositores como Hermenegildo Rodríguez Parra (s. XVIII-s. XIX), José Banegas (1778-s. XIX) o José Nicolás Rodríguez Parra (1822-1860).

Ya viene el Niñito
Villancico-sanjuanito

Salvador Bustamante Celi
(Loja, 1876-1935)

♩ = 102

Piano

G D F#7 Bm

G D F#7 Bm

F#7 Bm F#7 Bm

Ejemplo 2.3: Fragmento de *Ya viene el Niñito*, de Salvador Bustamante Celi. Edición de Fidel Pablo Guerrero.

En cuanto al tono del niño, Jannet Alvarado comenta (2012: 120):

La diferencia entre estos villancicos [como los nombrados anteriormente] con los que se desarrollaron propiamente en Cuenca [en la provincia de Azuay], con el Tono del Niño, está en el ritmo que lo caracteriza; corresponde a una fórmula de dos compases a 6/8, también se lo suele escribir favoreciendo su acentuación, en dos compases distintos: el primero de 6/8 y el segundo de 3/4.

A pesar de la caracterización propia, el Tono del Niño –al igual que el aguinaldo en Venezuela– se presta para asumirlo como un género alterno al villancico o como un subgénero de éste. Alvarado parte de una definición de la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* en donde se menciona que “tiene relación directa con los villancicos”, (Guerrero Gutiérrez en Alvarado, 2012: 116), pero en su propio análisis explica que “este ritmo poco común del villancico, se llamó: Tono del Niño, villancico cuencano, ritmo tradicional cuencano, ritmo regional o villancico morlaco” (*ibidem*), según distintas fuentes que ella nombra como villancicos.

De **Perú**, los registros que se tienen son principalmente de compositores europeos nacionalizados, como Rodolfo Holzmann (1910-1992) o Andrés Sas (1900-1967), quienes trataron el villancico al interesarse tanto en la música colonial como en la música folclórica andina. Varias de las transcripciones que se hicieron de la música tradicional navideña de distintas regiones del país aparecen en el tomo *Cánticos y Danzas de Navidad y Año Nuevo en el Perú*, editado por la Casa Mozart en 1967 con prólogo de Holzmann. Entre los compositores y musicólogos peruanos del siglo XX, entre los que destaca Carlos Sánchez Málaga (1904-1995), se observa más una labor de recopilación de cantos tradicionales y arreglos de los mismos que creación de obras nuevas. Se observa la presencia de varios géneros danzados, entre ellos el huachitorito y la huaylía.

En cuanto al villancico en **Bolivia**, Julia Elena Fortún publicó en 1956 una “Antología de Navidad”, reuniendo piezas navideñas de todo el país. Al año siguiente publicó una colección de etnografía y folclor titulada *La Navidad en Bolivia* en la que se explora esta música desde su origen en el siglo XVI. María Ester Grebe comenta al respecto que el villancico “fue propiciado por los misioneros coloniales, quienes, con el fin de difundir la cultura cristiana, adaptaron melodías autóctonas a textos religiosos españoles o bien melodías hispánicas a textos indígenas” (Grebe, 1969: 11).

Según Fortún, del lado occidental (la región andina del Alto Perú), en la ciudad de Sucre –fundada como La Plata– en el departamento de Chuquisaca, se encuentra el cancionero más grande de la región. La riqueza tradicional se debe a la situación privilegiada de esta ciudad en toda la historia del país, y a la cantidad de órdenes religiosas que fomentaron esta práctica. En total se recogen 680 melodías navideñas de esta ciudad. La investigación también abarca la gran variedad de danzas de navidad que existen en el país, como “el bailarín”, “los chunchitos”, “el huachitorito”, “las machasckas”, y “el mohoceño”, principalmente indígenas. En el lado oriental (llanuras y selva) aparecen otras danzas que acompañan las ceremonias navideñas, practicadas principalmente por la población indígena.

De **Paraguay** menciona el musicólogo Luis Szarán (1953-) en su *Diccionario de la Música en el Paraguay* (2009) lo siguiente respecto al villancico:

Forma parte del género de alabanzas del cancionero popular religioso del Paraguay. Sus melodías son de origen europeo, llegadas a través de España, y mantenidas, con alteraciones en música y letra, por la tradición. Los textos se modificaron con el paso del tiempo y se conservan hoy preferentemente en guaraní, jopará y algunos en español. Han publicado importantes recopilaciones, León Cadogan, Ramiro Domínguez y Jose A.Perasso. (Szarán, 2009)

Es de resaltar que el músico más destacado de la historia de este país, el guitarrista Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), escribió en 1943 una pieza para guitarra titulada *Villancico de Navidad* (vid. ej. 2.4), la cual es reconocida internacionalmente en el repertorio de este instrumento. También Juan Max Boettner (1899-1958) escribió *Tres villancicos de navidad* para piano con letra en 1955.



Ejemplo 2.4: Fragmento de *Villancico de Navidad* de Agustín Barrios Mangoré

En **Uruguay**, si bien el villancico no tuvo mayor desarrollo, es de resaltar la música de navidad que hubo a partir del candombe, nombre genérico que reciben distintas danzas de origen africano en este país. Durante mucho tiempo se mantuvo al margen de la sociedad por estar relacionada con la cultura afro-descendiente, pero finalmente logró penetrar la cultura uruguaya y generar identidad, al punto que es uno de los géneros musicales que identifica a la nación junto con el tango. Es una música festiva que se danza acompañada de tambores y que, al igual que el villancico en sus orígenes, se usa para toda clase de festejos

religiosos, entre ellos la Navidad, la Fiesta de Reyes y en esta última, el culto a San Baltazar.

Los países australes desarrollaron en la primera mitad del siglo XX una importante corriente de investigación de música popular y tradicional. De **Argentina**, uno de los pioneros fue Carlos Vega, quien investigó la música y las danzas populares (o tradicionales) de su país. También fue uno de los primeros en teorizar sobre la diferencia de la música tradicional y la música popular al exponer en 1966 el concepto de la “mesomúsica”. El autor toca tangencialmente el tema del villancico al tratar sobre los cancioneros europeos antiguos y su criollización en América (Vega, 1944: 36-38). Pero fue Isabel Aretz, alumna de Vega, quien continuó investigando la música tradicional argentina y quien más se interesó por el villancico. En 1943 publicó la “Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas”, una colección para uso escolar de villancicos, bagualas, vidalas y otros géneros populares. Se concentró particularmente en la música del noroeste argentino, en cuya música tradicional se encuentran varios géneros navideños, especialmente “villancicos danzados” como por ejemplo el huachitorito, que es muy popular en el norte de Argentina y Chile, así como en Perú y Bolivia; aunque en cada región se encuentran variaciones.

En cuanto a los compositores argentinos de ese periodo, ellos no tuvieron un particular interés por el villancico. Las obras de navidad que se pueden contar son principalmente casos aislados en el segundo tercio del siglo XX, de autores de música popular como Sergio Villar (1914-1955) en *Ay!...Para navidad*, chuntunqui de 1944; y de música de concierto de variadas corrientes estéticas como el neoclasicismo de José María Castro (1892-1964) en *Tres villancicos para Gabriela en Nueva York* de 1958, el nacionalismo romántico de Carlos Guastavino (1912-2000) en sus *Canciones de Navidad* de 1947 y 1955, o incluso el atípico atonalismo libre de César Mario Franchisena (1923-1992) en las antífonas de *Tres cantos para Navidad*, de 1954 (Gianotti y Lens, 1999: 69) (*vid. ej. 2.5*).

Tres cantos para Navidad.
Antífona 1º

Allegro ♩ = 120 *M.M.*

Ejemplo 2.5: Fragmento de *Tres cantos para Navidad*, de César Mario Franchisena. Análisis musical de Augusta Norma Giannotti y María Luisa Lens.

Al igual que los compositores paraguayos, el término villancico también fue empleado en obras de música instrumental como en el *Villancico para piano* (1946) de Luis Gianneo (1897-1968) o en la *Toccat, villancico y fuga* (1947), para órgano, de Alberto Ginastera (1916-1983) (vid. ej. 2.6).

Villancico

Lento ♩ = 50

B & C - 1004

Ejemplo 2.6: Fragmento de *Toccat, villancico y fuga op.18* para órgano de Alberto Ginastera

En **Chile**, el fuerte impulso que tuvieron la musicología y etnomusicología llevó a una necesidad de conceptualizar los géneros musicales de navidad y enmarcarlos en las categorías funcionales para estas disciplinas. En 1950 Vicente Salas Viu publicó una reseña en la *Revista Musical Chilena* sobre una compilación de partituras de canciones de navidad donde explica lo siguiente:

“Nochebuena” es el primer cancionero editado en Chile que puede proveer de un repertorio selecto a las escuelas y liceos públicos, hace tantos años necesitados de él. El repertorio aquí ofrecido, sobre el tema básico de la Navidad, lo forman cinco cantos tradicionales del folklore chileno, veintisiete composiciones de músicos chilenos, catorce composiciones del folklore americano y veintisiete europeas. Entre estas últimas, sólo dos pertenecen a la tradición culta: el “Stille Nacht” de Franz Gruber –ya casi folklore– y un “Hosanna” ofrecido como ejemplo de música litúrgica católica. (Salas Viu, 1950: 118)

Por la descripción que hace el autor se puede suponer que la selección de piezas es tan heterogénea en cuanto a géneros musicales que se prefiere reunirlos todo en la categoría “canciones de navidad”. Sin embargo, sí se separan las obras según el tipo de música: folclóricas y cultas. Es de notar que estas categorías, si bien se asignan según el origen de la música, pueden tener cierta movilidad, como por ejemplo al considerar el *Stille Nacht* como una obra en proceso de convertirse en folclor.

Al explicar el repertorio tradicional chileno, Salas Viu comenta: “Las más representativas especies del canto de Navidad criollo se hallan representadas, desde el villancico al esquinazo, la alabanza y el canto a lo divino” (*ibid*: 119). Este autor hispano también usa la categoría “criollo” para referirse a la cultura local. Por otra parte, no usa la categoría “género” para referirse a los distintos tipos de obras musicales sino que las nombra como “especies”, probablemente al considerar que todas se derivan de un mismo género que sería el canto de Navidad. Sin embargo, el villancico es considerado como una de estas especies y no propiamente el género mismo. El musicólogo Samuel Claro incluso lo considera como perteneciente a la “familia” de la tonada:

El término tonada sirve para denominar una familia de canciones folklóricas chilenas, según la función que ellas desempeñan. Integran esta familia el esquinazo o serenata; la glosa, que

no es sino una variante de la forma musical tonada;²⁵ los parabienes, que se cantan a los recién desposados; el romance o corrido, como también se le conoce; el villancico, que celebra la Navidad y se canta delante del Pesebre, diferentes del villancico nortino danzado [...]. (Claro, 1979: 52)

En 1955 el historiador del arte Eugenio Pereira Salas publicó un artículo sobre los villancicos chilenos. Comienza diciendo:

Los villancicos de la tradición española, que alcanzaron la perfección artística en las delicadas manos de poetas anteclásicos como Juan del Encina, son en nuestro país una de las maneras características con que el pueblo expresa su ingenua religiosidad en homenaje al Dios Niño, adorándole en el cuadro litúrgico del pesebre y del humilde corral, a tono con el espíritu agrario y la sensibilidad campesina de la sociedad y pueblo de Chile en los siglos coloniales. (Pereira Salas, 1955: 37)

A partir de la cita se infiere que Pereira considera la tradición española del villancico como música de arte (o música culta) y que en Chile el villancico ha permanecido en el ámbito de la música popular (o tradicional) desde la época colonial. Al igual que los musicólogos venezolanos, Pereira narra el paso de la tradición musical en la iglesia (principalmente la catedral de Santiago) durante la colonia a las casas familiares durante el siglo XVIII. En cuanto al siglo XIX, describe la siguiente situación: “En los cantos de Nochebuena se integraban la tradición hispánica fuertemente realista con el tono melódico de las tonadas chilenas. Algunos de ellos chocarían, por su directa simplicidad y naturalismo a los oídos contemporáneos.” (*ibid*: 43).

También en este caso hay una apropiación del género a través de los aires tradicionales nacionales, aunque no se resalta ninguno en específico. De hecho el autor menciona que “no existe en verdad una estructura musical constante que individualice un tipo genérico” (*ibid*: 47). Se está partiendo de la primicia de que los géneros de música tradicional se caracterizan por estructuras musicales que las individualizan y esto es lo que carece el villancico. Cita al folclorista Jorge Urrutia Blondel, quien dice: “el villancico

²⁵ El caso del esquinazo chileno sería similar al de la parranda venezolana en cuanto a que se podría considerar como un género de navidad o alternativamente como un género de canción que se puede relacionar con la navidad.

chileno no constituye un género aparte. En el fondo es una tonada o canción con letra alusiva a la Pascua de Navidad...” (en Pereira Salas, 1955: 47). Sin embargo, continúa explicando que tiene forma simple binaria, es de modo mayor, compás de 6/8, en armonía de tónica y dominante.

María Ester Grebe en 1967 amplía el estudio a toda Latinoamérica, en su artículo publicado dos años después en la *Revista Musical Chilena*, donde comienza de la siguiente manera:

El *villancico*, género entroncado en la más genuina tradición hispánica, se proyecta en la historia de la música latinoamericana en dos cauces paralelos: la música folklórica y la docta. Durante la era colonial, los músicos profesionales adscritos a las grandes catedrales e iglesias urbanas impulsan su desarrollo como forma artística. Paralelamente, prolifera como forma folklórica en las zonas rurales, siendo propagado por misioneros y curas párrocos y cultivado por el campesinado indígena, mestizo y criollo. (Grebe, 1969: 7)

Por la descripción que hacen del género y su desarrollo histórico, los investigadores chilenos asumen dos corrientes musicales separadas del villancico hispanoamericano, pero ambas originadas con la colonización española. Se plantea que la forma de música de arte tuvo su desarrollo en el periodo colonial pero no se detalla sobre su vigencia presente. En cambio la forma folclórica se asume como contemporánea, integrando las raíces hispanas con las tradiciones populares locales (*ibid*: 25). Lo que uniría a ambas formas sería una especie de intertextualidad entre ellas:

Concluimos, por lo tanto, que el villancico ocupó un lugar especial entre los géneros religiosos artísticos cultivados durante la colonia, debido a su estilo semipopular que utiliza técnicas composicionales europeas e incorpora un variado número de elementos musicales y textuales de índole folklórica local. Es posible que el villancico artístico haya ejercido su influencia sobre las especies folklóricas rurales. Dicha influencia puede haberse transmitido a través de la música de las cofradías de músicos indios y negros, para los cuales los maestros de capilla escribían este y otros géneros polifónicos. Sin embargo, la simplicidad del villancico folklórico cultivado actualmente en las zonas rurales parecería negar una penetración profunda de los lenguajes artísticos coloniales dentro de este género. (*Ibid*: 9-10)

Aunque la principal atención recae sobre el villancico folclórico, hay un particular interés en la influencia mutua que se ejerce entre éste y la variante culta:

Creemos que en el villancico, uno de los géneros de mayor valor histórico y funcional en el Nuevo Mundo, no solamente se reflejan con nitidez los factores comunes esenciales de la canción criolla tradicional sino que, además, coexisten en él lenguajes pertenecientes a distintos estratos musicales –culto y folklórico–, los cuales sufrieron influencias recíprocas en el pasado. Efectivamente, si se comparan los villancicos culto y folklórico, puede apreciarse que la penetración de este último sobre el primero ha prevalecido. Asimismo, es posible establecer un paralelo entre ambos. Si bien es cierto que el villancico andino, tanto culto como folklórico, se caracteriza por la incorporación de una mayor cantidad de elementos indígenas o mestizos locales, el elemento hispánico predomina y cohesiona, a su vez, a los villancicos de ambos estratos pertenecientes a las demás áreas estudiadas. (*Ibid*: 25)

Además del estudio que hicieron los folcloristas también hubo interés en algunos compositores chilenos por este género a partir del segundo tercio del siglo XX. De este periodo se destacan Alfonso Letelier Llona (1912-1994) y Juan Orrego Salas (1919-). Letelier incluye números catalogados como villancicos en algunos de los ciclos de canciones para coro mixto que compuso. Hay uno en el de 1935, tres en el op.9 (1934-1939), uno en el op.17 (1951), y tres en la cantata religiosa *Vitrales de la Anunciación* op.20 para soprano, coro femenino y orquesta de cámara de 1950. Los temas de los ciclos de canciones no son exclusivos de la navidad ni religiosos, por lo tanto no se está pensando el género en este caso en función de la temporada. *Vitrales de la Anunciación* es una obra de inspiración medieval-renacentista cargada de misticismo que recoge textos latinos y villancicos escritos por Lope de Vega (Becerra, 1958: 5).²⁶ Esta clase de villancicos, que Grebe describiría como de “estrato culto”, tienen poca relación con los descritos por la folclorista como villancicos folclóricos (*vid. ej. 2.7*).

²⁶ Fue concebida como música incidental para la obra “La Anunciación a María” de Paul Claudel, estrenada en 1949 en la Universidad Católica.

Tempo I

48

Sopr. 1 Al - ma dor - mi - da des - pier - ta yes - cu - cha el dul - ce cla - mor

Sopr. 2 Al - ma dor - mi - da es - cu - cha el dul - ce cla - mor

Altos 1 Al - ma dor - mi - da des - pier - ta yes - cu - cha el cla - mor

Altos 2 Al - ma dor - mi - da es - cu - cha el cla - mor

Violin 1

Violin 2

Viola

V. Cello

C. Bajo

Ejemplo 2.7: Fragmento de *Vitrales de la anunciación op. 20* de Alfonso Letelier

Juan Orrego Salas desde temprana edad escribió varios villancicos y otras obras relativas a la navidad, en el periodo comprendido entre 1937 y 1959. La mayoría de estas obras utilizan textos del renacimiento español, como por ejemplo la *Cantata de Navidad* op.13 de 1946, con textos de San Juan de la Cruz y Lope de Vega. Los *Cánticos de Navidad* op. 22 de 1948 junta textos de este periodo español con uno original del compositor. Al igual que Letelier, la intención de Orrego Salas es la de evocar los antiguos estilos hispanos en su música. Estas obras tempranas empiezan a conformar el estilo particular de Orrego, tal como él mismo lo explica:

Desde las dos pequeñas obras corales *a cappella* que escribí en 1942 —un *Villancico* y el *Romance a lo Divino*, opus 7, agregadas a otras anteriores que he excluido de mi catálogo por considerarlas pecados de juventud— comenzó mi exploración de un estilo que habría de definirse unos años más tarde. Soluciones melódicas que habrían de reconocerse en obras posteriores se hacen presentes ya, aunque sin levantarse de lo estrictamente rudimentario. (Orrego, 2004: 66)

De la década de 1940 también se encuentran villancicos compuestos por René Amengual (1911-1954), Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987) –quien fue maestro de varios de los compositores de esta generación–, y Sylvia Soublette de Valdés (1923-), que en su juventud también compuso obras de este género, continuando con la corriente estética de los compositores nombrados. Soublette se ha dedicado toda su vida al ámbito coral, en donde se ha destacado en la interpretación de música antigua, con repertorio que incluye villancicos coloniales. Se puede concluir que en Chile se ha dado una tendencia a separar el villancico folclórico del llamado “culto”, en donde los compositores eruditos del siglo XX buscaron los modelos más en el antiguo villancico polifónico renacentista y barroco que en los aires tradicionales.

2.2. El villancico en México, Centroamérica y el Caribe

En el libro *Christmas Music from Baroque Mexico*, Robert Stevenson entrega una revisión del estado del arte sobre el estudio de la música mexicana en donde menciona el interés que ha tenido el villancico tanto en musicólogos historiadores como en folcloristas (Stevenson, 1974: 1). Sin embargo son dos objetos de estudio diferentes, uno investigado en el pasado y el otro en el presente. En cuanto al estudio del villancico tradicional, Stevenson menciona publicaciones sobre música de navidad desde el año 1926 en la revista *Mexican Folkways*, de Frances Toor y José de J. Núñez y Domínguez. Estos artículos fueron publicados a la vez en inglés y en español.

Los artículos de Toor sobre la navidad en México luego fueron recopilados en el libro *A treasury of Mexican Folkways*, publicado en 1947. Toor se concentra en recopilar cantos de posadas, sin realizar armonizaciones. Del artículo de Núñez y Domínguez destaca Stevenson que éste fue autoridad en la traducción al inglés de términos claves como “villancico” y “aguinaldo”, en donde el primero se traduce como *Christmas carol* mientras que el segundo se describe como “faroles de papel crepé de vivos colores”²⁷ que se cuelgan en las casas, una acepción del término totalmente alejada de la música (*ibídem*). Hace también referencia al villancico en el libro de 1928, *El folklore y la música mexicana*, de

²⁷ En el original: “Lanterns of vividly colored china paper.”

Rubén M. Campos, en donde se muestra que una misma pieza navideña en tiempo de vals puede ser llamada “motete” si es cantada en latín, o “villancico”, si es cantada en español, con sólo diferencias en las indicaciones de *tempo* (*ibídem*).

A Vicente T. Mendoza, Stevenson le da el crédito de ser el primero que rastrea la historia del villancico hasta los tiempos coloniales en el artículo “Música de navidad en México” publicado en la revista *México en el Arte* en 1948. Mendoza recoge canciones de varias partes del país transcritas por él mismo. Stevenson luego traduce los resultados al inglés, publicando en 1950 “Christmas music in Mexico” en la revista *Etude*.

Mendoza continúa tratando los cantos tradicionales de navidad en el libro *Panorama de la música tradicional de México* en 1956. El autor organiza la música tradicional a través de una especie de taxonomía, que tiene inicialmente tres campos: I. Música indígena; II. Música española de los siglos XVI, XVII y XVIII; III. Música mexicana. La música española la divide en música secular y música religiosa. Este último lo divide en 16 “géneros y tipos de música religiosa” (Mendoza, 1956: 36-37). Los dos últimos grupos corresponden a “villancicos, coplas, canciones y aguinaldos de Navidad” por un lado, y “posadas o jornadas” por el otro. Menciona que hay que incluir también la música y los cantos que acompañaban al teatro piadoso o de edificación, como las “Pastorelas” en el “Ciclo del Nacimiento de Jesús” (*ibid*: 37).

Como se observa en la clasificación, se está resaltando el aspecto hispánico de la música de navidad, fundamentado en la música tradicional:

En iguales condiciones es utilizada en las pastorelas y coloquios la música tradicional española. Muchos cantos conservan sabor gallego, asturiano, castellano o andaluz; se siente en ellos palpitar la vida campesina peninsular con toda su ingenuidad y arcaísmo. No todos los números son auténticos, en algunas caminatas, marchas y desfiles, se han entremezclado coros y arias de ópera italiana, en varios cánticos de contemplación, ofrenda o adoración de los pastores, la forma de la canción mexicana se entreteje dando colorido y sentimiento mexicanista a la representación; en cambio, los arrullos al Niño Jesús mantienen el sentido tradicional hispánico. (*Ibid*: 41)

La clasificación también revela que la música de navidad hace referencia a una variada gama de géneros musicales que se interpretan en distintos eventos culturales relacionados con esta festividad como lo son las posadas (o jornadas), las pastorelas y los coloquios. Sobre el primero, Mendoza hace una descripción de su historia que se asemeja a la de las Novenas de aguinaldos en Sudamérica:

[...] las fiestas de Navidad, las cuales principian en casi todo el país con *las nueve jornadas o posadas*, del 16 al 24 de diciembre de cada año. En estas celebraciones, las antiguas prácticas y ceremonias que tuvieron lugar en el interior de los templos pasaron a las haciendas y rancherías, casi todas con capilla particular para asistencia de la peonada; luego se ejecutaron en las casas de los ricos –algunas con oratorio–, y posteriormente se extendió su uso a las casas de vecindad y aun a los barrios, ante un simple altar erigido en una mesa. Todo esto tolerado por la Iglesia en virtud de diversas circunstancias por las que atravesó nuestro país durante el siglo pasado. (*Ibid*: 40)

A continuación se describen las actividades realizadas en este evento que incluyen música, baile, rezos, alabanzas y el juego de la piñata. Sobre las pastorelas y coloquios no se ofrece mayor descripción, aparte de nombrar las partes del evento. Aunque se entienden como dramas religiosos, no queda clara la diferencia entre los dos. Realmente el coloquio es una forma genérica de teatro religioso y la pastorela es una versión de éste usada en navidad, donde se narra el viaje de los pastores en busca del Niño Dios.

Sobre el villancico propiamente, Mendoza comenta:

El villancico, por su parte, ofrece dos grupos: el religioso o de Navidad y el profano o teatral. El primero es realmente de origen campesino y regional; castellano, leonés, gallego o asturiano, procede de lugares dedicados al pastoreo y a la ganadería trashumante, y aparece usado por individuos organizados en la forma pastoril leonesa. [...] El segundo grupo es de tipo profano teatral; culterano y derivado del Siglo de Oro español, mantiene la forma literaria y musical del zéjel. Aparece entre las obras de sor Juana Inés de la Cruz, sólo que mucho muy desarrollado, o sea englobando diversas formas simples. (*Ibid*: 41)

La descripción que ofrece este autor sobre los dos tipos de villancicos es confusa por varias razones. Por una parte el llamado “religioso” –que lo asocia a la Navidad– lo ubica en un contexto secular como lo es el ámbito pastoril, mientras que al que llama

“profano” lo ejemplifica con la obra de una religiosa. Por otra parte, le atribuye un origen diferente a los dos tipos de villancico.²⁸ Finalmente, a pesar de su origen distinto, los dos son de herencia hispánica y no se menciona ningún elemento de la cultura local. Por esta razón no es claro si para Mendoza el villancico en México no se ha transformado desde que arriba de España, o si los cantos de navidad mexicanos quedan inscritos en otro género. Tampoco queda claro si los cantos de posada y demás géneros que agrupó en la “música de navidad” se consideran villancicos, o cuál sería la característica que los distinguiría.

A nivel estructural, Mendoza menciona una diferencia entre el llamado “villancico religioso” y el “profano”. El religioso se describe con una “estructura musical de estribillo o refrán que canta un coro y estrofas que ejecuta un solista” (*ibidem*). Como ejemplos sobresalientes nombra *Naranjas y limas*, *La enhorabuena*, *Aromas se quemen* y otros que aparecen en el Archivo de las Rosas de Morelia. En el profano, en cambio, se reconoce su complejidad estructural.

Si se analizan las categorías de Mendoza a la luz de la teoría de Subirá, se podría decir que lo que él llama “religioso” corresponde al villancico popular, mientras que el llamado “profano teatral” corresponde a ciertas características del “villancico religioso” y ciertas otras del “villancico dramático”. La separación religioso/profano en el villancico se torna entonces difusa.

En cuanto a la dicotomía culto/popular, si bien Mendoza no lo menciona en esos términos, el hecho de asociar el villancico profano-teatral a estructuras complejas y a autores como Sor Juana hace pensar que sí se está aplicando este tipo de diferenciación. Mendoza no especifica las temporalidades a las que hace referencia, pero con las menciones al Siglo de Oro español y autores del siglo XVII se puede pensar que, al igual que otros investigadores del género, no considera vigente este tipo.

La producción de villancicos en el siglo XX en México, si bien no es muy numerosa al haberse recurrido tanto al villancico español en las celebraciones de navidad, logró aportes significativos a través de los músicos que estaban comprometidos con el rescate de la música religiosa. Destacan en esta labor Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y los

²⁸ El zéjel era una forma de canción árabe-andaluza que contiene estribillos. Varios autores lo mencionan como el antecesor del villancico (*cf.* Valencia, 1998: 640).

músicos que lo siguieron en el foco musical que se formó en la ciudad de Morelia, estado de Michoacán. Bernal Jiménez fue uno de los mayores exponentes de la música sacra en México en el siglo XX. Al igual que el venezolano Juan Bautista Plaza unos años antes, el michoacano fue becado para hacer estudios en el Instituto Pontificio de Música Sacra en Roma entre 1928 y 1933. A su regreso a la ciudad de Morelia ejerció como organista de la catedral y como profesor en la Escuela Superior de Música Sagrada. Años más tarde fundó la sociedad Amigos de la Música, la revista de cultura sacro-musical *Schola Cantorum*, el Coro de los Niños Cantores de Morelia y el Conservatorio de las Rosas. También como Plaza, se interesó en rescatar y dar a conocer la música del periodo colonial, investigando en el Archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Los perfiles de ambos músicos se asemejan en la labor que tuvieron en los campos de la composición, interpretación, educación musical, investigación y divulgación, con la música sacra como eje principal.

La música de navidad fue relevante en la obra de Bernal Jiménez. Según Tarsicio Herrera Zapién, fue gracias a sus villancicos que logró un reconocimiento internacional (2004: 53). En su catálogo musical aparecen alrededor de una veintena de obras relacionadas con este género, compuestas entre 1939 y el año de su muerte en 1956. Estas fechas coinciden con su función de director de la revista *Schola Cantorum*. De hecho, la mayoría de piezas fueron publicadas en suplementos de ésta.

Dos de los primeros villancicos ahí publicados en 1941: *Por el valle de las rosas* (vid. ej. 2.8) y un *Aleluya* a dos voces, fueron prontamente popularizados. El primero ha sido calificado por muchos como “el villancico más bello de América”, según Herrera Zapién (*ibid*: 56). También son conocidos *Alegres pastorcillos*, *Belén es girasol* y la *Kalenda de Navidad*, que hace referencia a un género medieval de navidad.

dolcemente espressivo.

Por el va. lle de ro. sas De tus me. ji. llas, Co. rren rosas y los De las lá. gri. mi. llas: Dé. ja. me, de. ja, dé. ja. me, de. ja. Que ellas se a. pa. guen Que me a. tor. men. ta.

cresc.

p. *cresc.*

p. *p.* *p.*

Ejemplo 2.8: Fragmento de *Por el valle de rosas* de Miguel Bernal Jiménez

Bernal también compuso música instrumental de navidad. Pequeñas canciones para órgano o armonio llevan nombres relacionados con escenas de la navidad. De su música para tecla, llama especialmente la atención su *Sonata de Navidad* de 1942 (vid. ej. 2.9), en donde vuelve a recrear la antigua práctica de las “sonatas de iglesia”. El compositor comenta al respecto de la creación de esta obra lo siguiente:

Casi al nacer la literatura organística (s.XVI), los artistas litúrgicos crearon una forma que pudo llegar a grande altura, la ‘Sonata da Chiesa’, que estaba, sin embargo, condenada a desaparecer prematuramente a causa de aquella emancipación del arte musical que le hizo abandonar la Casa de Dios y preferir el teatro. De esa suerte los admirables ejemplos legados por Merulo, Frescobaldi, Legrenzi, Vitali y otros quedaron sin fruto de descendencia.

En vano buscaríamos hoy en la literatura organística equivalentes de las inmortales Sonatas que para el piano escribieron Haydn, Mozart o Beethoven. Tratemos de estimular a los compositores litúrgicos contemporáneos, invitándolos a impulsar la creación de ‘Sonatas de Iglesia’ en las que, sin perder de vista aquella suprema norma del Beato Pio X: ‘Resuenen en

los templos sólo aquellos acentos del órgano que se armonizan con la majestad del lugar y con la santidad de los ritos, se procure aprovechar la belleza de formas de la Sonata, con lo que se vendrá a la reivindicación para el arte eclesiástico de una forma capital, llenando al propio tiempo un vacío lamentable. Originada en estas ideas, la presente Sonata de Navidad posee, además, la peculiaridad de que sus tres movimientos están inspirados en el evocador canto natalicio: *Adeste fideles*. El uso del Pedal y de los diversos timbres organísticos ha sido dejado a la discreción y gusto artístico del ejecutante. (En Díaz Núñez, 2000: 59-60)

Además de fomentar una práctica caída en desuso que él considera de noble propósito, la intención también es ceñirse a la estética musical promovida en el *Motu Proprio* del Papa Pio X en 1903. En general, Bernal busca una total transformación de la música sacra en todas sus manifestaciones. Esto se puede notar también en la gran cantidad de artículos sobre este tema publicados en *Schola Cantorum*. A pesar de ello, en éstos Bernal no toca el asunto del villancico.



Ejemplo 2.9: Fragmento de *Sonata de Navidad* de Miguel Bernal Jiménez

En su catálogo también se encuentran obras de gran formato referentes a la navidad. Una de las más populares es *Navidad en Pátzcuaro*, para orquesta, de 1941. Entre sus últimas obras aparece la pastorela-ballet *Navidad en tierra azteca*, de 1955. Se encuentran referencias al villancico novohispano en el retablo coreográfico *Los tres galanes de Juana*,

de 1952, cuyo tercer número es titulado “Fiesta de villancicos”, con textos de Sor Juana Inés de la Cruz, e incluye representaciones escénicas de éstos con la participación de pastorcillos, músicos negritos y cantores (Díaz Núñez, 2004: 100).

Los demás compositores mexicanos que trabajaron el género en cuestión estaban relacionados de alguna manera con Bernal Jiménez, ya fuera que trabajaran o estudiaran con él en Morelia o que decidieran publicar en *Schola Cantorum*. Entre ellos están los también michoacanos Paulino Paredes (1913-1957) y Domingo Lobato (1920-2012) quienes fueron alumnos de Bernal en el Conservatorio de las Rosas y los primeros graduados en composición, o Silvino Jaramillo Osorio (1922-2012) que –según cuenta– en la década de 1950 decidió escribir un villancico mexicano cada año (Jaramillo, 2010).

El estilo musical de estos compositores está vinculado al nacionalismo que imperaba en México en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, el movimiento nacionalista en gran parte era liderado por Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, quienes representaban unos ideales y valores estéticos diferentes a los de los compositores influidos por Bernal Jiménez.²⁹ Por esta razón, ciertos académicos como Lorena Díaz Núñez han decidido nombrar la corriente estética de los compositores michoacanos como nacionalismo sacro, como alternativa al nacionalismo indigenista de Chávez y sus colegas (Villarreal, 2003: 20). Según Díaz Núñez (*op. cit.*: 12), este movimiento “fue la consecuencia de un largo proceso que comenzó con el *Motu proprio* de Pio X dado a conocer en noviembre de 1903. [...] El documento pontificio alentó la restauración de la música sagrada y la creación de obras litúrgicas, utilizando elementos regionales”. Sin embargo, los orígenes de este proceso se pueden remontar al proceso de evangelización de los indios durante la Colonia (Villarreal, *op. cit.*: 24).

Por los lados de **Centroamérica**, fue en **Nicaragua** donde mayormente llegaron a cultivarse y a investigarse posteriormente los géneros musicales de navidad. Además del villancico, también han sido muy populares los sones de pascua –género instrumental de carácter bailable. También pueden estar relacionados con la Navidad los llamados “cantos

²⁹ Hay que considerar también que los valores estéticos de Chávez y Revueltas también eran diferentes. Por esta razón no se puede considerar el nacionalismo mexicano como homogéneo y unitario, e incluso puede ser puesto en entredicho tal concepto.

de la Purísima”. Varios compositores nicaragüenses escribieron una gran cantidad de obras de estos géneros, muchas de las cuales han sido recopiladas recientemente por Alfredo Barrera, fundador del Fondo Histórico Documental de la Música Nicaragüense. Algunas de ellas se encuentran publicadas en el libro *Música religiosa popular nicaragüense: villancicos, sones de pascua y pastorelas*, editado por Barrera (2009).

Las piezas más antiguas de esta colección son de finales del siglo XIX de compositores como Pablo Vega y Raudes (1850-1919) y Fernando Luna Jiménez (1853-1936). De la primera mitad del siglo XX se encuentran obras de Alejandro Vega Matus (1875-1937), Luis Abraham Delgadillo (1887-1961) y Carlos Ramírez Velásquez (1882-1976), entre otros. Los otros países de la región no dejaron tanta impronta de estos géneros. De **Costa Rica** se destaca Julio Mata Oreamuno (1899-1969), que reúne en su amplio catálogo varios villancicos para voz y piano.

Una de las razones de la afectación de la producción local y su consumo es la presencia del villancico español. Manuel Zárate comenta sobre esta situación en **Panamá**:

Anotamos con algo de extrañeza que no hemos encontrado hasta ahora villancicos nativos popularizados al punto de que se canten en nuestras navidades interioranas. Lo que puede considerarse como villancico es muy escaso. [...] A este propósito podemos agregar que no conocemos villancicos panameños procedentes de nuestra poesía culta. Los villancicos que se cantan en nuestras navidades son importados de España y de muchos países de América, en donde abundan. En resumen, consideramos hasta ahora, que en nuestra décima y en nuestra copla, no se nota influencia sensible alguna del verdadero espíritu religioso español respecto del tema de la Navidad. (Zárate, 1999: 40)

Grebe reúne en un mismo bloque a los países centroamericanos y las **islas del Caribe** (que priman en su descripción a pesar de referirse a Centroamérica) en su artículo sobre el villancico (1969). Se basa en estudios de folcloristas locales como la cubana Concepción Tereza Alzola, la dominicana Edna Garrido de Boggs o la portorriqueña María Cadilla. De ahí concluye lo siguiente: “El villancico centroamericano de Santo Domingo, Cuba, Nicaragua y Puerto Rico está íntimamente asociado al cancionero infantil y, por lo tanto, comparte las características de géneros tales como los romances, romancillos, canciones de cuna y canciones y juegos infantiles” (Grebe, *op. cit*: 21).

Según estas investigadoras, es gracias a la función que el villancico tiene en la población infantil que éste subsiste por fuera del ámbito eclesiástico, y al igual que en otros países, se emplea en representaciones pastoriles de la Navidad. Sin embargo, como se ha visto, las características infantiles en los villancicos no son exclusivas de esta región. A pesar de lo limitado que pareciera estar la producción y el consumo de este género musical en el Caribe –según las descripciones mencionadas– ha llegado a ser popularizado. Del compositor portorriqueño Amaury Veray (1922-1999) precisamente es el *Villancico yaucano*, de 1951 (*vid. ej. 2.10*), que ha sido difundido internacionalmente.

Villancico Yaucano

(Puerto Rico)

AMAURY VERAY
Sobre un Arreglo de Ricardo Cabrera

Moderato
mp

S
Qui - sie - ra Ni - ño be - sar - te, y San Jo - sé no me de - ja,
Yo soy un po - bre yau - ca - no que vie - ne de Yau - co_a - qui

C
Qui - sie - ra Ni - ño be - sar - te, y San Jo - sé no me de - ja,
Yo soy un po - bre yau - ca - no que vie - ne de Yau - co_a - qui

T
Qui - sie - ra Ni - ño be - sar - te, y San Jo - sé no me de - ja,
Yo soy un po - bre yau - ca - no que vie - ne de Yau - co_a - qui

B
Qui - sie - ra Ni - ño be - sar - te, y San Jo - sé no me de - ja,
Yo soy un po - bre yau - ca - no que vie - ne de Yau - co_a - qui

5
di - ce que te ha - ré llo - rar, ver - dad que aún a - si me de - jas?
y_a mi Ni - ño Dios le trai - go un ga - llo qui - qui - ri - qui.

de - ce que te ha - ré llo - rar, ver - dad que aún me de - jas?
y_a mi Ni - ño Dios le trai - go, un qui - qui - ri - qui.

de - ce que te ha - ré llo - rar, ver - dad que aún me de - jas?
y_a mi Ni - ño Dios le trai - go, un qui - qui - ri - qui.

9
de - ce que te ha - ré llo - rar, ver - dad que aún me de - jas?
y_a mi Ni - ño Dios le trai - go, un qui - qui - ri - qui.

Ejemplo 2.10: Fragmento de *Villancico Yaucano*, de Amaury Veray, sobre un arreglo de Ricardo Cabrera. Edición J. Blasco.

En esta región, especialmente en la República Dominicana y en Puerto Rico, al igual que en Venezuela, es habitual referirse a las canciones populares de Navidad como “aguinaldos”. Sin embargo, no siempre es claro si el término es sinónimo de “villancico” o si se refiere a un género aparte. Para algunos, el término “aguinaldo” simplemente es la

apropiación que se ha tenido del villancico en estos lugares. Para otros, como el folklorista portorriqueño Francisco López Cruz, hay una clara diferencia entre los dos géneros:

1. En el villancico, el compás varía de obra en obra, el ritmo no tiene régimen, tiene una armonía variada, la métrica y la forma poética son libres, es de origen urbano y lo canta un coro con solista, o sin acompañar. (Se notará que esta forma se acerca bastante a la original española).
2. El aguinaldo es una forma más rígida, tradicional, característicamente popular. Se escribe siempre en 2/4, abundan los tresillos y las síncopas; la armonía se basa en una fórmula que se repite y se usa como texto, a décimas o cuartetas hexasilábicas. Nunca se canta a coro y a menudo lo interpretan dos cantantes alternados. Siempre lo acompaña un conjunto de cuerdas con percusión. Como se verá, es una forma que evoluciona dentro de la brega popular. (López Cruz, 1956: 11)

Como hemos podido apreciar después de este profuso recorrido de la producción y estudio musicológico del villancico en Hispanoamérica, resalta la heterogeneidad de las expresiones artísticas de música de navidad hispanoamericana y la ambigüedad en la significación de los géneros no se vuelven obstáculos para el desarrollo del villancico sino, por el contrario, brindan la dinámica propicia para que éste se adapte a los valores y funciones sociales y culturales de los nuevos tiempos. Se logra de esta manera una revitalización del género que se observa en las obras de creación reciente, de las cuales se tratará en los capítulos sucesivos.

2.3. Valoración actual: la continuación de la práctica

Como se ha podido ver, en algunos países hispanoamericanos se ha desarrollado la investigación musical más que en otros y esta situación va de la mano con la producción de música académica. Según lo examinado en los apartados anteriores, Venezuela, Chile y México fueron los principales focos del estudio de la música en Hispanoamérica durante el siglo XX. En los tres casos el villancico cumplió una función significativa en ambos campos, pero en todos de manera diferente y en algunos aspectos hasta contrastante. Estos casos ilustran de manera particular cómo el villancico de creación reciente se conecta con

su historia y cómo el trabajo de los músicos del siglo XX influye en las generaciones más recientes.

La mayoría de investigadores musicales hispanoamericanos del siglo XX, especialmente los folcloristas, estaban interesados en poder caracterizar los géneros musicales como el villancico a partir de descripciones muy minuciosas de su estructura musical e incluso literaria. En ciertas regiones hispanoamericanas, el villancico como forma de música tradicional asume unas características musicales y literarias que pueden llegar a ser identificadas; pero si se tiene en cuenta todo el panorama hispanoamericano, la gran diversidad de estas expresiones hace que intentos de lograr una caracterización genérica basada en estos rasgos estructurales sean bastante vagos, como las conclusiones a las que llega Grebe en su estudio (1969: 24):

- 1) predominio del modo mayor;
- 2) estructura estrófica periódica, de tendencia regular y simétrica, modelada por el verso;
- 3) interválica por grados conjuntos o por sucesiones triádicas, sin cromatismos;
- 4) terminaciones melódicas en primer y tercer grados y, en menor número, en quinto grado;
- 5) ámbito predominante de séptima u octava, restringido a una sexta o amplificado a una novena o décima;
- 6) duplicación melódica en terceras paralelas;
- 7) métrica regular en $2/4$, $6/8$ ó $3/4$, o bien alternamente con uso de la hemiola horizontal y vertical;
- 8) formas simples –unitarias, binarias o ternarias– con o sin estribillos;
- 9) organización melódica silábica;
- 10) acompañamiento predominante en guitarra, con utilización de dos funciones armónicas alternantes;
- 11) carácter alegre y extrovertido.

A pesar de que las características propuestas no sirven para caracterizar un género exclusivamente, sí sirven para identificar los elementos que contribuyen a darle el carácter popular a las canciones de navidad. Aunque Grebe se refiere principalmente a los

villancicos folclóricos, como se ha visto, el carácter popular permea a este género en cualquiera de los tipos de música en los que se manifieste.³⁰

Por otra parte, no solamente el villancico cumple el papel de “canción popular de navidad”. Es importante considerar la variada gama de géneros locales que en los distintos países hispanoamericanos llegan a tener también esta significación. Tras el recorrido musical visto en este capítulo se recogen los siguientes géneros, presentados en la tabla 2.1, sin ser necesariamente los únicos:

Género	País de influencia	Descripción / Relación con el villancico
Aguinaldo	Varios	Canción popular de navidad. Posible sinónimo del villancico.
Candombe	Uruguay	Danza de celebración religiosa. Incluye la navidad y otras festividades.
Cantos a lo divino	Varios en Sudamérica	Canción religiosa para diversos ritos, incluida la navidad.
Cantos de posada	Varios en Norte y Centroamérica	Canción popular de navidad. Posible sinónimo del villancico.
Cantos a la purísima	Nicaragua	Canción religiosa dedicada a la Virgen María practicada en adviento.
Chigualo	Ecuador	Canción popular de navidad. Posible sinónimo del villancico.
Esquinazo	Chile	Canción festiva con posible relación con la navidad.
Huachitorito	Varios en Sudamérica	Canción navideña danzada
Huaylí	Perú	Canción navideña danzada
Parranda	Venezuela	Canción festiva con posible relación con la navidad.
Pastorela	Varios	Representación teatral navideña musicalizada.
Sones de pascua	Nicaragua	Canción popular de navidad. Posible sinónimo del villancico.

³⁰ Este aspecto se detalla en el apartado 4.1.

Tono de navidad	Ecuador	Canción popular de navidad. Posible sinónimo del villancico.
Tono de niño	Ecuador	Canción popular de navidad. Posible sinónimo del villancico.

Tabla 2.1: Géneros hispanoamericanos relacionados con el villancico

Tras analizar la conceptualización que se le ha dado al villancico a lo largo de cinco siglos en España e Hispanoamérica se observa cómo la distinción de categorías como “histórico”, “religioso”, “popular” o “folclórico”, así como de los distintos géneros de música de festejos que surgen a partir del villancico, son ampliamente relativas. Esta situación no implica que no se pueda concebir el villancico como género pues en todos los casos (con pocas excepciones) sí se está haciendo referencia a canciones populares de navidad, especialmente en los últimos siglos, teniendo en cuenta que esa definición puede significar muchas cosas a través de distintas expresiones musicales.

Es precisamente esa capacidad de resignificación la que le permite al villancico tener una permanencia histórica. Ya sea bajo el modelo de los aires populares tradicionalmente usados en el villancico en las distintas regiones hispanoamericanas, o con un más libre concepto de canción de navidad, los compositores han continuado escribiendo piezas dirigidas a diferentes ámbitos, entre ellos el concierto. Dada esta situación, para poder entender la caracterización del villancico de creación reciente en el ámbito de la música de concierto se hace necesario evitar los preconceptos que suele haber, especialmente del “villancico popular”. Para explorar el corpus puede ser preferible partir de una categoría más amplia –como “música navideña” – y a partir de ahí analizar qué de eso se está asumiendo como “villancico” y en qué sentido, y qué relaciones surgen en las categorías utilizadas.

Por otra parte, al referirnos a la “música de concierto”, se hace necesario entender esta categoría como una práctica cultural. Para delimitarla en el contexto del género en cuestión, se tratará sobre el evento musical en el cual, en el espacio de concierto, la música de navidad cumple un papel preponderante. En este trabajo, esa práctica específica se le denominará “concierto de navidad” y es analizado en el siguiente capítulo.

3. La función del villancico en el concierto de navidad dentro del contexto hispanoamericano actual

3.1. De la paraliturgia al concierto: vinculación del villancico a la música de concierto

La categoría “villancico popular”, tal como ha sido concebida en los estudios musicológicos y analizada en los capítulos anteriores, es la única especie del villancico³¹ que se encuentra vigente a nivel de creación. Las otras especies, como el villancico cortesano, el religioso o el dramático ya no constituyen una práctica común por los cambios en las condiciones sociales, culturales, económicas y políticas que mantenían las antiguas prácticas musicales. El repertorio creado se sigue interpretando en el marco de la música antigua. Por esta razón, éstas pueden ser reunidas en la categoría de “villancico histórico” (Ezquerro, 1998: 21).

La principal representación del villancico histórico, especialmente del barroco, se dio en el marco de la paraliturgia. La paraliturgia se puede entender como “todo hecho de cariz religioso que no está previsto en los libros oficiales de la Iglesia pero que transcurre en el marco de una celebración sacra” (Llergo, 2011: 54). En la categoría de villancico paralitúrgico confluyen las especies “históricas” a partir del final del siglo XVI y con ella se remarca la diferencia de su función social con el villancico popular, con el que coexiste entre esa época y el siglo XIX.

El villancico paralitúrgico abarcaba una gran cantidad de contextos diferentes, desde capillas reales hasta procesiones. Aun así, se puede observar que, en general, la presentación de esta música tiene un carácter festivo, pero ceremonioso (*ibid*: 59). Los lugares donde más se propiciaba su ejecución eran aquellos que contaban con una capilla musical, como las catedrales o las cortes. En general, tanto la Iglesia como las clases sociales dominantes lo ubican en una posición prestigiosa.

Entre los siglos XVIII y XIX, el villancico paralitúrgico fue censurado por la Iglesia por las disposiciones oficiales de los monarcas españoles dado el eminente acercamiento a

³¹ De aquellas descritas por Subirá (véase apartado 1.2.)

las formas musicales profanas (Torrente, 2000a: 94). Progresivamente el género entra en decadencia. Llergo explica tal situación de esta manera:

Pese a todos los esfuerzos por desterrar el villancico de las celebraciones sacras, éste, [...] siguió vivo en muchas iglesias españolas hasta los años 30 del siglo XIX. En esta época, tanto la situación bélica que había atravesado el país [España], como las desamortizaciones que dejaron a muchas instituciones religiosas sin ningún recurso acabaron de una vez por todas con un género que se había convertido en el “verdadero protagonista” de muchas ceremonias religiosas. (Llergo, 2011: 122-123)

A esto se suma el cambio de régimen tanto en España como en Hispanoamérica, la secularización social, y el nuevo mercado que se impuso en la sociedad burguesa. La práctica del villancico paralitúrgico menguó, pero gran parte de la música fue conservada. Ésta mantiene su valor al ser considerada como un elemento importante de la historia de la música hispana e hispanoamericana. La interpretación del repertorio puede seguir vigente a través de músicos y público interesados en la música antigua. Sin embargo, el papel que ocupaba el villancico paralitúrgico en el ámbito sacro de la cultura hispana e hispanoamericana deja una vacante que termina siendo ocupada por otros géneros, principalmente cantos devocionales; y eventualmente las posteriores reformas eclesiásticas permiten el retorno del villancico a la práctica de la paraliturgia, pero ya bajo la forma del villancico popular.

Aunque trate una temática religiosa, el villancico popular se da en un contexto diferente, principalmente en el ámbito secular, sin gozar del prestigio social de su contraparte. Sin embargo, tanto la resignificación del género, dándole un sentido amplio de “música de navidad”, como su apropiación dentro del fenómeno nacionalista –tanto en España como en América– y la desaparición del villancico paralitúrgico hacen que el villancico popular pueda penetrar otras esferas de la sociedad y ocupe espacios a los que no había llegado anteriormente o que quedan vacantes con la desaparición de las antiguas prácticas. Como se presentó en el apartado 1.3., la producción de villancicos desde el siglo XIX en Hispanoamérica está ligada a una significación extendida de la Navidad, con componentes espirituales, culturales y comerciales. La música de navidad se puede ver representada en espacios muy diversos como ambientes familiares, espacios públicos o

comerciales, o medios de comunicación, entre muchos otros. Entre éstos también está el concierto. La importancia del concierto como un posible espacio de acción del villancico es que a través de este medio se logra darle continuidad al tipo de representación social que tenía este género anteriormente en la práctica paralitúrgica.

El término “concierto”, al igual que las categorías anteriormente analizadas, ha desarrollado características polisémicas en un desarrollo histórico de varios siglos. Etimológicamente proviene de “concertar”, es decir, crear un acuerdo entre varias partes. Este significado se ha usado para designar géneros, formas musicales, contextos de interpretación y otras categorías en las cuales ha habido considerables resignificaciones. En este caso, el tipo de categoría al que se hace mención es el que se refiere a un evento en donde la música juega un papel primordial.

Generalmente se entiende que en un concierto la interpretación musical es realizada por un conjunto relativamente grande de instrumentistas o cantantes.³² Una de sus principales características es que se espera una escucha atenta por parte del público (Hurd, 2011).³³ Este grado de atención es el que distingue a estos eventos artísticos de otros, en donde la música cumple una función secundaria o alterna y la atención del público se centra más en otro tipo de vivencias. Por ejemplo, mientras que en un concierto de música sacra la atención se centra en las cualidades artísticas y estéticas, sin necesidad de negar o eliminar el contenido religioso, en el contexto litúrgico la música tendrá una función conjunta con otros elementos rituales como pueden ser predicaciones, oraciones, plegarias, etc., con los que comparte la atención.

Desde el siglo XVIII, el concierto público se desarrolló en las élites sociales que tenían acceso a la música profesional. Carl Dahlhaus cita a Hans Eisler para exponer el enfoque marxista de la historia del concierto: “La música de concierto, junto con su forma social, el concierto, representa una época histórica en la evolución de la música. Su desarrollo específico está entrelazado con el auge de la moderna sociedad burguesa” (Eisler en Dahlhaus, 1978: 2). Desde entonces ha sido una forma efectiva de lograr una distinción

³² Por oposición se entiende que las ejecuciones a cargo de solistas o ensambles pequeños suelen llamarse recitales.

³³ La escucha está vinculada al campo de la recepción, pero sólo se recurrirá a ella para la definición del concierto. No se utilizará como categoría de análisis.

de clases. Esta práctica incluía una serie de formalismos y actitudes de recepción musical que debían cumplir tanto los intérpretes como el público asistente y, aunque han venido transformándose con el tiempo adaptándose a la cultura contemporánea, los rasgos generales de su ritualidad siguen estando presentes.³⁴

La segregación social se ha matizado con el tiempo.³⁵ Además de eso, desde el siglo XX se observa que cualquier presentación en donde la música sea el acto principal que se ejecute en un evento artístico puede llamarse concierto, independientemente del tipo de música. Las diferencias estéticas, sociales, económicas y demás de los distintos tipos de música expanden bastante la categoría. Sólo ciertos aspectos esenciales serán compartidos en un concierto de música sinfónica y uno de rock, por mencionar un ejemplo.³⁶ Por esta razón, para acotar la definición de concierto, se considerará únicamente la que conserva las características sobre las que históricamente se ha conceptualizado.

Ese concepto del concierto como práctica musical también influye en la categorización de la música que se interpreta, como lo hace notar Eisler en la cita arriba mencionada. El valor estético y social que se ha construido en torno a la idea de “concierto” implica que también haya una asociación entre éste y la categoría de “música culta”. Pero si la categorización de la música se hace en relación a la práctica en la que se inscribe (como en el caso del villancico paralitúrgico), la categoría que surge es la de “música de concierto”. Esta categoría no incluye cualquier posibilidad de música que se interprete en algo que se llame concierto, sino aquella que es creada para interpretarse en un concierto

³⁴ Siendo ejecutado por un grupo grande de músicos profesionales preferiblemente en un espacio adecuado para ello –un auditorio o sala de conciertos–, la realización de un concierto ha requerido de una inversión elevada, por lo que históricamente el patrocinio de los conciertos ha sido llevado a cabo por los grupos de poder. Al ir desapareciendo el mecenazgo de la aristocracia o la Iglesia a partir del siglo XVIII, para los siglos XX y XXI la inversión es realizada principalmente los gobiernos a través de políticas de apoyo a la cultura, o también sociedades empresariales con patrocinios o familias filantrópicas con donaciones. El recaudo de taquilla de los asistentes al concierto, cuando existe, generalmente no alcanza a cubrirla por completo.

³⁵ Las posibilidades de acceso a los conciertos actualmente se encuentran influenciadas por varios factores, pero este aspecto no será abordado.

³⁶ Sobre este asunto comenta Fouce: “Frente al concierto como experiencia musical y social integrada, los conciertos de música clásica se caracterizan por una escucha disociada que busca concentrarse en ciertos parámetros del sonido y las relaciones estrictamente musicales que se producen entre ellos, al tiempo que evita la redundancia y establece estrictamente la separación entre música y otros sonidos. Sin embargo, el concierto de pop o rock se caracteriza por su escucha corporal que busca convertir la música no sólo en movimiento sino también, de forma utópica, en forma de vida” (Fouce, 2006: 200).

según los términos anteriormente descritos y que de alguna manera está relacionada con el concepto de “música culta”.

En la concepción del concierto no sólo influyen los factores sociales y el tipo de repertorio sino también el perfil de los intérpretes. El principal referente es el de músicos profesionales. Los conjuntos de músicos profesionales o semi-profesionales como orquestas, coros y conjuntos de cámara son los que más se relacionan con la idea de “concierto” en estos términos. De esta manera, para acotar más el tipo de concierto pertinente para este estudio, se considerarán únicamente aquellos ejecutados por esta clase de intérpretes.

Habiendo definido el concepto del concierto y la música e intérpretes con los que se relaciona, se puede analizar de qué manera entra el villancico en este campo. El villancico “histórico”, así como la mayor parte de la música antigua, generalmente es asumido en la práctica musical actual como perteneciente al ámbito de la música “culta” por dos vías. Por un lado, históricamente el villancico paralitúrgico se relaciona con músicos profesionales como los maestros de capilla que los compusieron. Por otro lado, cuando la música antigua (o clásica) pierde significación en la cultura popular contemporánea, pero mantiene su valor histórico o estético, entonces tiende a ser insertada en la categoría de “música culta” dentro del pensamiento musical occidental. No es extraño que ante la desaparición de la práctica del villancico paralitúrgico y la secularización del género, el espacio más propicio para su reproducción sea entonces el concierto.

Se ha explicado cómo la característica de “popular” en el villancico no es exclusiva del llamado “villancico popular”.³⁷ Es posible advertir en toda la historia del villancico un constante contrapunto entre lo culto y lo popular, así como entre lo sacro y lo profano. Aunque se vean como opuestos no son mutuamente excluyentes. La polisemia de los términos hace que estas características estén presentes en cualquier tipo de villancico. Esa relación dual de culto/popular y sacro/secular se encuentra presente en mucha de la música que se considera en el campo del concierto. Actualmente la música litúrgica “clásica” se interpreta más en el contexto secular del concierto que en un contexto litúrgico, así como

³⁷ Véase apartado 1.3.

los vales vieneses del siglo XIX pueden ser más “populares” que mucha de la música popular actual en ciertos contextos.

Esta ambigüedad de las categorías hace que el villancico popular tenga cabida en la música de concierto siguiendo ciertos principios bajo los que esta última categoría es concebida, a pesar de lo variables y relativos que puedan ser. De esta manera, así como puede concebirse el “villancico paralitúrgico” para los siglos XVII y XVIII, visto desde la práctica musical, para los siglos XX y XXI también puede concebirse el “villancico de concierto” en el que está representado el villancico popular.

El componente de “navidad” en la definición del villancico popular pesa en la significación que se le da a la práctica. La asociación que se da entre el género y la festividad hace que éste se enmarque dentro de la temporada correspondiente (generalmente el mes de diciembre, aunque es posible que pueda llegar a extenderse). No es común, por ello, la práctica del villancico en otro momento del año.

Aunque parezca restricta, realmente la relación con la navidad estimula la práctica. El valor de la navidad en la cultura occidental hace que, incluso, ésta tenga relevancia en el campo de la música de concierto. Tanto así que en muchos contextos se crea una categoría especial en la que se relacionan el concierto y la navidad: el “concierto de navidad”. Es ahí donde se da la principal representación del villancico en el campo de la música de concierto.

La categoría “concierto de navidad” se ha usado en las últimas décadas para referirse a eventos musicales programados en la temporada navideña con el propósito de animar las festividades. La noción de la categoría es amplia e incluye eventos musicales que pueden ser muy heterogéneos, con repertorios de diversas tradiciones. Aunque en general existe una asociación del repertorio interpretado con la temática de la navidad, esta característica no es forzosamente incluida en la caracterización. Si bien se puede concebir el concierto de navidad en cualquiera de las posibles significaciones que tiene el concierto

como evento artístico,³⁸ el concierto de navidad que se analizará es el que corresponde a la acepción del concierto en los términos anteriormente descritos.

Es en las ciudades que cuenten con los recursos necesarios en donde se organiza este tipo de eventos. Estas ciudades pueden alojar varias orquestas sinfónicas, la mayoría financiadas por los gobiernos tanto nacional como local y otras respaldadas por otro tipo de instituciones, así como una gran cantidad de coros y conjuntos de cámara de diferentes formatos y niveles de competencia.³⁹ En los conciertos de navidad que se realizan en las ciudades hispanoamericanas está entonces la principal representación del villancico de concierto. Para entender la significación del género es preciso analizar las tendencias que hay en las dinámicas que se manejan tanto en la organización de estos eventos como en el repertorio interpretado.

Para poder analizar las prácticas contemporáneas y sus tendencias se seleccionaron algunos de los denominados “conciertos de navidad” que interpretaron las principales orquestas sinfónicas y coros de distintas ciudades hispanoamericanas en los últimos años. Para estudiar en detalle ciertas características de la organización de los eventos y el repertorio, se dio seguimiento a los conciertos de navidad realizados entre los años 2007 y 2012 por las orquestas sinfónicas que los ofrecen regularmente en las ciudades de México y Bogotá, tomando éstas como muestras significativas al ser ciudades capitales y metrópolis, que funcionan como centros financieros, políticos y culturales en Hispanoamérica.

³⁸ En las grandes ciudades los gobiernos suelen organizar eventos recreativos durante todo el mes de diciembre como parte de las celebraciones navideñas, incluyendo alumbrado público, desfiles y presentaciones artísticas de diversos tipos. Por ejemplo, para abrir la temporada navideña de 2011, el gobierno del Distrito Federal en la Ciudad de México contrató a la cantante estadounidense de *pop* Britney Spears para realizar un “concierto”.

³⁹ La cantidad de agrupaciones profesionales depende de muchos factores como la importancia política y económica que tenga en el país, así como las políticas gubernamentales que la rijan. Tanto la estructura de estas agrupaciones como el repertorio interpretado suelen tener las mismas características en la mayoría del continente americano ya que es un modelo apropiado que funciona para toda la música de arte occidental. Siendo así, la configuración de una orquesta o un coro en México es básicamente la misma que se encuentra en Colombia, Perú, Argentina o cualquier otro país hispanoamericano.

3.2. Conciertos sinfónicos y corales de navidad en Hispanoamérica

La programación de las orquestas a lo largo de todo el año incluye principalmente obras del “periodo de la práctica común” (ss.XVII-XIX), pero también obras orquestales modernas y contemporáneas. Sólo en casos muy particulares se pueden encontrar propuestas diferentes como arreglos de música popular o tradicional, colaboraciones con otro tipo de artistas u otros casos. La temporada decembrina es la que cierra el ciclo anual de conciertos. Con motivo de las fiestas, ciertas orquestas suelen programar algún concierto, denominado generalmente como “concierto de navidad”; aunque hay casos en los que también se puede hacer mención del “concierto de fin de año”. Hay orquestas que anualmente realizan conciertos de navidad, con lo que prácticamente establecen una tradición. Otras orquestas sólo llegan a organizar conciertos de navidad ocasionalmente. En la Ciudad de México las orquestas que ofrecen estos conciertos regularmente son la Orquesta Sinfónica de Minería (OSM) y la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM). En Bogotá los realizan la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (OSNC) y la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB).

La popularidad de estas fiestas y la importancia que tiene la música puede ser un motivo para las orquestas de convocar un mayor público. Usualmente la asistencia a un concierto de navidad aumenta considerablemente con respecto a los demás conciertos por varias razones. Por una parte, el evidente elemento popular del repertorio atrae a un público no habitual, es decir, que no está familiarizado con la música de concierto. Por otra parte, en la música de navidad en concierto puede proyectarse una mayor espectacularidad que en el repertorio habitual, lo cual hace que este evento en particular sea más llamativo que los conciertos ordinarios del resto de la temporada. Esta situación le favorece a la orquesta por tener un público que va a conocer de antemano la realización de este evento y de esa manera resulta más sencillo convocarlo, y también le favorece al público que sigue regularmente este tipo de espectáculos el garantizarse su realización. Esta ventaja también puede ser usada, entre otras razones, para promocionar el trabajo de la orquesta distintos estratos sociales y se pueden generar varias estrategias para ello.

Una posibilidad es la de convocar a un público de la élite social con la organización de conciertos en auditorios. En una época de diversos gastos familiares como lo es diciembre, no cualquiera puede pagar por boletos de este tipo de eventos. Sin embargo, dado que ciertas orquestas operan sin fines de lucro, algunos de estos conciertos se realizan a beneficencia. Ejemplo de ello son determinados conciertos ofrecidos por la OSM en 2012 (*vid.* Fig. 3.1).



Figura 3.1: Cartel del “Concierto de gala navideño” de la OSM en 2012

El cartel del evento evidencia el público selecto al que está dirigido: los exalumnos de la universidad y sus familias. En el costo de la entrada, que se anuncia como donativo, se especifica que éste es exclusivo para exalumnos. Se presenta el evento como una función única, si bien el mismo repertorio fue interpretado unos días después en un auditorio más grande (Auditorio Nacional de la Ciudad de México) con entrada al público general. También se especifica que la función es a beneficio del Fondo de Becas para la Titulación (de la Universidad Nacional Autónoma de México).

Algunas orquestas llegan a ser contratadas por empresas particulares para eventos privados, en donde el concierto de navidad es el acto central de un evento social. Por ejemplo, el concierto ofrecido por la empresa de cavas *Freixenet* en 2012 contó con la participación de la orquesta del Conservatorio de Música y Arte de Celaya (*vid.* Fig. 3.2.).

Freixenet México
EUA VIVE

Concierto de Navidad
1 de diciembre de 2012

Blega el final de año que celebraremos, como es habitual, con un delicioso concierto de música clásica ofrecido por la orquesta **Conservatorio de música y arte de Celaya** y un espectacular banquete servido por **Evergreen** compuesto por el siguiente MENÚ:

<p>1er Tiempo Strudell a las vísceras Espumoso Brut Doña Dolores Reserva</p>	<p>2o Tiempo Crema D'ou de portobello con 5 quesos a las finas hierbas Doña Dolores Merlot Rosado</p>	<p>3er Tiempo a elegir Medallones de filete de res con espuma de queso de cabra en reducción de romero y apeto con puré de camote rojo o blanco Salmón con costra de alga nori en crema de tomate y puré de zanahoria Doña Dolores Tinto 4 Regiones</p>	<p>4o Tiempo Obsesión de chocolate con helado de vainilla Espumoso Doña Dolores Reserva</p>
--	---	---	---

Costo p/persona \$1,400.00 Preeva reservación.
Incluye concierto en las cavas, comida en el claustro y baile.

Deposito a nombre de: Freixenet México S.A. de C.V.
Banco Santander, Sucursal 4215 Ezequiel Montes, Qro.
Cuenta: 65 50245384-7 / Clabe: 014680655024538474
Si desean factura enviar RFC, no se elaboran facturas posteriores.
No existen reembolsos una vez realizado el depósito.

Cierre reservaciones 23 de noviembre o acabar boletos. Es indispensable enviar la copia de su depósito con nombre y telefono al correo: relpublicas@freixenetsmexico.com.mx o al fax: (01 441) 277.15.01
Rogamos confirmación telefónica: (01 441) 277.01.47

12h. Recepción y Copa de Bienvenida
de 12:30h. a 13h. Recorrido
con el Sommelier Ricardo Espindola
13h. Concierto en las Cavas con la orquesta
Conservatorio de música y arte de Celaya
14h. Presentación del menú y el maridaje
14:15h. Inicio del banquete
15h. Grupo Versátil
18h. Espectáculo Pirotécnico para despedir el Evento

Figura 3.2: Cartel del “Concierto de Navidad Freixenet México” en 2012

El cartel resalta el concierto como el evento principal, aunque hay otras actividades que hacen parte del programa, como un banquete y un espectáculo pirotécnico, entre otros. Se observa entonces la importancia que puede tener un concierto para estos fines de reunión social. El costo del evento y el círculo social al que se proyecta hacen que éste sea exclusivo de altas esferas de la sociedad.

Otra posibilidad es la de convocar un público que no tiene un fácil acceso a este tipo de eventos. Entre las estrategias utilizadas para este propósito están la entrada libre al concierto y también la posibilidad de utilizar otros escenarios conforme a este fin, como parques o templos de distintos sectores de la ciudad. De esta manera programó, por ejemplo, la OFB su serie de conciertos de navidad para el 2012 (*vid.* Fig. 3.3).



Orquesta
Filarmónica
de Bogotá

Celebre la Navidad con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en los parques de la ciudad

Bajo la batuta del maestro Eduardo Carrizosa y con la participación del Coro Filarmónico de la Corporación Carmina Gallo, la OFB se une a las celebraciones de Navidad programadas por la Alcaldía Mayor de Bogotá en los siguientes escenarios:

- 1 de diciembre**
Santuario de Monserrate. 6:30 p.m.
- 9 de diciembre**
Plaza Jubileo Compensar. 11:00 a.m.
- 11 de diciembre**
Parque Serafina (San Cristóbal). 7:00 p.m.
- 12 de diciembre**
Parque El Tintal (Kennedy). 7:00 p.m.
- 13 de diciembre**
Parque de Las artes Chiminigagua (Bosa). 7:00 p.m.
- 15 de diciembre**
Sumapaz (Corregimiento de Nazareth). 11:00 a.m.
- 16 de diciembre**
Parque de la 93. 7:00 p.m.

Figura 3.3: Programación de conciertos de navidad de la OFB en 2012

Se ve entonces cómo la organización de conciertos sinfónicos de navidad corresponde a las políticas y estrategias culturales de las instituciones. La navidad es utilizada para fortalecer tales estrategias. Se piensa como tradición, es decir, como una práctica social fundamental establecida en la cultura.

Dado que generalmente el repertorio de los conciertos sinfónicos de navidad incluye música vocal, es habitual que uno o varios coros profesionales o de aficionados participen en este tipo de espectáculos. La oferta de coros en una ciudad puede ser bastante mayor a la de orquestas y no siempre cuentan con un patrocinio institucional. En muchos casos les es necesario establecer alianzas con instituciones privadas o públicas para poder promover sus conciertos.

Siendo la música coral parte de las tradiciones de la temporada navideña, generalmente se organizan varios conciertos navideños a cargo de coros. Los escenarios para este tipo de eventos pueden ser variados, principalmente templos, salas o auditorios en alguna institución, y parques o plazas públicas. Aunque generalmente son conciertos para un público amplio, con entrada libre o boletos de bajo costo, también hay algunos más exclusivos, siguiendo el mismo tipo de estrategias observadas en los conciertos sinfónicos. Dentro de las prácticas musicales de esta temporada están también los festivales corales, aprovechando las características comunes del repertorio de los distintos coros. En promedio se organizan unos tres conciertos, en donde cada uno cuenta con la participación de uno o varios coros, generalmente locales.⁴⁰

Además de los conciertos sinfónicos y corales, los conjuntos de cámara –ensambles instrumentales, vocales o mixtos– también aprovechan la temporada para ofrecer conciertos de navidad. Por un lado están los ensambles de música antigua. El vasto repertorio con temática de navidad que existe en los periodos medieval, renacentista y barroco puede ser usado para conciertos dedicados a esta ocasión. Por otra parte, los ensambles modernos pueden disponer del repertorio popular navideño a través de arreglos que se ajusten al formato instrumental.

Los conjuntos de cámara, al ser menos numerosos que las orquestas, son más prácticos para la organización de un concierto ya que requieren de menos operaciones logísticas y económicamente se vuelve más rentable. Una de las estrategias para ello que puede ser aprovechada por las orquestas es dividir el grupo en varios conjuntos de cámara y de esa forma poder dar más conciertos con una mayor posibilidad de escenarios. Tal

⁴⁰ Se pueden organizar conciertos en los que participen cinco o más coros, cada uno interpretando unas tres obras en promedio.

estrategia fue usada por la OFB en 2010 y la OSNC en 2012 con el propósito de llegar a públicos que no tienen facilidad de asistir en otras condiciones, presentándose en espacios poco habituales para los conciertos de este tipo de agrupaciones.⁴¹

Por las condiciones económicas, sociales y culturales que se prestan en la temporada decembrina, las posibilidades de organizar un concierto de un ensamble instrumental o vocal pequeño pueden ser favorables. Esta situación facilita a grupos de estudiantes o de aficionados para participar en estas prácticas y para posicionarse en el campo.

3.3. Dinámicas del repertorio

Una de las principales características del concierto de navidad es su repertorio. Aunque es muy común que éste haga alguna alusión directa o indirecta a la navidad, esta característica no es exclusiva. Lo temático del concierto también puede reflejarse visualmente con alguna escenografía, un performance,⁴² o con alguna indumentaria particular que usen los músicos para la ocasión (*vid.* fig. 3.4).⁴³ Otra posibilidad es que el mote usado sea sólo conmemorativo de la festividad y que no haya nada alusivo a ésta musical o visualmente.



Figura 3.4: Concierto de navidad de la OSNC en 2010⁴⁴

⁴¹ Se incluyen templos, parques, plazas, cárceles, clínicas y centros comerciales (véase <http://www.sinfonica.com.co/concierto.php?id=135>).

⁴² El *performance* puede estar integrado a la interpretación musical, o ser un acto independiente de ella dentro del mismo evento artístico.

⁴³ En algunos conciertos de navidad los músicos usan gorros navideños. Estos gorros de invierno, propios de la tradición anglosajona, se han popularizado en las tradiciones navideñas hispanas.

⁴⁴ Fotografía: OSNC

El repertorio de un concierto de navidad puede estar relacionado con la temática totalmente, parcialmente o no estar relacionado del todo. La relación puede ser directa, cuando algún elemento de la navidad aparece en el título o en el contenido musical o textual (en el caso de música vocal); o puede ser indirecta cuando se hace por medio de alguna metáfora poco o nada evidente. Para analizar completamente las dinámicas del repertorio se tendrán en cuenta otras categorías como la procedencia: local, hispanoamericana o foránea; el tipo de música: culta o popular; la versión: original o arreglo; la temporalidad y el tipo de concierto.⁴⁵ En el análisis de la dinámica del repertorio se compararon los programas de los conciertos navideños de las orquestas sinfónicas ya nombradas en los últimos seis años, y una amplia selección de conciertos corales y de ensambles menores, incluyendo festivales corales. En los anexos N°1 y N°2 se enlistan las obras presentadas en estos conciertos.

Lo habitual es que los conciertos de navidad estén relacionados con la temática a través del repertorio. Se procura que por lo menos una parte toque el tema aunque sea indirectamente. Por ejemplo, el recital para piano ofrecido por la OSNC en 2012 en su ciclo de conciertos de navidad incluía las obras *Las estaciones* op. 37bis (1876) de P.I. Chaikovski (1840-1893) y *Estudio de pasillo* (ca.1950) del colombiano Oriol Rangel (1916-1977). La única relación del repertorio con la navidad se da en el último de los 12 movimientos de la suite de Chaikovski –dedicados a cada uno de los meses del año– cuyo título es *Diciembre: Navidad*.⁴⁶

Dentro del repertorio sinfónico, una de las obras más populares de los conciertos de navidad que indirectamente están relacionadas con la temática es la suite *El cascanueces*, op.71a (1892), también de Chaikovski. La suite es una selección de ocho piezas del ballet homónimo, que a su vez está basado en un cuento infantil de E.T.A. Hoffmann (1776-1822). La fantásica historia transcurre en navidad y de ahí la asociación del ballet y la suite con el tema.⁴⁷

⁴⁵ Hay que tener en cuenta que estas categorías no son absolutas, pues como se observó en el capítulo 2, pueden llegar a ser bastante difusas.

⁴⁶ Cada título va acompañado de un fragmento de poesía de algún autor ruso.

⁴⁷ La puesta en escena del ballet a cargo de compañías de danza también suele hacerse en la temporada decembrina.

También con una relación indirecta con la navidad, pero desde el aspecto religioso, está el oratorio *El Mesías* (1741), de G.F. Händel (1685-1759) –una de las obras sinfónico-corales más populares en los conciertos de navidad. El libreto del oratorio está inspirado en diversos pasajes bíblicos que tratan sobre el salvador del mundo. Teológicamente la navidad es la celebración del nacimiento del Salvador (Cristo), y ese aspecto es tratado en varios de los números del oratorio. En los conciertos sinfónico-corales de navidad suelen interpretarse algunos de estos números específicos (principalmente el *Halleluia* y *For unto us a child is born*) aunque es posible encontrar conciertos de navidad dedicados a la interpretación completa de esta magna obra, tal como lo hizo la OSNC en 2012 en asociación con el Coro de la Universidad de los Andes.⁴⁸

Hay obras religiosas que están dedicadas al Adviento, que es el tiempo litúrgico inmediatamente anterior a la Navidad. No es propiamente la celebración de la navidad sino la preparación de ésta.⁴⁹ Tal relación puede tomarse para incluir estas obras en programas de conciertos de navidad. El repertorio de adviento consta principalmente de motetes y *Magnificat*⁵⁰ de diversos autores. Un ejemplo de ello sería el concierto de navidad ofrecido por el Coro de Madrigalistas de Bellas Artes en 2011, cuyo programa constaba de los *Magnificat* de J.S. Bach (1685-1750) y A. Vivaldi (1678-1741). Sin embargo, no es extraño encontrar programas de conciertos de navidad en los que estén incluidas obras sacras que no tienen relación con el nacimiento de Cristo, especialmente en conciertos corales.

Del repertorio clásico no son muchas las obras directamente relacionadas con la navidad que se suelen interpretar en los conciertos navideños. Aparte de los nombrados coros de *El Mesías* de Händel se encuentran también el *Oratorio de Navidad* (1734) y otras cantatas para esta ocasión de J.S. Bach, o *La infancia de Jesús* (1854) de H. Berlioz (1803-1869), por nombrar algunos ejemplos, aunque raras veces llegan a interpretarse completas.

⁴⁸ Ese mismo año iba a ser interpretado también por la Orquesta Sinfónica de Venezuela, la Camerata Barroca de Caracas y *Collegium Musicum* en Caracas, Venezuela aunque el evento fue suspendido por causas ajenas a las instituciones participantes (Fuente: El Universal 11/12/12).

⁴⁹ El adviento es el primer periodo del año litúrgico y corresponde a los cuatro domingos previos a la navidad.

⁵⁰ El *magnificat* es un género musical sacro que surge de la musicalización de la oración bíblica homónima atribuida a la virgen María en el contexto de la visita de su prima Isabel tras la concepción de Jesucristo, antes del nacimiento.

Una de las obras más interpretadas en los conciertos de navidad en el mundo es la canción *Stille Nacht* (1818) de F. Grüber (1787-1863), frecuentemente traducida al español como “Noche de paz”. La gran popularidad que ha logrado esta pieza hace que sea casi infaltable en un concierto típico, en el que los gestores lo asumen prácticamente como una demanda del público. La obra ha sido arreglada innumerables veces para acomodarse a cualquier formato instrumental o vocal dentro de variados estilos musicales según las necesidades de las agrupaciones y sus objetivos musicales.

Otras de las canciones foráneas de navidad que han logrado reconocimiento internacional y suelen ser interpretadas en concierto son las estadounidenses *Little Drummer Boy* (1941) de K.K. Davies (1892-1980), traducida como “El niño del tambor” o “El tamborilero”, y *White Christmas* (1940) de I. Berlin (1888-1989), traducida como “Blanca Navidad”; la tradicional alemana *O Tannenbaum*, traducida como “Árbol de navidad”; o la francesa *Cantique de Noël* (1847) de A. Adam, traducida como “Oh, Santa noche”. Prácticamente todas las canciones foráneas de navidad son traducidas al español para los conciertos en Hispanoamérica y se pueden encontrar distintas versiones de la traducción del texto original.

Algunas de las canciones europeas de navidad tienen un origen que no está relacionado con esta festividad. Éstas se han venido resignificando, principalmente con modificaciones en las letras. Por ejemplo, la canción inglesa del siglo XVI *Greensleeves* fue transformada en 1865 por William Chatterton en el carol *What child is this?* Otra posibilidad es que sean canciones de invierno y se hace una asociación entre la temporada del año y la festividad. En un caso como *Jingle Bells* (1857), del estadounidense James Pierpont (1822-1893), que narra carreras de caballos en invierno, las diversas traducciones al español hacen explícito el tema de la navidad. También ocurre con *O Tannenbaum*, siendo una canción alemana que trata sobre los abetos, que en inglés es traducida como *Oh Christmas tree* (árbol de navidad).

Prácticamente todas las canciones foráneas de navidad que se han popularizado en Hispanoamérica han sido traducidas y la mayoría son interpretadas en español. Las obras del repertorio clásico en cambio no suelen cantarse traducidas al español. Se puede ver que en este aspecto también funciona cierta distinción en la forma como se relaciona el

repertorio con las categorías culto/popular. Mientras que obras como los oratorios, cantatas o la música litúrgica tienden a pertenecer más claramente al ámbito de la “música culta”, en el caso de las canciones de navidad esta categoría se torna ambigua y depende en gran medida del idioma que se use en su interpretación.

Una parte importante de los programas de conciertos de navidad se compone de villancicos populares. El repertorio que se puede denominar “villancico” es muy variado. Como se observó anteriormente, aunque pueda llamársele “villancico” a cualquier canto navideño, para los propósitos de este trabajo se utilizará dicha categoría para referirse al género musical de origen hispano, procedente tanto de España como de Hispanoamérica, que se analiza en el capítulo 1.

En ciertas ocasiones tiende a predominar el villancico local sobre el foráneo. Sin embargo, muchas de estas piezas son tradicionales y su origen no siempre es claro. El villancico popular tiene una gran circulación por todo el mundo hispánico (e incluso fuera de él), y tiende a adaptarse muy bien a las tradiciones locales para ser fácilmente apropiado dentro de las costumbres de la celebración navideña. Esto hace que, por una parte, no se le dé tanto valor a su origen o autoría, y por otra parte puedan llegar a considerarse locales en el saber popular obras que realmente son importadas. El escaso trabajo musicológico que existe sobre este repertorio no contribuye a resolver la situación. Las fronteras entre lo local y lo foráneo por lo tanto pueden llegar a ser difusas, tanto en los villancicos hispanos como en los *carols*, *noëls* y demás géneros relativos cuando se utilizan traducciones al español.

La circulación de esta música también puede influir en que haya variantes del texto de un mismo villancico, como ocurre también con las traducciones de canciones foráneas. La identificación de la obra también puede tener variantes ya que en algunos casos se usa como título el primer verso del estribillo, en otros casos se usa el primer verso de la copla y en otros la canción puede tener un nombre que no corresponda a ninguno de los dos anteriores. Un ejemplo de esto último se ve en el villancico español titulado *La Chocolatera*, que puede encontrarse referenciado como *Hacia Belén va una burra*, que corresponde al primer verso de la copla; o también como *Rin, rin*, que corresponde a la segunda parte del verso.

Una notable diferencia entre los conciertos sinfónicos y los corales es que en los primeros tiende a haber una mayor estandarización del repertorio. Obras como *Noche de paz*, *Adeste fideles*, *Joy to the world*, *Halleluia* de *El Mesías*, o la suite *El cascanueces*, así como popurrís de canciones de navidad, son programadas en la mayoría de conciertos sinfónicos de navidad. Tiende a predominar el repertorio foráneo sobre el hispano, así como el clásico sobre moderno. En los conciertos corales se puede encontrar una mayor variedad de repertorio, y si bien puede haber una primacía de algunos clásicos como *Noche de paz*, tiende a haber una mayor selección de villancicos populares. Es más habitual el repertorio moderno en este tipo de conciertos.

Al ser la mayoría de estas piezas esencialmente melodías armonizadas, en los conciertos se suelen interpretar en arreglos ajustados a las necesidades de cada conjunto musical. La calidad de los arreglos también puede variar mucho; ya que lo esencial es el reconocimiento de la canción y no su versión, ciertas agrupaciones –aun las profesionales– no se molestan en trabajar arreglos musicalmente exigentes y optan por aquellos que les garanticen un trabajo fácil y rápido.

Es muy común que en los conciertos de navidad se utilicen arreglos de las obras, no solamente de los villancicos populares, en lugar de versiones originales. Esto es debido a que en muchos casos los formatos originales no corresponden a los del conjunto. También se seleccionan arreglos de acuerdo con las intenciones estéticas del concierto. Una de las razones para no elegir arreglos muy elaborados es el de hacer que la melodía principal sea clara y de esa manera incluso dejar participar al público cantando junto con el conjunto. Los arreglos más elaborados tienden a orquestaciones o juegos musicales que son llamativos para un público poco habitual de la música de concierto.

El general desconocimiento del origen del repertorio junto con el reconocimiento que alcanzan a tener los arreglistas puede hacer que llegue a haber confusión en determinar la autoría de la obra, si los organizadores de los conciertos no hacen una correcta investigación o si lo explican de forma inapropiada en los programas. No siempre se hace la diferencia entre compositor y arreglista y en ocasiones ambos aparecen en un mismo plano. Un caso particular es el del compositor, director y arreglista mexicano Ramón Noble (1925-1999), quien compuso y arregló una gran cantidad de obras, entre éstas algunas navideñas.

El papel de su trabajo no siempre es explicitado en los programas y puede pasar como compositor de obras que realmente arregló, como sucede generalmente con el popular *Villancico mexicano* al que muchas veces se le atribuye su autoría cuando realmente es un arreglo de una canción del siglo XVI (aunque no se menciona la fuente original).

En las piezas populares también se puede generar confusión cuando no es clara una diferencia entre el repertorio tradicional de origen anónimo y aquellas que sí tienen un compositor conocido pero que al haber sido tan popularizadas y asociadas con el repertorio tradicional, puede llegar a haber un desvanecimiento de la autoría. Un caso sería el del villancico *Mi burrito sabanero* del compositor venezolano Hugo Blanco (1940-), que gracias a la gran popularidad que ha alcanzado esta obra tanto en Venezuela como en los demás países hispanoamericanos, en algunos casos es catalogado como “tradicional venezolano” o en peores ocasiones hasta es confundido el país de origen.

El repertorio clásico (música de arte) es reducido en los conciertos de navidad en Hispanoamérica ya que es limitado y poco variado. Se recurren en la mayoría de casos a las mismas obras paradigmáticas, principalmente a las ya mencionadas: *El Mesías* de Händel y la *Suite El Cascanueces* de Chaikovski. Es en los conciertos sinfónicos donde tienen mayor cabida estas obras. A pesar de lo “populares” que puedan ser, las características estéticas e históricas mantienen los referentes de la música culta.

El repertorio popular, que tiende a estar más ligado a las tradiciones navideñas, suele ser más variado y heterogéneo. En general son arreglos orquestales o corales pues en la mayoría de los casos no fueron concebidas para ser interpretadas en este tipo de conciertos. Bourdieu señala que un género típico de la estética media es la adaptación: “‘orquestaciones’ populares de música erudita o al contrario, ‘orquestaciones’ pretendidamente eruditas de ‘temas populares’” (1990:19). El capital simbólico de la Navidad se sintetiza principalmente en estos dos grupos (erudito y popular), que es donde el público puede referenciar su gusto. Se ve una necesidad de identificarse con una tradición, ya sea la “erudita” manifiesta en obras “clásicas, o la “popular” en canciones populares de navidad, principalmente villancicos. Pero al convivir en un mismo evento, no se genera un choque de estéticas, sino que se procura fundirlas: popularizando los “clásicos” y “academizando” las canciones populares.

Los convencionalismos que se establecen dejan poco espacio para nuevas propuestas. Los organizadores de los conciertos en general buscan obras que les sean familiares y atractivas al público general.⁵¹ Sin embargo, la novedad en este contexto no se limita a obras de creación reciente. Puede entenderse en un sentido más amplio que abarque todo el repertorio que no es habitual. Aunque un concierto de navidad pueda tener un repertorio limitado si sólo se tiene en cuenta aquel que está relacionado con esta temática, el repertorio habitual es escaso y de esa forma todo lo que esté por fuera de él puede llegar a pasar por “novedoso”. Por ejemplo, el concierto ofrecido por la OFUNAM en 2012 incluía la obra *Christmas Day* (1910), una fantasía coral de antiguos *carols* del compositor inglés Gustav Holst (1874-1934). Esta obra casi nunca es programada, por lo que puede pasar por novedad.⁵²

Al añadir un repertorio “novedoso” existe entonces una amplia gama de obras de todas las épocas y lugares del mundo. Una parte de éste pueden ser también obras de creación reciente (incluyendo música de compositores de cualquier parte del mundo).⁵³ Aun así, este corpus no es amplio y muchas veces es de acceso limitado, pues hay música que no está editada o que no tiene una circulación que le permita llegar a las instituciones o agrupaciones musicales y a través de ellos a los consumidores.

Esta situación hace que la creación de obras de navidad en Hispanoamérica no se vea como una necesidad y además haya varios factores jugando en contra. Incluir obras de compositores presentes en los conciertos tendría un costo adicional para las instituciones que difícilmente están dispuestas a cubrir, como los derechos de autor, la adquisición de partituras o arreglos necesarios. Aunque no lo hubiera, en el proceso de selección influyen aspectos estéticos, técnicos y logísticos, además del reconocimiento del autor, que restringen aún más sus posibilidades. A pesar de ello, como se ha visto, sí existen obras de navidad de creación reciente en Hispanoamérica y algunas llegan a programarse en los conciertos.

⁵¹ Entrevista con Alejandro Guzmán, subdirector ejecutivo de OFUNAM, 6/2/13.

⁵² Según Alejandro Guzmán, subdirector ejecutivo de OFUNAM, este tipo de obras son más difícilmente son seleccionadas por los programadores de los conciertos.

⁵³ Por ejemplo, las obras del compositor inglés John Rutter (n. 1945) han sido bastante difundidas en el medio coral hispanoamericano y se suelen interpretar con frecuencia, dejando de ser novedades en ciertos contextos.

Estas disposiciones se hacen especialmente evidentes en los conciertos sinfónicos de navidad. Por ejemplo, en los conciertos de los últimos años ofrecidos en Bogotá, sólo aparecen cinco obras programadas de creación reciente. Tres de ellas son del compositor colombiano Arnulfo Briceño (1938-1989): *Bum za ba da ba*, *Sueño de navidad* y *Villancico colombiano*.⁵⁴ Si bien son obras escritas en el periodo de los últimos 50 años, es un compositor que ha tenido cierta incidencia en la cultura popular del país. No sería extraño que en pocos años estas obras pierdan la etiqueta de “novedad” y estén plenamente insertas en la música popular, así se mantengan presentes en la música de concierto. Otra pieza, *En el pesebre*, es de la también colombiana Leonor Buenaventura (1914-),⁵⁵ cuyo caso probablemente sea similar al de Briceño. La quinta obra fue el estreno de una composición del colombiano Felipe Aguirre (1976-) que no tiene ninguna relación con la navidad, en conciertos que él mismo dirigió.⁵⁶

En los conciertos sinfónicos de navidad de los últimos años ofrecidos en la ciudad de México aparecen programadas dos obras de creación reciente. Las dos son estrenos de villancicos de compositores mexicanos: Eduardo Diazmuñoz (1953-) y Leticia Armijo (1961-). El concierto de navidad de la OFUNAM en 2008⁵⁷ incluyó el villancico *Espíritu de Navidad* (2008) de Diazmuñoz como conclusión de la obra *Las Posadas*, recopilación de cantos tradicionales mexicanos realizada por Eduardo Hernández Moncada y Ramón Noble. Arturo Brennan, en el programa de mano del concierto, explica lo siguiente sobre esta obra:

Eduardo Diazmuñoz, director de orquesta y compositor mexicano, opina que el final de esta serie de villancicos, con *Señora Santa Ana*, parece dejar algo en el aire, como inconcluso, y no muy brillante. Así, para cerrar la serie en un espíritu más luminoso y de celebración, Diazmuñoz decide añadir a la serie un último villancico, compuesto por él mismo para una ocasión diversa, titulado *Espíritu de Navidad*. Por otra parte, en el año 2001, la Orquesta de Baja California encargó a Diazmuñoz otra versión de *Las posadas*, una versión que se adaptara a sus recursos y a su dotación. Así, la nueva versión (que es la que se ha de interpretar en esta ocasión) está basada en el orden de villancicos de Ramón Noble, la

⁵⁴ Conciertos de navidad de la OFB en 2012.

⁵⁵ Conciertos de navidad de la OSNC en 2007 y 2010.

⁵⁶ *Shambala*. Conciertos de navidad de la OSNC en 2007. Se volvió a programar en 2010.

⁵⁷ Programa 9, Tercera temporada de 2008.

orquestración original de Hernández Moncada, el arreglo de Diazmuñoz, para finalizar con el villancico original del propio Diazmuñoz. Por cierto, el director y compositor mexicano dedicó su versión personal de *Las posadas* a su hija Trasina... sí, como un regalo navideño. (Brennan, 2008: 23)

El concierto fue dirigido por el propio Diazmuñoz, lo que, sumado a lo que comenta la reseña, explicaría la facilidad de la inclusión de esta obra en el programa. Leticia Armijo, por otra parte, estrenó el villancico *Lucero de la mañana* en el concierto navideño ofrecido por la OSM en 2008. Diazmuñoz y Armijo, a diferencia de Briceño y Buenaventura, están relacionados con el campo de la música culta. También se observa que hay una preferencia por obras locales en este tipo de repertorio.

En los conciertos corales es más frecuente encontrar obras de creación reciente. La logística de estos eventos es más sencilla que la de los conciertos sinfónicos por lo tanto hay menos factores que afectan su programación. En muchos casos, la decisión de la selección del repertorio recae únicamente en el director de la agrupación coral, que tiene entonces una mayor libertad en la toma de decisiones al respecto.

Es más numerosa la música coral de navidad que la música orquestal por varias razones. En primer lugar hay un predominio de la música vocal al estar relacionada con una temática que necesita ser explicitada. Además de esto, la música coral relacionada con la navidad viene de una tradición de muchos siglos en la música occidental. La mayoría de estas obras son cercanas al concepto del villancico tradicional. Aunque igualmente hay una preferencia por el repertorio local, en los conciertos también se encuentran programadas obras foráneas, pero principalmente de compositores hispanoamericanos.

3.4. La creación de obras de navidad: entre la composición original y el arreglo

Siendo el villancico un género vivo en Hispanoamérica es natural que se sigan creando obras. Dada la independencia de los procesos de creación y reproducción en la música, no resulta indispensable la programación de estas obras en los conciertos para que se den los momentos creativos. Una exploración al impulso creativo de los compositores permite entonces comprender mejor la significación que tiene esta música.

Las motivaciones que impulsan a los compositores hispanoamericanos a escribir obras de navidad son diversas. El escritor argentino Felix Luna (1925-2009), quien junto con el compositor Ariel Ramírez (1921-2010) escribió la serie de villancicos hispanoamericanos más representativa de los últimos tiempos titulada *Navidad Nuestra* comenta al respecto sobre este momento creativo:

Una noche de septiembre u octubre de 1963 estaba yo de guardia en el diario “Clarín”, bastante tarde. De pronto me llamaron por teléfono: era Ariel Ramírez. Me contó que estaba escribiendo una misa y necesitaba completar una placa que se haría, con una serie de villancicos. (Luna, 2005)

Continúa diciendo más adelante:

Le dije como si lo hubiera pensado durante años: La obra que complementa el disco de tu “Misa Criolla” se va a llamar “Navidad Nuestra”, porque será un retablo criollo de Navidad. Serán villancicos, estampas de cada uno de los momentos clásicos del misterio cristiano del Nacimiento de Cristo. Vamos a empezar con la Anunciación, seguimos con la búsqueda de un alojamiento de José y María, y continuamos con el Nacimiento y así seguían las ideas desbordándose. Ariel inmediatamente sintonizó mi entusiasmo y empezó a ensayar armonías y ritmos. (*Ibidem*)

Según explica el autor, las principales motivaciones para la creación de esta obra fueron la pasión por la navidad y el interés de vincular los aires de la música tradicional argentina a la música de concierto. Además de esto, se suma la necesidad de complementar la obra previa, la *Misa Criolla*, con otra para completar la placa.

Cuando el villancico (o cualquier género de navidad) es visto no sólo como una canción de navidad sino también como un género propio de la cultura local, la composición se convierte en una forma de rescatar una tradición con riesgo de desaparecer.⁵⁸ Ésta puede ser incluso adoptada dentro de una corriente nacionalista. En Venezuela, desde el impulso que dieron al aguinaldo Sojo, Plaza y Calcaño, ha habido una constante producción de obras con un ideal nacionalista.⁵⁹ Varios de sus alumnos se dedicaron a este género en la segunda mitad del siglo XX, tanto componiendo obras nuevas como recopilando repertorio

⁵⁸ Véase apartado 2.1.

⁵⁹ Véase apartado 2.1.

tradicional y haciendo arreglos, continuando así con la labor de los antiguos investigadores musicales. De éstos se puede destacar a Modesta Bor (1926-1998) e Inocente Carreño (1919-).

Bor es reconocida como una de las más importantes compositoras venezolanas de música coral. Fue alumna de Sojo, de quien heredó el interés en el rescate de la música tradicional y los principios del estilo nacionalista venezolano. Igualmente ella fue maestra de una nueva generación de compositores en la que se perpetuó esta tradición, en un ambiente más familiar que académico. Uno de sus discípulos, Cesar Alejandro Carrillo (1957-), narra esta situación:

Fueron muchas las Navidades parrandeando en casa de Modesta y sus hijas Lena, Liliana y Yamila, tocando y cantando todos los aguinaldos que nos sabíamos. Y si no los sabíamos los aprendíamos allí mismo con dos o tres pasadas. Ahí, en un ambiente de total camaradería, coincidíamos alumnos de todos los niveles de su clase de composición, refrendando lo que nos inculcaba en clase: el amor por el aguinaldo y las tradiciones navideñas venezolanas. [...] Modesta nos inculcó, desde el principio, que teníamos una gran responsabilidad con la música venezolana y que por lo tanto era importante que hiciéramos arreglos de música popular y que, en lo posible, compusiéramos aguinaldos, nuestro tradicional género navideño. De esa época con Modesta nacieron *Partamos a Belén* y *La llegada de los Reyes*, mis dos primeros aguinaldos. La mayoría de nosotros, directores de coro, esperábamos ansiosos ese momento de ver y corregir los arreglos, puesto que de allí íbamos a montarlos en nuestros coros. Por el atril del piano del salón desfilaron aguinaldos, valeses, merengues, gaitas, joropos y también otros géneros latinoamericanos, los cuales, valga la pena acotar, no eran tocados al piano, sino cantados a primera vista por los alumnos de la clase de composición, con letra, dinámica y todo. (Carrillo, 2010)

Otra posible motivación para la composición de villancicos puede ser el encargo de las instituciones que ofrecen los conciertos de navidad a compositores. Tal es el caso de Armijo, quien fue comisionada por la OSM para la composición de dos villancicos de navidad, de los cuales sólo uno llegó a interpretarse en el citado concierto de 2008. La compositora anteriormente había sido también comisionada por el director alemán Johannes Bruno Ullrich para la orquestación de canciones europeas de navidad. Sin embargo, como ya se ha señalado, esta situación no es habitual.

A partir de la doble función de compositores directores surge otra motivación para la creación de obras de navidad. Hay directores que tienen potestad en la selección del repertorio que interpretan. Para los conciertos de navidad, algunos optan por incluir alguna obra que generalmente es compuesta para la ocasión, como el caso anteriormente señalado de Diazmuñoz.

Es más frecuente que se escriban este tipo de obras dirigidas a participar en algún concurso de composición. Ha habido en Hispanoamérica algunos concursos de música navideña, con los cuales han surgido obras como *Festejo de navidad* (1965) del peruano Herbert Bittrich (1932-) o *Sucedió en Belén – Cinco villancicos para coro mixto* (1976) de la costarricense nacionalizada en México Rocío Sanz (1934-1993). Son más frecuentes los concursos de música coral y en éstos algunos compositores han participado con villancicos como el argentino Alberto Balzanelli (1941-), quien ganó el primer premio de la “Sociedad Argentina de Educación Musical” en 1969 con *Airecillos de Belén*; o el venezolano Miguel Astor, quien ganó el concurso coral correspondiente al XL aniversario del Polifónico Rafael Suárez en el renglón de Composición Coral en 2010 con *Cancioncilla de navidad*.

La exploración que se puede hacer en el género, a pesar de que sea tomado como una simple canción popular de navidad, también ha interesado a algunos compositores. El gran desarrollo que tuvo el villancico en los siglos anteriores puede ser un punto interesante para entablar diálogos con el pasado musical. Uno de los aspectos que ha llamado la atención es la dualidad del villancico como género musical y literario. La calidad literaria del Siglo de Oro español es una buena razón para que los compositores piensen en remusicalizar los textos, como lo hace Balzanelli con el texto anónimo cordobés del siglo XVII: *Airecillos de Belén*.

El esplendor del Siglo de Oro también estuvo reflejado en el territorio americano. Sor Juana Inés de la Cruz es tal vez la más célebre poeta de América colonial. Por su gran dedicación a los géneros devocionales, su obra literaria ha sido aprovechada por compositores del siglo XX, especialmente mexicanos. Obras de la “Décima musa mexicana”, como también se le conoce, aparecen en la mencionada *Sucedió en Belén* -

Cinco villancicos para coro mixto de Sanz⁶⁰ o también en *Villancico VI – Juguete* (1970) de Federico Ibarra (1946-), *Cinco villancicos* (s.f.) de Ramón Noble (1920-1999), o *Juanita - Cinco canciones para coro mixto* (1995) de Verónica Tapia (1961-).

La relación del villancico con la música infantil es otro factor que puede ser también usado como motivación para la composición de estas obras.⁶¹ La Navidad es una temática afín para la música infantil y ésta puede tener un buen consumo por su particularidad en las funciones lúdicas. Algunas obras han sido compuestas expresamente para este fin, como por ejemplo el villancico que aparece en las *Cinco canciones op.32* (1979) del chileno Carlos Botto Vallarino.⁶² Aun así, a la mayoría del repertorio de Navidad puede dársele también este fin.

Una consideración final sobre la motivación de la composición de obras de Navidad es la significación misma que tiene la Navidad para los músicos. Los componentes esenciales: tradición, espiritualidad y producto comercial pueden generar un sentido en los compositores de acuerdo con la forma como se relacionen con la festividad. Varios de los aspectos señalados anteriormente se ligan al valor tradicional que ha tenido la Navidad en la música desde hace varios siglos. Otro sentido que tiene este componente es el de unidad familiar, que igualmente puede estar asociado a la significación en los procesos poéticos. Por ejemplo, en su reseña fonográfica sobre la *Cantata Navidad en Chile* (1974) del chileno Pablo Délano Thayer (1950-), Cristian Guerra anota lo siguiente:

Hay otros dos puntos que se vinculan con el sentido que la fiesta de Navidad, motivación última de la obra, tiene o debiera tener. En primer lugar, la Navidad entendida como celebración fundamentalmente familiar corresponde a todo el proceso de creación, interpretación y difusión de esta obra. Los principales involucrados tanto en la génesis misma de la cantata como en la producción fonográfica están unidos por lazos familiares. Pablo Délano y Silvia Sandoval son matrimonio, Alicia Morel es tía política del compositor y en los créditos se menciona, entre otros, a sus hijos María Laura (dibujante de portada y viñetas en el folleto del CD) y Tomás Thayer. Además, al final de los textos de la cantata

⁶⁰ Estos no fueron los únicos villancicos que Sanz compuso inspirados en la obra de la poetiza novohispana. Anteriores son los *Seis villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz* (1961).

⁶¹ Véase apartado 2.2.

⁶² Fue presentado bajo seudónimo al concurso coral infantil convocado por la Asociación Nacional de Compositores de Chile en el Año Internacional del Niño.

impresos en el folleto se aconseja fotocopiarlos para ser cantados en familia. En otras palabras, una familia invita a otras para compartir musicalmente una fiesta que debiera ser una celebración familiar por antonomasia. (Guerra, 2002)

Por otra parte, el aspecto comercial puede estar presente en las motivaciones de algunos compositores. Las producciones de música popular encuentran muchos beneficios económicos para los músicos por la gran demanda del mercado, pero en la música de concierto este fenómeno se da de una forma más matizada teniendo en cuenta las limitaciones que tienen el género y el campo.⁶³

Finalmente, para algunos compositores el villancico también puede ser una expresión de espiritualidad. Para la fe cristiana, el nacimiento del Salvador es un acontecimiento de singular importancia que merece ser exaltado a través de la música. Esta fue la principal razón por la que se compusieron villancicos religiosos desde el siglo XVI y también puede ser la de los músicos comprometidos en la fe, a pesar de los cambios en la función social y la estética de la música. Por ejemplo, el pastor Gerardo Oberman comenta lo siguiente sobre la escritura de la *Cantata navideña latinoamericana "Nació la luz"* (2001) en colaboración con el compositor argentino Horacio Vivares (1965-):

Nuestra meta común es aportar al proceso de renovación litúrgica y musical en nuestras iglesias evangélicas en América Latina, apuntando a un redescubrir de los valores autóctonos como herramientas útiles y valederas para expresar nuestra fe en el canto, en la oración, en la palabra y en la acción. Por otro lado, nuestra producción busca ofrecer una alternativa musical al evangelio liberador de Jesucristo. Creemos que con un lenguaje fresco, propio, no dogmatizado ni influenciado por tradiciones eclesiales, podemos expresar de mejor manera nuestra alabanza al Dios de la Vida, que nos dio la oportunidad de vivir en un tiempo determinado, en un contexto particular y con desafíos únicos. (En Jiménez, 2010: 52)

Estos principios se unen al rescate de las tradiciones culturales, como lo comenta Vivares:

Tratamos de rescatar la gran riqueza cultural de nuestros pueblos como medio de expresión de alabanza hacia nuestro Dios contraponiéndonos a los mensajes que recibimos de los países centrales que pretenden una unificación de la alabanza de acuerdo a sus criterios y valores culturales. [...] Por eso rescatamos nuestros ritmos populares, nuestras danzas,

⁶³ Véase apartado 3.2.

nuestros instrumentos, etc., es decir nuestra memoria cultural en relación con Dios. (*Ibid*: 51).

A pesar del origen de la navidad en el dogma cristiano, su significación como expresión de espiritualidad no se limita a tal. Pueden encontrarse diferentes canales de significación hacia otras esferas de espiritualidad, como lo expresa Armijo: “los villancicos yo los podría enmarcar dentro de una visión de espiritualidad, que tiene ver más con la concepción de la energía del budismo zen y de la magia de las tradiciones del pueblo mexicano”.⁶⁴

Examinar el villancico *de creación reciente* en Hispanoamérica implica definir qué se está determinando con esta propiedad, y esto a su vez lleva a un problema de ontología musical sobre qué se considera una obra musical. Es importante examinar dos categorías: composiciones (originales) y arreglos. La primera de estas supone una invención del material musical mientras que la otra utiliza materiales preexistentes.

Sobre la originalidad de la materia musical se abre un gran debate, el cual no se pretende discutir en este trabajo. A pesar de la similitud de ciertos elementos musicales entre distintas obras por la recurrencia a un mismo estilo, se considerarán composiciones originales aquellas que no estén intencionalmente basadas en material preexistente que identifique a otras composiciones, excluyendo la lírica –que se asumiría como un elemento literario y no musical. Un mismo texto puede ser musicalizado de varias formas y las distintas versiones se pueden considerar composiciones originales.

También en esta categoría se pueden incluir aquellas composiciones que utilizan recursos intertextuales pero dan como resultado un producto auténtico. Obras como *Dos villancicos, para coro mixto sobre temas hispano-colombianos, Op. 23* (1963) del colombiano Blas Emilio Atehortúa (1933-) o *Celebremos Navidad: cinco villancicos sobre temas tradicionales* (1992-1993) del argentino Luis Jorge González (1936-) usan temas preexistentes y tal material se cita en el título, evidenciando el procedimiento.

Por otra parte, los arreglos se consideran una reelaboración de una composición, en la que se busca una transformación completa o parcial del estilo o género musical pero

⁶⁴ Entrevista a Leticia Armijo. México D.F. 23/04/2013

donde se puede identificar la identidad de la obra original. Esta categoría incluye también transcripciones. En este tema también se abre un debate sobre si la obra arreglada o transcrita puede ser considerada una composición diferente a aquella en la que está basada. Aunque este asunto requiere de un análisis estético e histórico, inicialmente se pueden considerar como versiones de la misma obra y sólo en casos paradigmáticos se harían excepciones.

Los límites entre composiciones y arreglos pueden llegar a ser difusos. En las obras que utilizan recursos de intertextualidad no siempre es sencillo determinar si el grado de cercanía con la obra referenciada es tan estrecho que convierta la composición en un arreglo, especialmente cuando se desconoce la obra referenciada. Obras como los *Villancicos mexicanos* (1996) del compositor Silvino Jaramillo (1924-2012) parecieran tener la misma referencia a la música tradicional mexicana como *Navidad Michoacana* (1990) de Manuel de Elías (1939-), aunque las composiciones de Jaramillo son obras originales sobre textos de Armando Fuentes Aguirre (1938-) mientras que los siete villancicos incluidos en la obra de De Elías son arreglos de piezas populares.

Una dificultad adicional para la determinación de la diferencia entre arreglo y composición radica en que no siempre está correctamente documentado el origen del material musical o la función que cumplieron los creadores. Esta situación resalta en la información sobre las obras incluida en los programas de concierto, como se detalló anteriormente.⁶⁵ También implica un problema musicológico para determinar la autoría de la obra.

En el caso de los villancicos de concierto es común encontrar transcripciones o arreglos de las obras para adaptarlas al medio orquestal o coral, o ajustadas a las necesidades de los conjuntos musicales.⁶⁶ Tres de los villancicos de Jaramillo, originalmente para coro y piano, fueron transcritos por el también mexicano Arturo Rodríguez, orquestándolos y cambiando del medio vocal al puramente instrumental. La identidad de la obra de Jaramillo se mantiene así como su papel de compositor, mientras que Rodríguez se asume como arreglista. En otro caso, el *Carnavalito navideño* del

⁶⁵ Véase apartado 3.3.

⁶⁶ Véase apartado 3.3.

argentino Enrique Albano (1910-1992) fue orquestado por su coterráneo Alberto Balzanelli (1941-) y esta versión ha sido más representativa dentro del medio de la música de concierto.

Los arreglos y transcripciones también se usan para adaptar a la música de concierto obras escritas para otros ámbitos, en ocasiones propios de la música popular o tradicional.⁶⁷ No se consideran éstos villancicos de concierto de creación reciente a menos que la versión cambie lo suficiente para ser considerada como una obra distinta, aunque siempre es difícil encontrar un criterio para determinar esta medida. Éste podría ser el caso de la versión de *Naranjas y limas* (2008) de la compositora mexicana Leticia Armijo (1961-) basada en el villancico tradicional mexicano. Al respecto la compositora comenta:

El villancico de Naranjas y limas, aunque tiene elementos del son jarocho y retomo el texto de la música tradicional de Veracruz, es una composición mía, porque presento el tema y una transformación de éste de tal forma que después ya casi no tiene nada que ver con el villancico original. Es ahí donde hay un delgado hilo entre la composición y el arreglo.⁶⁸

Tras haber analizado la práctica del concierto y la inclusión del villancico en ella, la significación de la música y el género se puede comprender mejor analizando las categorías mismas de la música, como se verá en el siguiente capítulo.

⁶⁷ Véase apartado 3.3.

⁶⁸ Entrevista a Leticia Armijo. México D.F. 23/04/2013

4. La construcción y significación de las categorías musicales en la música navideña de creación reciente en Hispanoamérica

La música de navidad (como se ha considerado en esta investigación) ha tenido una constante creación y reproducción a través del tiempo en la cultura hispanoamericana. Las diversas formas musicales y literarias encontradas muestran la multiplicidad de maneras con la que se expresa la navidad en la música. Incluso cuando se canaliza a través de un género como el villancico, existe incertidumbre sobre su significación. Su definición, como se ha visto, realmente deja abiertas las puertas para una gran cantidad de música de diversas prácticas que puede entrar en la categoría, como lo es la música de concierto. La definición del género entonces no es suficiente para entender la significación que puede tener esta música y su representación a través de las categorías cognitivas usadas en la música. Explorarla permite, por una parte, comprender mejor la práctica actual y la permanencia del villancico; y por otra, encontrar un corpus de aquella música que corresponde a la categoría propuesta y entender su representatividad en la cultura hispanoamericana.

Según Jean-Jacques Nattiez, las propiedades que generan significación en la música ocurren en tres dimensiones: la poética, que refiere a los procesos de creación; la estética, que alude a procesos de percepción; y la inmanente, que se encuentra en la huella material del objeto musical a través de estructuras (o cuasi estructuras), independiente de los procesos de creación y percepción (Nattiez, 1990: 12). Si bien se trata de un modelo muy esquemático y reduccionista de los fenómenos tan complejos que integran un hecho musical, en este caso –y a manera de explicación– puede resultar útil, pues mediante el análisis de este modelo tripartito se pueden identificar aquellos rasgos simbólicos que significan al género en cada uno de los tres niveles.

Puede existir una diferencia en la concepción del género (y de otras categorías) entre la obra musical como texto⁶⁹ y como hecho social. Hay casos de obras concebidas como villancicos, que interpretadas en ciertos contextos ajenos al convencional, pierdan su asociación a este género. También al contrario, obras que hayan sido concebidas por sus

⁶⁹ Texto musical se refiere en este caso a la obra como fue concebida por su autor, independientemente de la notación musical.

creadores como otros géneros y queden registradas de esta forma (ya sea en las partituras o en la musicografía) y que en contextos específicos como los conciertos de navidad puedan pasar por villancicos. Se observa así una independencia a este nivel de la significación en los procesos poéticos y en los estéticos.

Así mismo, la obra como estructura inmanente no contiene la carga simbólica que se da en esos dos momentos, pero puede portar otras formas simbólicas como por ejemplo su valor histórico. Teniendo en cuenta lo anterior se puede asumir que analizar la música a partir de un preconcepto del género limita en alguna medida las posibilidades de su significación e incluso puede llevar a planteamientos ajenos a la realidad. Si bien toda investigación parte de una noción o axioma, examinar la significación de un género implica llevar a cabo un análisis diacrónico y sincrónico de los distintos procesos, como se ha hecho en los capítulos anteriores. Las categorías se vuelven móviles para que sirvan para explicar los fenómenos coherentemente.

Esta exploración permite advertir que el villancico de concierto forma parte de una práctica vigente desde tiempos anteriores al periodo contemporáneo y se deriva de otras prácticas musicales centenarias. Al ser una categoría derivada del análisis de la práctica, en principio las obras referenciadas son aquellas que han tenido lugar en los programas de concierto. Sin embargo, la categorización no puede limitarse exclusivamente a la música como acto. Por sus características intrínsecas, algunas obras pueden ser representadas mejor en este ámbito; pero no todas llegan a hacerlo, pues los procesos de creación e interpretación generalmente son independientes. Por otra parte –como se expuso en los anteriores apartados– en muchos casos no es fácil que este tipo de obras sea programado en los conciertos.

Aunque el hecho social del concierto es efímero, la música puede permanecer, ya sea en forma de partituras o en otro tipo de registros como grabaciones (en vivo o en estudio). Ambas manifestaciones de la música, como acto y como documento, pueden categorizarse. Por lo tanto, aunque el acto no se haga presente, la “música de concierto” se puede concebir a partir de características analizables en el documento que hagan inferir el concierto como la representación ideal de esa música.

En el caso del villancico –género representado en diversos ámbitos– puede ser relativo lo que se considera como música de concierto. Para definir el villancico de concierto, y de esa manera encontrar un corpus de obras de creación reciente que corresponda a dicha categoría, es pertinente entonces analizar las propiedades musicales, culturales y sociales que vinculan implícitamente el género a la práctica. Para poder distinguir aquellas obras que correspondan a la categoría de “villancico de concierto” sin acudir directamente a la realización del evento y la interpretación, es necesario encontrar estos rasgos en los niveles poiético e inmanente, e inferir una estesis en potencia.⁷⁰ Aun así, es importante distinguir los rasgos que generan significación tanto en el villancico como en la música de concierto.

4.1. Constitución actual de los géneros de navidad en la música de concierto

Si se examinan los tres componentes de la concepción (actual) del villancico, la más específica es, como hemos corroborado en los capítulos anteriores, la referencia a la navidad. Los otros dos: “canción” y “popular” son categorías amplias y ambiguas. La representación mental del villancico entonces está directamente relacionada con la categoría “música de navidad” y depende así de la significación que tenga el concepto de la navidad.⁷¹ En general la relación con la navidad conlleva un contenido religioso, pero en todo caso no llega a ser asumido como música litúrgica.

La categoría “canción” no refiere necesariamente a una forma musical específica. Esto implica que los compositores pueden tener libertad en la estructura de las piezas y esto no va a afectar la significación como villancicos. Hay, aun así, algunos referentes. En términos generales el concepto de “canción” hace referencia a piezas vocales de corta duración, que se puede corroborar en las obras nombradas como villancicos donde la mayoría de éstas dura menos de cinco minutos. Sin embargo, estas piezas pueden ser reunidas para conformar una obra más amplia, como se observó en *Las Posadas* de

⁷⁰ Según las características del concierto de navidad analizado en el capítulo 3.

⁷¹ Aunque el villancico también puede referir a un género literario, se entiende éste en función de la música, es decir, un texto poético (de navidad) para ser musicalizado.

Hernández Moncada.⁷² En cuanto a la lírica, el género no define parámetros formales o estilísticos, así que los autores los manejan libremente. Sin embargo, se busca una correspondencia con el componente “popular” de la definición. Las obras instrumentales llamadas “villancico” pueden conservar esta significación de canción mientras contengan motivos que sean cantables.

El componente “popular” en la definición del villancico es determinante en la significación que adquiere el género y particularmente la especie nombrada como “villancico popular”. Como se ha observado anteriormente, aunque esta característica pareciera estar relacionando el género con el tipo de música y los estilos que utilizan el mismo término,⁷³ realmente éstas son categorías independientes. Parte del problema de la utilización del término “popular” como tipología tiene que ver con qué tanto abarca y en qué contextos. El sentido de lo popular en la música hay que encontrarlo en un marco más amplio y no limitado a tales categorías. Si se observan las características expresivas y culturales de la música y la letra, o los contextos de interpretación, en cualquiera de éstas es posible encontrar elementos que se relacionen con lo popular. Estos rasgos en algunos casos pueden caracterizar un estilo o tipo de música para determinadas obras pero, en general, su connotación es más profunda y sobrepasa este tipo de categorizaciones.

Uno de los principales problemas que hay que atender es la cualidad polisémica de lo popular.⁷⁴ Para no caer en las trampas del lenguaje, es importante examinar primero los múltiples significados del término “popular” y analizar su aplicación en la música de concierto y en este género específicamente. Por ejemplo, lo “popular” puede ser concebido como aquello que ha sido ampliamente difundido en la cultura.⁷⁵ Por este motivo es que *El Mesías* de Händel o *El Cascanueces* de Chaikovski pueden considerarse obras populares.⁷⁶ Sin embargo, propiamente para los villancicos de creación reciente, se puede suponer que

⁷² Véase apartado 3.3.

⁷³ Véase apartado 1.3.

⁷⁴ Cf. Storey, 2001: 5; Williams, 1976: 236-237

⁷⁵ Storey (2001: 8) evidencia una contradicción en la posible connotación de lo popular como algo positivo (gran reconocimiento) o como algo negativo (culturalmente inferior).

⁷⁶ Véase apartado 3.3.

éstas son obras que aún no se han difundido lo suficiente para que puedan ser conocidas por un público en general.⁷⁷ Lo popular hay que entenderlo en otros sentidos.

Hay una tendencia a vincular lo “popular” –como cultura de masas– a un fenómeno comercial (Storey, 2001: 8). Desde una perspectiva simplista, lo popular entonces es lo que se vende o tiene potencial de venderse masivamente. Sin embargo, no es conveniente limitar lo popular en la música a la música comercial. Si se deja de lado el paradigma de la música comercial, lo popular puede ser visto como algo que gusta, o tiene potencial de gustar, independientemente del consumo que tenga. En este punto, la definición de lo popular se convierte en un problema estético y semiótico. Ahora bien, hablar de un gusto popular nos lleva a una visión de clases sociales en relación con una clase popular.⁷⁸ Tampoco se puede limitar a este nivel la significación de lo popular, y especialmente en el caso del villancico de concierto aunque en espacios específicos como el concierto de navidad la cultura popular puede entrar en diálogo con la llamada “alta cultura”.⁷⁹ Por esta razón es preferible evitar la expresión “gusto popular” y más bien estudiar lo popular en el gusto.

Si bien ciertas tipologías en la música hacen referencia a una dicotomía entre culto-popular, la visión moderna de la música occidental establece una tripartición entre música “cultura”, música popular y música tradicional. Una de las acepciones de lo “popular” se refiere a las tradiciones del pueblo. Eso quiere decir que en ciertos contextos lo tradicional va a estar incluido en lo popular, o van a ser términos equivalentes, y en otros se van a comprender como categorías diferentes.⁸⁰

El problema de lo popular hay que resolverlo según las exigencias de cada caso de estudio. Limitar lo popular del villancico a un asunto de cultura de masas o a un aspecto meramente folclórico es no observar la verdadera complejidad del problema. Para poder resolverlo, considero conveniente entenderlo como un problema semiótico.

⁷⁷ Excepto algunos casos como *Navidad nuestra* de A. Ramírez o *Festejo de Navidad* de H. Bittrich que en sus casi 50 años de existencia han llegado a tener mucha representación en el medio coral hispanoamericano.

⁷⁸ cf. Bourdieu, 1990: 15

⁷⁹ Véase apartado 3.3. cf. Storey, *op. cit.*: 7

⁸⁰ Hay que advertir que la utilización del término “música popular” para los siglos XVI y XVII no es la misma que se usa para la música de las sociedades industrializadas pues los tipos de música se reconfiguran. Correspondería entonces a lo que se entiende como música tradicional (Tagg, 1998: 16). Así mismo, los cantos populares de carácter pastoril que menciona Ezquerro entrarían en la categoría de música tradicional.

Según Bourdieu: “la obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla” (Bourdieu, 1968: 52). La apropiación depende de un grado de competencia artística, que es “el conocimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten ubicar una representación, por la clasificación de las indicaciones *estilísticas* que contiene, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo artístico” (*ibid*: 53). El descifrar una obra de arte es entonces poder generar significación sobre el código con el que está construida. Ese código incluye todos los elementos presentes en el hecho musical, como el género, estilo, lenguaje musical, contexto histórico-social, y demás.

La legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es función de la distancia entre el *nivel de emisión*, definido como el grado de complejidad y de fineza intrínsecos del código exigido por la obra, y el *nivel de recepción*, definido como el grado en que ese individuo domina el código social (*ibid*: 57).

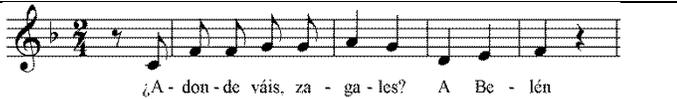
A partir de lo anterior se puede suponer que una posible significación de lo popular se da cuando para el común de la gente (según las sociedades) tal distancia es reducida, al estar la obra construida con un código que se inserta fácilmente en un marco habitual de la cultura. En tal caso, el nivel de emisión tiende a ser bajo mientras que el nivel de recepción tiende a ser alto.⁸¹ Para que el grado de complejidad del código sea bajo debe haber una relativa simplicidad en los distintos componentes y familiaridad con los valores culturales.⁸² En el caso del villancico de concierto, el género ha sido ampliamente difundido en la cultura hispanoamericana (en general). El componente temático de la navidad también es popular en este sentido por el fuerte arraigo que ha tenido la cultura cristiana en la región desde los tiempos coloniales. Por otra parte, las características del concierto de navidad, que determinan su contexto histórico-social también se pueden

⁸¹ “Toda acción tendiente a bajar el nivel de emisión contribuye, de hecho, a elevar el nivel de recepción” (Bourdieu 1968: 58).

⁸² Este postulado se puede corroborar con la teoría de la información propuesta por Claude Shannon, como lo presenta Umberto Eco (*cf.* 1979: 70).

entender como populares.⁸³ Se esperaría entonces que el estilo musical correspondiera a esos niveles de emisión y recepción propios de lo popular.

Dado que lo popular en la música puede tener varias acepciones, los compositores cuentan con un amplio rango de posibilidades para imprimirle el estilo a su música de navidad.⁸⁴ La tendencia es utilizar lenguajes musicales propios de la cultura (o apropiados). Prima entonces la música tonal con la que se construyen motivos melódico-rítmicos de no muy alta complejidad, es decir, utilizando estructuras fácilmente reconocibles como melodías diatónicas, ciclos rítmicos relativamente simples, armonías terciales, patrones repetibles, por nombrar algunos de los rasgos más relevantes. Aunque pertenezcan a una tradición de música escrita, al menos los motivos son fácilmente memorizables. La tabla 4.2. enlista los motivos de algunas de las obras del corpus trabajado.

<p>Ariel Ramírez (1921-2010) <i>El nacimiento</i> (1964)⁸⁵</p>	
<p>Herbert Bittrich (1932-) <i>Festejo de navidad</i> (1965)</p>	
<p>Alberto Balzanelli (1941-) <i>Airecillos de Belén</i> (1969)</p>	
<p>Federico Ibarra (1946-) <i>Villancico VI – Juguete</i> (1970)</p>	
<p>Rocío Sanz (1934-1993) <i>¿A dónde vais zagales?</i> (1976)⁸⁶</p>	
<p>Sergio Cárdenas (1951-) <i>Del tronco de Jesé</i> (1977)</p>	

⁸³ Véase apartado 3.2.

⁸⁴ Una definición del estilo puede ser la propuesta por Leonard Meyer (2000: 19): “El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones”.

⁸⁵ Incluido en la cantata *Navidad nuestra*.

⁸⁶ Incluido en *Sucedió en Belén – Cinco villancicos para coro mixto*.

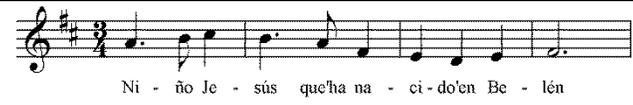
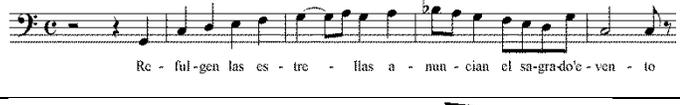
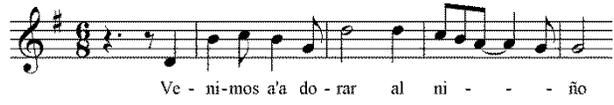
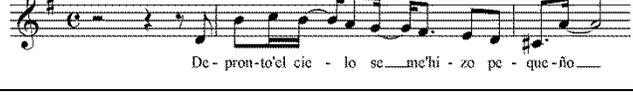
César Alejandro Carrillo (1957-) <i>Partamos a Belén</i> (1980)	
Andrés Barrios (1961-) <i>Niño Jesús</i> (1989)	
Mauricio Nasi (1949-) <i>Villancico a la antigua op.71</i> (1996)	
Beatriz Corona (1961-) <i>Un nuevo día</i> (1999)	
Miguel Ángel Santaella (1971-) <i>Aginaldo op.50</i> (2001) ⁸⁷	
Horacio Vivares (1965-) <i>¿Qué será nacer?</i> (2001) ⁸⁸	

Tabla 4.2: Motivos de villancicos

Si se cotejan las características estructurales de estos temas con las conclusiones de Grebe sobre las características del villancico popular (*cf.* 1969: 24) se encuentra una correspondencia.⁸⁹ El villancico de concierto se ciñe a esos parámetros que permiten darle el carácter popular que se busca, lo que prueba que no es una especie distinta de villancico sino una representación particular del villancico popular.

Aún así, los estilos propios de los creadores incluyen diversas técnicas de composición en donde caben exploraciones armónicas, rítmicas o texturales, aunque en general no se abordan estéticas vanguardistas, que son contrarias al carácter popular en la música. De encontrarse, si no hay otros elementos que generen significación como villancico (como por ejemplo la inclusión del género en el título de la obra), la pertenencia a la categoría podría estar en duda. Tal situación ocurre en *Canto a la navidad* (1977) del argentino César Mario Franchisena (1923-1992), como también se observa en sus composiciones navideñas tempranas.⁹⁰

⁸⁷ Motivo compuesto entre las voces de soprano y mezzosoprano.

⁸⁸ Incluido en la *Cantata navideña "Nació la Luz"*.

⁸⁹ Véase apartado 2.3.

⁹⁰ Véase apartado 2.1.

Algunos de los elementos musicales de los villancicos de concierto pueden tener una mayor familiaridad en una cultura. Por ejemplo, los aguinaldos venezolanos como los de Carrillo (1980) o Santaella (2001) utilizan recursos propios de este género nacional, como la combinación de subdivisiones ternarias y binarias o las métricas a cinco tiempos, que no son propios de la música popular de otras culturas hispanoamericanas (*vid.* tabla 4.2).

De hecho, el villancico de concierto puede hacer referencia a lo popular basándose en las tradiciones de la navidad o en músicas tradicionales hispanoamericanas, o bien refiriéndolas como elementos de intertextualidad. Pero en este caso, el concepto de “tradicional” termina sustituyendo al de “popular”.⁹¹ De esta forma también se evita una significación incorrecta de lo popular. Sobre este aspecto, la compositora mexicana Leticia Armijo (1961-) comenta lo siguiente respecto a la definición del villancico en su producción de música navideña:

El villancico es una canción de navidad. No popular, porque hay muchos villancicos que no son populares, que no conocemos. Otra cosa es que sea una canción tradicional, que es muy distinto. Yo siempre prefiero usar el término “tradicional” –porque forma parte de nuestras tradiciones– al concepto “popular”, que se presta a la distorsión de la música comercial. En este sentido mis villancicos combinan elementos de la música tradicional con elementos de la música mexicana de concierto y con elementos propios de mi estética de composición.⁹²

Es recurrente que los compositores vinculen lo popular con lo tradicional. Se observa una tendencia de acudir a los estilos nacionales para introducir en la música de concierto elementos de las músicas tradicionales hispanoamericanas.⁹³ La musicología suele catalogar este recurso como “nacionalismo”. Ha sido un concepto complicado de elaborar en el estudio de la música y los resultados que ha dado no siempre han sido acertados, especialmente en la música de los siglos XX y XXI. Aunque es posible pensar el nacionalismo como una ideología, la gran variedad de expresiones artísticas que se pueden vincular a esta idea hacen imposible considerar al nacionalismo de un país como una corriente estética unificada.

⁹¹ Aun así, el término “tradicional” tiene el mismo problema polisémico de “popular”.

⁹² Entrevista a Leticia Armijo. México D.F. 23/04/2013

⁹³ Véase apartado 2.1.

Una de las soluciones propuestas por quienes estudian este fenómeno es el de dividirlo en varias categorías. Por ejemplo, en México la estética de la escuela michoacana de composición (representada principalmente por Miguel Bernal Jiménez) ha sido acuñada con términos como “nacionalismo sacro” o “nacionalismo hispano” para distinguirlo de un “nacionalismo indigenista” representado en la obra de Carlos Chávez.⁹⁴ Estas categorías generan controversia sobre la adecuación al estilo o los ideales de los compositores.

En otro caso, la musicóloga Cira Parra menciona seis tipos de nacionalismo que pueden distinguirse en la obra de la compositora venezolana Modesta Bor (1926-1998), una de las máximas representantes de la corriente nacional de este país en la segunda mitad del siglo XX (Parra, 2010). Sus aguinaldos se asocian principalmente con dos tipos: el “nacionalismo objetivo” y el “subjetivo”, que describe de esta manera:

El “nacionalismo objetivo” o la “música nacional” [...] se relaciona con la música folklórica propiamente dicha que se preserva en las comunidades en su ambiente social y cultural. [...] el “nacionalismo subjetivo” [...] ocurre cuando una obra nacional o folklórica es extraída de su ambiente social, se escribe y se arregla o adapta para presentarla en salas de conciertos u otros espacios artísticos con grupos musicales diferentes de los que la interpretan originalmente. (Parra, *op. cit.*: 82)

Con estas categorías analiza algunos de los aguinaldos de Bor. De *Con esta Parrandita* (1986) comenta (*ibid.*: 91-92):

Se le considera una obra de nacionalismo objetivo porque, a pesar de haber sido compuesta y escrita por un músico académico y no por un personaje del pueblo o anónimo, la obra, a lo largo de los años, ha tendido a folklorizarse, es decir, que el pueblo se ha apropiado de ella y la usan en sus festividades propias del pueblo margariteño.

Lo que la autora considera un nacionalismo objetivo es entonces un punto de encuentro entre la música culta y la música tradicional. Las categorías son móviles y dependen del contexto en el que la música se convierta en un hecho social.

Otro aguinaldo de Bor, *Bajaste del cielo con luz primorosa* (1997), Parra lo inscribe en el “nacionalismo estilizado”, un estilo tardío de la compositora fundado en la influencia

⁹⁴ Véase apartado 2.2.

de su maestro, el armenio Aram Khachaturian (1903- 1978) (*ibid*: 94). Sobre esta pieza comenta lo siguiente:

El aguinaldo *Bajaste del cielo* ya no respeta la secuencia armónica funcional que se encuentra en la música folklórica venezolana. Además, incorpora el uso extensivo de pedales, notas añadidas y armonías extendidas a 5 y 6 notas. Sigue siendo bipartita pero esta vez en 5/8, el tejido polifónico del acompañamiento ya no es simple ni fácil de imitar. (*Ibid*: 98)

Bajo esta óptica, aunque pueda identificarse una corriente ideológica como lo es el nacionalismo venezolano –fundamentado en los ideales y teorías de Sojo (1887-1974), Plaza (1898-1965) y Calcaño (1900-1978),⁹⁵ y perpetuado a través de distintas generaciones de compositores– el estilo musical no se puede homogenizar en ese nivel y es necesario estudiarlo según la propuesta estética hecha para cada obra por cada compositor. Sobre este aspecto coincide Leticia Armijo al referirse al estilo de sus villancicos en el marco de la música mexicana:

En cada obra pensamos una estética determinada para la concepción de ésta. No se puede clasificar todo dentro de una estética. Las últimas corrientes tienen otros conceptos del nacionalismo que no son el nacionalismo de Chávez o de Revueltas sino un nacionalismo creado bajo esta concepción de integración de América. Las músicas de América nos influyeron. Es un nacionalismo que integra a Latinoamérica como un todo. [...] Hay que crear nuevas categorías partiendo de la música porque yo considero que mis villancicos corresponden a una nueva corriente del siglo XXI en donde mi visión del nacionalismo es una visión integradora de la música latinoamericana, de las técnicas tradicionales y de la música mexicana de concierto.⁹⁶

El concepto de nacionalismo puede servir para explicar ciertas convergencias ideológicas y estéticas que –en algunos países como Venezuela– tienen su fundamento en escuelas hegemónicas de composición. Pero la tendencia a homogenizar la diversidad estilística y la parcialidad con la que se observan otras corrientes divergentes que también

⁹⁵ Véase apartado 2.1.

⁹⁶ Entrevista a Leticia Armijo. México D.F. 23/04/2013

buscan una apropiación de los estilos nacionales puede ser un problema que es preferible evitar en el discurso musicológico.

La categoría “música de concierto” presenta también dificultades para definirla y encontrar sus posibles significaciones. Una forma de definir este género sería: música que es escrita para ser representada principalmente en el ámbito del concierto. Hace referencia a una práctica musical pero no se define en su ejecución. La significación de esta categoría se da en la correspondencia de la música con los principios bajo los que se rige el concierto y por lo tanto depende de la significación que se le dé a esta última categoría. A pesar de sus múltiples resignificaciones, puede considerarse como primaria la que se analiza en el capítulo 3.

Ya que el código que norma al concierto no suele ser explícito, puede haber una gran ambigüedad al respecto. El principio básico de éste refinaría la definición de la categoría como: música creada para ser escuchada atentamente. A pesar de la gran vaguedad de la definición, ésta nos sirve para crear un filtro que separe la música de concierto de otro tipo de prácticas musicales como, por ejemplo, la músicaailable o la música para escena.

Si se establece una relación entre la música de concierto y categorías como la de “música culta” sucede entonces la misma situación. Los principios que definen la música de concierto se pueden derivar así de aquellos que han servido para definir la música culta, con varias consideraciones a tener en cuenta. Por una parte son categorías distintas correlacionadas por la inclusión de la primera en la segunda,⁹⁷ y por otro lado, la ambigüedad que tienen hace que estas propiedades no deban asumirse como reglas estrictas, sino más bien como tendencias. Una de las formas de reconocer tales propiedades es a través de una comparación de los elementos que (de una forma relativa) distinguen la música culta de la popular o la tradicional, como la que propone Philip Tagg a través de una tabla comparativa (Tagg, 1982: 41):

⁹⁷ La música de concierto es la principal representación de la música culta, mas no la única. Aun así puede generarse una metonimia donde una remplace a la otra.

Característica		Música Tradicional	Música Culta	Música Popular
Producida y transmitida por	Profesionales principalmente		X	X
	Aficionados principalmente	X		
Distribución masiva	Usual			X
	Inusual	X	X	
Forma principal de conservación y distribución	Transmisión oral	X		
	Notación musical		X	
	Grabación sonora			X
Tipo de sociedad en la que principalmente ocurre la categoría musical	Nómada o agraria	X		
	Agraria o industrial		X	
	Industrial			X
Teoría y estética escritas	No común	X		X
	Común	X	X	
Compositor / autor	Anónimo	X		
	No anónimo		X	X

Tabla 4.1: Características de los tipos de música según Philip Tagg

Si bien tal consigna resulta discutible, aun así se evidencian ciertas tendencias que distinguen la música culta de los demás tipos. Se pueden destacar la producción y transmisión a cargo de músicos con formación académica (a diferencia de la música

tradicional); el hecho de que ésta no es propia de un fenómeno masivo (a diferencia de la música popular); la conservación y distribución a través de notación musical; y el papel del compositor, que no sólo es identificable sino que forma parte de una tradición académica.

No todas estas propiedades deben cumplirse a cabalidad para que la música sea considerada del ámbito culto, pero aun así pueden usarse como filtros en el corpus del villancico para distinguir el “villancico de concierto”. Las obras que en principio quedan por fuera de la categoría serán aquellas cuyo compositor es anónimo, o no tiene un desempeño profesional en la música, o está más relacionado con la música popular. También aquellas cuyo principal registro es la grabación sonora.⁹⁸ En cuanto a los posibles intérpretes de las obras, aunque algunas presenten un grado de complejidad que permita que puedan ser abordadas por aficionados, idealmente serán interpretadas por agrupaciones profesionales.

Para distinguir las obras de creación reciente se establece una temporalidad de los últimos 50 años en su composición. Se excluyen, por lo tanto, arreglos de piezas compuestas en periodos anteriores, distinguiéndolos de obras originales que utilizan elementos de intertextualidad y remiten a otras.⁹⁹ En el anexo N°3 se enlista una selección de obras que corresponden con la anterior definición de “villancico de concierto”. El criterio de selección se basa en la información encontrada sobre las piezas, no en jerarquizaciones de representatividad o juicios de valor, aun cuando no hay datos completos para todas las obras. Se enlistan 100 títulos, ordenados alfabéticamente según el apellido del compositor, pero hay que tener en cuenta que en algunos casos sobre un mismo título se reúnen varias piezas.

En dicha lista se encuentran obras compuestas durante las cinco décadas desde 1960. Se observa que la composición de este tipo de piezas ha sido relativamente estable durante todo este periodo. Aunque aparecen obras de compositores de la mayoría de países hispanoamericanos, hay una mayor representación de mexicanos y venezolanos, así como de chilenos, argentinos y colombianos en menor medida. Esta situación puede deberse, por

⁹⁸ Sobre este punto hay que hacer la distinción con las obras cuyo principal registro es la partitura aunque ésta esté extraviada y el único registro disponible sea la grabación sonora. Aun así, éste puede considerarse un aspecto de gran subjetividad.

⁹⁹ Véase apartado 3.4.

una parte, a la disponibilidad de información que se tiene en sus respectivos países. Por otra parte corresponde con el desarrollo de la investigación y creación musical en estos países, y la centralidad que ha ocupado el villancico en ello, tal como se describió en el capítulo 2.

Aparte de la correspondencia del contenido musical y literario con la definición del género, el elemento que produce una mayor significación de éste en una obra es un paratexto que contenga una indicación genérica. Los paratextos son enunciados que acompañan el texto lírico-musical. Éstos afectan considerablemente la significación que adquiere la obra. Las indicaciones genéricas las define Gerard Genette así:

La indicación genérica es un anexo a un título, más o menos facultativo y más o menos autónomo según las épocas o los géneros, y por definición *remático*,¹⁰⁰ en tanto destinado a conocer el estatus genérico intencional de la obra. Este estatus es oficial, en el sentido que el autor y el editor quieren atribuir al texto, y ningún lector [o auditor] puede ignorar esta atribución, aun si no la aprueba. (Genette, 1987: 83)

La indicación “villancico” en el título o subtítulo de la obra establece una fuerte significación impuesta desde los procesos poiéticos. Aun así, a diferencia de los textos literarios, en la música los títulos y otros paratextos están en un lenguaje y un medio diferente al del texto.¹⁰¹ Dependiendo de su conocimiento se genera significación en el nivel estésico.

La mayoría de piezas concebidas como villancicos tienen una indicación genérica en el título o subtítulo. Con ello se puede notar que el género “villancico” otorga una significación que los mismos autores quieren resaltar y transmitir. Ésta es la que va a distinguir una canción de navidad de cualquier otro tipo de canción. La mención del género, entonces, ayuda a contextualizar la obra en primera instancia.

¹⁰⁰ Genette define los títulos *remáticos* como aquellos que “refieren al texto mismo” o que “designan el texto en tanto que objeto”, muy a menudo genéricos, en oposición a los *temáticos*, que refieren al contenido del texto (1987: 70).

¹⁰¹ El texto de la obra está en un lenguaje musical-verbal y es representado en un medio sonoro (aunque en el nivel inmanente pueda encontrarse por escrito), mientras que el paratexto es verbal representado en un medio escrito. Sólo llega a compartir el mismo medio si es anunciado oralmente previo a la ejecución.

No obstante lo anterior, los títulos no necesariamente reflejan el contenido de la obra, sino pueden indicar algo factual o simbólico (*ibid*: 69). Según Leo Hoek, los títulos son:

Conjuntos de signos lingüísticos [...] que pueden figurar al frente de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público. Las tres funciones indicadas [...] no están necesariamente presentes a la vez: sólo la primera es obligatoria, las otras dos son facultativas y suplementarias (Hoek en Genette, 1987: 68).

A partir de lo anterior se pueden considerar como villancicos no sólo las obras que traten sobre la navidad, sino también aquellas que, aunque no expongan directamente esta temática, hayan sido nombradas como villancicos. Esta situación se da en muy pocos casos, principalmente en obras de música instrumental. Ejemplos de ello serían los números titulados “villancico” en las obras *Tres piezas para piano* (1965) de Mario Kuri Aldana (1931-2013); *Preludio, villancico y coral op.7* (1976) de Mario Alfaguell (1948-); o *Suite para Guitarra* (1980) de Luis Carlos Figueroa (1923-).

Un caso más complicado de analizar es la *Fantasia sobre un villancico mexicano* (1990) de Francisco González Christen (1952-). La indicación genérica refiere a una fantasía, pero el título de la obra cita un villancico. El procedimiento intertextual puede generar el sentido de “canción de navidad”.

Existen también obras que pueden ser percibidas como villancicos aunque en otras instancias hayan sido categorizadas dentro de otros géneros. Esta situación ocurre especialmente cuando se recurre en su composición o catalogación a géneros que describen también canciones populares de navidad, como por ejemplo el “aguinaldo”. Aunque se dé una significación a estos géneros alternos en el nivel poético, y a través de un paratexto se establezca en el nivel inmanente, es discutible si este género es sinónimo del villancico o si hay diferencias significativas que los distinguan. El concepto que se tenga afecta cada uno de los niveles de significación. Si se asume que al ser tales obras “canciones populares de navidad” corresponden por lo tanto a villancicos, entonces también pueden incluirse en el corpus de este género.

Veamos a continuación algunos ejemplos de villancicos de concierto y la forma como la significación del género produce sentido en la música y viceversa. Un ejemplo representativo del villancico de concierto puede ser la pieza *Airecillos de Belén* (1969) del compositor argentino Alberto Balzanelli (1941-). En la partitura está la indicación “villancico para tres voces iguales”, que funge como subtítulo. El título también genera significación como música de navidad al ser la ciudad de Belén un símbolo de esta tradición, ya que es la localidad del nacimiento de Cristo. El texto hace referencia a un niño dormido y podría tomarse como un canto de cuna. A través de los otros elementos de significación se establece una connotación con el Niño Dios.

Balzanelli es un músico académico que en su práctica artística –como compositor y como director coral y orquestal– ha estado relacionado principalmente con la música culta. Según se mencionó anteriormente, recurre a un texto cordobés del siglo XVII para la composición de su villancico.¹⁰² Este recurso es propio de la música culta, al haber una intención del compositor de seleccionar poesía refinada en un estilo que no representa la cultura popular actual, y se evidencia principalmente en un lenguaje arcaico, pero que sigue siendo comprensible en el uso moderno de la lengua. Al igual que los compositores que recurren a textos de Sor Juana Inés de la Cruz, un objetivo puede ser remitir a un género sublimado por los poetas del Siglo de Oro y de esa manera establecer una relación entre pasado y presente. También con ello se puede generar significación sobre el antiguo villancico religioso, por lo que se podría poner en duda la distinción de las especies de villancico con temporalidades definidas.

La estructura de la pieza corresponde a una canción: una obra corta (de aproximadamente dos minutos de duración) seccionada en partes que cumplen una función de estribillo o de copla.¹⁰³ El estilo de la obra contiene elementos populares, principalmente en el lenguaje tonal-modal, armonías terciarias claras, motivos diatónicos, ritmos con patrones cíclicos, además de lo popular implícito en el género mismo, como se detalló anteriormente. Aún así refleja las técnicas académicas de composición. Utiliza, por ejemplo, giros armónicos modales o modulaciones no convencionales. En el ejemplo 4.1. se

¹⁰² Véase apartado 3.4.

¹⁰³ También se encuentran secciones de introducción, puentes y coda.

observa un pasaje modulante de la tonalidad de Fa mayor a la de Sol bemol mayor a través de movimientos cromáticos entre los compases 24 y 25.

Ejemplo 4.1: Fragmento de *Airecillos de Belén* de Alberto Balzanelli

Otro ejemplo es el *Festejo de navidad* de Herbert Bittrich (1932-), una de las obras de creación reciente más interpretadas en los conciertos de navidad por los coros hispanoamericanos.¹⁰⁴ La pieza no se nombra como villancico sino como “festejo”, que es un género tradicional de la música afroperuana. Sin embargo, por la referencia a la navidad en el título, ésta puede ser concebida como una canción de navidad, que en general en la cultura hispanoamericana –incluso en la peruana– remite al villancico. Por lo tanto la obra también puede entenderse como “villancico en aire de festejo”.¹⁰⁵ Además, si no existen en los procesos estésicos los interpretantes semánticos que relacionen el festejo a un género musical, entonces el término “festejo” puede denotar simplemente una celebración, así como análogamente podría suceder con una parranda venezolana fuera de su contexto cultural.

A propósito de esta pieza, el compositor comenta lo siguiente:

El Festejo de Navidad en realidad no es un villancico. Fue escrito para ser revisado por un jurado examinador. No estaba compuesto para ser cantado. Resultó ser una composición para cuatro voces que conversan entre sí más que una composición basada en una melodía. El nombre de festejo es un juego de palabras entre el Festejo de Navidad o la fiesta de la navidad y el ritmo peruano Festejo de herencia africana.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Tiene una significativa representación en los conciertos analizados en el capítulo 3.

¹⁰⁵ A diferencia del aguinaldo de parranda venezolano, el festejo de navidad no constituye ningún subgénero reconocido por lo que la asociación de la navidad no se considera propia de un tipo de festejo.

¹⁰⁶ Herbert Bittrich. Comunicación personal. 19/04/13

Este es un caso en el que puede haber grandes diferencias entre la significación del género en los procesos poiéticos y los estésicos. A pesar de basarse en un género propio de la música tradicional o popular, Bittrich lo lleva al ámbito del concierto a través del formato para coro mixto. De esta manera, la función que cumplen los instrumentos (especialmente las percusiones) es ejercida por las voces a través de onomatopeyas. Las técnicas de composición también son más cercanas a la música culta que a la música popular, como por ejemplo el empleo de un contrapunto vocal relativamente complejo (*vid. ej. 4.2*).

The image shows a musical score for a vocal ensemble, likely a mixed choir. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The score is divided into two systems, with measure numbers 42 and 48 marked at the beginning of each system. The lyrics are in Spanish and describe the birth of Jesus. The vocal parts feature complex rhythmic patterns and some onomatopoeic elements like '¡caram-ba!'.

Lyrics for the first system (measures 42-48):
 pa - dri - no el com - pai' Qui - ño - nes pa' su'ahi - jau' di - vi - no ri - cos 'pi - ca -
 dri - no el com - pai' Qui - ño - nes pa' su'ahi - jau' di - vi - no ri - cos 'pi - ca -
 se - rá su pa - dri - no ¡caram - ba! el compai' Qui - ño - nes ¡caram - ba! y ¡caram - ba! Ah
 Se - rá su pa - dri - no el com - pai' Qui - ño - nes pa' su'ahi - jau' di - vi - no

Lyrics for the second system (measures 49-55):
 ro - nes.
 ro - nes.
 ri - cos 'pi - ca - ro - nes.
 ri - cos 'pi - ca - ro - nes.

Ejemplo 4.2: Fragmento de *Festejo de Navidad* de Herbert Bittrich

El texto, por otro lado, es característico de los villancicos de negros, en donde se representa la navidad con elementos de la cultura popular afrodescendiente. La intertextualidad dada al contextualizar la escena del Nacimiento en Lima se convierte en significante de lo popular. Sin embargo, este recurso ha sido empleado en el villancico y otros géneros de la literatura hispana desde antes del siglo de oro, cuando se popularizaron los *guineos* o villancicos de negrillas. Eran representaciones de un *otro* (el africano) desde la perspectiva de compositores europeos, o de ascendencia europea (*cf. Mendoza 2006*). El caso de Bittrich sería similar, dado que se trata de un compositor de ascendencia europea, representando a la comunidad peruana de origen africano.

Existen suficientes elementos que le dan significación a la pieza como “villancico de concierto”. Sin embargo, la cantidad de elementos que se relacionan con lo popular y el peso que tienen en su significación hacen que esta obra pueda tornarse ambigua sobre el tipo de música en el que se inscribe. Esta situación es muy común en esta clase de obras. Realmente será el contexto de interpretación el que aporte los signos determinantes. Si la

obra es interpretada por un coro profesional en un espacio donde la música tenga exclusividad y se espere una escucha atenta por parte de la audiencia, entonces seguramente será comprendida como música de concierto.

Otro ejemplo es el *Villancico a la antigua op.71* (1996) del colombiano Mauricio Nasi (1949-). El título se compone de varios elementos remáticos, es decir, que refieren al texto mismo y no al contenido. En primer lugar está la indicación genérica que, como se mencionó anteriormente, remite directamente al concepto de “canción popular de navidad”. El segundo elemento es la indicación “a la antigua”. Dada su poca especificidad, la significación de este componente del título se abre hacia una gran multivocidad que permite –al igual que el *Festejo de Navidad*– posibles divergencias entre los procesos poéticos y los estésicos. Para el compositor, con esta indicación se refiere al carácter tradicional de la pieza y a las técnicas de escritura modal antiguas por el uso de juegos musicales con quintas paralelas.¹⁰⁷ A menos que esta información se incluya en otros paratextos (notas al programa de conciertos o notas discográficas), la indicación cobrará sentido según los recursos significantes identificados por cada receptor.

Un tercer elemento es el número de *opus*. Lo significativo de éste es que es un recurso propio de la música culta, usado por compositores o editores para clasificar la música. No se utiliza en la música popular o tradicional, o al menos no en sentido estrictamente funcional. Por lo tanto la indicación de *opus* tiene una connotación de música culta o música de concierto. Además de eso, un número grande (como el de este caso, 71) connota una amplia trayectoria artística del compositor.¹⁰⁸

En cuanto a la estructura, es una pieza corta con secciones de coplas y estribillo. El texto –del propio compositor– se refiere al nacimiento de Jesucristo con una descripción metafórica como expresión de espiritualidad cristiana. Contiene onomatopeyas de campanas (din don dan) que se pueden tomar como elementos de significación popular. El lenguaje musical es modal con temas esencialmente diatónicos, adecuados para una canción

¹⁰⁷ Mauricio Nasi. Comunicación personal. 22/05/13.

¹⁰⁸ Otros ejemplos de villancicos con indicación de *opus* en el título son *Dos villancicos, para coro mixto sobre temas hispano-colombianos, Op. 23* (1963) del colombiano Blas Emilio Atehortúa (1933-); *Pronto niño – villancico op. 145* (1976) y *Villancico teresiano op. 239* (1999) del hispano argentino Eduardo Grau (1919-2006); o el *Aguinaldo op. 50* (2001) del venezolano Miguel Ángel Santaella (1971-).

popular de navidad. Las armonías son principalmente tríadicas con añadiduras y el *contrapunto* –poco ortodoxo por la cantidad de paralelismos– usa ciertas nociones de imitaciones (*vid.* ej. 4.3). Estos recursos son propios de las técnicas de composición académica.

The image shows a handwritten musical score for a villancico. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 17 and the second at measure 21. The score is written for Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'NO TAS DEJA-LE-GRIA DES BOR DAN EN BETH' and 'DIN DON DAN DON, EN BETH'. The second system includes the instruction 'D.C. DOS VECES'.

Ejemplo 4.3: Fragmento de Villancico a la antigua op.71 de Mauricio Nási

En la música de concierto –y especialmente en la sinfónica– las obras suelen tener estructuras extensas. En este aspecto, el villancico no es característico ya que generalmente son piezas cortas (que corresponden al concepto de “canción”). De la música coral y sinfónico-coral no litúrgica, los géneros más representativos son las cantatas y los oratorios. Una de las características de estos géneros es que tratan de narraciones no escenificadas a través de una colección de varios números musicales.¹⁰⁹ Entre las posibles temáticas de tales narraciones está la navidad. De esta manera se constituye como subgénero la “cantata de navidad” (u “oratorio de navidad”). Es habitual que la narración sea sobre los eventos relativos al nacimiento de Jesucristo, basada en los evangelios de la Biblia.

Si se asume que los números que constituyen la cantata son piezas cortas de música vocal que tratan sobre la navidad, su significación corresponde a la del villancico, y de hecho llegan a ser asumidos como tal al ser tomados individualmente. Estos números pueden contener el título de “villancico”, como ocurre con el *Villancico nortino* que hace parte de la cantata *Navidad en Chile* (1974) de Pablo Délano Thayer (1950-). Incluso una cantata puede ser formada reuniendo villancicos previamente compuestos, como lo hizo Roberto García Morillo (1911-2003) creando la *Sexta cantata op.42bis* para soprano y

¹⁰⁹ Aunque en principio son géneros distintos, en su significación actual los dos géneros pueden confluir (*cf.* *The Oxford Dictionary of Music*: “Cantata”).

orquesta (1976) a partir de los *villancicos op.42a* para soprano y piano compuestos cuatro años antes.¹¹⁰

Los géneros “cantata” y “oratorio” históricamente han sido vinculados a la música de concierto y en la música actual esta significación no se ha perdido. Esta situación permite relacionar más fácilmente las cantatas y oratorios de navidad con la música de concierto que el villancico. Se puede suponer, en principio, que los parámetros que generan la asociación del villancico (de concierto) a la música de concierto se encuentran también en este tipo de obras, como el perfil de los autores, la interpretación idealmente realizada por agrupaciones profesionales, la estructura musical o la utilización de técnicas académicas de composición.

De las obras hispanoamericanas creadas en los últimos 50 años que corresponden a estos géneros, tal vez la más interpretada en conciertos de toda la región es *Navidad nuestra* (1964) del compositor argentino Ariel Ramírez (1921-2010).¹¹¹ La partitura no especifica ningún género, pero consta de seis números (considerados villancicos por sus autores)¹¹² que describen los acontecimientos sobre el nacimiento de Jesucristo, por lo que puede ser llamada “cantata de navidad”.

La obra utiliza elementos característicos de la música tradicional como aires de danza e instrumentación propia, pero la estructura de cantata y el formato de solistas, coro y orquesta son representativos de la música de concierto (como relativa a la música culta). Al igual que en *Festejo de Navidad* de Bittrich, el autor del texto, el argentino Félix Luna (1925-2009), contextualiza la escena bíblica descrita en la cultura popular local, en este caso, la argentina. Los elementos que generan significación en los distintos tipos de música están mezclados, como se ve por ejemplo en la inclusión de instrumentos tradicionales dentro de la orquesta (*vid. ej. 4.4.*). Esto produce ambigüedad en la definición de esta categoría, situación que también se presenta en otras obras similares como *El niño de los Andes* (2008) del ecuatoriano Diego Luzuriaga (1955-), *Cantata navideña latinoamericana*

¹¹⁰ Esta cantata tiene una orquestación de la parte del piano del op.42a e incluye una *Toccata de navidad* para orquesta sola.

¹¹¹ Con frecuencia se interpretan en los conciertos solo algunos números de la cantata, no necesariamente toda.

¹¹² Véase apartado 3.4.

“Nació la luz” (2001) del argentino Horacio Vivares (1965-), y *Oratorio de navidad* (1973) del chileno Ángel Parra (1943-), entre otras.

Ejemplo 4.4: Fragmento de *Navidad Nuestra: V. Los Reyes Magos* de Ariel Ramírez

Otras obras clasificadas en estos géneros se ciñen más a los parámetros de la música de concierto con instrumentaciones propias de este tipo de música y sin hacer referencia a elementos tradicionales de la cultura popular, aunque contengan un carácter popular empleando un lenguaje musical relativamente sencillo. Ejemplos de ello pueden ser la *Cantata de navidad “Parvulus filius”* (2003) de la compositora colombiana Amparo Ángel (s.d.), o *Seis imágenes de navidad* (2000) del chileno Pablo Escande (1971-). La cantata de Ángel utiliza una orquestación sinfónica. Los elementos populares se pueden identificar en características melódico-rítmicas de los temas que se identifican con la música infantil. Se encuentran también aspectos de intertextualidad, pero no de música tradicional sino de música sacra. Tras el estreno en 2006 con la OFB, la compositora comentó de esta obra:

En esto hay muchos recuerdos de mi infancia. Es una cantata navideña y para mí la Navidad fue mágica. Tuve una niñez llena de música y religiosidad. Quise hacer la cantata con un lenguaje muy sencillo y asequible. No es una obra con melodías difíciles o con armonías rebuscadas. Es una música muy fresca, que me salió desde mis más profundos recuerdos.¹¹³

En el anexo N°4 se enlista una selección de 17 cantatas y oratorios de navidad, y obras que corresponden con la definición de estos géneros aunque no esté explicitado.

¹¹³ Entrevista concedida a Catalina Jiménez correa para *El Tiempo*, Bogotá 10/03/2006. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1942946>

Igualmente son obras creadas en las últimas cinco décadas desde 1960 en Hispanoamérica y se utilizan los mismos criterios de selección.

Por otra parte, como se decía en apartados anteriores, las obras litúrgicas relativas a la navidad o al adviento podrían también percibirse como villancicos si usan textos en lengua vernácula que traten directamente el tema del natalicio de Cristo y se vinculan con “lo popular” a través de un medio como lo puede ser el estilo musical. Esta situación no es común en la música litúrgica de creación reciente en Hispanoamérica. Por un lado están los motetes y magníficats que utilizan los textos latinos tradicionales. Ejemplos de esto serían los motetes *O magnum mysterium* y *Hodie Christus natus est* o el *Magnificat* puestos en música por los compositores César Alejandro Carrillo (1957-), Miguel Ángel Santaella (1971), Fernando Moruja (1960-2004) y Emiliano Gaviño González (s.d.). Por otra parte están las obras que aunque cuenten con textos en español no tratan la natividad en el contenido del texto, como la *Misa V de navidad* (1987) de Jorge Fontenla (1927-), o el *Padre nuestro en navidad* (1977) de Nicandro Tamez (1931-1985) (*vid.* anexo N°5).

También existen obras instrumentales que se relacionan con la navidad a través de paratextos, generalmente en el título. Son raros estos casos y, por lo general, son composiciones para órgano que en un estilo neoclásico recurren a formas musicales antiguas como en *Coral de la víspera de navidad* (1999) del argentino Jorge Arandia Navarro (1929-); *Noël en el estilo francés del siglo XVIII* (1963) del mexicano José de Jesús Estrada (1898-1980); o *Fantasia de Navidad* (1980) y *Toccata de navidad* (1970) del mexicano Ramón Noble (1920-1999). Miguel Bernal Jiménez es pionero de esta práctica con su *Sonata de navidad* de 1942.

Este recorrido por los diversos elementos de significación que se encuentran en los géneros de navidad que se han explorado permite entender cómo opera la categoría de “villancico” en esta música. Se ve de esta manera cómo las obras de los compositores construyen la categoría y la redefinen; y viceversa: cómo el peso simbólico de un género con una gran historia marca a los compositores en su ejercicio creativo. Sin embargo, surgen varias dudas sobre la función cognitiva de una categoría como el género. Es necesario analizar también la forma como operan las categorías en nuestra mente.

4.2. La construcción social de las categorías cognitivas en la música: el caso villancico

Una forma de entender más adecuadamente la significación de las categorías musicales puede ser verlas a la luz de las teorías de las ciencias cognitivas. Por el tipo de problema de investigación que se está tratando se advierte una necesidad de arrojar luces sobre cómo son los procesos cognitivos que llevan a la significación de las categorías. Es una forma tentativa de acercarse a este tipo de problemáticas que atañen al estudio de la música. De esta manera se llega más a reflexiones con las que surgen nuevos interrogantes al respecto que a resultados concretos sobre cognición musical.

En primer lugar, se parte de la construcción social que tienen estas categorías. Las categorías musicales, así como cualquier otra usada para referirse a la música (como “popular”, “hispanoamericana” y demás), son formulaciones mentales y a la vez constructos sociales. Con ellas podemos abstraer la información necesaria para comprender los fenómenos musicales y a la vez comunicarnos para compartir esta información. Umberto Eco, desde una perspectiva semiótica apoyado en la teoría peirciana, llama a esas formulaciones mentales “tipos cognitivos”. Según Eco, éstos son un conjunto privado de instrucciones que nos permiten reconocer una experiencia perceptual específica como ocurrencia de un tipo particular. Los tipos cognitivos pueden ser compartidos públicamente como un conjunto de interpretantes (según la teoría trídica del signo de Charles S. Peirce) al que Eco denomina “contenido nuclear”. Éste se distinguiría de un “contenido molar” en tanto que la última incluiría nociones que no son necesarias para su reconocimiento (Eco, 1999: 160). La socialización de las categorías facilita el proceso de comunicación.

De acuerdo con este planteamiento, se reconoce que las categorías no son inherentes a una cosa, sino construidas según la forma como ésta es comprendida. Por esta razón, las categorías no pueden ser universales. Funcionan en contextos culturales específicos, y en el caso de las categorías musicales, según las comunidades musicales. En cierto sentido, los géneros no “son” tal cosa, sino que son entendidos de esa manera, de forma medianamente consensuada por determinadas sociedades. Así mismo, una obra musical no “es” de cierto género, sino que corresponde a la lógica con la que éste se ha tratado en las comunidades musicales. La misma obra puede representar algo diferente para distintos grupos sociales.

También depende del uso o la función social que cumpla. Rubén López Cano lo explica de la siguiente manera:

La pertenencia a un *género musical* no es algo inherente a cada pieza musical. Se produce la adjudicación a un género en el momento en que nosotros comenzamos a hacer cosas con la música. Y dependiendo del tipo de actividad que realicemos, este proceso toma uno u otro rumbo. Las competencias son plásticas y se adaptan muy bien a cada situación por más novedosa o extraña que ésta sea. (López Cano, 2002)

Las categorías no permanecen fijas e inamovibles. Las cosas cambian con el tiempo, así como la percepción que se tiene de ellas. Hay una constante transformación de las categorías que hace que éstas se resignifiquen. El villancico es un ejemplo notable de esas transformaciones que se hacen evidentes en su historia, como se observó en el capítulo 1. Lo que antes eran rasgos característicos del género sobre los cuales se proponían las definiciones (el contenido nuclear del tipo cognitivo), como sucedía con el estribillo antiguamente, en la actualidad puede que no lo sean.

No obstante lo anterior, a pesar de las grandes transformaciones de las categorías, muchas veces las etiquetas permanecen iguales. Esto hace que al nombrar una categoría, se esté presentando en el mismo nivel cualquiera de las cosas que en algún momento hayan pertenecido a ésta. Es decir, al nombrar “villancico” se puede estar incluyendo tanto a las composiciones polifónicas españolas que se definieron como tal en el siglo XVI, como a los cantos populares navideños que aparecen en las producciones discográficas recientes, aunque ambas tengan muy poco en común. Se hace necesario contextualizar la categoría para poder entenderla. Por esta razón tipologías como la que José de Subirá propone del villancico pueden ser útiles. También el recurrir a subgéneros que delimiten la categoría, como el caso del villancico de concierto.

Incluso en una misma comunidad no siempre coincide la definición técnica que se establece para una categoría y el significado que adquiere en determinados contextos. Dentro de la sociedad hispana, por mencionar un ejemplo, el significado de “villancico” puede diferir de lo que se ha definido en la musicología y en los diccionarios. Para algunos, por ejemplo, los cantos litúrgicos de adviento pueden ser interpretados como villancicos sin que técnicamente lo sean, al no estar definido el villancico como un género litúrgico.

Con respecto a esta situación, Eco considera dos tipos de categorías a las cuales llama categorías “científicas” y categorías “salvajes”. Las científicas las nombra como *taxa*, es decir que se establecen según la organización de las taxonomías, mientras que las categorías salvajes se reestructuran continuamente en el nivel del contenido nuclear según su utilidad (Eco, 1999: 261).

Si las categorías son construcciones sociales, entonces las categorías “salvajes” no son necesariamente equivocaciones frente a la forma “correcta” de entenderlas sino concepciones diferentes. Por ejemplo, musicológicamente hablando (que sería la definición “científica”), la *Suite El Cascanueces* de Chaikovski es una suite orquestal a partir de un ballet. Sin embargo es posible que al escucharse en un concierto de navidad algunos espectadores conciban esas piezas como villancicos al estar presentes en un contexto que puede tender a asociarse con el género.

Bajo el contexto planteado, la obra es asumida como “música de navidad”; sin embargo, la obra no “es” de navidad en cuanto que tanto como suite sinfónica o como ballet, estos géneros no tienen una asociación con una temporada específica. La asociación con la navidad se da por la temática del cuento de Hoffmann en el cual se basa el ballet. En este caso también podría pensarse en un proceso metonímico en donde la temática ocupa el lugar del contexto. Si *El cascanueces* es escuchado en una representación de ballet, es bastante improbable que éste sea concebido como villancico, y si ésta es programada en otra temporada del año también es improbable que se asuma como música de navidad.

Se pueden considerar dos posibles explicaciones a esta situación. La primera tiene que ver con el concepto de metonimia, que es el cambio semántico con el cual se designa una cosa con el nombre de otra basándose en la relación de proximidad existente entre la real y la representada. Es posible que al concebir un género que corresponda a dicha obra se esté consciente o inconscientemente pensando en “música de navidad” al ser escuchada en un concierto de navidad. Al ser el villancico el género más representativo de la navidad, éste ocupa su lugar aunque no todas las obras de navidad “sean” villancicos.¹¹⁴

¹¹⁴ Es importante reconocer que “música de navidad” y “villancico” son dos categorías distintas.

La segunda posibilidad es que en ciertos contextos el villancico se haya resignificado para incluir obras como éstas. El que esta definición de villancico –que incluye toda la música propia de la temporada navideña– se aparte de la establecida por la musicología no significa que no se pueda establecer de una forma técnica. Probablemente se le pueda dar una definición técnica desde un campo diferente al de la musicología, como por ejemplo la industria discográfica. El que la industria tenga definiciones de los géneros que difieren de las de la musicología no significa que estén equivocadas, simplemente se establecen según competencias diferentes, como lo puede ser el mercado.¹¹⁵ Lo problemático en este caso es que todas –la musicológica, la de la industria discográfica o cualquiera que sea– se establecen como categorías diferentes (pues su “contenido nuclear” es diferente), pero van a estar muy relacionadas al ser parte del campo de la música, y usando la misma etiqueta.

Considero que el término “categorías científicas” no es el más apropiado para entenderlas, pues no todas las competencias son propiamente científicas, si por científico se entiende aquello que es sistemáticamente estructurado y busca encontrar la naturaleza del funcionamiento de las cosas. Puede ser preferible el de “categorías técnicas”, teniendo en cuenta que éstas se establecen según las competencias de quien las trabaje. Pero en tal caso, el anterior ejemplo podría ser considerado en una categoría técnica del villancico, no necesariamente una categoría “salvaje”. Eso significa que no habría una sola definición del género que tendría que tenerse en cuenta sino varias, y eso puede dificultar (o enriquecer) su estudio.

Para resolver esta situación se puede considerar que el estudio de los géneros (así como el de las demás categorías musicales) también se trabaja por competencias, y en este caso la de la musicología. Aunque se reconozca que pueden existir otras definiciones para el villancico, en este caso se asume la que concierne a esta disciplina, que determina el género a partir de criterios de afinidad que pueden surgir de elementos de la estructura

¹¹⁵ Sobre esta situación comenta Simon Frith: “El género es una forma de definir la música en su mercado o, alternativamente, el mercado en su música” (Frith, 1996: 76). En el original: “Genre is a way of defining music in its market, or, alternatively, the market in its music.”

musical interna de la obra, así como de características contextuales y de performancia.¹¹⁶ De igual manera se pueden definir las demás categorías musicales.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que no es fácil hacer una exploración de la significación del género actualmente en el campo del concierto, pues no es un objeto definido y delimitado sino que depende de cómo se construye socialmente. Además, hay que tener en cuenta que:

Los procesos de categorización no se hacen exclusivamente a partir de la discriminación de objetos. Podemos generar categorías musicales también a partir de eventos o experiencias; de fenómenos culturales, sociales o psicológicos; de situaciones particulares de consumo musical; de conductas corporales o sociales producidas en torno a la música (como el baile o actitudes kinéticas generales), de procesos subjetivos, de relaciones interpersonales o participaciones colectivas; de los modos de vestir o el *look* que presentan los sujetos que participan en determinado género musical, etc. (López Cano, 2002)

Ya que villancico puede ser tantas cosas, el estudio de la cognición puede ayudar a entender por qué se llega a las significaciones que se generan. Algunos postulados de las ciencias cognitivas acerca de las categorías pueden servir a este propósito. George Lakoff ha resumido varias de ellas (1987), en donde resaltan las teorías de *rasgos de familia*, *centralidad*, *prototipos* y *nivel básico de categorización*. Aplicadas al campo de la música, éstas y otros planteamientos pueden dar una mejor idea de cómo se conciben las categorías musicales.

A partir de los postulados de Ludwig Wittgenstein se desarrolla la teoría de los rasgos de familia. Ésta se refiere a la idea de que los miembros pertenecientes a una categoría pueden estar relacionados entre sí, sin que todos tengan propiedades en común que definan la categoría. Se puede hallar dos ejemplos de villancicos que no tengan nada que ver la una con la otra a nivel de estilo, estructura o contextos de interpretación. Por esta razón se observa una gran heterogeneidad en las obras que se denominan “villancicos”, incluso en las creadas en un mismo periodo como el contemporáneo, como vimos en el anterior apartado.

¹¹⁶ La performancia incluye no sólo la interpretación musical sino también la puesta en escena.

La teoría de la centralidad en las categorías, también formulada por Wittgenstein, establece que no todos los miembros de una categoría son igual de representativos. Algunos van a ser mejores ejemplos que otros. Esa desigualdad se puede ver en varios aspectos, como por ejemplo en la cercanía de las características de una cosa a la definición de la categoría que se refleja, por ejemplo, en la inmediatez de relacionar la cosa a la categoría. Siendo así, los villancicos de música vocal cuyo texto explicita la temática navideña, y que se acercan más a estéticas populares,¹¹⁷ corresponden muy bien a la definición más común de este género y es probable que se asocien fácilmente a él; mientras que los de música instrumental, que no cuentan con una lírica que haga explícita la relación con la navidad, no son tan fácilmente asociables con la categoría (en su definición básica actual).

Desde la perspectiva de Eleanor Rosch, quien formuló la teoría de los prototipos o puntos de referencia cognitivos, el punto de referencia de una categoría no tiene que ser precisamente la definición que aparece en el diccionario. Puede ser algo que se considere como prototipo. Se asume que los mejores ejemplos de una categoría pueden ser vistos como puntos de referencia cognitivos (Lakoff, 1987: 42). Sin embargo es probable que los prototipos no sean necesariamente una ocurrencia específica de una categoría (una interpretación particular de una obra musical), sino más las abstracciones que se puedan dar, que lleven a generar definiciones de ésta.

Los efectos de los prototipos no constituyen ninguna teoría alterna de representaciones mentales. Rosch, después de trabajar empíricamente sobre experimentos, abandonó la idea de que los efectos de los prototipos reflejan directamente la estructura de las categorías y que los prototipos constituyen representaciones de éstas (*ibid*: 44). Si bien los efectos existen, es imposible determinar sus fuentes. Lo que hace que exista este efecto yace en la estructura interna de la categoría que la define.

Considero que para poder teorizar sobre las categorías musicales y ubicar al villancico en particular en este ámbito, puede ser útil tener en cuenta esos puntos de referencia cognitivos, donde la estructura interna de la categoría no es la misma de la obra

¹¹⁷ Ejemplos de esto serían piezas como *Niño Jesús* (1989) de Andrés Barrios (1961); *Tres villancicos de proyección folklórica* (1976), de Santiago Vera Rivera (1950); o *Nueve villancicos mexicanos* (1996) de Silvino Jaramillo (1924-2012), entre otros.

sino que incluye también las características externas como los paratextos, su contexto y otras fuentes de significación, como se ha mostrado en diversas partes de este trabajo. Esto ayuda a definir los referentes que pueden ser usados para estudiar la centralidad. De todas formas, no hay que olvidar que las categorías son construcciones sociales, por lo que no se puede suponer una universalidad de los prototipos; cada cultura forma sus propios prototipos (López Cano, 2002).

Tomando en cuenta las características básicas de los villancicos que más se han popularizado en Hispanoamérica en las últimas décadas, se podría decir que el prototipo más generalizado del villancico probablemente sería algo cercano a una “canción (pieza corta vocal con coplas y estribillos), nombrada como ‘villancico’, cuyo texto en español narra una escena referente al nacimiento de Jesucristo, en un lenguaje musical sencillo con rasgos estilísticos de músicas tradicionales hispanas o hispanoamericanas, y que suele ser escuchada en ambientes familiares en la temporada decembrina”. En aquellas obras que estén muy alejadas del prototipo podría ponerse en duda su pertenencia a la categoría y probablemente se acerquen más a los prototipos de otros géneros que sirvan para clasificar mejor la obra en la mayoría de contextos. El género y el estilo pueden ser articulados en diferentes niveles, cubriendo únicamente el contenido nuclear basado en prototipos y rasgos de familia, o expandiéndose sobre el contenido molar de las categorías (Fabbri 1999: 11).

A pesar de lo anteriormente expuesto, no existe una exclusividad en la pertenencia de un miembro a una categoría. Los distintos rasgos estructurales y contextuales de una obra pueden ser tomados como criterios de afinidad que definen múltiples géneros. Pero si una misma obra puede ser concebida a través de varios géneros según sus distintas características estructurales y contextuales, ¿todos estos géneros se conciben en el mismo nivel de percepción? Lo más lógico es suponer que no. La estructura de la obra, de donde se generan algunos tipos cognitivos, hace destacar unas características más que otras, lo que genera una asimetría en la percepción de éstas. Igualmente se genera una asimetría entre las características estructurales y las contextuales.

Los sujetos seleccionan aquellas dimensiones de la actividad musical que su competencia puede procesar con mayor facilidad en función de cada situación. Frecuentemente

categorizamos simultáneamente sobre varios aspectos. Y es posible que la categorización sobre uno de ellos entre en conflicto con otras. (López Cano, 2002)

La música como hecho social puede generar variaciones a esta asimetría en los procesos estéticos, tal como se observó con el ejemplo de “El cascanueces”. Considerando esta situación, es más sencillo y más práctico estudiar el género a partir de las condiciones que ofrece la música como texto en su contexto natural; esto es según la convención social que rija al género. Para ello se puede partir de la partitura original o de la práctica cultural en su lugar de origen, o también de las intenciones del autor si éstas han sido explicitadas. Ese sería el género básico de la obra a partir del cual se puede analizar su movilidad hacia otros géneros.

Las indicaciones genéricas inciden significativamente en este nivel. Es común que coincidan con el género básico, aunque no siempre es así. Se puede encontrar el caso de alguna obra que, tras ser analizada, no corresponda el género básico –determinado por la teoría anteriormente descrita– con el título. Teniendo éste un peso tan fuerte en la identificación de una obra, se puede considerarla como perteneciente al género mencionado aunque sus características estén alejadas del prototipo.¹¹⁸ En el villancico, podría ser este el caso de obras como *Villancico para una navidad de pájaros* (1996) de Cirilo Vila (1937-), puesto que es para flautín sólo y está escrita en un lenguaje modernista con poca asociación con lo popular. Si este tipo de situaciones se vuelve recurrente, terminaría por producirse una resignificación del género que se acomode a los lineamientos que proponen las obras que se denominan “villancico”.

Por otra parte, un mismo rasgo característico puede asociar una obra con varios géneros o estilos, unos más incluyentes que otros. Este concepto se puede entender desde la teoría de conjuntos. Las categorías, al funcionar como conjuntos, pueden incluir miembros o subconjuntos. Así mismo pueden estar incluidas en conjuntos más grandes que a su vez incluyan otros elementos. Esta situación se ve claramente en el caso de los géneros musicales. Un género puede contener varios subgéneros, categorías que proponen un mayor nivel de especificidad en su delimitación considerando algún rasgo de enfoque. Dentro del género “villancico” se ha nombrado como subgénero el “villancico de concierto”, a partir

¹¹⁸ Véase apartado 4.1.

de su representación en dicha práctica musical. No todas las obras que se consideran villancicos van a estar incluidas en esta categoría. Así mismo, esta característica puede ser un criterio de afinidad de otro género, como por ejemplo “música de concierto”, que no incluye a todos los villancicos. La categoría “villancico de concierto” sería entonces la intersección de los dos géneros y funcionaría como subgénero de ambos:

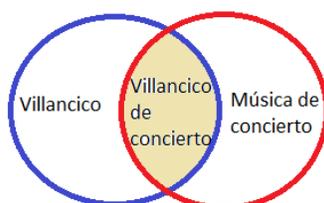


Figura 4.1: Representación de la intersección de géneros

Pero así mismo, el género “villancico” está inserto dentro de categorías mayores, como por ejemplo el de “música de navidad”. En este caso estaríamos hablando de lo que se puede llamar un súper género. Es de notar que aunque se haga una subordinación o súperordinación de un género, sólo es posible establecer una taxonomía jerárquica si se está partiendo de un mismo significado del género. En este caso correspondería con la del villancico popular.



Figura 4.2: Representación de la taxonomía jerárquica del género

Si se tiene una definición de villancico como la de “canción popular de navidad”, entonces sobre cualquiera de estos elementos podría generarse una categoría súperordinada. Además de “música de navidad” también están “canción” y “popular”, categorías que, como se anotó anteriormente, son aún más abarcentes.

Al establecerse una taxonomía sobre los géneros, ¿cómo se sabe cuál se está subordinando o súper ordenando? ¿Podría considerarse la canción como un género y de esa

manera ver el villancico como un subgénero?¹¹⁹ La solución a esta inquietud se da con la teoría del nivel básico de categorización. Esta teoría propone que la categoría básica sería la que está en el nivel primario de distinción. Es la más sencilla de aprender y en la que en principio se suelen nombrar las cosas, o la más frecuentemente empleada para ello. Se puede considerar como un nivel natural de categorización, opuesto a aquellos creados por los “logros de la imaginación” (Lakoff, 1987: 32). Dicha teoría fue desarrollada a partir de las investigaciones realizadas por Brent Berlin y Roger Brown en las décadas de 1950 y 1960.

Otras características que investigaron Berlin, Brown y sus colegas sobre el nivel básico es que el lenguaje suele tener nombres más sencillos a este nivel. Las categorías de este nivel tienen una mayor significancia cultural. Las cosas (u ocurrencias según los semiólogos) suelen ser más fáciles de recordar en este nivel de categoría y son percibidas holísticamente, como una sola Gestalt, mientras que en categorías subordinadas los detalles específicos tienen que ser considerados para la distinción (*ibid*: 33).

En el ejemplo anterior se puede observar que una categoría como “villancico de concierto” es demasiado elaborada para el nivel primario de distinción. La categoría “música de navidad” por su parte puede llegar a ser demasiado abarcante, mientras que “villancico” es un nombre muy frecuentemente utilizado para describir a las “canciones populares de navidad”, un concepto que se puede entender como una sola Gestalt. A partir de la teoría del nivel básico de categorización podemos concluir que, efectivamente, “villancico” (generalmente) está haciendo referencia al nivel básico, que corresponde a género musical (a pesar de las diversas definiciones que pueda tener).¹²⁰

Si se consideran las categorías como construcciones sociales se puede presumir que no para todas las personas el nivel básico va a ser el mismo ya que el nivel primario de distinción depende del nivel de conocimiento o familiaridad que se tenga de la cosa y de aquello con lo que se esté relacionando, es decir del conjunto de interpretantes. Así, para

¹¹⁹ Esta parecería ser la conceptualización que hacen quienes asumen el villancico como una “especie”, probablemente haciendo referencia a un subgénero. Ejemplo de ello es la descripción que hace Vicente Salas Viu (véase apartado 2.1).

¹²⁰ En la taxonomía biológica se ha observado que el nivel básico de categorización se encuentra también en el nivel del género, no en la especie (Lakoff 1987: 33).

poder nombrar un villancico, es necesario poder distinguirlo de otros géneros relativos, como por ejemplo el de balada, siendo éste también un género de “canción”. De lo contrario, probablemente la forma de entender una obra como ésta sea con esta categoría superordinada. Si se entiende que el género está en el nivel básico, la pregunta que surgiría sería: ¿Es la “canción” el género en este caso, y pasaría a ser “villancico” un subgénero de éste?¹²¹

Para responder a esta pregunta hay que tener en cuenta la diferenciación entre la capacidad humana general de categorización en el nivel básico y la categorización funcional, que tiene en cuenta factores culturales. Berlin sugiere que las diferencias que se observan en la determinación del nivel básico se deben a una subutilización de la capacidad de percepción de la Gestalt o, por el contrario, a la adquisición de una percepción gestáltica más afinada en una subpoblación de especialistas para un dominio específico (*ibid*: 37). Siendo así, sería posible determinar un nivel básico primario según una capacidad humana general de percepción a través de estudios de cognición.

Para poder estudiar la categorización funcional es importante considerar el carácter social de ésta. Aunque estas características de la cognición de categorías puedan variar en los distintos individuos, es posible teorizar sobre su carácter social. Lo importante es reconocer el grado de familiaridad que una determinada comunidad tiene sobre una categoría, en términos generales, aunque éste pueda variar en los individuos pertenecientes a ella. Por ejemplo, el villancico (popular) puede ser considerado como un género con un grado alto de familiaridad para la comunidad hispana, aunque no todos sus miembros puedan identificarlo y distinguirlo. Probablemente para otras comunidades no hispanas el grado de familiaridad del villancico sea tan bajo que las obras musicales se nombren a través de otros géneros, según sus propios interpretantes.

Para un estudio musicológico de los géneros musicales es importante considerar el género determinado por el nivel básico según los planteamientos de Berlin descritos por Lakoff, que correspondería a un grado alto de familiaridad con éste. Esta perspectiva permite centrar el problema en el enfoque semiótico-cognitivo, al eliminar las variables que pueden surgir con el carácter social de las categorías. Si lo que se pretende es realizar un

¹²¹ De nuevo, este caso se puede comparar con las tipologías sobre el villancico vistas en el capítulo 2.

estudio sociológico de la música, tal vez sean más relevantes las categorizaciones funcionales.

Dos de los principales problemas que surgen con el estudio de las categorías cognitivas son la polisemia que puede haber en las nomenclaturas y la ambigüedad que se da por los límites difusos que se presentan. Ambos casos son muy comunes en la música. En el caso de la categoría “villancico” se puede distinguir la utilización del término para diferentes tipos de categorías, como por ejemplo género y forma. Esto puede ser un problema para el estudio del villancico renacentista, pero no para el villancico actual ya que en la música moderna el término no se usa en aspectos formales. Pero otro caso es cuando refiriéndose sólo al género musical, el término “villancico” tiene distintos significados. Para solucionar este problema lo más práctico es recurrir a subgéneros como el villancico de concierto o, dentro de un marco más amplio, a tipologías como las especies propuestas por Subirá. En contexto se entenderá que al referirse al “villancico” se entiende exclusivamente el denominado “villancico popular”.

La polisemia y ambigüedad de otros términos empleados en las categorías cognitivas de la música –como “concierto”, “culto”, o “clásico”– hacen que el discurso de la música amerite un estudio más profundo de sus significados de acuerdo al contexto. Según Fabbri, “Las competencias musicales generales ven a “clásico” como un predicado para toda la música de arte occidental, mientras que la noción de época y estilo clásico es elaborado en el nivel del contenido molar, y concierne a las taxonomías de especialistas” (Fabbri, 1999: 12).¹²² Siendo así, no es tan provechoso entonces juzgar un uso “correcto” de los términos, como estudiar lo que significan para quien los usa.

Un problema adicional es cuando dos términos se usan con un significado muy cercano. De esta manera se puede estar haciendo referencia a dos categorías distintas o a una sola con dos modalidades. Un ejemplo de esta situación está en los otros términos que existen en Hispanoamérica para referirse a “canciones populares de navidad”.¹²³ El problema radica en el nivel básico de categorización. En una comunidad familiarizada con

¹²² En el original: “Common musical competence sees ‘classical’ as a predicate for all Western art music, while the notion of a classic age and style is elaborated at the level of the molar content, and pertains to specialists’ taxonomies.”

¹²³ Véase apartado 2.3.

esta música probablemente sean evidentes los aspectos que diferencian los distintos géneros, como “villancico” y “aguinaldo”,¹²⁴ según las definiciones que se usen, aunque en general puede haber mucha ambigüedad al respecto. Ya que este estudio aborda la música hispanoamericana de concierto en general, y no comunidades musicales específicas, la categoría “villancico” se toma en un sentido amplio del género, incluyendo aquellas otras denominaciones posibles, al estar en el nivel básico.¹²⁵

Por otro lado, la ambigüedad es un problema que atañe a cualquier tipo de categoría pero que está especialmente presente en las categorías musicales. Éstas no se pueden ver como conjuntos perfectamente delimitados en donde los miembros tienen una pertenencia total o nula. Los límites de las categorías son difusos y esto es particularmente complicado de analizar cuando la ocurrencia está alejada de los prototipos y se presentan casos de dicotomías o policotomías.

Uno de los casos más evidentes y complejos de policotomía es la que se encuentra en los tipos de música. De hecho, una de las maneras de definir estos conceptos en con la forma negativa, por ejemplo: “música popular es aquella que no es culta o tradicional” (Tagg, 1998: 20). Si tenemos en cuenta los postulados anteriores podemos encontrar que esta definición es errada pues aunque exista la tricotomía, los límites de las categorías no son definidos ni son excluyentes.

El “villancico de concierto” es un buen ejemplo de música que se ubica en los límites difusos de estas tres categorías. Muchas de las obras pueden relacionarse con varios de los paradigmas sobre los que se suelen conceptualizar los distintos tipos de música. Siendo así no es tan importante intentar determinar a cuál de los tipos “pertenece” una obra, sino analizar la centralidad que tiene (según el contexto) en cada uno de éstos. Dependerá, como se anotó anteriormente, de qué es lo que se considere la obra, ya sea el texto musical, idealizando su puesta en práctica; o el hecho musical, considerando todas las variables que afectan la significación tanto de la música como de sus categorías cognitivas.

¹²⁴ Como ocurre en algunos países de la región Caribe.

¹²⁵ Umberto Eco, al analizar problemas semejantes a éste, concluye que: “a) en una cultura determinada pueden existir campos semánticos complementarios o contradictorios; b) en una misma unidad cultural puede, dentro de una misma cultura, entrar a formar parte de campos semánticos diferentes (...); y c) en el ámbito de una cultura, un campo semántico puede ‘deshacerse’ y reestructurarse en un nuevo campo” (Eco 1975: 131).

En conclusión, el estudio de la significación de un género musical como el villancico, y el de concierto en específico, implica una revisión de las múltiples posibilidades bajo las que se puede concebir una categoría, teniendo en consideración lo difusas y ambiguas que pueden ser. Se evita de esta manera predeterminar la significación de la música y sus categorías cognitivas. Aún así, es necesario seguir ahondando en este tema y revisar los planteamientos para continuar construyendo una teoría sólida que permita tratar estos temas con el rigor adecuado.

5. Conclusiones

Al inicio de esta tesis se afirmó que los géneros musicales son categorías que nos ayudan a organizar la música y el conocimiento que tenemos de ella. La carga simbólica que portan los géneros incide en la forma como ésta se crea, se interpreta y se escucha. Así mismo, la significación que adquiere la música en esos momentos es la que construye socialmente al género y lo transforma. En el caso del villancico de concierto se observa cómo opera la complejidad de las categorías cognitivas en estos actos a través de relaciones semióticas que muchas veces permanecen encubiertas. Descubrir las permite un mejor entendimiento de la música y de su función social.

En este trabajo se ha estudiado tanto la música que se ha creado en tiempos recientes y que puede ser concebida como “villancico de concierto”, como la significación que ella adquiere a través del uso de estas categorías. Para tratar este problema de investigación se hizo necesario abordar ampliamente el tema para abarcar todos los factores que inciden en ello, y de esta manera considerar las distintas perspectivas de estudio.

Se requirió inicialmente de un marco histórico que permitiera dimensionar el género a través del tiempo para observar las múltiples expresiones musicales y resignificaciones de la categoría, así como la forma en que el género ha sido apropiado por las culturas hispanoamericanas. Aunque hay grandes diferencias estéticas, de función social y de significación en la historia del villancico, se encontró una continuidad de la práctica en donde, a pesar del declive de ciertas tradiciones que sostenían al género en otros tiempos, el grado de penetración que tiene en la cultura hace que éste se pueda acomodar a los cambios.

En los tiempos modernos, cuando el género parece haberse reducido al concepto de canción popular de navidad, tal definición permite una flexibilidad de expresiones musicales con las que se expande la categoría, pero a la vez se complejiza el fenómeno. Esas expresiones musicales cargan una herencia simbólica de todo lo que ha sido el villancico, desde la refinada lírica hispana del Siglo de Oro hasta la expresión del fervor religioso popular. A la vez se van filtrando elementos generadores de identidad, ya sea

nacionales (o regionales), sociales, o espirituales. Tal situación hace que el fenómeno del villancico a veces se intente explicar desde la visión del nacionalismo, aunque esta sea sólo una de las características del fenómeno, y a pesar de que el concepto de nacionalismo no siempre lo permita entender adecuadamente.

Se encuentran en las culturas musicales hispanoamericanas otros géneros que en principio pueden corresponder también a la definición de “canción popular de navidad”. Unos relativamente generalizados, como el aguinaldo, y otros propios de las culturas locales. Las diferentes posibilidades de significación de estos géneros como sinónimos aparentes o relativos al villancico enriquecen no sólo las expresiones musicales sino también el campo de estudio.

Independientemente de la significación que cobren estos géneros, la historicidad del villancico incluye no sólo la música creada a lo largo de más de cinco siglos sino también las distintas conceptualizaciones del género que han dado quienes han compuesto obras nombradas o clasificadas como villancicos y quienes se han dedicado a estudiar este repertorio. Se vislumbran enormes transformaciones entre los distintos conceptos que se han dado sobre la identidad del villancico. Estas transformaciones que marcan la historia del género no siguen una línea evolutiva, sino una que se ramifica hacia diversos significados. Para poder abordarlo apropiadamente se ha recurrido a tipologías que caracterizan el género según temporalidades, funciones sociales o prácticas musicales.

Ya que las tipologías parten no sólo de aspectos históricos, sino también sociales y culturales, fue necesario incluir una dimensión sociológica y antropológica en la investigación que permitiera explicar el funcionamiento de la práctica musical en la que se inscribe el villancico actualmente. Sin embargo, una categoría como la de “villancico popular”, con la que se busca hacer referencia a la concepción moderna de este histórico género, sigue siendo un fenómeno demasiado diverso como para concebirlo en una temporalidad, función social o práctica musical concreta. Se hizo necesario ahondar en estos aspectos hacia una tipología más precisa que expusiera una de las múltiples facetas del villancico popular y aquella con la que se pudiera poner en duda la categoría como predeterminante del concepto musical (estructural, estético, funcional, y demás). De esta manera el estudio se limitó a la exploración del “villancico de concierto”.

El estudio de una práctica concreta como el concierto de navidad en Hispanoamérica permitió contextualizar el objeto de estudio y analizar la música como hecho social, enmarcándola en el periodo contemporáneo para explorar la creación reciente. Las dinámicas que se observan en los repertorios que se programan en dichos conciertos permitieron comprender las relaciones entre la creación musical y el hecho social de la música. Se pudo notar que a pesar de los factores que afectan la entrada de un repertorio nuevo al ámbito del concierto, las raíces del género en la tradición y en la historia de las culturas hispanoamericanas, y la penetración que éste logra tener en cualquier escenario en donde se exprese la música de navidad, hacen que la práctica no decline.

Desde los orígenes del villancico se observa un constante intercambio entre la alta y baja cultura que, de hecho, llega a caracterizar al género.¹²⁶ Tal contrapunto se conserva hasta la actualidad, manifestándose principalmente en el llamado villancico de concierto. No es entonces ésta una práctica nueva, sino la misma desde tiempos anteriores en la que se adoptan otros medios y se expresa con los paradigmas estéticos vigentes.

Las tipologías aplicadas al villancico justifican las enormes diferencias que se encuentran en toda la música que ha llegado a cobijarse bajo éste término. Sin embargo, si no hay una flexibilidad en estos conceptos, estas categorías pueden terminar entendiéndose como géneros independientes en los que se hace más difícil ver los puntos de conexión entre las distintas prácticas musicales. Pueden crearse, de esta manera, ciertos limbos conceptuales en donde la música no encaja con las definiciones de las categorías propuestas. Por esta razón fue necesario abordar el problema a la luz de las perspectivas recientes de las ciencias cognitivas.

Teniendo en cuenta la complejidad del fenómeno, la caracterización del género no se puede limitar a analizar exclusivamente aspectos estructurales de la música, como patrones rítmicos, instrumentaciones y demás. Por una parte, el análisis del texto lírico-musical debe comprender las relaciones históricas, culturales y sociales que se tejen entre distintas expresiones musicales. Además, paratextos como los títulos también aportan información relevante sobre la significación que se le da a la música. Por otra parte, también fue necesario analizar los conceptos con los que se define el género puesto que

¹²⁶ Este elemento se conserva etimológicamente en el nombre del género.

términos como “canción”, “popular” y “navidad” cargan con una riqueza de significados que se pueden manifestar de muchas formas y son las que logran darle una gran heterogeneidad al género y conservar su vigencia.

De la exploración del villancico surgen muchas preguntas relacionadas con todos los aspectos implícitos. No es un tema de investigación nuevo pues desde hace años ha habido estudios que se concentran en asuntos históricos, antropológicos o relacionados con otras disciplinas. En este caso, por el tipo de pregunta de investigación fue necesario abordar estos aspectos sin centrarse particularmente en uno de ellos, como tampoco en las otras áreas de estudio requeridas para aproximarse al tema de la significación como la semiótica o la cognición musical. El eje central de esta investigación fue la musicología como disciplina integral centrada en el estudio de la música. La música se asume como documento histórico, hecho social y expresión estética y cultural que genera significación para quienes entran en contacto con ella.

Las conclusiones sobre la caracterización del villancico de concierto, tomándolo como una forma de lo que se ha denominado villancico popular, nos sirven para darnos cuenta de la gran riqueza expresiva que tiene este género. Lo “popular” es entonces solamente una etiqueta con la que se pueden encontrar aspectos en común en el corpus sin cerrarse únicamente a las características estructurales de la música. La multivocidad que puede dársele al término hace que bajo esta categoría se reúnan aspectos estéticos, temporales y funcionales, que no se delimitan, sino que tejen rasgos de familia con los que los límites de la categoría permanecen difusos.

A pesar de las advertencias de varios musicólogos del siglo XX sobre el posible declive del villancico popular, se puede observar que, al menos en el campo de la música de concierto, el género goza de las condiciones necesarias para que su práctica subsista, tanto en la interpretación como en la creación. El arraigo del villancico en las tradiciones populares –incluyendo la navidad, cuya existencia milenaria sobrepasa la función religiosa original– así como en las tradiciones que se van estableciendo en el campo del concierto como lo es el concierto de navidad, hace que la práctica perdure y se adapte a las nuevas necesidades de expresión. A través de la exploración de la producción de este tipo de obras

en los últimos 50 años se logró hacer el levantamiento de un corpus representativo en Hispanoamérica.

Finalmente, el análisis sobre la significación que cobran las categorías musicales – como el villancico– permite sacar conclusiones, no sólo del género investigado, sino también de la forma como en general éstas han sido empleadas en la musicología, la musicografía, y en cualquier discurso que se haga sobre la música. Esto está relacionado con muchas diatribas que se han dado sobre la forma adecuada de referirse a la música. Los planteamientos propuestos sobre la significación de las categorías musicales pueden mediar en los argumentos flexibilizándolos para así poder considerar distintos puntos de vista sobre el asunto. Tales reflexiones pueden servir para buscar un mejor entendimiento de la música y del discurso en torno a ella.

Bibliografía¹²⁷

- AGUILERA, Bladimir. 2008. "El aguinaldo del municipio Benítez, Estado Sucre, en el contexto nacional y regional." *Serie Resistencia cultural*. Porlamar, Venezuela: Verbo publicaciones, C.A. CINDIEB-CENAL.
- AGUILERA, Bladimir. 2011. "Aspectos implícitos en los términos: Villancico, Aguinaldo, Parranda". *Serie Resistencia cultural*. Colección autores locales. El Pilar, Venezuela: Chicauntar-CINDIEB-BIJAOS.
- ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel. 2007. "Investigación musicológica y creación musical actual: posibilidades de retroalimentación". *Domine Cultural*, año 3, N°20-21, mar.-abr. 2007.
- ALVARADO DELGADO, Jannet. 2012. "Villancicos cuencanos y tonos del niño". Mario Godoy Aguirre (ed.) *Musicología desde Ecuador. Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología*. Vol.1, pp.113-138.
- ARETZ, Isabel y Luis Felipe RAMÓN Y RIVERA. 1962. *Cantos navideños en el folklore venezolano*. Caracas: Casa de la cultura popular.
- BARRERA, Alfredo (ed.). 2009. *Música religiosa popular nicaragüense: villancicos, sones de pascua y pastorelas*. Nicaragua: Breviarios de Investigaciones Bibliográficas Musicales Nicaragüenses.
- BEARD, David y Kenneth GLOAG. 2005. *Musicology The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- BECERRA, Gustavo. 1958. "El estilo de los 'Vitales de la Anunciación' de Alfonso Letelier." *Revista Musical Chilena*. Vol. 12, N°57, pp.5-22. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12504/12814>
- BERMÚDEZ, Egberto. 1995. "El villancico de navidad, variantes coloniales de una tradición profana y religiosa española." *Revista Credencial Historia*. No. 72, pp. 4-9. (Bogotá) dic. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/book/export/html/32421>
- BERMÚDEZ, Egberto. 2000. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.
- BOURDIEU, Pierre. 1968. "Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique". Alfons Silberman, Pierre Bourdieu, Roger L. Brown, Roger Clausse, Vladimir Karbusicky, Heinz Otto Luthé, Bruce Watson (eds.) *Les arts dans la société*. UNESCO

¹²⁷ Todas las referencias de páginas web han sido revisadas para la fecha de redacción.

(trad. al español: “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, trad. Violeta Guyot, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión).

BOURDIEU, Pierre. 1990. *Sociología y Cultura*. México D.F.: Grijalbo.

BOWERS, Teresa. 2000. “The Golden Age of Choral Music in the Cathedrals of Colonial Mexico”. *Choral Journal* N°40, abr., pp. 9-13.

BOYD, Malcolm y Juan José CARRERAS (Eds.). 2000. *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.

BRENNAN, Juan Arturo. 2008. “Notas al programa”. *Orquesta Filarmónica de la UNAM, programa 9, tercera temporada*. México D.F.: Cultura UNAM

CARRILLO, César Alejandro. 2010. “La vida con Modesta”. *Musicarrillo. Un espacio para compartir experiencias, reflexiones y opiniones sobre el arte en general y sobre la música en particular*. Blog disponible en: <http://musicarrillo.wordpress.com/2010/11/05/la-vida-con-modesta-y-iii/>

CASARES RODICIO, Emilio y Celsa Alonso GONZÁLEZ (Eds.). 1995. *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Universidad de Oviedo.

CLARO, Samuel. 1968. “La música vocal de Alfonso Letelier”. *Revista musical chilena*. Vol. 23, N°109, pp. 47-63. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/813/707>

CLARO, Samuel. 1979. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

CORNEJO, Justino. 1959. *Chigualito chigualó: biografía completa del villancico ecuatoriano*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. 1611. *Tesoro de la lengua castellana*. Ed. Facsimil: Madrid: Melchor Sánchez, 1674. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18011>

DAHLHAUS, Carl. 1996. *Estética de la música*. Berlin: Reichenberger.

DAHLHAUS, Carl. 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag [trad. al Inglés.: *The Idea of Absolute Music*, trad. Roger Lustig, Chicago: The University of Chicago Press, 1989].

DANTO, Arthur C. 2003. *Después del Fin del Arte: El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*. Barcelona: Paidós.

DÍAZ NÚÑEZ, Lorena. 2000. *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*. México D.F.: CENIDIM.

DÍAZ RENGIFO, Juan. 1592. *Arte poética española*. Ed Facsimil: Barcelona: María Ángela Martí, 1752. Google eBooks.

ECO, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milán: Bompiani [trad. esp.: *Tratado de semiótica general*, trad. Carlos Manzano, Barcelona: Lumen, 1977].

ECO, Umberto. 1979. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta - Agostini.

ECO, Umberto. 1999. *Kant y el Ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. 1998. *Villancicos Aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*. Barcelona: Consejo superior de investigaciones científicas.

FABBRI, Franco. 1981. "A theory of musical genres: two applications". *Popular Music Perspectives*, ed. David Horn and Philip Tagg. Göteborg & Exeter: IASPM. Disponible en: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>

FABBRI, Franco. 1999. "Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind". *3rd Triennial British Musicological Societies' Conference*, University of Surrey. Disponible en: http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf

FABBRI, Franco. 2006. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace Falta una teoría?" *VII Congreso IASPM-AL, "Música popular: cuerpo y escena en la América Latina"*, La Habana. Disponible en: http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf

FORTÚN DE PONCE, Julia Elena. 1957. *La Navidad en Bolivia*. La Paz: Ministerio de Educación, Departamento de Folklore.

FRENK, Margrit. 1977. *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra.

FRENK, Margrit. 1980a. *Permanencia Folclórica del Villancico Glosado*. México D.F.: El Colegio de México.

FRENK, Margrit. 1980b. "Configuración del Villancico Popular Renacentista". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Coord. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, pp. 281-284.

FRITH, Simon. 1996. *Performing Rites, Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1987. "Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular?". *Diálogos de la comunicación*, No. 17.

GENETTE, Gérard. 1987. *Umbrales*. México D.F.: Siglo veintiuno.

GIANOTTI, Augusta Norma y María Luisa LENS. 1999. "Tratamiento serial en dos obras del compositor César Fransichena". *Revista del Instituto Superior de Música*, N°6, jul. 1999, pp.63-85. Disponible en:

http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/5556/1/ISM_6_1999_pag_63_85.pdf

GONZÁLEZ VALLE, José V. 1992. "Relación Música/Texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española". *Anuario Musical: Revista de Musicología del Concejo Superior de Investigaciones Científicas* N°47, pp.103-130.

GRASES, Cristian. 2009. *Nine Venezuelan Composers and a Catalogue of their Choral Works*. Tesis doctoral. University of Miami.

GREBE, María Ester. 1969. "Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica". *Revista musical chilena*, N°107, pp. 7-31, abr.-jun. 1969. Disponible en:

<http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/10807>

GUERRA ROJAS, Cristián. 2002. "Cantata Navidad en Chile". *Revista musical chilena*, N°198, pp. 107-114, jul.-dic. 2002. Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902002019800013&script=sci_arttext

GUERRERO, Fidel Pablo. 2011. "Villancicos ecuatorianos". *Memoria musical del Ecuador*. Blog del Archivo Sonoro de la Memoria y el Patrimonio Musical Ecuatoriano.

Disponible en: <http://soymusicaecuador.blogspot.mx/2011/12/villancicos-ecuatorianos-i.html>

GUTIÉRREZ, León Guillermo. 2010. "Poesía religiosa en el México colonial e independiente". *Literatura Mexicana XXI* N°1, pp. 7-21.

HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio. 1996. *Bernal, perenne voz de navidad: anécdotas de su vida y de su música*. México: Buena prensa.

HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio. 2004. "La originalidad de Bernal Jiménez".

Conservatorianos, Vol.2, N°7, ene.-feb., pp.52-58. Disponible en:

<http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%207%20para%20web/herrera7.pdf>

HORMIGOS RUÍZ, Jaime. 2008. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación autor.

HURD, Michael y Paul GRIFFITHS. 2011. "Concert." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1539>

ILLARI, Bernardo. 2007. "The popular, the sacred, the colonial and the local: the performance of identities in the villancicos from Sucre (Bolivia)". *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800 – The Villancico and related genres*. Hampshire: Ashgate, pp. 409-440.

JARAMILLO, Guillermo. 2010. "Villancicos en la pluma de Silvino Jaramillo". *El Porvenir*, 30 de noviembre de 2010. Disponible en: www.elporvenir.mx/notas.asp?nota_id=450559

JIMÉNEZ, Viviana. 2010. "La riqueza rítmica-melódica-armónica del folklor musical latinoamericano en el canto coral". Trabajo de grado de licenciatura. México D.F.: UNAM, Escuela Nacional de Música.

KNIGHTON, Tess y Álvaro TORRENTE (Eds.). 2007. *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800 – The Villancico and related genres*. Hampshire: Ashgate.

LAIRD, Paul. 1997. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.

LAKOFF, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

LATHAM, Alison. 2009. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económico.

LEYSHON, Andrew; David Matless y George Revill. 1995. "The place of music". *Transactions of the Institute of British Geographers. New series*. Vol. 20, No. 4, pp. 423-433.

LLERGO OJALVO, Eva. 2011. "El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVI: Dimensión genérica, espectacular y social". Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía.

LLOSA SANZ, Álvaro. 2001. "Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII". *Espéculo, revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/villanci.html>

LÓPEZ CALO, José. 1983. *Historia de la música española*, tomo III. Madrid: Alianza.

LÓPEZ CANO, Rubén. 2002. "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". *Actas del VII Congreso de la SibE* (Museo

Nacional de Antropología, Madrid, 27-29 de junio de 2002). Barcelona: SibE. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo.html>

LÓPEZ CANO, Rubén. 2004. *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.

LÓPEZ CRUZ, Francisco. 1956. *El aguinaldo y el villancico en el folklore puertorriqueño*. San Juan: Instituto de cultura portorriqueña.

LUNA, Félix. 2005. “La creación de Navidad Nuestra”. Semblanza Producciones. Disponible en: <http://www.arielramirez.com/obra2.htm#>

MARTÍ, Josep. 2000. *Más Allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valle, España: Deriva Editorial.

MARTÍNEZ SAN MIGUEL, Yolanda. 1997. “Saberes Americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 63, N°181 (oct. – dic. 1997), p.631-648.

MEDINA, Rubén D. 2008. *Cinco villancicos de Miguel Mateo de Dallo y Lana*. México D.F.: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.). 1952. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, II. Villancicos y letras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica - Biblioteca Americana.

MENDOZA HALLIDAY, Pablo. 2006. “Los villancicos de Gaspar Fernandes: Representaciones del Nuevo Mundo”. Trabajo de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes.

MENDOZA, Vicente T. 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México D.F.: Imprenta Universitaria.

MERINO, Luis. 1978. “Visión del compositor Juan Orrego-Salas”. *Revista musical chilena*. N°142-144, pp. 5-105. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/608/512>

MEYER, Leonard B. 2000. *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide.

MIDDLETON, Richard. 2003. “Locating the people: Music and the popular”. En Clayton, Martin; Trevor Herbert y Richard Middleton. *Cultural Study of Music. A critical introduction*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 251-262.

MOORE, Allan. 2009. "Style and Genre as a mode of Aesthetics". Disponible en: <http://allanfmoore.org.uk/>

MORAÑA, Mabel. 1998. *Viaje al Silencio: exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 1971. "Situation de la sémiologie musicale". *Musique en jeu*, N°5, Nov. 1971. Ed. du Seuil, pp. 3-18.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Princeton University Press.

NOBRE, Marlos. 1978. "La problemática de la música latinoamericana". *Revista musical chilena*, N°142-144, pp.125-130,. Disponible en: <http://www.derechoinformatico.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/611/515>

OLIVARES FIGUEROA, Rafael. 1949. *Diversiones pascuales en Oriente, y otros ensayos*. Caracas: Ardor.

ORJUELA FERREIRA, Lucía. 2006. *Encuentros del villancico colombiano*. Blog disponible en: <http://villancicos.blogspot.com/>

ORREGO SALAS, Juan. 2004. "Mi camino de la vocación al hallazgo". *Revista musical chilena*, Año LVIII, Jul.-Dic., N°202, pp.63-74. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12152/12505>

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

PARDO TOVAR, Andrés. 1959. "La navidad en la música". *Revista musical chilena*, Vol. 13 N°68, pp.33-42. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12983/13266>

PARRA, Cira. 2006. *A Conductor's Guide to Selected Choral Works of Modesta Bor*. Disertación doctoral. University of Cincinnati.

PARRA, Cira. 2010. "Tendencias musicales en el nacionalismo venezolano desde la música coral de Modesta Bor". *Revista de Investigación*. No. 69, vol. 34. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3223036>

PEDRELL, Felipe. 1897. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol.

- PEREIRA SALAS, Eugenio. 1955. "Los villancicos chilenos". *Revista musical chilena*, Vol. 10 N°51, pp. 17-48. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12381/12696>
- PLAZA, Juan Bautista. 1966. "Música de navidad. Los aguinaldos venezolanos". *El lenguaje de la música : lecciones populares sobre música*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de cultura. *Escritos Completos*. Compilador y editor Felipe Sangiorgi. CDROM. Caracas: Fundación Juan Bautista Plaza, 2004. Disponible en: <http://www.fundacionjuanbautistaplaza.com/leng45.htm>
- POPE, Isabel y Paul LAIRD. 1980. "Villancico". *Grove Music Online*. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com>
- QUEROL GALDAVA, Miguel. 1982. *Villancicos Polifónicos del siglo XVII*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. 1981. "Del villancico al aguinaldo". *Inidef*. N°5, pp. 34-43.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1739. *Diccionario de autoridades*. Tomo VI. Imp. Francisco del Hierro.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2001. *Diccionario de la lengua española*. XXII edición. Disponible en: <http://www.rae.es>
- RIVAS DE BARRIOS, Reyna. 1951. *Aguinaldos venezolanos*. Venezuela: Tópicos Shell.
- ROBLES CAHERO, José Antonio. 2000. "La música mexicana de concierto en el siglo XX." *México en el tiempo* N° 38, (México) sep-oct 2000. Disponible en: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>
- ROBLES CAHERO, José Antonio. 2003. "Un paseo por la música y el bailes populares de la Nueva España". *Hemispheric Institute: Instituto hemisférico de performance e/y política*. Disponible en: http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/danza/danza_info.htm#baile
- RUBIO, Samuel. 1979. *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. Instituto de Música Religiosa de la Ecxma. Diputación Provincial.
- RUGELES, Alfredo. 1997. "La relación entre la música venezolana contemporánea de concierto y la música popular y folclórica". Texto leído en Caracas, Abril-Mayo 1997 / Freiburg, 15 de mayo de 1997, Institut für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg, Foro de Compositores del Caribe, Guatemala. Actualizado en 2001. Disponible en: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-relacion.html>

SÁEZ, Diana V. 2011. "Cantemos a coro: An anthology of choral music from Latin America" Disertación doctoral. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park.

SALAS VIU, Vicente. 1950. "Partituras: 'Nochebuena'. Álbum de canciones de Navidad". *Revista Musical Chilena*. Vol. 6, N° 39, pp.118-119. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12014/12375>

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. 1969. *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Grados.

SANGIORGI, Felipe. 2002. *Vida y obra del maestro Juan Bautista Plaza*. CD-ROM. Caracas: Fundación Juan Bautista Plaza. Disponible en: <http://www.fundacionjuanbautistaplaza.com>

SOJO, Vicente Emilio. 1946. *Segundo cuaderno de aguinaldos venezolanos*. Caracas: Ministerio de Educación.

SOTO MILLÁN, Eduardo. 1996. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto: siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

STEVENSON, Robert. 1952. *Music in México: A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y. Crowell.

STEVENSON, Robert. 1974. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press.

STEVENSON, Robert. 1994. "Ethnological Impulses in the Baroque Villancico". *Inter-American Music Review*. Vol.14-1, p.67-106.

STOREY, John. 2001. *Cultural Theory and Popular Culture*. Londres: Pearson/Prentice Hall.

SUBIRÁ, José. 1962. "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico". *Revista de Literatura*, tomo XXI, pp. 5-27.

SZARÁN, Luis. 2009. *Diccionario de la música en el Paraguay*. Societé Générale de Surveillance.

TAGG, Philip. 1982. "Analyzing Popular Music". *Popular Music*, N°2, pp. 37-65.

TAGG, Philip. 1998. *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Popular Music*. Mass Media Music Scholars' Press.

TIEMSTRA, Suzanne Spicer. 1992. *The Choral Music of Latin America: a guide to compositions and research*. Nueva York: Greenwood press.

TEJERIZO ROBLES, Germán. 1989. *Villancicos barrocos de la capilla real de Granada*. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.

TELLO, Aurelio. 2000. "Música de la Nueva España, tres siglos de arte sonoro". *México en el Tiempo* No. 38 (sep. / oct. 2000). Disponible en:

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/historia/colonia/detalle.cfm?idpag=1942&idsec=2&idsub=13>

TORRENTE, Álvaro. 2000a. "Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740". *La Música en España en el siglo XVIII*. Eds. Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Madrid: Cambridge University Press, pp. 87-94.

TORRENTE, Álvaro. 2000b. "Towards a History of the Spanish Villancico". *Music & Letters* 81 (1), Feb. 2000, pp. 86–88.

TURRENT, Lourdes. 1993. *La conquista musical de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

VALENCIA ZULUAGA, José Néstor. 1998. "Panorámica del villancico tal como se conoce hoy". *Thesaurus*, Tomo LIII N°3, pp.628-642. Disponible en:

http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH_53_003_176_0.pdf

VEGA, Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.

VEGA, Carlos. 1997. "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". *Revista musical chilena*. Año LI, jul.-dic., N°188, pp.75-96. Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004

VICENTE, Tania. 2009. *Biografías de compositores costarricenses*. Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes. Disponible en: <http://bellasartes.ucr.ac.cr/wp-content/uploads/2009/08/biografias-compositores-contemporaneos-de-costa-rica1.pdf>

VILLARREAL RODRÍGUEZ, Guillermo R. 2003. *Paulino Paredes Pérez. Datos históricos, Cronología y Documentos*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. 1995. "La música religiosa en el siglo XIX español". *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Eds.), Gijón: Universidad de Oviedo, pp.375-407.

WILLIAMS, Raymond. 1976. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Nueva York: Oxford University Press.

ZÁRATE, Manuel F. y Dora PÉREZ DE ZÁRATE. 1999. *La décima y la copla en Panamá*. Colección Biblioteca de la Nacionalidad. Panamá: Autoridad del Canal.

Anexos

Anexo N°1: Repertorio de conciertos sinfónicos de navidad

Se enlistan las obras presentadas en los conciertos sinfónicos de navidad entre 2007 y 2012 por las orquestas Sinfónica de Minería (OSM) y Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) en México D.F.; y Sinfónica Nacional de Colombia (OSNC) y Filarmónica de Bogotá (OFB) en Bogotá, para un total de 21 conciertos.

Obra	Compositor	Periodo (siglo)	Origen	Total de conciertos
A la nanita	Tradicional hispano	XIX	Ecuador	3
Adeste Fideles	John Francis Wade	XVIII	Inglaterra	14
Al niño recién nacido (huachitorito)	Tradicional hispano		Varios	3
Alegres pastorcillos	Miguel Bernal Jiménez	XX-1 ¹²⁸	México	1
Aleluya	Miguel Bernal Jiménez	XX-1	México	7
Antón tiruliru	Tradicional hispano		España	1
Away in a manger	Tradicional anglo	XIX	EUA	1
Ay sí, ay no (huachitorito)	Tradicional hispano		Chile	1
Bandas sonoras (no navideño)	Varios	XX-2 ¹²⁹	EUA	1
Blanca Navidad	Irving Berlin	XX-1	EUA	2
Bricht an, o schönes Morgenlicht	J.S. Bach	XVIII	Alemania	1
Bum za ba da ba	Arnulfo Briceño	XX-2	Colombia	1
Campanas de Belén	Tradicional hispano		España	4
Canten vivas	Ramón Noble	XX-2	México	2
Cántico de las campanas	Tradicional ucraniano		Ucrania	1
Cantique de Noël	Adolphe Adam	XIX	Francia	8
Christmas at the movies	Varios	XX-2	EUA	1
Concierto para la noche de navidad	Arcangelo Corelli	XVII	Italia	3
Deck the halls	Tradicional anglo	XIX	Inglaterra	12
El Mesías (Halleluia)	George F. Händel	XVIII	Inglaterra	12
El Mesías (Selecciones)	George F. Händel	XVIII	Inglaterra	3
El Mesías (Oratorio completo)	George F. Händel	XVIII	Inglaterra	2
El niño del tambor	Katherine K. Davis	XX-1	EUA	8
En el pesebre	Leonor Buenaventura	XX-2	Colombia	2
Espíritu de navidad	Eduardo Diazmuñoz	XXI	México	1
First Noël	Tradicional anglo	XIX	Inglaterra	6
Fum Fum Fum	Tradicional hispano	XVI	España	1
Gloria cantan en los cielos / Ángeles cantando están	Tradicional francés		Francia	5
Good Christian men rejoice	Tradicional anglo		Inglaterra	8
Hark! The herald Angels sing	Felix Mendelssohn	XIX	Alemania	8

¹²⁸ Primera mitad del siglo XX

¹²⁹ Segunda mitad del siglo XX

I saw three ships	Tradicional anglo	XVII	Inglaterra	1
Jingle Bells	Tradicional anglo	XIX	EUA	6
Joy to the world	George F. Händel	XVIII	Inglaterra	12
La chocolatera	Tradicional hispano		España	1
La Iglesia Campesina	Chava Rubio	XX-1	Colombia	2
La infancia de Cristo	Hector Berlioz	XIX	Francia	1
La marimorena	Tradicional hispano		España	4
Los Peces en el río	Tradicional hispano		España	4
Los Reyes Magos	Ariel Ramírez	XX-2	Argentina	1
Lucero de la Mañana	Leticia Armijo	XXI	México	1
Mi burrito sabanero	Tradicional hispano	XX-2	Venezuela	5
Navidad Guadalupana	Miguel Prado	XX-1	México	4
Navidad Negra	José Barros	XX-1	Colombia	1
Noche de Paz	Franz X. Grüber	XIX	Austria	16
O Little town of Bethlehem	Lewis Henry Redner	XIX	EUA	3
O sanctísima	Tradicional latino		Varios	1
O Tannebaum	Tradicional alemán	XVI	Alemania	5
Obras orquestales clásicas (no navideñas)	Varios		Varios	15
Obras populares colombianas (no navideñas)	Popular colombiano	XX	Colombia	6
Obras populares latinoamericanas (no navideñas)	Popular latinoamericano	XX	Varios	1
Obras sacras (no navideñas)	Varios		Varios	3
Oratorio de navidad - Sinfonía	Johann S. Bach	XVIII	Alemania	1
Patapán	Tradicional francés	XVIII	Francia	1
Pedacito de luna	Chava Rubio	XX-1	Colombia	3
Popurrí de carols	Tradicional anglo		Varios	12
Popurrí de villancicos tradicionales	Tradicional hispano		Varios	4
Por el valle de las rosas	Miguel Bernal Jiménez	XX-1	México	1
Posadas mexicana	Tradicional hispano		México	2
Pueri Concinite	Johan F. von Herbeck	XIX	Austria	2
L'Arlesienne (selecciones)	George Bizet	XIX	Francia	2
Sueño de navidad	Arnulfo Briceño	XX-2	Colombia	1
Suite El Cascanueces	Piotr I. Tchaikovski	XIX	Rusia	15
The Bells of Christmas	Tradicional anglo	XIX	EUA	4
Todo está en silencio	Jesús Villaseñor	XX-2	México	2
Tutaina	Tradicional hispano		España	7
Vamos pastores	Tradicional hispano		España	4
Velo que bonito	Tradicional colombiano	XX-1	Colombia	3
Venid pastorcillos	Jeremías Quintero	XX-1	Colombia	1
Viaje en Trineo	Leroy Anderson	XX-1	EUA	8
Villancico colombiano	Arnulfo Briceño	XX-2	Colombia	1
We wish you a merry Christmas	Tradicional anglo	XVI	Inglaterra	5
What child is this?	Tradicional anglo	XVI	Inglaterra	6
Ya viene la vieja	Tradicional hispano		España	4

Anexo N° 2: Repertorio de conciertos corales de navidad

Se enlistan las obras presentadas en 16 conciertos corales de navidad entre 2007 y 2012 en las ciudades de México D.F. y Bogotá, presentadas por diversas agrupaciones.

Obra	Compositor	Periodo (siglos)	Origen	Total de conciertos
¡Chss!	Kike Llorca Quevedo	XXI	España	1
A adorar al niño	Tradicional hispano		Venezuela	1
A la huella (Navidad nuestra)	Ariel Ramírez	XX-2	Argentina	1
A la nanita	Tradicional hispano	XIX	Ecuador	3
A vint-i-cinc de desembre	Tradicional hispano	XVII	España	1
Adeste Fideles	John Francis Wade	XVIII	Inglaterra	6
Aguinaldo indígena	Tradición boliviana		Bolivia	1
Al niño recién nacido (Huachitorito)	Tradicional hispano		Varios	1
Alegres pastorcillos	Miguel Bernal Jiménez	XX-1	México	1
Aleluya	Miguel Bernal Jiménez	XX-1	México	1
Aleluya al niño Dios	Justino Altamirano	XXI	México	1
Angel's carol	John Rutter	XX-2	Inglaterra	1
Antón tiruriru	Tradicional hispano		España	2
Aquel rosal lejano	Tradicional Alemán	XVII	Alemania	1
Arrurrú	Adolfo Mejía	XX-1	Colombia	1
As I lay upon a night	Tradición inglesa		Inglaterra	1
Away in a manger	Tradicional anglo	XIX	EUA	1
Ay Titiril	Tradicional hispano		Ecuador	1
Blanca Navidad	Irving Berlin	XX-1	EUA	4
Bum za ba da ba	Arnulfo Briceño	XX-2	Colombia	1
Caminito de Belén	Tradicional hispano		Colombia	2
Camino de Belén	Rubén Darío González	XX-2	Colombia	1
Campanas de Belén	Tradicional hispano		España	1
Candombe del 6 de enero	Tradicional hispano		Argentina	1
Canten vivas	Ramón Noble	XX-2	México	1
Cántico de las campanas / Oh navidad	Tradicional ucraniano		Ucrania	4
Christus natus est nobis	Juan Gutiérrez de Padilla	XVII	México	1
Dadme albricias hijos de Eva	Tradicional hispano	XVI	España	1
Deck the halls	Tradicional anglo	XIX	Inglaterra	2
Del tronco de Jesé	Sergio Cárdenas	XX-2	México	1
Die hirten auf der felden	Tradicional alemán	XIX	Austria	1
Ding dong merrily on high	Tradicional francés	XVI	Francia	1
Donkey carol	John Rutter	XX-2	Inglaterra	1
Dormi dormi o bel bambini	Tradición italiana		Italia	1
El Mesías (Halleluia)	George F. Händel	XVIII	Inglaterra	1
El Mesías (selecciones)	George F. Händel	XVIII	Inglaterra	2
El niño de Belén	Greg y Gail Skipper	XXI	EUA	1
El niño Dios ha nacido	Carlos Martín Berraco	XX-2	España	1
En el portal de Belén	Tradicional hispano		España	1
Esta noche bella	Luis Eduardo Galián	XXI	España	1
Feliz Navidad	John Lennon	XX-2	Inglaterra	2

Festejo de navidad	Herbert Bittrich	XX-2	Perú	1
Fum Fum Fum	Tradicional hispano	XVI	España	1
Gloria cantan en los cielos / Ángeles cantando están	Tradicional francés		Francia	2
Glorious Kingdom	Tradicional anglo		EUA	2
Go tell it on the mountain	Tradicional anglo	XIX	EUA	2
God rest ye merry	Tradicional anglo	XVIII	Inglaterra	1
Halleluiah Christmas party	Bob Mitchel	XX-2	EUA	1
Hark! The herald Angels sing	Felix Mendelssohn	XIX	Alemania	3
Historia de Navidad	Heinrich Schutz	XVII	Alemania	1
Hoy comamos y bebamos (villancico cortesano)	Juan de la Encina	XVI	España	1
In dulci jubilo	Tradicional alemán	XVI	Alemania	1
In natali domine	Michael Praetorius	XVI	Alemania	1
Jingle Bells	Tradicional anglo	XIX	EUA	2
Joy to the world	George F. Händel	XVIII	Inglaterra	3
La chocolatera / Hacia Belén va una burra	Tradicional hispano		España	2
La encarnación	John Rutter	XX-2	Inglaterra	1
La Iglesia Campesina	Chava Rubio	XX-1	Colombia	2
La infancia de Cristo	Hector Berlioz	XIX	Francia	1
La mula y el buey	Francy Acosta	XX-2	Colombia	2
La pastora catalina	Tradicional hispano		España	1
Las quimbas de José	María Olga Piñeros	XXI	Colombia	1
Los reyes magos	Santiago Vera	XX-2	Chile	2
Los reyes magos (Navidad nuestra)	Ariel Ramírez	XX-2	Argentina	1
Lucero Avileño	Domingo Wilden Lara	XX-2	Venezuela	2
Luz de mis pupilas	Oriol Rangel	XX-2	Colombia	2
Magnificats	Varios		Varios	4
Magos de Oriente	Tradicional hispano		Caribe	1
Mazapán con miel	Tradicional hispano		Argentina	1
Mi burrito sabanero	Hugo Blanco	XX-2	Venezuela	1
Mosaico	Charito Acuña	XX-2	Colombia	1
Motivos mexicanos de Navidad	Justino Altamirano	XXI	México	1
Nana para el niño Dios	Ramón Farias Rascón	XX-2	México	1
Navidad	José Luis Perales	XX-2	España	1
Navidad costeña	Florencia López de Garrido	XXI	Colombia	1
Niño Dios d'amor herido	Francisco Guerrero	XVI	España	2
Niño Dios travieso	María Olga Piñeros	XXI	Colombia	1
No despierten al niño	Roberto Pineda Duque		Colombia	1
No soft cradle	Tradicional polaco	XIX	Polonia	1
Noche Buena	Miguel A Hernández	XXI	Colombia	1
Noche de Paz	Franz X. Grüber	XIX	Austria	4
Nueva Aurora	Jo Akepsimas	XX-2	Francia	1
O Little town of Bethlehem	Lewis Henry Redner	XIX	EUA	1
Obras populares foráneas (no navideñas)	Varios	XX-2	Varios	3
Obras populares latinoamericanas (no navideñas)	Popular latinoamericano	XX	Varios	1
Obras populares mexicanas (no navideñas)	Varios		México	2

Obras sacras (no navideñas)	Varios		Varios	5
Oratorio de navidad (Selecciones)	Johann S. Bach	XVIII	Alemania	3
Pásame la vela	Charito Acuña	XXI	Colombia	1
Pasito pasito	Chava Rubio	XX-1	Colombia	3
Patapán	Tradicional francés	XVIII	Francia	1
Pedacito de luna	Chava Rubio	XX-1	Colombia	2
Popurrí de villancicos	Tradicional hispano		Varios	1
Por el valle de las rosas	Miguel Bernal Jiménez	XX-1	México	1
Puer natus est nobis	Anónimo		Italia	1
Que le daremos al niño	Tradicional hispano		España	2
Quién será	Charito Acuña	XXI	Colombia	1
Resonet in laudibus	Anselm Schubiger	XIX	Alemania	1
Rorate caeli	Anónimo		Italia	1
Señor vengo a traerte	Álvaro Iregui	XXI	Colombia	1
Señora doña María	Tradicional hispano		Chile	1
Señora Santa Ana	Tradicional hispano		Cuba	1
Sing noel	Tradicional africano		África	1
Su mirar nos ilumina	Sergio Cárdenas	XX-2	México	1
Sueño de navidad	Arnulfo Briceño	XX-2	Colombia	2
The First Noël	Tradicional anglo	XIX	Inglaterra	4
Torito del portalito (huachitorito)	Tradicional hispano		Perú	1
Tres pastorcillos	Tradicional francés	XVII	Francia	1
Tríptico navideño	Miguel Bernal Jiménez / J. Zúñiga	XX-1	México	1
Vamos llegando pasito	Francy Acosta	XX-2	Colombia	1
Velo que bonito	Tradicional hispano	XX-1	Colombia	1
Ven conmigo?	Tradicional hispano		Colombia	1
Veni veni emmanuel	Tradicional francés	XVIII	Francia	1
Venid pastorcillos	Jeremías Quintero	XX-1	Colombia	1
Villancico anónimo	Anónimo		Colombia	3
Villancico colombiano	Arnulfo Briceño	XX-2	Colombia	1
Villancico de la paz	Carlos Alberto Iragaray	XX-2	Uruguay	1
Villancico mexicano	Ramón Noble	XX-2	México	1
What child is this?	Tradicional anglo	XVI	Inglaterra	2
Ya viene la vieja	Tradicional hispano		España	1
Yo soy Vicentico	Tradicional hispano		Colombia	1
Zúmbale al panadero	Tradicional hispano		España	1

Anexo N°3: Selección de villancicos de concierto creados en los últimos 50 años en Hispanoamérica

Compositor	País	Obra	Autor del texto	Año
Agudelo, Graciela (1945-)	México	Oh, buen Jesús	Graciela Agudelo	1990
Albano, Enrique (1910-1992)	Argentina	<i>Carnavalito navideño</i>		
Alfaguell, Mario (1948-)	Costa Rica	<i>Preludio, villancico y coral op.7</i>	Sin texto	1976
Alvarado Delgado, Jannet (1963-)	Ecuador	<i>Ciclo de villancicos</i>	Oswaldo Encalada	
Armijo, Leticia (1961-)	México	<i>Lucero de la mañana</i>	Leticia Armijo	2008
Armijo, Leticia (1961-)	México	<i>Naranjas y limas</i>	Tradicional mexicano	2008
Astor, Miguel (1958-)	Venezuela	<i>Cancioncilla de navidad</i>	Pablo Rojas Guardia	2010
Atehortúa, Blas Emilio (1933-)	Colombia	<i>Dos villancicos, para coro mixto sobre temas hispano-colombianos, Op. 23</i>		1963
Balzanelli, Alberto (1941-)	Argentina	<i>Airecillos de Belén</i>	Anónimo del siglo XVII	1969
Balzanelli, Alberto (1941-)	Argentina	<i>En la puerta hay un niño</i>	Anónimo	1977
Balzanelli, Alberto (1941-)	Argentina	<i>Los viajeros - Villancico a la sagrada familia</i>	Carlos Barocela	2002
Barrios, Andrés H.(1961-)	Venezuela	<i>Niño Jesús</i>	Andrés H. Barrios	1989
Barrios, Andrés H.(1961-)	Venezuela	<i>San José carpintero</i>	Andrés H. Barrios	1999
Bittrich, Herbert (1932-)	Perú	<i>Festejo de navidad</i>	Alfredo Ostoja	1965
Bor, Modesta (1926-1998)	Venezuela	<i>Bajaste del cielo con luz primorosa</i>	Luis Mariano Rivera	1997
Bor, Modesta (1926-1998)	Venezuela	<i>Por un camino arenoso</i>	Efraín Subero	1986
Bor, Modesta (1926-1998)	Venezuela	<i>Con esta parrandita</i>	Tradicional venezolano	1986
Bor, Modesta (1926-1998)	Venezuela	<i>Parranda margariteña</i>	Eduardo Serrano	1979
Bor, Modesta (1926-1998)	Venezuela	<i>Los tres reyes magos</i>		1986
Bor, Modesta (1926-1998)	Venezuela	<i>Sin vinos ni hallacas</i>	Fernando Rodríguez	1972
Botto Vallarino, Carlos (1923-2004)	Chile	<i>5 canciones op.32 (5. Villancico)</i>	Folklore americano	1979
Cáceres, Germán (1954-)	El Salvador	<i>Villancico del calendario</i>	Álvaro Menéndez Leal	1996
Cárdenas, Sergio (1951-)	México	<i>Del tronco de Jesé</i>	Bíblico	1977
Cárdenas, Sergio (1951-)	México	<i>Adoración navideña</i>		1972
Cárdenas, Sergio (1951-)	México	<i>Villancico</i>		1977
Cárdenas, Sergio (1951-)	México	<i>Su mirar nos ilumina</i>		1987
Carreño, Inocente (1919-)	Venezuela	<i>María estaba lavando</i>	Inocente Carreño	
Carreño, Inocente (1919-)	Venezuela	<i>No sé niño hermoso</i>	Anónimo	

Carrillo, César Alejandro (1957-)	Venezuela	<i>Aguinaldo</i>	César Alejandro Carrillo	1992
Carrillo, César Alejandro (1957-)	Venezuela	<i>La llegada de los reyes</i>	César Alejandro Carrillo	1980
Carrillo, César Alejandro (1957-)	Venezuela	<i>Partamos a belén</i>	César Alejandro Carrillo	1980
Corona, Beatriz (1962-)	Cuba	<i>Un nuevo día</i>	Alina Orraca	1999
Corona, Beatriz (1962-)	Cuba	<i>Encuentro y villancico</i>	Sin texto	
Cuello Piraquibis, Adrián A. (1975-)	Colombia	<i>Amado y dulce Jesús</i>	Adrián A. Cuello	2007
Cuello Piraquibis, Adrián A. (1975-)	Colombia	<i>Llegó navidad</i>	Adrián A. Cuello	2002
Cuello Piraquibis, Adrián A. (1975-)	Colombia	<i>La navidad más bella</i>		
Cuello Piraquibis, Adrián A. (1975-)	Colombia	<i>Panxoliña de Nadal</i>	X. do Xiabre	2008
Cuello Piraquibis, Adrián A. (1975-)	Colombia	<i>Pregón de navidad</i>		
De Elías, Manuel (1939-)	México	<i>Navidad michoacana - 7 canciones</i>		1990
Díazmuñoz, Eduardo (1953-)	México	<i>Espíritu de navidad</i>		2008
Dublanc, Emilio (1911-1990)	Argentina	<i>Pajarín Carpintero, 10 villancicos op.47</i>	María Isabel Plorutti	1977
Enríquez, Gina	México	<i>Villancico por la Paz</i>		2001
Fajardo Chávez, Javier (1950-)	Colombia	<i>La navidad</i>		
Figueroa, Luis Carlos (1923-)	Colombia	<i>Suite para guitarra (II. Villancico)</i>	Sin texto	1980
Flórez, Juan Diego (1973-)	Perú	<i>Huayno peruano navideño</i>		2006
Fontenla, Jorge (1927-)	Argentina	<i>Tres villancicos op.26</i>		1987
Franchisena, César Mario (1923-1992)	Argentina	<i>Canto a la navidad</i>		1977
Frausto, Gabriel de Jesús (1973-)	México	<i>Dos villancicos</i>		1999
Galián, Luis Eduardo (1957-)	Venezuela	<i>Esta bella noche</i>	Luis Eduardo Galián	
Galián, Luis Eduardo (1957-)	Venezuela	<i>Mi niño Jesús</i>		
Galián, Luis Eduardo (1957-)	Venezuela	<i>¿Qué le daremos?</i>		
García Morillo, Roberto (1911-2003)	Argentina	<i>Villancicos op.42a</i>	Juan Oscar Ponferreda	1972
González Ávila, Jorge (1925-1993)	México	<i>Villancico concertante N°1</i>		1970
González Christen, Francisco (1952-)	México	<i>Fantasia sobre un villancico mexicano</i>		1990
González, Luis Jorge (1936-)	Argentina	<i>Celebremos navidad- 5 villancicos sobre temas tradicionales</i>		1992- 1993
Grau, Alberto (1937-)	España / Venezuela	<i>Niñito Jesús</i>	Liliana Mays	1976
Grau, Eduardo (1919-2006)	España / Argentina	<i>Pronto, niño - Villancico op. 145</i>		1976
Grau, Eduardo (1919-2006)	España / Argentina	<i>Villancico teresiano op.239</i>	Santa Teresa de Jesús	1999

Guerra, Ramiro Luis (1933-2003)	México	<i>Veintidós villancicos</i>	Ramiro Luis Guerra	
Heinlein, Federico (1912-1999)	Chile	<i>Dos villancicos</i>		1973
Heinlein, Federico (1912-1999)	Chile	<i>Villancicos para voces iguales</i>		1985
Ibarra, Federico (1946-)	México	<i>Villancico VI - Juguete</i>	Sor Juana Inés de la Cruz	1970
Jaramillo, Silvino (1924-2012)	México	<i>Nueve villancicos mexicanos</i>	Armando Fuentes Aguirre	1996
Kuri Aldana, Mario (1931-2013)	México	<i>Canto de navidad</i>		
Kuri Aldana, Mario (1931-2013)	México	<i>Tres piezas para piano (I. Villancico)</i>	Sin texto	1965
Kuri Aldana, Mario (1931-2013)	México	<i>Suite "candelaria" para quinteto de viento (I. Villancico)</i>		
Lazzeri, Jorge	México	<i>¡Oh Jesús!</i>		1977
Lazzeri, Jorge	México	<i>Villancico para coro mixto y orquesta</i>		1992
León, Jaime (1921-)	Colombia	<i>Ciclo de canciones de navidad</i>	Rigoberto Cordero y Jaime León	
León, Jaime (1921-)	Colombia	<i>Canción de Noel</i>	Eduardo Castillo	
Lifchitz, Max (1948-)	México	<i>Canciones de navidad</i>		1984
Lifchitz, Max (1948-)	México	<i>Villancicos rebeldes</i>		1988
Luzuriaga, Diego (1955-)	Ecuador	<i>Un nacimiento</i>	Diego Luzuriaga	2006
Madrigal Gil, Delfino (1924-)	México	<i>Villancicos a cuatro voces mixtas</i>	San Juan de la Cruz	1995
Nasi Lignarolo, Mauricio (1949-)	Colombia	<i>Berceuse #1 op.8d "Canción de cuna al niño Jesús"</i>	Mauricio Nasi	1990
Nasi Lignarolo, Mauricio (1949-)	Colombia	<i>Villancico a la antigua op.71</i>	Mauricio Nasi	1996
Noble, Ramón (1920-1999)	México	<i>Cinco villancicos</i>	Sor Juana Inés de la Cruz	
Núñez, Juan Carlos (1947-)	Venezuela	<i>A dormir niñoito</i>	Halida Figueira de Valero	
Peña Suárez, Jairo Darío (1954-)	Colombia	<i>Viene el salvador - Villancico N°1 para orquesta</i>		
Picchi, Silvano (1922-)	Argentina	<i>Navidad</i>		1977
Posada Saldarriaga, Andrés (1954-)	Colombia	<i>Villancico del rifador</i>	Gerardo Diego	1978
Ramírez, Ariel (1921-2010)	Argentina	<i>Navidad Nuestra</i>	Felix Luna	1964
Rojas, Bonifacio (1919-)	México	<i>Diez villancicos</i>		1991
Ruíz, Federico (1948-)	Venezuela	<i>Navidad de los campos</i>	Aquiles Nazoa	1972
Ruíz, Federico (1948-)	Venezuela	<i>Villancico</i>	Santa Teresa de Jesús	1972
Santaella, Miguel Ángel (1971-)	Venezuela	<i>Aguinaldo op.50</i>	Miguel Ángel Santaella	2001
Sanz, Rocío (1934-1993)	Costa Rica / México	<i>Seis villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz</i>	Sor Juana Inés de la Cruz	1961
Sanz, Rocío (1934-1993)	Costa Rica / México	<i>Sucedió en Belén - Cinco villancicos para coro mixto</i>	Sor Juana Inés de la Cruz	1976
Tamez, Nicandro E. (1931-)	México	<i>Villancico del jardín</i>	Anónimo	1975

Tapia, Verónica (1961-)	México	<i>Juanita - Cinco canciones para coro mixto (Villancico VI; Villancico V)</i>	Sor Juana Inés de la Cruz	1995
Torres Castillo, Alen (1955-)	Costa Rica	<i>El hondo amor navideño</i>	Juan Manuel Sánchez	
Urteaga, Irma (1929-)	Argentina	<i>Aquellos villancicos</i>	Liliana D'Albyni	1999
Valcarcel, Edgar (1932-2010)	Perú	<i>Villancico para coro mixto</i>		1963
Vera Rivera, Santiago (1950-)	Chile	<i>Cuatro obras corales (Villancico espacial)</i>	Andrés Sabella	1979
Vera Rivera, Santiago (1950-)	Chile	<i>Tres villancicos de proyección folklórica</i>	Santiago Vera Rivera	1976
Velásquez Barrientos, Luis Alberto (1941-)	Chile	Navidad	Luis Alberto Velásquez	
Velásquez Barrientos, Luis Alberto (1941-)	Chile	Nochebuena	Luis Alberto Velásquez	
Vidaurri, Carlos (1961-)	México	<i>Villancicos</i>	Lope de Vega, Benjamín Valdivia, Alberto Ruíz Gaytán	1984
Vila, Cirilo (1937-)	Chile	<i>Villancico para una navidad de pájaros</i>	Sin texto	1996
Vivado Orsini, Ida (1913-1989)	Chile	<i>Villancico espacial</i>	Andrés Sabella	1980
Waller, Ariel (1946-)	México	<i>Tres villancicos</i>		1981

Anexo N°4: Selección de cantatas y oratorios de navidad creados en los últimos 50 años en Hispanoamérica

Compositor	País	Obra	Autor del texto	Año
Alfaguell, Mario (1948-)	Costa Rica	<i>Cantata navideña latinoamericana sobre textos indígenas costarricenses op.6</i>	Anónimo	1976
Ángel, Amparo	Colombia	<i>Cantata de navidad "Parvulus filius" op.22</i>	Textos bíblicos y antifonales	2003
Atehortúa, Blas Emilio (1933-)	Colombia	<i>Cantata breve infantil de navidad op.185, N°3a</i>	Gustavo Cote Uribe	1994
Délano Thayer, Pablo (1950-)	Chile	<i>Cantata Navidad en Chile</i>	Alicia Morel Chaigneau	1974
Escande, Pablo (1971-)	Chile	<i>Seis imágenes de navidad</i>	Pedro Arraga y Ana Elizarán	2000
Fernández, Agustín (1958-)	Bolivia	<i>Cantata de Navidad y Epifanía</i>	Agustín Fernández	1978
Fontela, Jorge (1927-)	Argentina	<i>Pastorelas navideñas</i>	Lope de Vega	1963
García Morillo, Roberto (1911-2003)	Argentina	<i>Sexta Cantata (Cantata de navidad) op. 42 bis</i>		1976
González, Luis Jorge (1936-)	Argentina	<i>Retablo de navidad</i>		1984-1985
Grau, Eduardo (1919-2006)	España / Argentina	<i>Pequeña cantata de navidad op. 150</i>	Eduardo Grau	1977
Irigaray, Carlos Alberto	Uruguay	<i>Navidad Criolla</i>		
Luzuriaga, Diego (1955-)	Ecuador	<i>Cantata El niño de los Andes</i>	Diego Luzuriaga	2008
Parra, Ángel (1943-)	Chile	<i>Oratorio de navidad</i>	Evangelio de San Lucas	1973
Ramírez, Ariel (1921-2010)	Argentina	<i>Navidad Nuestra</i>	Felix Luna	1964
Román, Aurora	Ecuador	<i>Cantata navideña</i>		2008
Vivares, Horacio (1965-)	Argentina	<i>Cantata navideña latinoamericana "Nació la luz"</i>	Gerardo Oberman	2001
Waller, Ariel (1946-)	México	<i>Cantata, danza del nacimiento</i>	Pedro Suárez de Robles	1996

Anexo N°5: Selección de obras litúrgicas de navidad y adviento creadas en los últimos 50 años en Hispanoamérica

Compositor	País	Obra	Año
Carrillo, César Alejandro (1957-)	Venezuela	<i>Magnificat</i>	2010
Carrillo, César Alejandro (1957-)	Venezuela	<i>O magnum mysterium</i>	2000
Cuello Piraquibis, Adrián A. (1975-)	Colombia	<i>Puer natus in Bethlehem</i>	2008
Fontenla, Jorge (1927-)	Argentina	<i>Misa V de Navidad</i>	1987
Gaviño González, Emiliano	México	<i>Hodie Christus natus est</i>	2007
Lehnhoff, Dieter (1955-)	Guatemala	<i>Cantos latinos de navidad</i>	1988
Moruja, Fernando (1960-2004)	Argentina	<i>Hodie Christus natus est</i>	
Santaella, Miguel Ángel (1971-)	Venezuela	<i>O magnum mysterium, op.80</i>	2012
Tamez, Nicandro E. (1931-1985)	México	<i>Padre nuestro en navidad</i>	1977