



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

UNA RELACIÓN HISTÓRICA DEL VILLANCICO ENTRE EL SIGLO XVII AL XIX

OPCIÓN DE TITULACIÓN

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL

PRESENTA:

LIZ ARELÍ ORTEGA QUINTANA

ASESORA: PATRICIA ARENAS Y BARRERO

CIUDAD DE MÉXICO, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

OPCIÓN DE TITULACIÓN: TESINA
UNA RELACIÓN HISTÓRICA DEL VILLANCICO ENTRE EL SIGLO XVII AL XIX
LIZ ARELÍ ORTEGA QUINTANA

Jurado

Presidente: Patricia Arenas y Barrero

Secretario: Tzitzí Janik Rojas Torres

Vocal: María Eugenia Cadena Guzmán

Suplente: María de Lourdes Monica González Cordero

Suplente: Luis Ángel Serna Manrique

Dedicatoria

Dedico este trabajo a la tenacidad, esfuerzo, coraje y valentía que tuve para llegar a concluir la meta. A mis padres, amigos y familia por aportar un granito de arena en la conclusión de mi proyecto. Dedicado con mucho cariño a todos ustedes.

Agradecimientos

A Dios, por darme la fuerza para continuar en este proceso y obtener uno de los anhelos más deseados.

A mis padres, por su amor, trabajo y sacrificio en todos los años de mis estudios, gracias a ustedes logré llegar hasta aquí y convertirme en lo que soy. Ha sido un orgullo y un privilegio ser su hija, fueron los mejores padres. †

A mi asesora la profesora Patricia Arenas y Barrero por su asesoría, su guía, su compañía en todo momento.

A mis hermanos por estar siempre presentes, a mis hijas Zeltzin Patricia y Liz Itzel por su apoyo incondicional y su amor.

A Clara, Michelle, Yoselin, Mariana, Sarai, Ana y Fernando por ser mis alumnos y apoyo incondicional en el recital.

A todos mis familiares y amigos por su apoyo moral y estar siempre pendientes.

A la profesora Tzitzí Janik Rojas Torres por su colaboración en mi trabajo y su amistad.

Así mismo, deseo expresar mi reconocimiento a todos mis profesores de la carrera y la UNAM por todas las atenciones y conocimientos compartidos a lo largo de mis estudios.

“La soledad es necesaria para gozar de nuestro propio corazón y para amar, pero para triunfar en la vida es preciso dar algo de nuestra vida al mayor número de personas.”

Stendhal (Beyle, Henri)

Índice

Introducción	1
El género villancico	3
El villancico y su estructura lírica.....	3
Siglo XVII	5
El villancico en su forma literaria.....	5
El villancico polifónico.....	11
El villancico de escena.....	12
El villancico barroco.....	13
Siglo XVIII	16
El villancico del siglo XVIII.....	16
El villancico en la Nueva España.....	20
Siglo XIX	22
Diversidad de nomenclatura del villancico en Hispanoamérica.....	22
Transformación del género villancico para la época navideña.....	26
Conclusiones	32
Bibliografía	34
Anexo 1. Conferencia: El villancico ¿Canto religioso o canto popular?	37
Anexo 2. Programa del recital	38

Introducción

La música tiene el poder de deleitar, emocionar, enseñar o conmover según el ámbito en el que se desarrolla. En el ámbito musical, la función del educador musical es amplia: va más allá de enseñar canciones o pentagramas, pues implica una formación integral. El tema seleccionado para esta opción de titulación tiene como propósito que, con la información obtenida por la búsqueda, tanto documental como de repertorio, se genere material que servirá para el docente, para el alumno y para su familia, con lo que se obtiene un aprendizaje significativo.

El interés por analizar este género surge de mi ámbito profesional, pues dentro de las habilidades desarrolladas en la carrera se encuentra encaminar, recrear y explorar aptitudes musicales, de cualquier persona en la edad que sea. Como profesora de educación musical en educación básica, en mi centro de trabajo cada inicio escolar se me ha solicitado organizar cantos para las fiestas decembrinas. A partir de esta práctica educativa y profesional, surgió mi interés por indagar sobre villancicos y cantos decembrinos y proponer estrategias para su interpretación, así como ahondar en referencias históricas con la finalidad de ayudar a que mis alumnos se familiaricen del tema y así logren conectarse mejor en el momento preciso del recital y manifiesten el gusto por este tipo de composición poético musical. Este proyecto es una reseña histórica del villancico con la finalidad de encontrar una secuencia evolutiva, entre los siglos XVII y XIX para conocer los cambios que se han generado hacia los siglos XX y XXI.

Para desarrollar esta propuesta me surgen las siguientes preguntas:

- ¿Cómo es que se puede definir al villancico actual?
- ¿Qué diferencias se encuentran en Hispanoamérica y que actualmente se emplean para interpretar este género en las escuelas de México?
- ¿Cómo conservar un villancico con atención al idioma, costumbre u otro elemento, que representa una región diferente al entorno local?
- ¿Qué se requiere para definir características entre el villancico popular y el religioso?
- ¿Cómo difundir una tradición de tres siglos que se encuentra documentada, para que sea apreciada por alumnos y por sus familias?

Para responder a las preguntas, realicé una búsqueda bibliográfica y encontré información diversa, tal como:

- Antecedentes que señalan que se usó en festividades litúrgicas llamados responsorios con carácter poético y que en su forma literaria era el término *chanzoneta*.
- Con respecto a la selección de autores, como Francisco López Cruz, Pedro Aizpúrua y Martha Lilia Tenorio con los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz se encuentra una aportación muy significativa a este término.
- Por otro lado, identificar al villancico como un género de interpretación tradicional, aun cuando no se relacione con la época decembrina ni religiosa, ha sido una ardua búsqueda por los innumerables artículos que los han desglosado para su evolución.
- La diversidad de nomenclaturas empleadas en diversos países de Hispanoamérica comunes de escuchar en el presente, pues es parte de la transformación que el género ha tenido entre el siglo XIX y los siglos XX; un ejemplo de esto es la última búsqueda es del artículo “Los tonos de niño cuencano” por Mariana Sánchez, que contiene información relevante para el presente trabajo.
- Partituras adecuadas para coros de voces blancas, piezas para interpretarse de manera instrumental, villancicos en diversos idiomas.

Antes del cierre de las actividades presenciales a causa de la pandemia, encontré en la biblioteca de la UNAM y de la Facultad de música bibliografía tales como, únicos ejemplares de 1970 de los que afortunadamente logré obtener fotocopias y otros se me brindó la oportunidad de leer únicamente en el mostrador de la recepción, y finalmente el término de la búsqueda se realizó en línea.

El género villancico

El villancico y su estructura lírica

Esther Borrego (2013) menciona que el villancico es una composición musical y literaria que surgió en el mundo Ibérico a finales del siglo XVI, que se utilizó para sustituir los responsorios en los oficios religiosos, llamados *Maitines*¹, escritos para las festividades de las instituciones religiosas, los maestros de capilla eran quienes estaban a cargo de la composición de los mismos y la parte escrita o poética fue, en muchos de los casos, escrita de forma anónima (Borrego, 2013, pág.127).

Diversos autores enuncian que el Villancico, como género musical en la actualidad se encuentra relacionado con las festividades navideñas, no siempre fue así:

A pesar del origen humilde que va implícito en su nombre, el villancico (villanus-villano), canción popular de los villanos de las aldeas medievales, fue cultivado en el Renacimiento con una extraordinaria predilección por poetas y músicos de la corte. (Mitjana, Bal, & Pope, 2000, pág. 15)

Con esto podría pensarse que el origen de los villancicos está relacionado con el canto profano o popular, además del religioso como su nombre lo dice, participa, de textos que hablarían de la vida cotidiana. En este sentido, el villancico es cualquier canto “villano”, es decir, de la gente del pueblo.

En una búsqueda genealógica del villancico, se encuentra un artículo de la biblioteca virtual de Cervantes que menciona, que: *A “villano” se le añadió el sufijo –“ico” para indicar que eran cantares “de poca importancia”* (Catalán, 2017).

Los villancicos primero formaron parte de breves poemas influenciados por la temática de las jarchas², encontrados en cancioneros castellanos del siglo XV, escritos por autores cultos que siguieron conservando la estructura formal de las moaxajas³ de dos formas:

¹ *Maitines*: Del cat. dialect. *maitines*, y este del lat. [*tempus*] *matutinum* '[tiempo] matutino'.1. m. pl. Primera de las horas canónicas, rezada antes de amanecer. Obtenido de: <https://dle.rae.es/> consultado: 02-04-2020.

² Jarchas: Canción tradicional en mozárabe con que cerraban las moaxajas los poetas andalusíes árabes o hebreos. Real Academia Española (2014). Diccionario de la lengua española (23ª ed.) Consultado en: en línea.

³ Moaxajas: Composición poética medieval, escrita en árabe o hebreo, que termina con una jarcha en mozárabe. Real Academia Española (2014). Diccionario de la lengua española (23ª ed.) Consultado en: en línea.

1) Si es prácticamente igual, se llama zéjel⁴, 2) Si tiene alguna variante en el estribillo o en la estrofa se llama villancico (Catalán, 2017).



⁴ Zéjel: Del ár. hisp. *zajál* 'canción en dialecto', y este del ár. clás. *zağal* 'algazara, alboroto gozoso'. Real Academia Española (2014). Diccionario de la lengua española (23ª ed.) Consultado en: en línea.

Siglo XVII

El villancico en su forma literaria

Cipriano López (2016) enuncia que el villancico pasó a sustituir a los tradicionales responsorios tomando un carácter poético y que además tomó su nombre con más auge entre la primera mitad del siglo XVII, cuando fue escrito en lengua vernácula⁵, y usado dentro de festividades litúrgicas. Sin embargo. Argumenta que, en el caso de los villancicos de la catedral de Sevilla, la escasez de material y la forma de consumo de los villancicos durante ese siglo han sido desventajas para la preservación de los mismos hasta nuestros días.

Este mismo autor menciona que la producción de villancicos estaba a cargo del maestro de capilla en la parte musical y que, en ese momento, en Sevilla, era Pérez de Montoro y Marchante (1627 -1694) pues sus villancicos fueron parte del fenómeno de la reutilización interna (López, 2016, págs. 60,61).

Para comprender mejor este proceso, se explica que los villancicos ya compuestos con anterioridad, se duplicaban tomando el original, así se crearía un nuevo texto con pequeñas variaciones para ser publicados en otros templos de la ciudad. La reutilización fue una característica muy común dentro del siglo XVII, en la mayoría de las ciudades de España, debido a que se escribían para distintas celebraciones que eran muy frecuentes y para las que las composiciones deberían ser totalmente nuevas (López, 2016, págs. 60,61).

Este fenómeno también ocurrió en otras partes de Hispanoamérica al ser trasladado por misioneros al Nuevo Mundo, en donde los maestros de capilla, quienes eran los compositores e intérpretes de los villancicos, se veían en la necesidad de hacer este tipo de procesos por las misas tan recurrentes en todo un año. A continuación, presento un ejemplo del proceso de reutilización interna con el villancico de Pérez de Montoro. En este villancico se muestra cómo es utilizado el proceso de reutilización de texto, donde se muestra el texto

⁵ Vernácula: Del lat. *vernacūlus*. adj. Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de la casa o país propios. Consultado en: <https://dle.rae.es/?id=beZBwV4>, diccionario: Real Academia Española – (11-07-19)

original del villancico (Hipotexto) comparando con un texto nuevo (Hipertexto) que posiblemente fue utilizado en otra celebración. (Maitines o misas) Es claro que cambian las palabras del texto original sustituyendo por otras similares, pero manteniendo la misma idea (López, 2016).

Villancico “Maravillas”

Hipotexto:

n° 50.a, (1629)

n° 268.a, (1666)

1. *Maravillas, que nace el alba,
una flor del Sol vestida.
Que si su luz la enamora,
sus rayos no la marchitan.
[Maravillas, maravillas].*
2. *¿Qué tenéis, zagales?
Nueva alegría:
la luz que enamora,
el Sol que se anima,
el alba que nace,
la flor que se cría
sin que llegue la noche a sus
hojas, que en sus gracias todo es día.*

Hipertexto:

n° 337.a, (1674)

1. *Maravillas que nace al alba
una flor del Sol vestida.
Que si jazín enamora,
con rayos nos da la vida.*
2. *Despertad, zagales.
Nueva alegría:
la luz ya se goza,
el Sol ya se mira,
el alba risueña,
la flor más divina,
sin que encubra la noche su llama,
que en sus gracias todo es día.*

Figura no. 1 Villancico con reutilización durante el siglo SXVII (López, 2016, pág. 81)

En el siguiente ejemplo, se plasma el ejercicio y estructura del villancico con la llamada “Vuelta” que no es más que la repetición del final de la copla. En la segunda parte, repite la melodía del estribillo, así como las rimas y nuevamente agrega el estribillo (Aizpurúa, 1982).

VILLANCICO LITERARIO

A - ESTRIBILLO	{	Romero, tu que vienes donde mi vida está, las nuevas della me da.	
B - COPLA	{	Dame nuevas de mi vida, así Dios te dé placer.-Salud (en C. de Segovia) Si tú me quieres hazer alegre con tu venida, que después de mi partida de mal en peor me va, las nuevas della me da.	} VUELTA
A - ESTRIBILLO	{	Romero, tu que vienes donde mi vida está, las nuevas della me da.	

VILLANCICO MUSICAL

A - ESTRIBILLO	{	Romero, tu que vienes donde mi vida está, las nuevas della me da.
B - COPLA	{	Dame nuevas de mi vida, así Dios te dé placer. - Salud (C. de Segovia) Si tú me quieres hazer alegre con tu venida,
A - ESTRIBILLO	{	que después de mi partida de mal en peor me va, las nuevas della me da.

Figura no. 2 Villancico con vuelta en los siglos XVI y XVII (López, 2016, pág.19)

Para ilustrar la estructura melódica y métrica, Isabel Pope (2000) en uno de sus escritos, describió la forma primitiva del villancico antes de este periodo de acuerdo a la terminación de cada verso.

Entra mayo y sale **abril**
 Tan garridico le vi **venir**
 Entra mayo con sus **flores**
 Sale abril con sus **amores**
 Y los dulces **amadores**
 Comienzan a bien **servir**

La estructura métrica y melódica antes del siglo XVII, conservaba la interpretación de un solista además de ser acompañado de un instrumento musical y que a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, era la vihuela (Mitjana et al; 2000, pág. 41). A continuación, muestra el uso de estos elementos sobre una partitura y el desarrollo que tenía este género.

(Nº 61 del C. de P.)

I

En — tra ma — yo y sa — le a — bril tan ga — rri — di — co le
 y los dul — ces a — ma — do — res co — mien — zan a

vi ye — mir — — — — — En — tra ma — yo con sus flo — res
 bien ser — vir .. — — — — — Sa — le a — bril con sus a — mo — res

FIN

D.C.

Figura no. 3 El villancico describe la forma métrica, al término de cada frase, rima con alguna otra por lo que determina la estructura, la llamada “vuelta” que anteriormente se mencionó, aparece como la repetición de la segunda frase (Mitjana, Bal, & Pope. 2000, pág. 15)

En el mismo período, se enuncian los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz. Martha Tenorio (2018) coincide con algunos autores en que la composición de sus villancicos era escrita de acuerdo a su conocimiento sobre la forma y poesía española y no necesariamente por su devoción religiosa. La escritura de estos fue entre 1676 a 1691 principalmente expuestos por medio de interpretación vocal en las catedrales de Puebla y México, escritos para las grandes festividades y estaban reconocidos como los más cultivados sobre el villancico barroco por la forma empleada, ya que la métrica y las combinaciones estróficas de los romances era lo más sobresaliente. Uno de los principales intérpretes y quien también los musicalizó fue el maestro de capilla Antonio de Salazar en las catedrales antes mencionadas. (pág. 63)

Los temas de los villancicos que Sor Juana Inés de la Cruz escribió se encuentran aquellos dedicados a la Virgen María, a San Pedro Apóstol y San José. La devoción a la que ella se refiere en los villancicos de María, se debe en parte a que, a través de ellos, presentó a un personaje tradicional en la iglesia como modelo feminista y de liberación con el que ella lograba identificarse. En contraposición a la situación de las mujeres de su época, quienes tenían muchas restricciones, pues el que ella fuera una mujer educada en letras no fue bien visto por los hombres de ese tiempo. Así que su interés por afianzar la seguridad por ser una mujer intelectual, se vio reflejado en los villancicos dedicados a María (Tenorio, 2018, pág. 117).

Otro rubro llamativo en este tema es el de los “villancicos negros”, donde la imagen de los personajes negros, indígenas mexicanos y personas que en su tiempo eran denigradas por su condición social. Sin embargo, ella mostraba en su escritura una defensa por esa parte humanista, además de tener un estilo propio para componer en distintas lenguas creando villancicos en náhuatl, latín y castellano (Fernández, 2012, pág. 57).

Para Fernández (2012) la escritura tan clara de Sor Juana estaba pensada para ser musicalizada, pues era evidente que de acuerdo a los movimientos métricos y sus hermosos pasajes líricos le daban un encanto especial a los villancicos que permitían un despliegue musical (Tenorio, 2018).

Villancico VI - Jácara

Estribillo

¡APARTEN! ¿Cómo, a quién digo?
¡Fuera, fuera! ¡Plaza, plaza,
que va la Jacarandina
como que *No, sino al Alba!*
—¡Vaya de jacaranda, vaya, vaya,
que si corre María con leves plantas,
un corrido es lo mismo que una jácara!

Coplas

¡Allá va, fuera, que sale
la Valiente de aventuras,
Deshacedora de tuertos,
Destrozadora de injurias!
Lleva de rayos del Sol
resplandeciente armadura,
de las Estrellas el yelmo,
los botines de la Luna;
y en un escudo luciente
con que al Infierno deslumbra,
un monte con letras de oro
en que dice: *Tota Pulchra.*
La celebrada de hermosa
y temida por sañuda,
Bradamante en valentía,
Angélica en hermosura;
Laque si desprende al aire
la siempre madeja rubia,
tantos Roldanes la cercan
cuantos cabellos la inundan.

Figura no. 4 Fragmento del Villancico que se cantó en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima de Dios. (Icel, 2000)

En esta forma lírica se puede observar que la estructura melódica se sigue conservando en muchos de los villancicos interpretados hasta nuestros días. Tal vez la variante sea el número de versos y el tema poético con el que están escritos, sin embargo, la composición de los mismos, sigue siendo popular.

El villancico polifónico

El diccionario de la lengua española define a la polifonía como conjunto de sonidos simultáneos, donde cada uno de ellos expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico. (Real Academia Española, 24º ed., 2014) En relación con esta definición Pedro Aizpurúa (1982) dice: *Polifonía, en su sentido más literal y amplio, significa la composición musical a varias voces, y el villancico polifónico es el que está compuesto de este modo* (pág. 7)

El villancico polifónico no necesariamente tenía en su composición el tema navideño como exclusivo, si no que abordaba una variedad de asuntos tanto de carácter religioso como profano. Encontramos villancico de este tipo en cancioneros como el *Cancionero de Palacios*, *Cancionero de Encina* y *Cancionero de Upsala*, este último exclusivo de temas navideños. El villancico profano se dejó de lado para dar lugar al villancico religioso que predominaría en el siglo XVII (Aizpurúa, 1982, pág. 8).

Como mencionó Pedro Aizpurúa, la polifonía es la composición musical a varias voces y en este período, los villancicos conservan además del canto polifónico, un texto totalmente religioso con carácter profano en la parte musical. Podría pensarse que ese fue el detonante en ese momento para que se conservaran como tradicionales en el campo popular, más que en el religioso. Así mismo es notoria la gran producción de villancicos durante este período pues el consumo de los mismos se hizo muy frecuente, tan es así, que se conservan catálogos de villancicos o algunos pliegos en algunas de las catedrales de España o de países de América.

El villancico de escena

Los villancicos de escena, fueron diálogos breves mezclando canciones y danzas interpretadas por el coro, acólitos y cantores durante las fiestas de Navidad (Valencia, 1998, pág. 634).

De acuerdo con José Valencia (1998), durante la época del barroco, el teatro español era realizado por la juglería y el clérigo. Solía llevarse a cabo en plazas, catedrales, colegiatas y recintos sagrados que eran utilizados para representar los villancicos. El juglar, quien realizaba esta tarea, contaba con una compañía de cantores, músicos, bailarines y saltimbanquis, pero al no tener la cultura del clérigo, los religiosos prescindieron de ellos, además de presentarse para cambiar totalmente la idea que se pretendía mostrar (Valencia, 1998, pág. 634).

Dentro de la representación teatral en el periodo barroco, el género del villancico fue utilizado a modo de conclusión en una obra, mostrándose como breves diálogos mezclados con canciones o danzas. La popularidad con la que los dramaturgos de ese tiempo los utilizaron ayudó a incluirlos en obras de carácter totalmente profano, de este modo, el villancico quedó vinculado con la parte religiosa y la profana. El villancico de escena fue uno de los más representativos dentro del periodo barroco, al realizar esa conjunción villancico/drama litúrgico. Sin embargo, al paso del tiempo, el ser cantados o ejecutados dentro del culto religioso por personajes únicamente dentro del clérigo, marcó un distanciamiento entre la escenificación, además de iniciar su carácter totalmente musical (Tenorio, 2018, pág. 36).

Gracias al estilo poético musical del villancico dentro del ámbito teatral, es que el público en general pueda acceder al conocimiento de esta tradición. Justamente, la popularidad de su estilo poético hace posible que el género permanezca vivo hoy en día.

El villancico barroco

El villancico barroco según Germán Tejerizo (1989) está formado por poemas, generalmente anónimos y de estilo popular, con variadas estructuras métricas repartidas en un número indeterminado de estrofas, que se compusieron para ser cantados en iglesias y monasterios durante los oficios de maitines de diferentes festividades religiosas (1989, pág. 25).

Claramente, el villancico en el barroco era utilizado para los servicios religiosos, la importancia que tenía utilizarlos de forma cantada, era esencial para el momento de la hora litúrgica o para algunas festividades importantes, pero la estructura o la forma escrita es indeterminada. Esto hace suponer que aquellos compositores no tenían una estructura firme o que ésta era más libre en ese periodo.

Ahora bien, ¿qué pasaba con la parte musical? En el acompañamiento de los villancicos, según Germán Tejerizo (1989), existía el uso de diversos instrumentos como el bajoncillo, un arpa, una vihuela y un sacabuche. Claramente un maestro de capilla se encargaba de la composición de los villancicos, así como cuidar todo detalle para su interpretación (pág. 54).

Durante la primera mitad del siglo XVII, en la época de la Colonia, la producción musical en México ya era propia, así lo afirma Marco Velázquez de acuerdo con la opinión de Roberto Stevenson. Velázquez deja en claro que México fue el principal heredero de la música renacentista y barroca, así el barroco musical se unificó por un ideal expresivo y dio lugar a diferentes fases de este estilo, a través de cambios en la práctica de ejecución como en la composición (Velázquez, 1992, págs. 267-272).

En cuanto a esta producción musical, Marco Velázquez (1992) manifiesta que el ingreso de los instrumentos musicales en México, fue un cambio que se dejó ver de manera compleja en la historia de la música, pues no sólo significó el paso de la pentafonía a la polifonía, sino también al desarrollo y comprensión del aprendizaje de instrumentos, técnicas y géneros desconocidos. Con ello las obras litúrgicas, villancicos y motetes, entre otros, cobraron una dimensión nueva, distinta de la que había llegado de Europa con la conquista:

“así como el siglo XVI contó con sus instrumentos de madera y metales, de igual forma el siglo XVII se vio enriquecida con las cuerdas punteadas” (pág. 275).

En cuanto a la interpretación vocal Marco Velázquez señala:

“...de la misma forma que el siglo XVI con sus chirimías, Sacabuches y cornetas cedió el paso al siglo XVII con sus arpas, y al XVIII con sus violines, también el siglo XVI, con sus misas magnificat y salve, en contrapunto imitativo, abrió las puertas y dio paso al siglo XVII, con sus coros antifonarios dobles y triples (Velázquez, 1992, pág.276)

En la primera mitad del Siglo XVII en la Nueva España, surgen como maestro de Capilla Don Francisco López Capillas (1605-1674) y Don Antonio de Salazar (1650-1715), reconocidos por la calidad de sus composiciones. Algunos de sus villancicos fueron recopilados por el Profesor Jesús Estrada (1898-1980). El villancico religioso destacado en este periodo tiene gran significado, por el momento de su ejecución, es un todo en conjunto de cultura, poesía y música. (Krutitskaya & Calderón, 2011). José Marín (2007) señala un ejemplo de la forma como catalogó el profesor Jesús Estrada la estructura del villancico⁶

1. Salazar, Antonio de. Calenda de Navidad Arde afable hermosura en falsas alertas, Estrada SSB SATB

2. SATB (1693).

Kalenda Estr° a 11 Navidad del Señor // Arde afable hermosura // Año 1693 Salazar Estructura estribillo-coplas.

Ed.: Estrada, Transcripciones, vol. 2, 16 pp., tres copias. El texto del villancico aparece transcrito en Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, pp. 95-96.

11 papeles. Coplas «Híela a mi niño una llama».

⁶ Villancico de Antonio Salazar, “Arde afable hermosura en falsas alertas” de la colección de 11. (Colección: Híela a mi niño una llama) Transcrito por Jesús Estrada, (Marín, J. 2007, págs.95-96.)

El siguiente villancico describe esa poesía y relación religiosa que existía en el siglo XVII

- Arde afable hermosura
en falsos alientos,
en telas fingida
de paja en el heno
 __Fuego,fuego
que reduce a uno solo
quatro elementos.
- En la tierra el niño es luz clara
- ¡Fuego!
- En el mar de su llanto es incendio.
- ¡Fuego!
- En el ayre se encienden suspiros.
- ¡Fuego!...

Figura no. 5 Villancico de Antonio Salazar, “Arde afable hermosura en falsas alertas” (Krutitskaya, A., 2011, pág.68)

El periodo Barroco se encuentra lleno de adornos en varios sentidos dentro del arte. La música novohispana lo muestra también con el empleo de instrumentos musicales, con el uso de coros a voces y con la parte poética tan elaborada. El villancico de esta época es un género reconocido por la totalidad de adornos y mezcla de composiciones, además de ser determinado por el uso dentro del ámbito religioso.

Siglo XVIII

El villancico del siglo XVIII

Pedro Aizpurúa (1982) analiza a maestros de Capilla del siglo XVIII en España, mismos que reflejan el panorama del villancico de ese momento en la historia de dicho país. A tal período, él lo llamó el período del “Villancico Neoclásico”. Aizpurúa afirma que el villancico policoral perdió fuerza para dar paso al villancico unicoral. Dentro de autores del villancico unicoral encontramos a los maestros de la Catedral de Valladolid, Fernando Haykuens (1791-1818) quien antes había trabajado con el villancico policoral antes de transicionar al unicoral y a García Valladolid (1827-1876)⁷ quien continuó con la línea de Fernando Haykuens, con villancicos a tres y cuatro voces, pero con una composición para dos coros. En cuanto a la parte instrumental, es en este período que se inició con una plantilla orquestal (págs. 17-18).

También es importante mencionar que la interpretación del villancico en siglos anteriores era de más de cuatro voces y que la composición era más elaborada con la finalidad de establecerse una transformación en su forma musical, tanto en la parte instrumental como en la vocal. El cambio en el uso de instrumentos musicales y en la aplicación de un coro único, fueron causales para la modificación del villancico de barro a neoclásico.

Por su parte, Cristóbal L. García Gallardo (2009) enuncia las siguientes características de la estructura de los villancicos del siglo XVIII:

- * El contraste entre solista y coro
- * Las melodías silábicas
- * El uso de instrumentos, solamente en el bajo continuo

La estructura más detallada de los villancicos de acuerdo con el autor:

De este tipo fueron los villancicos tercero, cuarto, quinto, sexto y octavo... de 1735. Todos ellos estaban escritos para ocho voces con acompañamiento del continuo, aunque el cuarto incorpora

⁷ Maestros de capilla, compositores y organistas en la catedral de Valladolid. Cavia Naya, V. (1). Un músico del siglo XIX y su proyección desde la Catedral de Valladolid: Hilario Prádanos. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 7, 199-214. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61233>

además dos violines. Y tiene la estructura tradicional: una breve introducción (de la que muchas veces se prescindía) para cuatro solistas con coro; el estribillo, en el que participa toda la plantilla, con texturas variables que alternan solistas con coro (García, 2009, pág. 4).

De acuerdo con lo antes mencionado los villancicos en este periodo si estaban escritos para más de cinco voces, así se confirma que, en la parte instrumental, la plantilla orquesta estaba en inicio. También será en este período que aparece un nuevo elemento a considerar: la interpretación. La interpretación jugaba a alternar al solista con un coro, algo que el siglo XVII no era tan notorio o no se ejecutaba, por lo que la estructura a seguir tenía que incluir una introducción al inicio del villancico.

Por otro lado, Montserrat Sánchez (1989) comparte las tipologías formales que presentan los villancicos de ese período. Una de tipologías utilizadas era el esquema tripartito:

Introducción - estribillo - recitativo.

Introducción - estribillo con recitativo y arias - coplas.

Introducción - estribillo con recitativo y arias - seguidillas

Introducción - estribillo con recitativo y arias - minué

Introducción - estribillo - recitativo-arias

Otra era la bipartita en la que se utilizaron elementos italianos como:

Introducción - recitativo y arias.

Recitativo y arias - coplas.

Estribillos - coplas con recitativos y arias.

Los villancicos de pastorela eran presentados en los *Maitines* de Reyes donde empleaban la octavilla aguda. Esta consistía en usar el primer verso en heptasílabo y los demás en pentasílabos; su desarrollo más evidente fue en el siglo XVIII, cuando fueron practicados en los cantables de teatro a imitación de Metastasio, quien fue escritor y poeta italiano, considerado el autor de libretos de óperas más importante del siglo XVIII. Cabe mencionar, que se denominaba pastorela al canto que entonaba un pastor o pastora pensando en la adoración del Niño Jesús. Estos cantos fueron considerados como villancicos tradicionales de influencia italiana que conservaba la forma bipartita, cantados a dúo (Sánchez, 1989, pág. 330).

Con base en las observaciones anteriores, durante el periodo clásico de la historia de la música, la influencia de la tradición italiana se reflejó especialmente en una de las áreas artísticas como el teatro. De igual forma, esta influencia se extendió sobre los villancicos y fue de gran contribución para su interpretación.

Por otro lado, una aportación que no se puede pasar por alto dentro de este periodo es el reconocimiento de la música profana, proveniente de la música civil que en su mayoría se encontró dentro de la música eclesiástica. En las capillas españolas, el villancico en el siglo XVIII, se adecuó a la influencia de las tipologías de esa época, como la ópera y otras formas del teatro musical que mantenían un esquema de estribillo–copla, al mismo tiempo que se unían el recitativo y el aria (González, Marín, & Ezquerro, 2002, pág. 610).

No obstante, Miguel Querol enuncia que:

También pueden y deben ser considerados como verdaderas cantatas los numerosos villancicos en los que alternan períodos cantados por un solista o por un dúo y periodos corales a cuatro, cinco y más voces (Querol, 1983, pág. 120).

Sara Escuer Salcedo (2013, pág. 44) menciona que el villancico religioso surgió para sustituir a los responsorios⁸ de maitines del oficio de Navidad, Corpus Christi y otros más, pero la mayor producción corresponde a la Navidad. El villancico alcanza el esplendor y aumenta un número considerable de composiciones. La estructura de los villancicos en España presentó una alternancia entre estribillos y coplas, comenzando con una introducción mostrada en los ejemplos antes mencionados, que a partir de la década de 1720 se reemplazarían paulatinamente por arias y recitativos. Además, los villancicos interpretados por solistas o dúos con coros en las partes para solistas serían arias sin repetición.

Con este ejemplo se puede observar la introducción de las cantatas y villancicos del siglo XVIII

⁸ Responsorio: m. En el rezo, serie de *preces* y versículos que se dicen después de las lecciones en los *maitines* y después de las capítulas de otras horas. Consultado en: <https://dle.rae>, encontrado el 03-04-2020

JOSEPH CONEJOS		
68	CANTATAS	
45	Cantadas	
5	Arias	
12	Dúos	
3	Óperas	2 al Nacimiento 1 a San Nicostrato
BLAS BOSQUED⁶⁵		
122	CANTATAS	
24 [34]	Cantatas	
60 [88]	Arias (recitativo + aria)	
25 [40]	Dúos	
6	Óperas	3 a Santa Orosia 2 al Nacimiento 1 al Ssmo. Sacramento
7	Pastorales	

Figura no. 6 Cantatas compuestas por Conejos y Bosqued. (Escuer, 2013, pág. 46 cuadro copiado directamente de la fuente bibliográfica)

Ahora bien, aunque la estructura queda muy clara en los villancicos de España durante este siglo, Cristóbal L. García Gallardo (2009) expresa que se presentaban de manera sofisticada con un toque popular, haciendo alusión a su término de origen villano, pues el público que se reunía en la iglesia, esperaba escuchar esa parte cómica y famosa que tenían los villancicos de ese siglo. En contra peso, estaban los de mezcla italiana que eran totalmente profanos, pues los villancicos españoles son en su mayoría religiosos. (pág. 19).

Lo dicho hasta aquí supone que la influencia italiana en el género del villancico fue muy fuerte a lo largo de todo el siglo: además de establecer formas métricas que con anterioridad no eran tan marcadas y determinadas, la parte escénica no dejó de aparecer y se

incrementó la popularidad de las representaciones. A partir de la información recopilada con respecto a este período y de acuerdo con las notas encontradas hasta este momento, los villancicos fueron definidos como cantos tradicionales y populares. Las características que aparecieron dentro de estos villancicos españoles tendrán posteriormente una influencia visible en Hispanoamérica, y ayudarán a destacar los rasgos que diferencian el villancico religioso y el popular.

El villancico en la Nueva España

Javier Marín López (Marín, 2007, pág. 312) realizó un estudio sobre la colección de villancicos de la catedral de México. La colección fue encontrada por el Maestro Jesús Estrada durante la década de 1930, se enfocó a restaurar y en algunos casos transcribir algunos de ellos, debido al estado de deterioro en el que se encontraban. El profesor Estrada dio continuidad con la búsqueda de más material en algunas catedrales como la de Puebla y Guadalajara para dar inicio junto a Bernal Jiménez y Gabriel Saldívar a la musicología en México. Los villancicos encontrados fueron compuestos e interpretados por maestros de capilla, durante un periodo comprendido entre los siglos XVII al XIX que, en su mayoría, fueron armonizados para órgano y acompañamiento orquestal del profesor Estrada.

La mayor parte de estas obras son:

De Antonio de Salazar (cincuenta y dos), Manuel de Sumaya [Sic.] (treinta y ocho), Ignacio Jerusalem (cuatro) y Mateo Tollis de la Roca (tres). Otros compositores representados en el Fondo son: Agustín de Contreras, Miguel Mateo de Dallo y Lana, Antonio Juanas, Francisco López Capillas... Hay además dieciséis anónimos... (Marín, 2007, págs. 314-315)

En la Nueva España, la música era concebida principalmente para ser utilizada dentro de los servicios religiosos. Así mismo, músicos, arquitectos, pintores y aquellos que se involucraban con actividades intelectuales y artísticas, también se regían por las mismas necesidades religiosas. La educación musical de ese momento era impartida a los músicos de

la región por los maestros de capilla supervisados por el cabildo⁹ que a su vez fueron quienes decidían las actividades dentro de las capillas. Un hecho a resaltar era que:

Los músicos catedralicios frecuentemente suplieron las necesidades de los palacios virreinales, y por esto a menudo ellos fueron también autores de los primeros esfuerzos de una ciudad en el arte musical profano” (Béhague, 1983, pág. 12).

Con relación a lo anterior, en la catedral de México se contaba con 27 miembros que formaban el cabildo, uno de ellos era el *Chantre*¹⁰ que se ocupaba de llevar la parte musical, dirigía el coro y organizaba el canto de la hora litúrgica. (Krutitskaya, 2011, pág. 46).

De acuerdo con Gerard Béhague (1983, pág. 20) en los primeros años del Siglo XVIII, el maestro de capilla Antonio de Salazar se encontró a cargo de la Catedral de México y de la instrucción musical. Uno de sus alumnos fue Zumaya, quien aprendió composición con él y órgano con José de Idiaques. Zumaya pasó a ser el segundo maestro de capilla en la Catedral de México al morir Salazar y contribuyó con composiciones como salmos, misereres y por supuesto, villancicos:

El villancico en el tiempo de Zumaya tendía hacia la cantata no solamente en su estructura diferente (vastas proporciones, largos y elaborados trozos corales y arias de solo), sino también en sus peculiaridades de ejecución, como el acompañamiento musical con continuo. Zumaya atribuía una importancia inusual a las melodías de sus villancicos, pero continuó escribiendo en una textura predominantemente polifónica (Béhague, 1983, pág. 20).

Los escritos de los villancicos en la Nueva España prevalecieron hasta nuestra época gracias a músicos y musicólogos que ayudaron a la propagación de este material. El reconocimiento de villancicos de la Nueva España se dio gracias al gran número de composiciones y compositores de ese período como Salazar o Zumaya que, como maestros de capilla o músicos, lograron gran trascendencia en este género.

⁹ Cabildo: Formado por un arzobispo y un consejo del clérigo quienes supervisaba todas las actividades de la catedral, nombraba a los músicos, determinaba la música en general. Obtenido de: *La música en América Latina*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/353031774/BEHAGUE-G-La-musica-en-America-Latina-pdf#download>

¹⁰ El *Chantre*. m. Dignidad de la iglesia catedral, a cuyo cargo estaba antiguamente el gobierno del canto en el coro. Consultado en: <https://dle.rae>, encontrado el 14-03-2021

Siglo XIX

Diversidad de nomenclatura del villancico en Hispanoamérica

María Ester Grebe (1969) describió en uno de sus artículos al villancico como el: *género entroncado en la más genuina tradición hispánica, que se proyecta en la historia de la música latinoamericana en dos cauces paralelos: la música folklórica y la docta* (pág. 7).

En Cuba, se había asimilado al villancico español con un estilo moderno a través de la *cantada* italiana. La transformación se hizo notar cuando disminuyó el contrapunto, el uso de posibilidades armónicas y el hecho de establecer un diálogo entre instrumentos y voces. Esteban Salas estableció, de forma general, en sus villancicos la estructura ternaria, estribillo-copla-estribillo. Por otro lado, con respecto a la *cantada* la estructura era alternar recitativo y aria, aunque esta estructura no fue totalmente fija, pues el compositor mezcló ambos géneros de forma que determinó a los villancicos como una breve cantada para voces e instrumentos (Escudero, 2001, pág. 26).

El género fue propagado por misioneros y practicado por campesinos y gente originaria de cada país, así desarrolló la originalidad propia de cada cultura en Hispanoamérica. Llegado a este punto es apropiado realizar las siguientes preguntas: ¿Siempre se conservó como villancico? ¿Se conocía con ese nombre? Es probable que, al ser trasladado el género en algunos países de Hispanoamérica, el nombre haya adquirido algunos cambios por las tradiciones de cada cultura o tal vez solo se le haya conocido de otra manera.

Dentro de este período cabe señalar la importancia que aún mantenía el maestro de capilla tanto en España como en Hispanoamérica. Se encargaba de las composiciones para las distintas fiestas, además de tener a su cargo la educación musical de niños que posteriormente con la preparación suficiente podrían ser músicos o tomar el cargo de maestros de capilla, labor que siempre se desempeñó dentro de las instituciones religiosas. La formación de estos niños, principalmente, era formar coros (Bombi, 2005, págs. 116 - 118).

En Hispanoamérica, uno de los maestros de capilla más destacado fue Juan París (1805–1845) quien se hizo cargo de la Catedral de Santiago de Cuba tras la muerte del maestro Esteban Salas. En esos momentos comenzó el cambio a un nuevo periodo musical con la introducción de un plan de reforma. La capilla de música estableció utilizar instrumentos de cuerda y viento como viola, bajo, bajón y flauta. Además, se organizaron a las cuerdas como cuarteto como se usaban en el periodo clásico. En la parte vocal también realizó adecuaciones, tales como distribuir las en pares, es decir, dos para cada timbre. Todos los arreglos anteriores fueron hechos también en las composiciones para villancicos. Algo muy curioso dentro de la plantilla orquestal es la aparición de instrumentos membranófonos, algo que no se había visto como precedente en la historia de la música académica cubana (Fallero, 2011, págs.17-19).

La transformación en cuanto al género comenzó durante este periodo y Cuba fue uno de los países dentro de Hispanoamérica que inició este cambio. Al parecer, los villancicos del siglo XIX transformaron la plantilla orquestal en ese país, además de mostrar que se podía mezclar la variedad de instrumentos para dar un nuevo giro a la música académica. La escritura e interpretación del trabajo instrumental y vocal serían muy elaboradas.

Igor De Gandarias (2012), en su tesis, asegura que algunos villancicos encontrados en Guatemala conservan las características del Son ladino¹¹, en los que se eliminó la introducción y predomina un juego armónico con grados básicos (I, IV y V) con estructura formal binaria. La variedad de elementos que componen al villancico guatemalteco enriqueció su sonoridad en ese país. El uso de una rítmica predominante de tipo yámbico¹², el uso de violines y la aceptación de la marimba dentro de los templos religiosos, ayudó a la difusión de este género (Gandarias, 2012, págs. 30 - 31).

¹¹ Son ladino: un género musical de tradición escrita decantado del villancico español por mestizos guatemaltecos (ladinos), a partir de mediados del siglo XVIII. Consiste en una gama de expresiones vocales e instrumentales, frecuentemente asociadas a la danza, originariamente de carácter religioso y luego popular. Sus características musicales generales descansan en su textura homófona, enmarcados en el sistema tonal diatónico y su dicotomía modal mayor-menor, melodía diatónica y uso predominante de compás binario compuesto (6/8) y ternario simple (3/8) con especial gusto por figuras rítmicas de sesquíaltera y contratiempo. Consultado en: <https://digi.usac.edu.gt/bvirtual/informes/informes2012/INF-2012-23.pdf> Pág. 5

¹² *Yámbico*: adj. Métr. Perteneciente o relativo al *yambo*. *Yambo*: m. Métr. En la poesía española, pie que tiene una sílaba átona seguida de otra tónica. Consultado en: <https://dle.rae.es/yambo#GKxl190>

Durante el siglo XIX, el villancico ha presentado cambios en la parte instrumental de acuerdo a cada cultura, adaptando las tradiciones con una originalidad que enriquecería el género para después diversificar en nombre o estructura, dando gran popularidad a los villancicos e incluso relacionándolos con otros géneros.

Una de las diversidades del villancico que apareció en Hispanoamérica fue el *aguinaldo*. El diccionario de la lengua española lo ha definido con cuatro variantes, que son:

- Regalo que se da en Navidad o en la fiesta de la Epifanía.
- Regalo que se da en cualquier ocasión.
- Villancico de Navidad.
- Planta tropical silvestre de la familia de las convolvuláceas, muy común en Cuba y que florece por Pascua de Navidad. (Real Academia Española, 24° ed., 2014)

Con esta definición se deduce que parte del aguinaldo tiene que ver con obsequiar algo, además de ser muy apropiado a la práctica navideña. También se le conoce como una composición lírica de carácter étnico con combinación rítmica donde se ofrece o se pide algo.

En ocasiones, los aguinaldos se escriben en versos hexasílabos u octosílabos, igualmente alegres con espíritu jovial, usados únicamente en tiempo de Navidad, mezclando elementos profanos y religiosos, acompañados de música urbana o charanga jíbara.¹³ El siguiente es un ejemplo:

De la Patria Mía <i>Aguinaldo</i> Coro	Estrofa
Cantando vengo cantando	Hay niebla en la altura cuando el sol levanta
Mi trulla de Navidad	Y el jíbaro canta su canción más pura
Cantando mis aguinaldos llenos de felicidad	Todo es hermosura en la serranía Y una melodía alegre y sonora Despierta la aurora de la patria mía

Figura no. 7 Aguinaldo Puertorriqueño (cancionero, 2006. pág. 53).

¹³ Charanga: f. Banda de música formada por instrumentos de viento y percusión. (guitarra, bordonúa, cuatro, güiro, maracas, etc.) Obtenido de: <https://dle.rae.es/charanga>

Para dar continuidad a la búsqueda del aguinaldo, el doctor en musicología Ernesto Alonso narró en uno de sus artículos la vida del Profesor Francisco López (1909–1988), quien recopiló información sobre el análisis del *aguinaldo* y el villancico puertorriqueño en su estructura musical. Indica que la forma del *aguinaldo* no es más que: *el patrón de un simple motivo A dividido en dos grupos: las de unidades de ocho compases... y los de unidades de cuatro...* (pág. 1), cabe destacar que la investigación de Francisco López sobre las dos expresiones musicales en Puerto Rico, tenía el propósito de darlas a conocer, además de diferenciarlas entre sí, para lo que se incluyó un catálogo que contenía seis villancicos y seis aguinaldos puertorriqueños (pág. 1).

El aguinaldo en Puerto Rico ha sido un sinónimo de villancico o un derivado del mismo, pues muestra la cercanía que tenía con las tradiciones populares de todo un país en la época decembrina. Así, este nuevo término cambia la forma de interpretación a una manera alegre, además de ser acompañado con instrumentos propios del país, mezclando lo urbano con lo religioso. Es así que comienza la diferenciación en los países de Hispanoamérica, del tradicional villancico traído por españoles.

Un derivado más del villancico establecido en Ecuador a finales del siglo XIX e inicios del XX, es el llamado *tono de niño*, que ha sido asignado como cualquier ritmo profano, usado como música de adoración cristiana al Niño Dios. El *tono de niño* es conocido como villancico ecuatoriano o cuencano y fue desarrollado en tierras morlacas para provocar un contexto sonoro de sensaciones rituales- musicales y devocionales del pueblo católico. Sus textos eran líricos, basados en la liturgia católica, usando metáforas cotidianas y recordando la mezcla que existía con un pasado indígena, ancestral y colonial. El *tono de niño* hoy en día es interpretado por músicos populares y muestran el gran fervor religioso en la mayor parte de los cuencanos (Alvarado & Sánchez, 2012, pág. 31).

Jannet Alvarado y Mariana Sánchez (2012) define al término, basándose en la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, como: *Género musical y baile de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tienen relación directa con los villancicos. Su antigüedad en el país se remonta a etapas coloniales* (pág. 32). Una vez más refiere que los villancicos son una parte de la base para determinar esta variación musical en ese país. También señalan que,

algunos villancicos y *tonos de niño* de Ecuador son de autoría anónima, además de ser de tradición totalmente oral y auditiva, contienen variaciones rítmicas, armónicas, que son algunas de las características propias de este género. Otro detalle que los distingue está en el ritmo y corresponde a una fórmula de dos compases en 6/8 y se suele escribir de la siguiente manera:



Figura no. 8 Fórmula rítmica de “Tono de niño. (Alvarado, J., & Sánchez, M. 2012, pág. 35) Comentario de la sustentante: Esta fórmula puede equipararse con la sesquiáltera que requiere la indicación 6/8 + 3/4.

Transformación del género villancico para la época navideña

Los villancicos, junto con los diversos sinónimos que se han mostrado en este documento, han tenido gran impacto en las sociedades donde han florecido. Desde sus inicios hasta ahora, el villancico ha sufrido una transformación tanto en la forma poética como en la parte musical, siendo un género totalmente distinto en los siglos XIX y XX.

En el Siglo XVII, el término villancico fue una estructura poético musical, usada dentro del ámbito religioso, producido y dirigido por el maestro de capilla, empleándolo en los *maitines* dentro de las celebraciones litúrgicas. Tiene una estructura musical que mantuvo la forma donde **A** es estribillo, **B** es estrofa y una coda. Utilizó un solo instrumento para ser musicalizado. El lugar donde se preservó con una gran aceptación después de la iglesia católica fue en los escenarios teatrales, mismos que pudieron ser un impulso para que este género musical formara parte de la cultura popular alrededor del mundo. A finales de este periodo que se consolidó el nombre Villancico.

Durante el siglo XVIII, el género sobrevivió como cantos generalmente relacionados con la Natividad, que sustituyeron a los tradicionales responsorios de carácter poético, generalmente anónimo. Se encontró parte de su origen por algunas derivaciones de forma

literaria-poética como el romance, la copla y la décima, conservando como estructura a un poema en varias estrofas, con un estribillo y rima regular. En su forma musical, el villancico pasaría de ser polifónico a homofónico, además de aumentar la plantilla orquestal. La estructura se conformó por una introducción al inicio quedando como: **Intro, AB**. Así mismo, para su nueva interpretación, compartió elementos italianos como las *arias* y los *recitativos*. En países de Hispanoamérica, el rescate de villancicos fue una aportación de la musicología, en la que sobresalieron compositores importantes que pasaron a formar parte de la historia de este género que adquirió gran importancia dentro del continente americano.

Con respecto al siglo XIX, en gran parte de Latinoamérica, el villancico fue adaptado con características de cada país, se combinaron costumbres criollas, mestizas o indígenas, como, por ejemplo, en Venezuela y Puerto Rico, entre otros países, logrando así una mezcla única y original de interpretación. Pablo Mendoza Halliday (2014) en su tesis enuncia al villancico del siglo XIX, citando a varios autores que lo reconocen como un “villancico popular”, tal es el caso de Juan Plaza (1898-1965), quien resalta que el villancico popular fue una costumbre del pueblo, en la que se utilizó la lírica popular; con el mismo formato desde el siglo XIX de coro a unísono con acompañamiento de piano o armónico (pág. 30).

En Hispanoamérica, surgieron durante este periodo varias vertientes de la definición del villancico, pues su nombre adquirió distintas acepciones como: aguinaldo¹⁴ también conocido como parranda navideña y el tono de niño¹⁵, términos que se tratarán más adelante. El consumo de estas diversificaciones del género durante el siglo XIX, hizo que se considerara de importancia y representativo en varios países, tal y como sucedió en Venezuela, donde se retomó como un elemento de carácter nacional.

¹⁴ Aguinaldo o parranda navideña: 1. m. Regalo que se da en Navidad o en la fiesta de la Epifanía. 2. m. Regalo que se da en cualquier ocasión. 3. m. Villancico de Navidad. 4. m. Planta tropical silvestre de la familia de las convolvuláceas, muy común en Cuba y que florece por Pascua de Navidad. (Real Academia Española, 24^o ed., 2014)

¹⁵ Tono de niño: Género musical y baile de los indígenas y mestizos del Ecuador. (Alvarado, J., & Sánchez, M. 2012)

El paso del siglo XIX hacia el XX el villancico se encuentra ligado a las festividades navideñas, con denominaciones propias en las distintas lenguas y culturas alrededor del mundo, tales como:

- *Carol* en inglés
- *Chanson Noël* en francés
- *Laude* en italiano
- *Weihnachtslied* en alemán

Todos los términos conservan una misma característica durante el siglo XIX y XX, sea cual sea el término, se les llamó villancico como representación de la navidad, que dentro de la religión quiere decir natividad o nacimiento. Es, tal vez, una definición más cercana a la relación que tiene que ver con los versos y letras que son usados en la mayoría de los villancicos de siglos anteriores.

Pablo Mendoza (2014) expone el declive del villancico en servicios religiosos, pues en el siglo XVIII se comenzó con una prohibición del mismo por tratarse de composiciones que salían de la austeridad que buscaba la iglesia en ese momento. Durante el siglo XIX, se buscó depurar las formas profanas en los villancicos y regresar a la pureza de la música sacra, eso dio pie a simplificar la música; además tanto en España como en América Latina se vivía una situación difícil, donde el poder de la Iglesia se encontraba en crisis. Así mismo, la iglesia dejó de apoyar la producción de villancicos por parte de los compositores de ese tiempo. Aunque cabe recordar que la temática de las festividades religiosas, no eran exclusivas de la iglesia, ya que, en los países de tradición católica, los temas religiosos siempre han estado fuertemente arraigados en la cultura popular. Por lo tanto, el género no depende solo de la iglesia sino también de su función cultural popular (Mendoza, 2014, pág. 20-21).

En esta opción de titulación, se ha realizado un recorrido somero para vislumbrar UNA RELACIÓN HISTÓRICA DEL VILLANCICO ENTRE EL SIGLO XVII AL XIX, con lo que se extraen los puntos siguientes

- La temática de la Navidad generalmente estuvo relacionada con los villancicos.
- El villancico fue popular en varios países de América y algunas partes de Europa.
- Hoy en día se encuentran infinidad de variaciones de este género, así como versificaciones en varios idiomas o lenguas.

- Se trata de una expresión poética-musical que a pesar del tiempo no ha perdido la tradición de pasar de generación en generación a las personas que viven en poblaciones de diversos lugares del mundo.

En el siglo XX, tanto el villancico como los cantos navideños, se han adherido al sentido comercial ligado a las celebraciones navideñas, de forma tal que ahora se le puede encontrar como fondo musical de productos de la época decembrina. En los planteles educativos se solicita la presentación de conjuntos vocales y/o instrumentales, cuya preparación inicia en noviembre y concluye con el periodo vacacional en diciembre, esto es, son cantos cuya función es cubrir una actividad musical temporal. Se emplean textos como Los peces en el río (que por cierto los peces no beben del agua en la que nadan), Santa Claus llega a la ciudad, Ya viene la vieja, Rodolfo el Reno, entre otros.

Cabe destacar que el género sigue siendo en la actualidad un tema de estudio dentro de la literatura y la música, debido a su historia y a la complejidad con la que se interpretó en siglos pasados. En el siglo XX es abordado por algunos compositores, entre los que se encuentra Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), quien elaboró una colección de 11 villancicos¹⁶, cuyos títulos son:

- I. Alegres pastorcillos
- II. Ya vienen caminando
- III. Por el valle de rosas
- IV. Estrellita
- V. Aleluya
- VI. El emplazado
- VII. Mañanita de invierno
- VIII. Agua Amarga
- IX. En las pajas de Belén

¹⁶ Asociación Musical Bernal Jiménez A.C. Ma. Cristina Macouzet Vda. De Bernal, Edición 1995

X. Cabalgata de los tres Reyes

XI. Venida es al mundo

En el siglo XXI, el Dr. en M. Miguel Arturo Valenzuela Remolina, pianista, compositor y docente de la Facultad de Música de la UNAM, presenta tres colecciones:

Siete Villancicos Mexicanos, Op. 20¹⁷, con texto de Tere Remolina (estreno diciembre 2015):

1. A mecer al niño
2. Cascabelito
3. Balan los borregos
4. Vamos a Belén
5. Campanas de plata
6. Mil luceros
7. Dale a la piñata

Siete Nuevos Villancicos Mexicanos, Op. 21, A partir de poemas de Becky Rubinstein (estreno noviembre 2017):

- I. El villancico
- II. Piñata
- III. La casa de Belén
- IV. Las campanas
- V. Luces y estrellas
- VI. Los Reyes Magos
- VII. La flor de Nochebuena

Cinco Novilísimos Villancicos Mexicanos, Op. 22, textos de Isabel Suárez de la Prida (estreno diciembre 2018):

- I. Invitación

¹⁷ Siete Villancicos Mexicanos Op. 20 para coro infantil o femenino a dos voces con acompañamiento de piano texto de Tere Remolina. (Valenzuela A. 2012)

- II. Albricias
- III. Pastorela
- IV. Arrullo
- V. La Piñata

Se concluye esta opción de titulación, con los textos de dos villancicos mexicanos con hermosa poesía, que deben conocer docentes y alumnos de diversos niveles educativos. En especial, una invitación a los alumnos de la Licenciatura en Educación Musical, para que aborden adecuadamente el contexto del Villancico, así como su variante denominada Canción de Navidad.

Por el valle de rosas.

Letra y Música: Miguel Bernal Jiménez

*Por el valle de rosas de tus mejillas,
corren dos arroyitos de lagrimitas,
déjame, deja que ellas la sed apaguen,
que me atormenta.*

*Duérmete, Jesús mío, duerme en mis
brazos,
y no llores, no llores por mis pecados.*

*Duérmete, duerme, y aunque llorar me
sientas,
no te despiertes”.*

Cascabelito

Música: Arturo Valenzuela
Texto: Tere Remolina

*Suena y resuena, cascabelito,
para que duerma un Niño chiquito.*

*Paloma blanca detén tu vuelo
para que no llore un Niño pequeño.*

*Luceros claros brillen hermosos
para que duerma el Niño precioso.*

*Déjenlo dormir, déjenlo soñar,
para que sus sueños nos traigan la paz*

Figura no. 9 Muestra de dos villancicos de compositores de los siglos XX y XXI. Un agradecimiento a los alumnos de la asignatura Coordinación de Conjuntos Musicales, quienes amablemente elaboraron un arreglo de Cascabelito que será presentado en la Conferencia de esta opción de titulación. Esta interpretación ha sido autorizada por el Dr. Valenzuela para su presentación pública, con la indicación y respeto por los derechos de autor.

Conclusiones

El concepto del villancico durante los tres siglos reseñados en esta opción de titulación, se observa como una composición poético musical que se interpreta dentro y fuera de los recintos religiosos, y a la que las representaciones teatrales prestaron gran ayuda para su popularización. El contenido lírico del villancico no siempre ha tenido relación con la navidad, pues ha abarcado muchos otros temas. La práctica y trasmisión de este género en algunas partes de Hispanoamérica ha sido normalmente tradicional y oral.

Con atención a lo expresado en el párrafo anterior, considero que mi práctica profesional fue enriquecida por el conocimiento de este género. En lo particular con los alumnos de piano me ha servido de mucho contar el origen, fue una manera adecuada para comprender la intención con la que tenían que interpretarlo. La realización de movimientos corporales, rítmicos, entonación y más, se ve apoyada por el conocimiento histórico y teórico del mismo, de manera que se logró captar la originalidad del villancico. En la actualidad, debido a que su forma musical es una de la más sencillas para comprender cambios de armonía o de melodía, ha sido una opción que empleo como repertorio tanto en la práctica del piano y la flauta, como en algunas ocasiones la guitarra.

Más allá de mi práctica, quiero alentar la búsqueda histórica, para que se conozca la parte cultural del villancico en cada una de sus formas, así como las distintas variantes y nombres con los que se ha transmitido dentro de Hispanoamérica y con ello poder notar cómo la influencia de la mercadotecnia puede llegar a cambiar las tradiciones y costumbres de toda una comunidad.

En mi opinión, para que se conserven la práctica de villancicos, es importante apoyar el folklor de cada país. Además, es valioso comentar que esta búsqueda me permitió observar una gran gama cultural. Proporciono con esta opción de tesina una idea de su evolución durante tres siglos, que muestra su aportación a la riqueza cultural en la música actual, la literatura y en el arte escénico siendo un tema apropiado para tesis en el área de humanidades y artes.

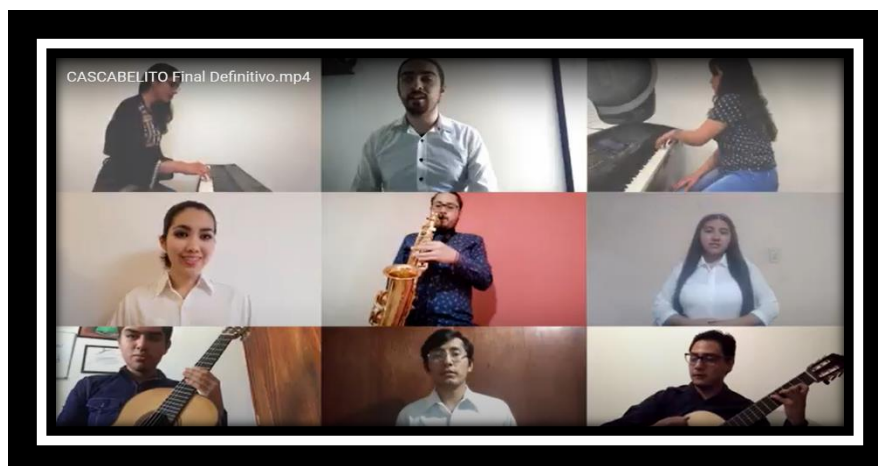
Algo que me ha dejado con una satisfacción es contestar esta pregunta; ¿El villancico es popular o religioso? En la actualidad a mis alumnos o colegas puedo decir que es totalmente popular, ya que se interpreta lo mismo en salas de concierto, en centros educativos o en espacios abiertos para un público fluctuante.

Con esta tesina, fortalezo mi pensamiento de que la historia realmente sirve para ubicarnos en el presente. El educador musical debe cultivar la riqueza cultural que se tiene en cada país, con la atención a diferentes conceptos sobre ciertos géneros dentro de la música, así como proporcionar a la educación un patrimonio cultural más amplio. Por ello, me siento con el deber de apoyar en relación a las manifestaciones artísticas culturales, para coadyuvar en mis alumnos, en sus familias, en mis colegas docentes y en organizadores de eventos artísticos, el deseo de ponerlas en práctica.

Finalmente quiero agradecer la aportación de los compañeros de nuevo ingreso de la Facultad de Música de la UNAM de la carrera de Educación Musical en la materia de Conjuntos Musicales II, ya que, ambos tuvimos grandes aprendizajes y siempre valoraré su apoyo y constancia durante el proceso de mi proyecto.

Alumnos de Educación musical que interpretaron el villancico Cascabelito, febrero 2021.

Dulce Evelyn Eusebio García
Erika Alvarado Trujilo
Luz Alondra Ramon Boyer
Mariana Coello López
Michelle González Castelán
Cristian Eric Castilla Meneses
Hernán Roberto Cruz Campos
Iván Castillo Contreras
Mario Iván Ramírez Montiel
Mario Rodríguez Piña



Bibliografía

- Aizpurúa, P. (1982). *Villancicos y representaciones populares de Castilla [selección]*, Narciso Alonso Cortés; estudio preliminar de Pedro Aizpurúa. (I. C. Salamanca, Ed.) Recuperado el 27 de 04 de 2020, de <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=3574>
- Alonso, E. (1956). *El Aguinaldo y el Villancico en el folklore Puertorriqueño*. (I. d. puertorriqueña, Ed.) Recuperado el 20 de 06 de 2020, de <https://es.scribd.com/document/231299384/Francisco-Lopez-Cruz-El-Aguinaldo-y-El-Villancico-Puertorriqueno>
- Alvarado, J., & Sánchez, M. (2012). *Los tonos del niño Cuencanos*. INPC. Recuperado el 20 de 06 de 2020, de https://issuu.com/inpc/docs/tonos_del_nino_cuencano
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina (Una Introducción)*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/353031774/BEHAGUE-G-La-musica-en-America-Latina-pdf#download>
- Bombi, A. C. (2005). *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Obtenido de https://www.academia.edu/7784569/_Familia_colegas_y_amigos._Los_m%C3%BAasicos_catedralicios_de_la_ciudad_de_Jaca_durante_el_siglo_XVIII_en_A._Bombi_J._J._Carreras_y_M._%C3%81._Mar%C3%ADn._eds._M%C3%BAasica_y_cultura_urbana_en_la_Edad_Moderna_Valencia_Univer
- Borrego, E. (2013). *Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)*. CRITICÓN (119). doi: <https://doi.org/10.4000/criticon.632>
- Catalán, M. (2017). *La lírica castellana tradicional: los villancicos*. (Blog) IcIcarmen3 Recuperado el 13 de 12 de 2020, de <https://lclcarmen3.wordpress.com/2017/03/15/la-lirica-castellana-tradicional-los-villancicos/>
- Escudero, M. (2001). *Esteban Salas, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*. Colección música Sacra de Cuba, siglo XVIII (Vol. VIII). La Habana. Recuperado el 10 de 06 de 2020, de https://www.researchgate.net/publication/339926701_Esteban_Salas_maestro_de_capilla_de_la_catedral_de_Santiago_de_Cuba_1764-1803_Coleccion_Musica_Sacra_de_Cuba_siglo_XVIII_Vol_VIII_La_Habana_Ediciones_Bolona_2011
- Escuer, S. (2013). *La música en la catedral de Jaca (1739-1799)*. (T. d. Máster, Ed.) Recuperado el 08 de 07 de 2020, de Universidad Complutense de Madrid: <https://eprints.ucm.es/38473/1/ESCUER%20Sara.%20La%20mu%C3%81sica%20en%20la%20catedral%20de%20Jaca%201739-1799%20%28rev2016%29.pdf>

Fallero, C. (2011). *Juan Paris, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845). Villancicos de Navidad* (Primera ed.). La Habana Cuba: Cidmuc. Recuperado el 03 de 03 de 2020

Fernández, C. (2012). *La escritura religiosa de Sor Juana Inés de la Cruz: el caso de sus villancicos*. Revista Digital de Estudios Humanísticos de la Universidad FASTA, II (1). Recuperado el 01 de 06 de 2020, de <http://revistas.ufasta.edu.ar/index.php/itinere/article/view/50>

Gandarias, I. (2012). *El son guatemalteco ladino en el siglo XIX. Historia, tipos y representantes. Tesis. USAC*. Recuperado el 20 de 06 de 2020, de <https://digi.usac.edu.gt/bvirtual/informes/informes2012/INF-2012-23.pdf>

García, C. (2009). *Villancicos del siglo XVIII en España*. (S. Musicalis, Ed.) Revista trimestral de pedagogía musical (80). Recuperado el 27 de 04 de 2020, de https://www.academia.edu/31062519/Villancicos_del_siglo_XVIII_en_Espana

González, Marín, & Ezquerro. (2002). *Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX)* (2002 ed., Vol. 21). (A. d. España, Ed.) España. Recuperado el 27 de 04 de 2020, de <http://hdl.handle.net/10261/37871>

Grebe, M. (1969). *Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica. No. 23*(107). Recuperado el 2020 de 06 de 14, de Revista musical chilena: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10807/11060>

Icel (2000) *Sonetos y villancicos*. “Derechos reservados, ©, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa.(Portal web). Recuperado el 12 de 11 de 2020, de <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/33/htm/libro48.htm>

Krutitskaya, A. (2011). *Los villancicos cantados en la catedral de México (1690-1730) : Edición y estudio*. (T. d. UNAM, Ed.) Recuperado el 13 de 06 de 2020, de 132.248.9.195/ptb2011/mayo/0669255/Index.html

López, C. (2016). *El villancico Sevillano del siglo XVII (1621 - 1700)* . Recuperado el 27 de 04 de 2020, de Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry 21 (2), 59-92: https://www.academia.edu/31681353/El_villancico_sevillano_del_siglo_XVII_1621_1700

Marín, J. (2007). *Una desconocida colección de Villancicos Novohispanos (1689 -1812): el fondo de Estrada de la Catedral de México*. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/266012608_Una_desconocida_coleccion_de_Villancicos_Sacros_Novohispanos_1689-1812_el_Fondo_Estrada_de_la_Catedral_de_Mexico

Mendoza, P. (2014). *El villancico de concierto: creación y significación del género en Hispanoamérica (1906-2010)*. Recuperado el 24 de 06 de 2020, de Tesis: tesis.unam.mx

Mitjana, Bal, & Pope. (2000). *Cancionero de Upsala* (Segunda ed.). México: El Colegio de México. Recuperado el 27 de 04 de 2020

Navarro, M. L. (2017). *Bartholo, un villancico a solo de Félix Máximo López (1742-1821): Maestría y humor*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- Querol, M. (1983). *El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)*. *Musiker*(1). Recuperado el 27 de 04 de 2020, de <http://www.euskomedia.org/analitica/3689>
- Real Academia Española, 24ª ed.*, 2014. (10 de 2014). Recuperado el 27 de 04 de 2020, de Diccionario de la lengua española: <https://www.rae.es/>
- Sánchez, M. (1989). Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas. (U. A. Barcelona, Ed.) *Recerca musicología* (9-10). Recuperado el 27 de 04 de 2020, de <https://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n9-10/02116391n9-10p327.pdf>
- Tejerizo, G. (1989). *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 letrillas cantadas la noche de Navidad: (1673 A 1830)*. (C. d. Sevilla: Junta de Andalucía, Ed.) Recuperado el 27 de 04 de 2020, de <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1015718>
- Tenorio, M. (2018). *Los villancicos de Sor Juana*. (C. d. México, Ed.) Recuperado el 21 de 03 de 2020, de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924478>
- Valencia, J. (1998). *Panorámica del villancico*. (C. V. Cervantes, Ed.) *Thesavrus, Tomo LIII* (3). Recuperado el 27 de 04 de 2020, de THESAURUS. Tomo LIII. Núm.3: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH_53_003_176_0.pdf
- Valenzuela, A. (2012). *Siete villancicos mexicanos* (Vol. Op. 20). Reservado por el compositor. Recuperado el 2021
- Velázquez, M. (1992). Historiografía de la música durante la colonia. (U. A. Universidad Autónoma Metropolitana, Ed.) *Visiones y Creencias: Anuario Conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*. (Tomo 4), 265-284. Recuperado el 27 de 04 de 2020, de <http://hdl.handle.net/11191/539>

Anexo 1. Conferencia: El villancico ¿Canto religioso o canto popular?

Sinopsis:

El término villancico proviene de *villanus* o *villano*, canción popular de las aldeas medievales cultivadas posteriormente por poetas y músicos cortesanos del Renacimiento”. (Mitjana, Bal, & Pope, 2000). España es una gran influencia para Hispanoamérica, ya que se desarrollan los géneros que antecede al villancico. (González, 1990. pp.11 y 12)

Pedro Aizpurúa (1982, pp. 22-21) menciona que los villancicos conservan una estructura musical durante cuatro siglos (XV –XVIII), que mantiene la forma Estribillo-Copla- repetición del Estribillo, que se ven afectados por varios elementos musicales o teatrales tales como: “la *ópera*, la *cantata*, y la música de escena más típicamente hispánica.” (Aizpurúa, 1982, pág.22)

Juana Inés de Asbaje y Ramírez (1651 - 1695) dejó una gran producción literaria y dentro de ella encuentran sus villancicos, reconocidos por su forma sencilla y accesible para la lectura. También es bien sabido que los maestros de capilla dentro del ámbito religioso, musicalizaron y compusieron muchos de estos villancicos en los siglos XVII y XVIII, eran utilizados para varias festividades religiosas.

Los villancicos populares tomaron un camino distinto, pues al ser parte de una interpretación no solo religiosa, sino también lírica popular, los poetas los escribían con temas distintos a la religión. A partir del siglo XIX, el villancico tendría algunos derivados en Latinoamérica, como son los ‘Aguinaldos’ en Puerto Rico o Venezuela o ‘El tono de niño’ en Ecuador.

En el siglo XX es totalmente popular, es usado únicamente en época decembrina. Considero que es importante apoyar la tradición de una cultura, y como docente resignificar esta herencia cultural y salvaguardar los aspectos históricos. Hoy en día los villancicos pueden encontrarse de forma escrita, y cabe destacar que el género sigue siendo en la actualidad un tema de estudio dentro de la literatura y la música. El educador musical debe enseñar música, y, además, fomentar la búsqueda de información sobre géneros que se interpretan sin tomar el sentido con el cual fueron creados, impulsar en los alumnos la creatividad, y reutilizar las formas musicales que en el presente llegan a encontrarse en decadencia.

Anexo 2. Programa del recital.

A) Piezas para piano a cuatro manos.

Selecciones del libro *Christmas Carols from Latin America and Spain*

Arreglos y selecciones por Graciela Agudelo (1945 – 2018)

En Belén acaba de nacer mi bien	Argentina
Vamos pastorcitos	Colombia
Humildes peregrinos	México
Las posadas	México
Villancico antiguo	G. Agudelo

B) Piezas de piano solo

Selecciones del libro “Navidad en Puerto Rico”

Arreglos de piano fácil y notas por Sylvia María Lamoutte (s.f.)

Venid pastores – villancico
Pastores y Zagalas - villancico
Camina, camina - aguinaldo
Vamos pastorcillos - aguinaldo

C) Piezas para conjunto vocal – instrumental.

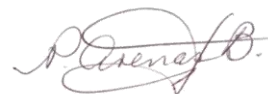
¡Corre al portalico!	Andalucía
Camina Maria	Alcoy ¹⁸
Alegres pastorcillos	Miguel Bernal Jiménez (1910-1956)
Vicentillo – villancico	Puerto Rico

Alumnos de clase particular de la sustentante.

CDMX. Abril 2021



Liz Arely Ortega Quintana



Patricia Arenas y Barrero
Asesora de ambos aspectos
de esta opción de titulación.

¹⁸ Alcoy es un municipio y una ciudad situada al sureste de España, en la provincia de Alicante, Comunidad Valenciana. Es capital de la comarca de la Hoya de Alcoy, dentro de la subcomarca de los Valles de Alcoy. Cuenta con 58 994 habitantes. Es una de las ciudades más importantes y la duodécima por población de la Comunidad Valenciana.

NOTAS
AL
PROGRAMA

Los villancicos eran originalmente canciones profanas de origen popular. Posteriormente se interpretaban dentro de las iglesias y se asociaron a la Navidad. Su nombre se deriva de la palabra villano o *villanus*. El género fue amplio hasta incluir temas diversos. En la actualidad se usa como una canción navideña en muchos lugares de América, la cual es utilizada para acompañar representaciones teatrales o grato repertorio dentro de las fiestas decembrinas. En muchas ocasiones en centros educativos son requeridas para sus festivales, así que, el educador musical tiene la oportunidad de trabajar con arreglos musicales para conjunto instrumental, coro y muchas otras formas de interpretación. A los alumnos ha permitido interactuar socialmente con compañeros de distintas edades lo que favorece la inclusión en la educación actual, que también es una de las tareas importantes del educador musical.

INTEGRANTES

Fernando Anguiano Aviña
Clara Itzel De Ávila Bautista
Yoselin De Ávila Bautista
Liz Itzel Espinoza Ortega
Zeltzin Patricia Espinoza Ortega
Mariana Vanessa Hernández Armendariz
Ana Quetzalli Méndez Ayala
Angélica Michelle Molina Aspeitia
Sarai Zamora Marroquín

