

Procesos de transformación del villancico en la Zaragoza del siglo XVIII

Eva LLERGO OJALVO¹

Universidad Complutense de Madrid

Este artículo estudia la evolución del tratamiento de una misma festividad religiosa a través de dos formas literarias distintas. Se trata, concretamente del análisis de un corpus de villancicos y oratorios que se cantaron en la Seo de Zaragoza desde finales del siglo XVII hasta los últimos años del XVIII compuestos para la celebración del día de Santo Dominguito de Val. El patrón de los niños cantorcos de dicha catedral fue asesinado, según cuenta la tradición, en 1250 a manos de unos judíos que decidieron darle un escarmiento ejemplar a los cristianos infligiéndole al niño los mismos martirios que a Cristo.

Sabemos que los villancicos de la Península mantenían unas semejanzas en estructura y temática. Incluso, en casos aislados, se intercambiaban y repetían los mismos textos ya fuera por el movimiento de los maestros de capilla por diversas catedrales de España, o por “préstamos” que se tomaban de textos ya olvidados de antecesores². A pesar de estos datos, debemos advertir que las conclusiones de este estudio no pueden ser más que parciales y acotadas a una región y a unas circunstancias concretas.

El análisis de este corpus se llevará a cabo, además, desde su perspectiva textual. Conviene recordar que el avance en los estudios musicales en estos géneros es mucho más rico que en su vertiente filológica pues, para empezar, en la mayoría de los casos se desconoce el poeta autor de los versos. Montserrat Sánchez Siscart³ afirma haber detectado que los villancicos zaragozanos de esta época tienen cierta homo-

¹ Este estudio se gestó a la luz del proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia “Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, fase 3”, cuyo investigador principal es Álvaro Torrente y del cual, actualmente, soy becaria predoctoral. Asimismo, es parte de la investigación base para mi propia tesis doctoral *Los villancicos en las Reales Capillas de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, social y espectacular*.

² Esta idea queda justificada por el propio corpus con el que se ha trabajado, pues en el pliego de 1715, siendo maestro de capilla Francisco Portería, encontramos repetidas en el villancico V las mismas coplas del villancico VII de 1705, cuando José de Casada y Villamayor ocupaba el cargo. En este mismo texto se repiten en el villancico II el estribillo y las coplas de villancico IV de 1689, probablemente también de Casada. Asimismo puede verse el artículo de M. A. Marín (2000), pp. 103-130.

³ M. Sánchez (1989-90), p. 328.

geneidad formal cuando han sido musicados por el mismo compositor. La investigadora apoya la idea de que cada músico tenía un poeta preferido o bien que muchos poetas se adecuaban a los requerimientos del músico. Su conclusión es que la música primaba sobre la letra y condicionaba su estructura. Poco más se sabe del papel que los poetas jugaban en la composición de los villancicos.

Comenzaremos con un estudio formal de la evolución del tratamiento de la festividad de Santo Dominguito de Val en los villancicos y posteriormente en los oratorios. Como ya es sabido, los villancicos religiosos que se cantaban durante las liturgias, tendieron formalmente desde su nacimiento a una estructura basada en introducción - estribillo - coplas, que podía combinarse con otros elementos como los romances, seguidillas, etc., y que se consideró típicamente hispánica. Posteriormente, con la influencia italianizante que embargó a la Península durante el siglo XVIII se empezaron a incorporar términos pertenecientes a la cantata tales como “recitativo” o “aria”. Dichas denominaciones convivieron con las propiamente hispánicas durante mucho tiempo, creando tres tipologías de villancico: los que sólo contenían elementos hispánicos, los que los combinaban con los italianos y los que sólo estaban formados por elementos venidos de Italia.

En la muestra de textos con la que se ha contado para el análisis⁴ los términos italianizantes no aparecen hasta 1715. Hasta entonces habían sido pocas las variaciones del esquema tripartito: introducción - estribillo - coplas. Sin embargo, los villancicos dedicados al niño santo sí que habían ido ganando complejidad con el paso de los años. En las primeras muestras de 1688 y 1689 muchas de las partes están compuestas, cuando no son la combinación de estribillo y coplas, solamente por un tipo de estrofa —por ejemplo, romance—, pero a medida que va transcurriendo el tiempo y se introducen los elementos italianizantes se complica cada parte con sucesiones de cantatas y arias.

También se debe tener en cuenta la cantidad de villancicos que se utilizan en cada festividad. En las primeras muestras varía entre seis o siete, correspondiendo con los responsorios que sustituía o complementaba el villancico en la celebración de los maitines. A partir de 1722 pasa a cinco; este recorte pudo deberse a la mayor extensión que había cobrado cada parte a raíz de la incorporación de los elementos italianos y que, por lo tanto, de no efectuarse una reducción, prolongaría demasiado la celebración. De 1761 es el primer oratorio que se ha analizado y a partir de él se observa una alteración constante de las partes en las que se divide cada testimonio, hasta el punto de que muchas veces es difícil descubrir en cuántas debía fraccionarse o incluso si es que no se ejecutaban de una vez en algún momento de la celebración. Volveremos más tarde sobre esto.

⁴ Catorce villancicos de la Biblioteca Nacional de los años 1688, 1689, 1696, 1697, 1698, 1699, 1702, 1704, 1705, 1715, 1722, 1731, 1732 y 1733 y cinco de la New York Public Library de 1741, 1744, 1745, 1748, 1749; y doce oratorios de diversa procedencia: Biblioteca Nacional, de los años 1761, 1786, 1787, 1788, 1793, 1794, 1796; Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, de 1763, 1766, 1768 y 1780; y de la Cambridge University Library, de 1781.

Otro elemento que altera el paso de la estructura inicial del villancico a la italianizante es que se tiene un criterio distinto para dividir las partes de los villancicos. En la tradicional se atendía más a una función estrófica, aunque curiosamente los poetas se muestran mucho menos rigurosos en cuanto al cómputo silábico o a la distribución de los ritmos, lo cual puede hacer pensar que estaban muy determinados por el canto. En la estructura italianizante, sin embargo, los nombres de las divisiones atienden a modos de interpretar la pieza y no a su forma estrófica, aunque estén estrechamente relacionados con una en concreto. Por ejemplo, los recitativos —utilizados para cantar como si se recitase— tienden a estar compuestos en versos de arte mayor —especialmente endecasílabos combinados con algún heptasílabo, o sea, silvas—, estrofas de mayor solemnidad y prestigio poético. Por su parte, las arias, de carácter más expresivo e inmediato, en versos de arte menor. Sorprende, sin embargo, la mayor exactitud en el cómputo de las sílabas y en la distribución de la rima en estas secciones que en las introducciones, estribillos o coplas.

Tal vez, esta elección por parte del poeta estaba determinada también por razones musicales. El aria, momento de mayor despliegue musical, requería de un verso más corto por la sencilla razón de que al ser cantado se haría más largo debido a los melismas y alargamientos de sílabas que requiriese el canto. Sin embargo, la parte del recitado, más parecido al ritmo del habla común, se podría permitir mayor número de sílabas en los versos. Por el mismo motivo, si cantaran las áreas⁵ con un verso largo se perdería la sensación auditiva de rima. Coincide todo esto además con el hecho de que los recitados tengan mayor carga barroquizante en su composición, mientras que las áreas tiendan más al estilo lingüístico popular. Esto nos lleva a pensar que el momento de mayor lucimiento para el poeta eran los recitados mientras que para el músico y el cantante eran las arias.

Formalmente, los oratorios y —en especial aquellos que se cantaron en los años en que Francisco Javier García Fajer fue maestro de capilla de la Seo— son un asunto aparte. Es muy probable que a instancias de este polifacético músico formado en Italia se iniciaran una serie de cambios que alterarían profundamente las estructuras de la celebración.

Para empezar, se abandona la denominación de “villancico” para enumerar las distintas partes, pero no hay uniformidad en las denominaciones que se utilizan en su lugar. Como transición ya se observa que el pliego de 1749 se titula *Cánticos festivos, anuales alborozos con que los infantes...* y las partes de las que está formado toman esta misma denominación: “cánticos”. Sin embargo, las secciones no varían en nada del testimonio anterior de 1748, siendo híbridos entre las estrofas tradicionales y las italianizantes.

El primer oratorio de 1761, titulado ya como tal, parece constar de cinco partes. No están numeradas ni indicadas con ningún distintivo, pero aparecen precedidas por unas líneas en prosa que resumen narrativamente el contenido de lo que se va a contar en los versos. Tampoco se marcan las secciones, solamente las áreas, aunque a juzgar por el

⁵ Así se tradujo el término “aria” a la española.

tipo de estructuras utilizadas en el resto de los versos —sobre todo endecasílabos y heptasílabos rimando en pareados consonantes— puede tratarse de recitados. Las secciones son breves, dos o a lo sumo tres tipos de estrofas distintas, por lo que se deduce que cada parte consta de un recitado con su correspondiente área.

El oratorio de 1763 aparece con un título mucho menos tradicional, y sólo en un segundo término, a modo explicativo, aclara su condición de oratorio⁶. Consta de tres partes -que se detectan gracias a los resúmenes del argumento como en el anterior- y está formado por recitados y áreas, que esta vez sí aparecen marcados como tales en el texto. Tiene un carácter más teatral que el anterior pues aparece por primera vez una estrofa donde se indica el personaje que debe enunciarla —en este caso “los hebreos”—.

En 1766 se interpretó *Zaragoza laureada. Oratorio histórico-sacro*, influenciado absolutamente por el oratorio italiano de dos partes —aquí denominadas actos— y ocho escenas, compuesto para ser interpretado antes y después del sermón. Incluye un listado de los “actores”, personajes alegóricos tales como el Placer o la Memoria, y sustituye por completo la costumbre de indicar las secciones como “estribillos” o “recitados” por el nombre del personaje que debe intervenir.

En 1768 encontramos *Composición para la música del oratorio...*, estructurado por seis resúmenes de argumento y cuyas secciones no aparecen catalogadas bajo ningún criterio —a excepción de la primera, marcada como “hebreos”—. Sin embargo, formalmente puede detectarse que son sucesiones de estrofas de versos de arte menor —hexasílabos o heptasílabos— con otras de arte mayor —endecasílabos—.

A *El valor acrisolado en la fragua del amor*, oratorio de 1780, se le intuyen tres partes. La primera marcada por el título introductorio “Oratorio a Santo Dominguito de Val” y compuesta de una combinación de estrofas no catalogadas y otras marcadas como arias y recitados; la segunda es un diálogo anunciado como “Dominguito y un niño hebreo” y rematada por un recitado, no marcado, y un aria indicada como tal; por último, la tercera parte aparece amparada por un resumen argumental y está formada por un recitado y un aria, indicada explícitamente sólo esta última.

En 1781 encontramos *Acordes festivas consonancias, métricas devotas expresiones...* donde aparece de nuevo el listado de interlocutores siendo esta vez los actantes directos de la historia del niño santo. Las cuatro consonancias en las que divide el oratorio están enmarcadas por los resúmenes de argumento y sus secciones aparecen tituladas bien con el nombre del personaje que interviene o bien como arias.

La religión triunfante, oratorio, de 1786 presenta un panorama más complejo. Resulta difícil advertir si realmente está compuesto en varias partes o se trata de una misma pieza. Está formado de una sucesión de estrofas de endecasílabos pareados y arias. Antes de las dos últimas estrofas se incluye un título “La Religión a Zaragoza-

⁶ *Plausible triunfo del valeroso infante Santo Dominguito de Val. Oratorio, con los que infantes del santo templo del Salvador de la Ciudad de Zaragoza solemnizan su Festividad la tarde del 31 de Agosto de 1763.*

za”, que podría indicar una especie de ruptura con lo anterior, aunque entonces las partes quedarían muy descompensadas.

El último oratorio de García Fajer de 1787 retorna a esta forma desde la denominación de su título: *Oratorio con que los infantes del Santo Templo Metropolitano...*, pero resulta en éste tan complejo establecer sus partes como en el anterior. Las tres primeras estrofas de endecasílabos pareados aparecen enmarcadas como “El autor”, “Introducción” y “Constancia de Dominguito”. Tras esta última vuelve a darse la consabida sucesión de recitados y arias sin marcar. Después encontramos “Al espantoso aspecto de la muerte. Consideración” seguidos de una estrofa de endecasílabos y heptasílabos pareados y una de octosílabos. Para acabar, aparecen dos estrofas de las mismas características amparadas con el título de “Final”.

Como ha podido observarse con esta somera descripción, las composiciones llevadas a cabo durante la época en que García Fajer fue maestro de capilla de la Seo están sometidas a un proceso de transformación permanente, fruto quizá de la búsqueda del compositor de una manera nueva de celebrar las festividades religiosas más cercana a las formas operísticas italianas y a la seriedad de los antiguos responsorios latinos, dos de los intereses fundamentales del músico. Su transformación del villancico en oratorio, filológicamente hablado, fue más de carácter estructural que formal. Varió las siete o cinco partes en las que solían dividirse los villancicos experimentando con dos, tres, cuatro, seis o incluso fórmulas indivisibles, que podrían interpretarse de una vez aparentemente, con lo que es muy posible que alterara la localización de los cánticos durante la ceremonia. Introdujo infinidad de elementos de inspiración teatral como las acotaciones-argumento o las indicaciones de personaje, por no hablar del marcado carácter dramático de sus versos, cuestión que dejaremos para más adelante. Sin embargo, continuó utilizando la misma fórmula de cantata, con sus recitados y arias, de los villancicos de la etapa más italianizante, aunque en el texto prefiriera marcar las secciones de forma teatral indicando, cuando lo hacía, predominantemente los personajes y no el tipo de estrofa o la manera de interpretarla.

Este interés por el cambio y la experimentación chocan con la tendencia hacia una misma fórmula que mostró Baltasar Juste, su sucesor desde 1788⁷, en los oratorios conservados. En todas las composiciones que se han analizado de Juste — 1788, 1793, 1794, 1795 y 1796— se encuentra, en lo que al texto concierne, el mismo esquema: cuatro conciertos, formados los tres primeros por un recitado y un aria marcados, y el cuarto por un recitado, un aria, otro recitado y un final, igualmente señalizados.

Pasemos ahora a tratar el contenido de los villancicos y oratorios dedicados a Santo Dominguito de Val. En rasgos generales el villancico tiene más una función laudatoria, exaltando la fe y la magnificencia del valor del niño santo por medio de

⁷ J. J. Carreras (1983), p. 65, introduce un documento de Antonio Lozano donde se hace constar que Baltasar Juste fue nombrado auxiliar de García Fajer en 1790, pero en el título de un oratorio de 1788 encontrado en la Biblioteca Nacional de España, ya queda patente que Juste era sustituto del maestro de capilla ese año. R. Fraile (2000), p. 177, añade otro documento en el que consta que desde 1784 Juste ya ayudaba en algunas tareas a García Fajer.

la descripción de sus virtudes. Por su parte, el oratorio cumple habitualmente, como es obvio por su origen, un papel más teatral y por lo tanto más narrativo, y se ocupa de contar los hechos que acontecieron durante la captura, martirio y posterior divinización del cantorcico. Sin embargo, esto no quiere decir que por medio de los villancicos no podamos conocer la historia de Santo Dominguito o que en ellos no intervengan personajes, ni que los oratorios se limiten únicamente a dar datos más o menos objetivos sobre su vida.

Esta tendencia queda también marcada por la utilización predominante en los villancicos de la tercera persona, normalmente el poeta-narrador, y en los oratorios de la primera, representada también en la voz del poeta-narrador y además en la de cada personaje que interviene, cuando lo hace.

Gran cantidad de los motivos poéticos y los recursos literarios que se utilizan son comunes en una y otra forma, muestra de que a lo largo de casi un siglo se compartió una misma sensibilidad y probablemente una mentalidad bastante afín respecto al tratamiento de estos temas.

La utilización de la metáfora y la alegoría están presentes en todas las producciones. El santo es comparado con flores, especialmente el jazmín y la azucena, a lo largo de prácticamente todos los villancicos y oratorios; igualmente se le vincula con las aves, especialmente con el cisne, porque también murió cantando, y con el fénix, dado que su muerte significó su renacer. Asimismo se le relaciona con toda una serie de personajes bíblicos tales como David, Abel, Moisés, siendo, sin embargo, la concomitancia de mayor frecuencia la establecida con el propio Cristo por el paralelismo entre sus muertes. También todo el campo semántico que circunda a la luz está estrechamente relacionado con el niño santo, no sólo porque la leyenda cuenta que un resplandor divino sobre el Ebro indicó al pueblo zaragozano dónde habían arrojado su cuerpo, sino porque significa también la confrontación con sus antagonistas, los judíos, que representan la oscuridad y la ceguera.

Es evidente que el tema propicia el desarrollo de una marcada hostilidad hacia el pueblo hebreo. Sin embargo, es curioso como en algunos villancicos apenas se hace mención de ello centrándose más en loar al santo, mientras que en otros representa prácticamente el tema central. Ya en el año 1733, pero especialmente en los villancicos de la década de los 40 compuestos por el maestro de capilla José Lanuza, encontramos esta fijación por los judíos, donde se desarrolla toda una terminología para referirse a ellos: serpientes, áspides, dragones, leones, monstruos, veneno, huracán, oscuridad, o Goliat, que se continuará también en los oratorios aunque de forma menos enconada.

Otros motivos comunes que se pueden encontrar en ambos géneros son el estigma en forma de cruz con el que nace Dominguito y que marca su porvenir; la tortura descrita como salvación; la petición del poeta de que cante, bien a un ave o bien a los niños del coro de la Seo, la historia del santo; la confrontación entre la edad y el tamaño del niño con sus grandeza espiritual; el juego de que el poeta o el propio Dominguito se cuestione la posibilidad de rehuir su martirio —en clara vinculación con el episodio cristiano en el huerto de Getsemaní— y luego admitir que debe hacerlo para alcanzar su gloria; la encomienda del santo a Dios antes de morir, etc.

Sin embargo, es evidente la mayor tendencia a la gravedad que se observa en los oratorios. Los mismos recursos y temas se dan en ambos géneros pero se advierte un dramatismo más descarnado, una concreción temática en el martirio y no tanto en asuntos colaterales más ornamentales que significativos. Sirva como ejemplo el diferente tratamiento en uno y otro género de un mismo motivo, el del santo comparado metafóricamente con las flores:

Villancico

[...]

Clavel y jazmín a un tiempo
se ve este infante lucir,
y su nieve matizando,
ya nevando su matiz.
Luzca el jazmín clavel,
brille el clavel jazmín,
y en el ardiente agosto,
logre el mejor abril.⁸

Oratorio

Préndele insolente y atrevido,
y con fuertes cordeles oprimido
a su casa le lleva donde airado,
con rigor y fiereza (ya azotado)
de tres clavos pendiente
dejó en una pared al inocente.
Con lanza rigorosa [sic]
el costado le abrió y aquella hermosa
azucena fragante (¡qué lamento!)
en lirio la trocaba tal tormento.⁹

Ayuda el hecho de que en el oratorio se presente dramatizada la acción, ya que se propicia que se expresen en primera persona los sentimientos y las motivaciones más hondas de los personajes, logrando una mayor profundidad en la expresión de las ideas y también un mayor psicologismo. Véase esto último en el diferente matiz que adquiere la visión de los judíos, bien sea el narrador-poeta el que los define o la voz de uno de ellos en primera persona:

⁸ Fragmento de las coplas del villancico II de *Letras que se cantan en la Santa Iglesia Metropolitana del Aseo de Zaragoza. A la fiesta que consagran los Infantes de esta Santa Iglesia, a su Insigne Patrón el invicto mártir Santo Dominguito de Val, lunes, 31 de Agosto de este año 1699.*

⁹ Fragmento de *Zaragoza laureada. Oratorio histórico-sacro, que ha de cantarse la tarde del domingo 31 de agosto de 1766 en el Santo Templo Metropolitano Cesar-Augustano del Salvador. Expresión amorosa, con que sus infantes solemnizan la Festividad plausible de su adorado Protector, Benjamín de María, el glorioso niño, y mártir Santo Dominguito de Val.*

Villancico

¿Quién enluta la basta monarquía
 que brilla triste en trémula agonía
 y en tenebrosa faz de horror violento
 las luces mancha con vapor sangriento?
 Quién ha de ser sino el judío infame,
 que por más que rugiente monstruo brame
 azotes desgarrando el vellón fino
 del cordero inocente, Val divino,
 de coraje revienta
 por ver que cuando vence lo atormenta
 este brillante Sol en Occidente
 esta pálida estrella en el Oriente. [...] ¹⁰

Oratorio

Albuyaceto. Fuego activo es la ira que me inflama
 el corazón valiente, cuya llama
 vigorosa me enciende y me da aliento
 a despreciar temores cuando intento
 arriesgarme a esta empresa y temerario
 renovar las memorias del Calvario.
 No entendáis que me impele la codicia
 del premio prometido; la malicia,
 el odio y el rencor es quien me alienta,
 arrebatada, estimula y me violenta
 tanto, que ya quisiera. ¡Santo Cielo!
 ¿Qué repentino susto, qué recelo
 me oprime el corazón con demasía,
 y le hace vacilar la cobardía?
 Si el hecho se descubre, ¿qué consigo?
 Claro está que un atroz fiero castigo.
 Responde corazón, ¿podré arriesgarme
 y entrando en el empeño asegurarme? ¹¹

Esta perspectiva da pie, por ejemplo, a situaciones insólitas que no se habían mostrado en los villancicos, como es el arrepentimiento de Albuyaceto, el secuestrador y asesino de Dominguito, o la desesperación de Sancho de Val, padre del niño, al no encontrar a su hijo.

¹⁰ Recitado del villancico III de *Villancicos que se han de cantar en la santa metropolitana Iglesia del Santo Templo de el Salvador: en la Fiesta, que consagran los Infantes a su Invicto Mártir Santo Dominguito de Val, jueves 31 de agosto de 1741*.

¹¹ Fragmento de la consonancia I de *Acordes festivas consonancias, métricas devotas expresiones con que los infantes del Santo Metropolitano Templo del Salvador de la siempre Augusta Imperial Ciudad de Zaragoza, manifiestan las glorias de su adorado antecesor infante y patrono Santo Dominguito de Val, celebrando su constancia en el más sangriento martirio han de cantarse en la tarde del día 31 de Agosto del presente año de 1781*.

Por otro lado, no es tanto el contraste que podría encontrarse entre otros villancicos u oratorios, por ejemplo, dedicados a la Navidad, pues no se observa en los dedicados al niño santo la distensión y tono festivo que sí se da en ellos. No hay episodios, que podríamos denominar de tono costumbristas, entre pastores o gente llana —hay una sola mención a zagalejos en el texto de 1699— y apenas aparece el consabido recurso de los villancicos regionales —solamente en 1715 hay uno portugués—. Tratándose del martirio de un niño de corta edad es lógico, sin embargo, que se mantenga una línea infinitamente más severa que cuando se celebra el nacimiento de Cristo. Aun así, se observa en estos villancicos mayor libertad imaginativa, mayor permisividad en la experimentación temática que en los oratorios a la misma festividad. Esto se concreta en recursos como el de leerle la buenaventura al santo —en el texto de 1698— contando su historia en futuro; hacer juegos de acrósticos —1699— o paranomasias —1689— atendiendo más a la forma que al contenido de lo expuesto; dedicar, en muchos casos, el último villancico a los niños cantorcicos y al mayordomo, a los regalos que éstos van a hacerle al santo, a cómo ha de celebrarse su fiesta, y demás circunstancias concretas y temporalmente atadas al momento de su ejecución, además de ser el lugar reservado por el poeta para lanzar al público una *captatio benevolentiae* sobre sus versos. Elementos todos que no encontramos después en los oratorios de García Fajer. Los de Baltasar Juste recuperan un poco el tono laudatorio de los villancicos. Rebajan el uso de la voz directa de los personajes recuperando la del narrador-poeta que, sin embargo, cobra un cariz de coro griego de intenso dramatismo enunciando el martirio como si lo estuviera contemplando en el momento que lo expresa. Recurso muy afín al auto sacramental, lo que marca que, a pesar de haberse amparado en una estructura de composición fija, no se ha desapegado del carácter teatral de los oratorios de García Fajer.

En conclusión, ambos géneros revelan su parentesco por toda la tradición de motivos, tanto temáticos como estructurales, que comparten. Al mismo tiempo puede afirmarse que el oratorio pretendió ser una evolución grave y refinada del villancico, abandonando sus licencias populares, su tono festivo y recurriendo estructuralmente a la dramaturgia, aunque sin olvidar la figura del narrador-poeta, para ganar prestancia trágica y solemnidad. Estratégicamente, esta evolución parece ir encaminada a generar una nueva sensibilidad en los oyentes, intentando educar su gusto hacia una ceremonia más solemne y menos popular, como un punto intermedio entre la festividad de los villancicos y el retorno a los responsorios en latín, objetivo central del carismático maestro de capilla García Fajer.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRERAS, Juan José, *La música en las catedrales durante el siglo XVII: Francisco Javier García "El Españolito" (1730-1809)*, Zaragoza, Instituto "Fernando el Católico", 1983
- FRAILE, Raúl, «F. J. García Fajer (1730-1809): Hacia una biografía crítica», *Berceo*, 138 (2000), p. 173-182.

MARÍN, Miguel Ángel «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos de impresos en la British Library (SS. XVII-XVIII) », *Revista de musicología*, XXIII: 1 (2000), pp. 103-130.

SÁNCHEZ, Montserrat, «Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas», *Recerca Musicològica*, IX-X, 1989-90, p. 327-340.