INTRODUCCION AL ESTUDIO DEL VILLANCICO EN LATINOAMERICA

por

MARIA ESTER GREBE

Separata

"REVISTA MUSICAL CHILENA" N.o 107

Santiago de Chile - 1969

Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica

por *María Ester Grebe*

I

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

El término villancico proviene de *villanus* o *villano,* canción popular de de las aldeas medievales cultivada posteriormente por poetas y músicos cortesanos del Renacimiento [2]. Formalmente, se entronca directamente con la *cantiga* hispánica del siglo XIII [3], la cual obedece a un esquema de variabilidad relativa cuya configuración típica es la siguiente:

A B		C C		A B		A B
estribillo		mudanza		vuelta		estribillo
		Copla				

Este esquema es compartido tanto por la cantiga como por el villancico; su diferencia principal reside en que la primera repite el estribillo final y el segundo omite dicha repetición. Es posible reconocer con facilidad el parentesco que une este esquema formal con el de otras formas contemporáneas de la cantiga, tales como el *virelai* trovadoresco francés y el *laude* religioso italiano. Siendo el villancico renacentista una forma fija de la poesía lírica más antigua de Europa, puede considerársele como "supervivencia tardía de la lírica primitiva medieval" [4]. En efecto, su filiación trovadoresca y románica es apoyada hoy día por diversos autores [5]. La variante más primitiva del villancico consiste en "dos frases musicales que se repiten con ligeras variaciones en la canción entera" [6]. Otra de sus variantes se caracteriza por eliminar el estribillo inicial [7].

El lenguaje modal de la cantiga medieval —en el cual se advierte marcada preferencia por los modos dorio, mixolidio y lidio— [8] sufre una inevitable transformación en el villancico, al adoptarse las características de la nueva modalidad polifónica renacentista en la cual comienza a diferenciarse la dicotomía mayor-menor.

Durante el Renacimiento, los villancicos poseen tres funciones musicales: profana —función predominante—, religiosa y mixta. Con respecto a estas últimas, Isabel Pope dice: "Entre estos villancicos tradicionales se encuentran reminiscencias de las canciones de romería que vuelven a las canciones populares religiosas y seglares, con motivo de las romerías medievales" [9]. Este género se incorporó, igualmente, a la *pastorela*, pequeña escena dramática dialogada, cuya figura central es la *serranilla* [10]. Otros villancicos se asocian a fiestas de carnaval, días de santos o Navidad. El *Cancionero de Upsala* incluye dos de estos últimos, los cuales conservan la estructura dialogada y danzada de las canciones de peregrinos [11].

II

El transplante de los repertorios musicales hispánicos a las colonias americanas trajo consigo diversos géneros poético-musicales —tales como el *romance,* la *copla* y la *décima*— entre los cuales el villancico ocupó una posición preponderante. Este último género evolucionó principalmente como canción religiosa promovida por el clero colonial e incorporada preferentemente a las festividades navideñas. En el nivel de la música culta, adoptó la forma polifónica *a capella* del Renacimiento español, transformándose posteriormente en cantata barroca. En el nivel de la música folklórica, adoptó o se asoció a las más heterogéneas formas, las cuales abarcan desde la canción infantil y el romance tradicionales a canciones y/o danzas criollas o indígenas, agregadas ocasionalmente a las pequeñas escenas dramáticas o procesiones navideñas.

Procederemos, a continuación, a determinar la fisonomía adoptada por el villancico colonial como forma artística a través de diversas regiones de Latinoamérica.

En México, el desarrollo del villancico se extendió durante los siglos XVI y XVII, período en el cual los indígenas fueron capacitados por misioneros y sacerdotes para componer y ejecutar villancicos polifónicos [12]. Estos últimos constaban de un número indeterminado de coplas que alternaban con un estribillo. Sor Juana, sobresaliente compositora mexicana del siglo XVII, acostumbraba reunir grupos de ocho o nueve villancicos dedicados a algún santo [13]. Hacia fines del siglo XVII, el villancico mexicano degeneró adquiriendo cierta forma picaresca que lo separaba de la Iglesia [14]. Villancicos mordaces fueron recogidos por la Inquisición durante el año 1715 [15].

En Centroamérica, el villancico fue cultivado con especial predilección. Durante el siglo XVII, las descripciones del dramaturgo español Tirso de Molina indican que este género fue utilizado en Santo Domingo como canto procesional durante los festivales religiosos [16]. En Cuba, el villancico alcanzó su apogeo durante el siglo XVIII con el maestro de capilla Esteban Salas, quien lo adoptó como su género predilecto, componiendo numerosos ejemplares según el estilo barroco de la ópera napolitana [17].

La popularidad de este género artístico colonial se extendió, asimismo, en Colombia, donde "los villancicos y salves no sólo abarcaban las tonadas navideñas, sino también con ese nombre los compositores de la época denominaban los cánticos en honor a los santos" [18]. Una gran cantidad de villancicos polifónicos se encuentran hoy día en los archivos de la catedral de Bogotá. La vigencia de este género como forma culta se prolongó en Venezuela hasta el siglo XIX, destacándose, en especial, las obras de José Francisco Velásquez, cuyo *Tono de Navidad* aparece en los archivos de música colonial venezolana [19].

El villancico adquirió en Perú, Bolivia y Ecuador una fuerte fisonomía regional. A fines del del siglo XVII y comienzos del XVIII, los maestros Tomás de Torrejón, Roque Ceruti y Juan de Araujo lo cultivaron siguiendo la tradicional forma basada en la alternancia de estribillos y coplas [20]. Araujo, utilizó, ocasionalmente, textos en dialectos locales [21], recurso empleado en su villancico navideño *Los Negritos* —para coro y continuo—, dedicado a una cofradía de negros [22]. Un interesante derivado del villancico es la *cachua* colonial. La colección del obispo Martínez de Compañón —siglo XVIII— ofrece cinco ejemplos, tres de los cuales poseen textos populares en honor a la Virgen del Carmen o a la Natividad del Señor. Su carácter pastoril y su lenguaje armónico europeo se complementan con una estructura rítmica propia de la música criolla o indígena y con la utilización de textos en dialecto. Por su parte, Bolivia posee una interesante colección de villancicos coloniales compuestos en Sucre, centro de mayor auge en el cultivo de la música religiosa [23].

En Chile, el villancico fue el tipo composicional predilecto de los maestros de capilla coloniales, predominando aquellos de carácter semipopular y pastoril destinados a celebrar la Natividad del Señor [24]. Un villancico anónimo titulado *Coplas al Niño Dios con Violines, Oboes, Organo y Bajo Continuo para Noche Buena* fue interpretado en Santiago en 1794 [25]. Los villancicos —conocidos más frecuentemente con el nombre de *aguinaldos*— fueron interpretados en las Iglesias hasta fines del siglo XIX. Como canto religioso de índole popular dedicado al Niño Jesús, este género fue, asimismo, cultivado en Argentina junto a las *alabanzas, saetas, rogativas* y *trisagios*. Se escribían para dos y tres voces, utilizándose la forma de la sextilla [26].

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

coloniales dentro de este género campesino. Debido a que la mayor parte de las costumbres y géneros musicales navideños europeos no son de origen eclesiástico sino pagano [27], es posible comprender porqué la Iglesia absorvió diversos elementos pertenecientes a las festividades y ritos populares de la Europa medieval y renacentista, los cuales fueron asimilados y retransmitidos a la población nativa del Nuevo Mundo.

III

El estudio comparado del villancico folklórico latinoamericano constituye una empresa difícil debido a la escasez o ausencia de información con respecto a algunas regiones geográficas, a la disparidad de los enfoques y criterios adoptados por los autores que han abordado el tema y a la heterogeneidad de los métodos de transcripción musical empleados. No obstante, basándonos tanto en la documentación bibliográfica existente como en la revisión de numerosas transcripciones y algunas grabaciones de terreno, intentaremos describir resumidamente las variedades regionales de este género y sus características, tomando en cuenta los datos proporcionados por los especialistas de cada área geográfica latinoamericana.

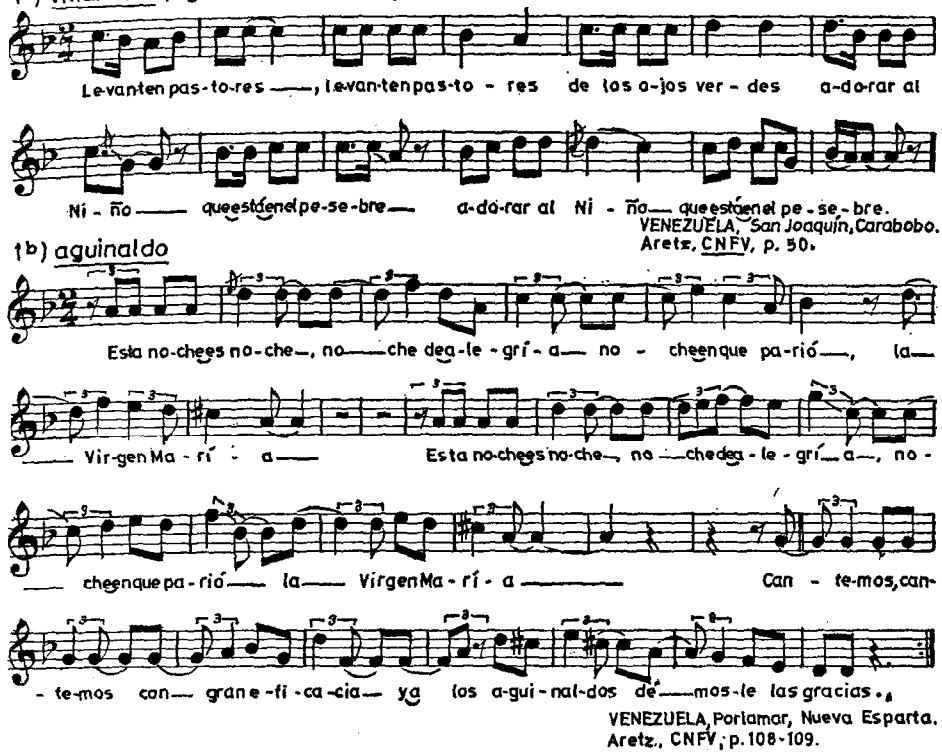
Venezuela.

La exhuberante variedad de canciones navideñas venezolanas y la heterogeneidad de su nomenclatura dificulta la ordenación de sus tipos. Isabel Aretz propone una acertada división en cuatro grupos básicos, atendiendo principalmente a sus características musicales: 1) villancicos y romances, 2) cantos varios de pascua, 3) aguinaldos y 4) cantos populares [28].

Los villancicos venezolanos pertenecen al grupo de melodías tradicionales de origen hispánico. Su estilo musical está basado en el uso de un metro regular en 2/4, 6/8 o 3/4; modo mayor, menor o bimodalidad; tesitura de sexta; carencia de modulación y cromatismos; duplicación melódica en terceras paralelas y estructura silábica [29]. Este género se asocia al romance tradicional, respondiendo a las características de aquel repertorio que Carlos Vega denomina "cancionero europeo antiguo" [30]. Isabel Aretz incluye en su grupo de villancicos formas que, a pesar de compartir el mismo estilo musical, llevan distintos nombres —tales como *alabanza, aguinaldo de parranda, aguinaldo al Niño, versos de aguinaldas, aguinaldo del entregue, romance y décima*— [31]. En general, el grupo del villancico contrasta con el de los aguinaldos por estar ligado este último a ciertos géneros venezolanos criollos, tales como el *merengue* y la *guasa*. Tanto el uso alternado de grupos rítmicos binarios y ternarios, dosillos, tresillos y síncopas, como su interpretación a cargo de grupos que recorren pesebres y casas cantando y pidiendo "aguinaldos" son características que individualizan al aguinaldo venezolano separándolo de su congénere, el villancico. Sus diferencias musicales pueden observarse en el siguiente ejemplo:

Ej: Nº 1

1ª) villancico (aguinaldo de entregue)



VENEZUELA, San Joaquín, Carabobo.
Aretz, CNFV, p. 50.

1b) aguinaldo

VENEZUELA, Porlamar, Nueva Esparta.
Aretz., CNFV, p. 108-109.

Sin embargo, en cuanto a la forma poética, su diferenciación suele ser más débil. Según Rafael Olivares Figueroa, el aguinaldo venezolano "debe considerarse como una acepción o modalidad" del villancico, con el cual se confunde y alterna [32]. Ambos géneros usan la cuarteta hexa u octosilábica complementada por el uso ocasional de un estribillo, diferenciándose por el predominio del contenido profano del aguinaldo y religioso del villancico.

Las canciones venezolanas de Navidad se asocian tanto a simples festividades domésticas o campesinas como a elaboradas expresiones folklóricas, entre las cuales se destacan las *procesiones de posadas* —que simbolizan la peregrinación de la Virgen durante Nochebuena—, el *robo y búsqueda del Niño*, la *paradura del Niño*, el hermoso auto sacramental *Semejanza de los Pastores* [33]. En todas ellas, la música desempeña un rol destacado.

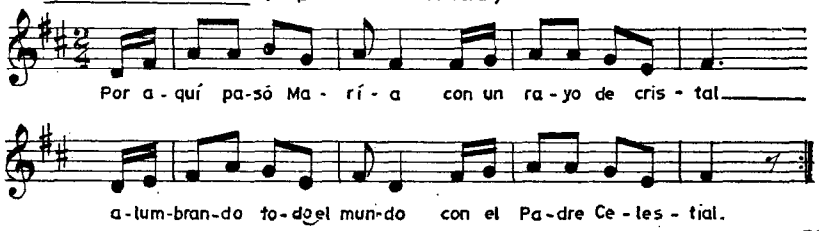
Bolivia, Perú y Ecuador.

El cultivo del villancico folklórico en Bolivia fue propiciado por los misioneros coloniales, quienes, con el fin de difundir la doctrina cristiana, adaptaron melodías autóctonas a textos religiosos españoles o bien melodías hispánicas a textos indígenas. María Elena Fortún indica que el villancico

tiene plena vigencia hoy día en Chuquisaca y Tarija [34]. A pesar de haber desaparecido el término villancico en la primera región, él se conserva en el género de las *adoraciones,* el cual incluye las siguientes especies: *bailarines* o *chuntunquis, huachi-toritos, machasckas* o *borrachitos.* Este grupo consiste en danzas de adoración frente al pesebre, ya sea puramente instrumentales o vocales, con o sin pantomimas, conservando en su mayoría fuertes rasgos indígenas. Al contrario, el repertorio navideño de Tarija consta de villancicos de rasgos hispánicos incorporados, en ciertos casos, a danzas religiosas populares, entre las cuales se destaca la *danza de las trenzas* [35]. A continuación, presentamos dos ejemplos representativos, uno de influencia hispánica (Tarija) y otro de influencia indígena (Chuquisaca):

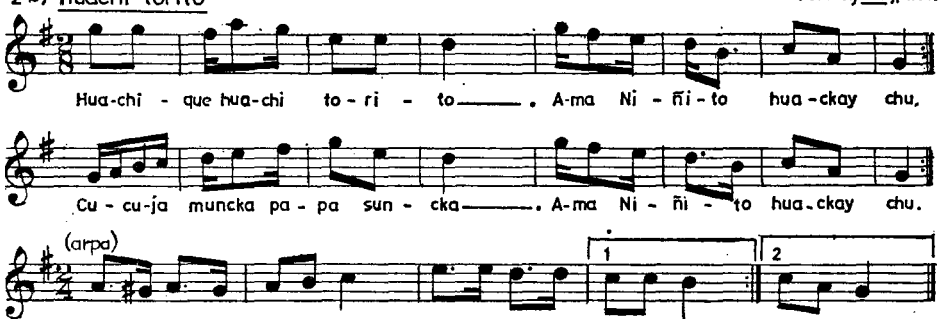
Ej. Nº 2

2a) danza de trenzas (coplas de Navidad)



BOLIVIA, Tarija.
Fortún, N B,p.109.

2 b) huachi torito



BOLIVIA, Chuquisaca.
Fortún, NB,p.60.

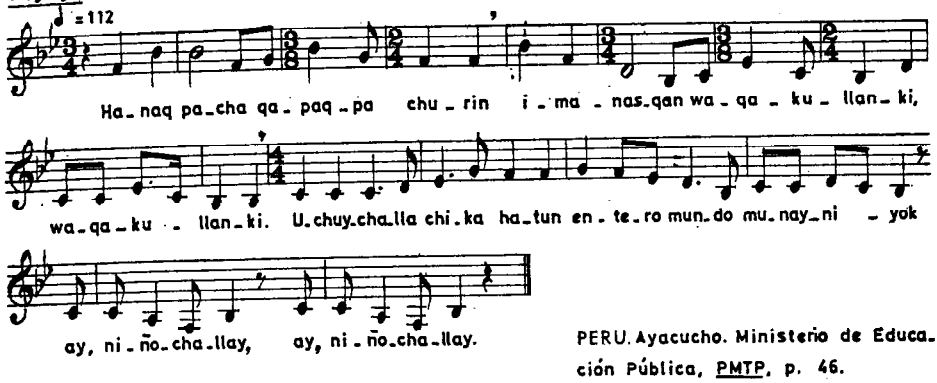
El primer trozo comparte todos los rasgos del cancionero europeo antiguo; el segundo exhibe rasgos rítmicos e interválicos propios del repertorio indígena. Este último se expresa con mayor fuerza en el repertorio navideño de la región del Beni, en el cual se han conservado expresiones sincréticas, tanto en las danzas pantomímicas y procesionales como en representaciones derivadas de antiguos autos sacramentales o dramas litúrgicos coloniales [36].

Con respecto a Perú y Ecuador, falta documentación general y estudios especializados sobre este género. No obstante, puede inducirse que existe una similitud entre las características del villancico boliviano y el de sus vecinos del área andina. Una de las danzas navideñas peruanas de mayor vitalidad

e interés es la *wayliya,* baile ceremonial de adoración al niño Jesús. El siguiente ejemplo, proveniente de Ayacucho, parece conservar el espíritu solemne de ciertas danzas precolombinas. Su melodía pentáfona, metro irregular e interesante estructura atestiguan la creativa musicalidad de la cultura indígena de Los Andes [37].

EJEMPLO Nº 3

wayliya (música de adoración al niño Jesús)



PERU. Ayacucho. Ministerio de Educación Pública, PMTP, p. 46.

La colección de *cachuas* —o rondas danzadas de Navidad— contenidas en la colección del obispo Martínez de Compañón (siglo XVIII) muestra una coexistencia de trozos de raigambre hispánica e indígena, los cuales pueden compararse en los trozos siguientes [38]: (Ver ej. Nº 4).

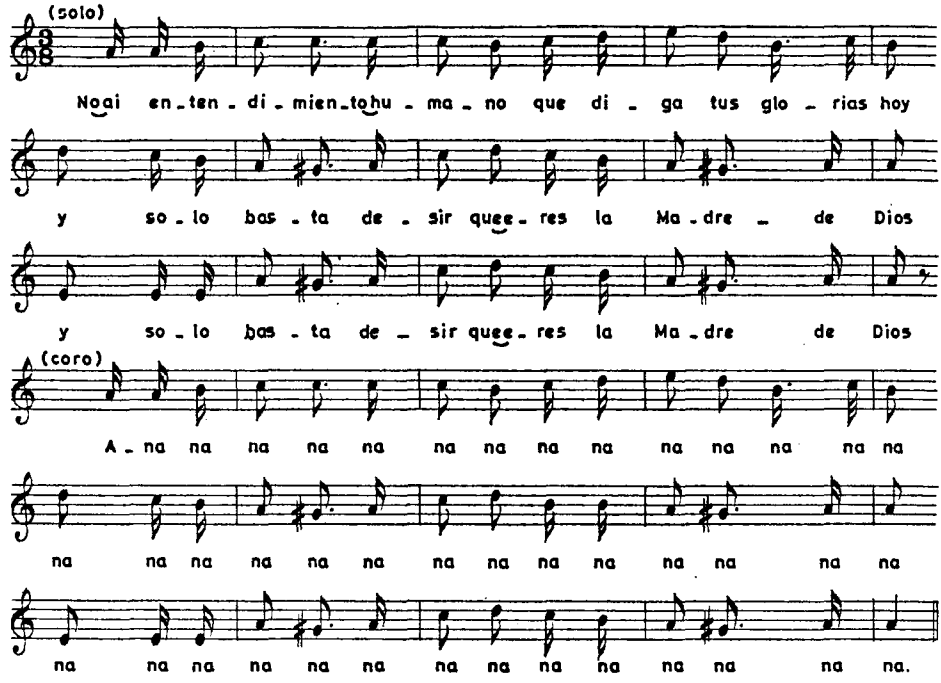
El padre Jorge Lira ha recogido en la región cuzqueña algunos himnos en lengua quechua dedicados a la Virgen y al Niño Dios, remanentes musicales que atestiguan la labor de los misioneros coloniales [39]. Paralelamente, en la región interandina del Ecuador, el villancico sobrevive en las representaciones del auto de los Reyes Magos denominado *Historia de Reyes* [40]. Sus textos han sido guardados cuidadosamente por miembros de la comunidad y la mantención de la tradición ha sido propiciada por las parroquias rurales.

BRASIL.

Las canciones navideñas tradicionales del Brasil aparecen incorporadas a las *pastoris* o *pastorelas,* "danzas y cantos que, desde Navidad a Reyes, se ejecutan delante del pesebre en homenaje al nacimiento de Jesús" [41]. Desde el siglo XVI, los misioneros introdujeron estas representaciones en el Brasil [42]. Inicialmente fueron cantos de alabanza al nacimiento de Jesús, los cuales se transformaron después en representaciones completamente profanas, ligadas débilmente al acontecimiento religioso. Oneyda Alvarenga clasifica las pastorís en dos grupos: 1) *pastorinhas* —o piezas representadas por grupos

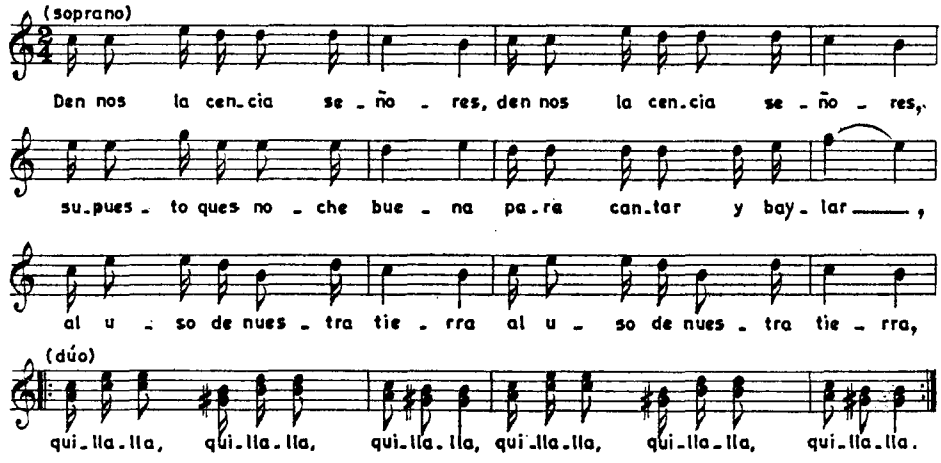
EJEMPLO Nº 4

4a) cachua serranita, nombrada "el huicho nuebo"



PERU
Universidad Católica del Perú
FMSD, ej. Nº 192
(Martinez Compañón, II, fol. E 192)
Transcripción de María Ester Grebe

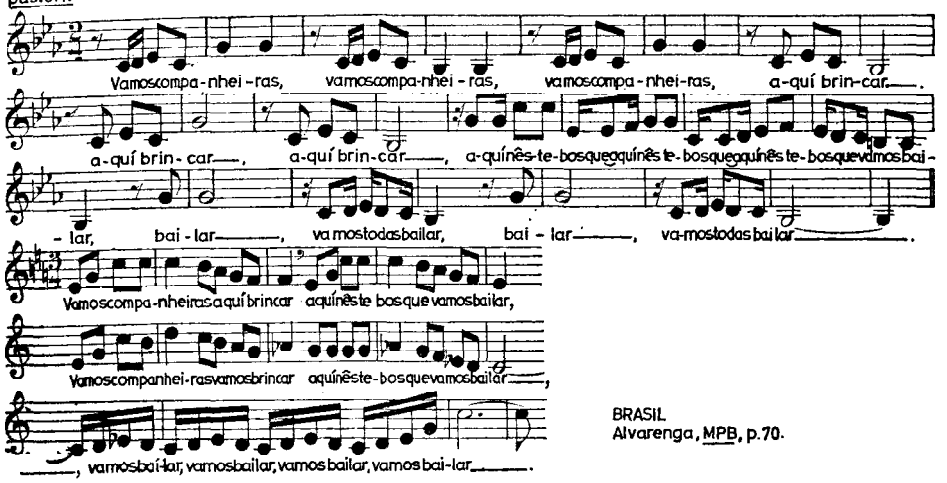
4 b) cachua a voz y bajo, al nacimiento de Christo Nuestro Señor



PERU
Universidad Católica del Perú
FMSD, ej. Nº 177
(Martinez Compañón, II, fol. E 177)
Transcripción de María Ester Grebe

populares— y 2) *bailes pastoris* —o manifestaciones burguesas del siglo XIX— [43]. Las primeras suelen conservar el carácter religioso sólo en los textos poéticos, siendo su ejecución completamente profana por haberse convertido en una simple diversión popular. Presentamos en el siguiente ejemplo una de las melodías de la pastorí, las cuales han sido calificadas por Alvarenga como triviales y sin importancia en la música folklórica brasileña [44]:

Ej. Nº 5
pastorít



BRASIL
Alvarenga, MPB, p.70.

Según Renato Almeida, los cantos incorporados a este género exhiben reminiscencias del villancico portugués [45]. Sin embargo, los ejemplos musicales que él presenta muestran, más bien, una decidida influencia profana, popular u operática [46].

Otro género que se aproxima a los cantos navideños es la *folía de los Santos Reyes*, interpretada por hermandades católicas del centro y sur del Brasil. Comparsas que incluyen instrumentistas —tocadores de viola, pandero, triángulo y caja— y un *bandereiro* que lleva el estandarte recorren las zonas rurales donde bailan y reciben hospedaje [47].

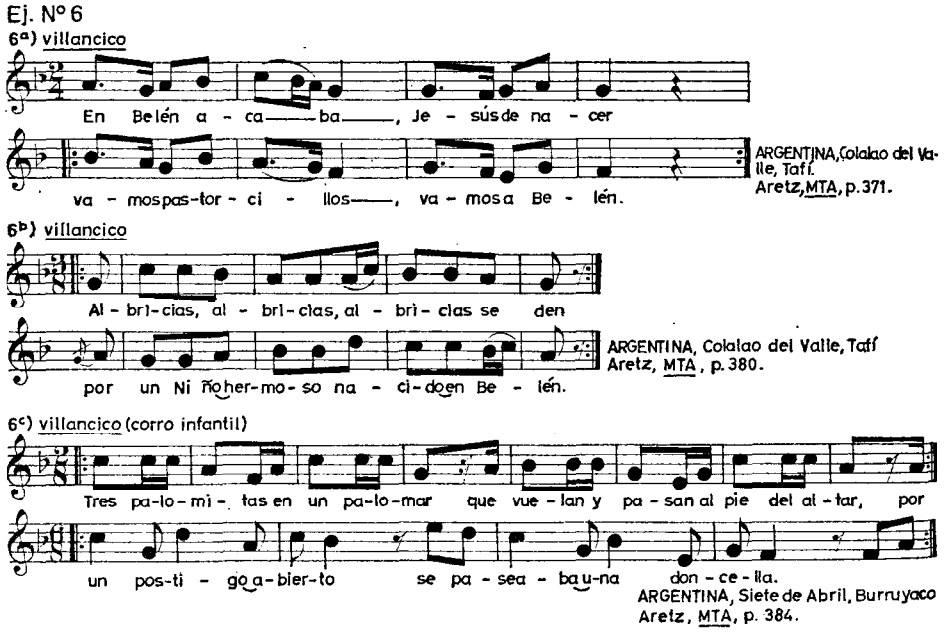
Argentina.

Formando parte integral del repertorio denominado cancionero europeo antiguo, el villancico argentino coexiste con otros géneros —tales como los *arrullos, salves, trisagios, alabanzas, romances, canciones y danzas infantiles*— [48].Su rancia estirpe hispánica se refleja en su poesía basada en la copla hexasílaba y en su simple estructura melódica estrófica, diatónica y silábica. Con respecto a los villancicos de la provincia de Tucumán, Isabel Aretz indica que ellos responden a la costumbre de preparar los pesebres para feste-

jar la Navidad [49]. "Los pesebres son visitados por todos los vecinos y, en esa ocasión, chicos y grandes entonan los villancicos de Navidad"[50]. Tal como en otras regiones de Latinoamérica, la enseñanza y difusión del villancico se inició en Argentina durante la Colonia con la llegada de los primeros misioneros.

El villancico argentino ofrece un estilo compacto y definido. Un estudio analítico de cuarenta villancicos —treinta y ocho de los cuales provienen de la colección de Isabel Aretz [51], y dos de la colección de Carlos Vega [52]— nos entrega los siguientes resultados: La melodía está construida primariamente a base del modo mayor, grados conjuntos y saltos triádicos, ámbitos de octava y séptima —reducidos a la quinta o extendidos a la décima u oncena—, carencia de cromatismos y terminaciones en el primer o tercer grados. El ritmo de este género se encuadra en una métrica binaria predominante —seguida de la ternaria y mixta—, y en esquemas rítmicos de gran simplicidad, que dependen de la estructura del verso y recuerdan los rasgos de las canciones infantiles y de cuna. La forma del villancico es estrófica, periódica, rigiéndose por agrupaciones de cuatro mensuras; el estribillo no es un elemento constante. El siguiente ejemplo contiene tres breves villancicos argentinos representativos, los cuales ilustran las características musicales recién señaladas:

Ej. N° 6



Chile.

El villancico chileno, forma extraordinariamente popular desde la era colonial, es una canción en honor al Niño Dios y a la Virgen cultivada actualmente en las iglesias, aldeas y haciendas rurales. Sus intérpretes son

generalmente mujeres campesinas, las cuales, acompañadas por sus guitarras, entonan sus simples ofrendas musicales frente al pesebre navideño. Como complemento a cierto tipo de villancicos era corriente en el pasado imitar, entre una y otra estrofa, los sonidos y ruidos de los animales del pesebre, costumbre que pervive aún en ciertas regiones de Chile central [53].

Debido a su estructura poético-musical, el villancico chileno pertenece a la familia de la *tonada,* término que designa a una canción folklórica profana de carácter predominantemente alegre y de función festiva. Más aún, sus características específicas indican su estrecha relación con otras formas pertenecientes a la familia de la tonada —tales como el *romance* o *corrido,* el *esquinazo* y los *parabienes* [54]—. Las siguientes características musicales definen el complejo estilístico del villancico chileno[55]:

1) La forma, binaria o ternaria, responde a los esquemas A*B,* AA/B*C,* y ABA/A*BA* [56]. Estos esquemas musicales se adaptan a la estructura del poema, el cual se compone, por lo general, de estrofas de cuatro versos octosílabos de rima alterna, con un refrán o estribillo agregado al final o sección intermedia de cada estrofa. El mismo esquema musical se repite para cada estrofa y su respectivo refrán.

2) La melodía se rige por el modo mayor [57], ámbitos de sexta, séptima y octava, trayectoria centrípeta dirigida hacia la tónica y la dominante, movimiento conjunto con empleo excepcional de intervalos mayores que la cuarta. Se utilizan continuamente duplicaciones a la tercera paralela inferior, ejecutadas por una segunda línea vocal.

3) La métrica consiste en frecuentes yuxtaposiciones de esquemas contrastantes —tales como 6/8 contra 2/4 o 3/4—, combinaciones características de diversos géneros folklóricos chilenos, latinoamericanos e hispánicos. Construída a base de repeticiones de esquemas rítmicos breves adaptados a cada verso de la estrofa, la estructura rítmica es sencilla y funcional. Debido a su organización silábica, la melodía indica que sus unidades rítmicas derivan del ritmo y acento verbales. El tempo, moderadamente rápido y mantenido, realza el carácter alegre del villancico.

4) El estilo vocal se caracteriza por utilizar una dinámica en forte, complementada por un timbre nasal y tenso.

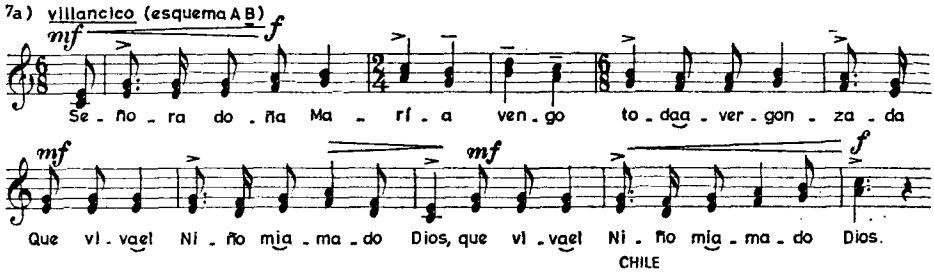
5) El acompañamiento es ejecutado principalmente por guitarras a las cuales se agrega ocasionalmente el arpa. Consta de dos funciones armónicas alternantes: tónica y dominante, cuya repetición revela un claro pensamiento tonal.

En el siguiente ejemplo, es posible apreciar las características recién descritas: (Ver ej. Nº 7).

Las festividades navideñas rurales suelen terminar con un tipo especial de villancico denominado *esquinazo* [58]. Esta especie consiste en una serenata nocturna de despedida dedicada al Niño Jesús [59]. Entre cada estrofa, uno de los participantes golpea las herméticas puertas de la iglesia; el número

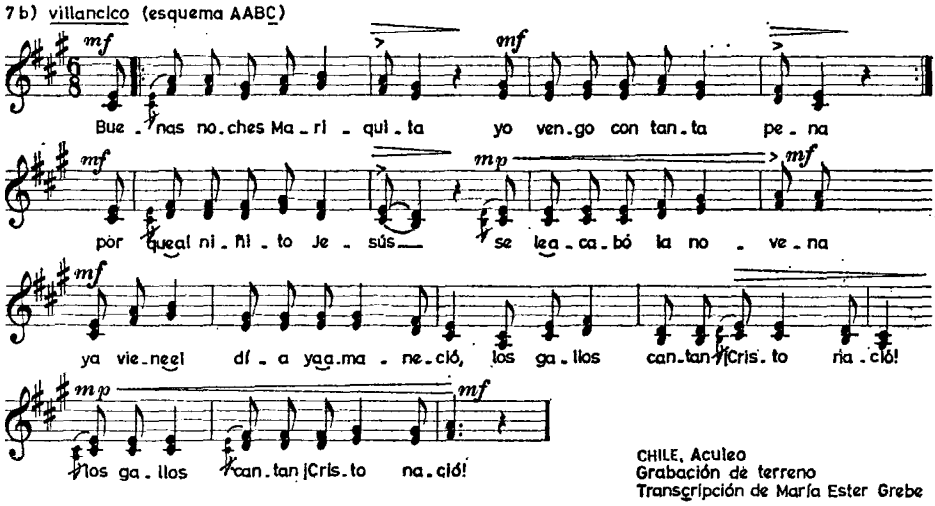
Ej. N° 7

7a) villancico (esquema A B)



CHILE
Instituto de Investigaciones Musicales
AFCh, II, RCA Victor CML 2085-B1.
Transcripción de María Ester Grebe

7 b) villancico (esquema AABC)



CHILE, Aculeo
Grabación de terreno
Transcripción de María Ester Grebe

de golpes va indicando el tiempo medido en horas. Al final del esquinazo, las puertas de la iglesia se abren. Esta costumbre podría poseer un significado simbólico relacionado con el peregrinaje de la Santa Familia durante Nochebuena. (Ver ej. N° 8).

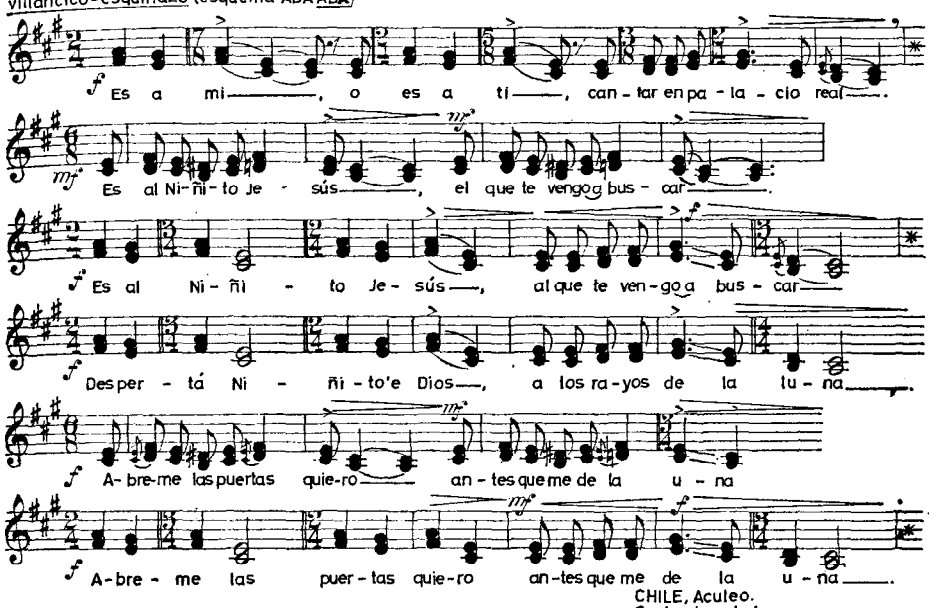
México y EE. UU.

Las canciones navideñas mexicanas reviven cada año en las festividades de las *jornadas* o *posadas,* las cuales se celebran durante las nueve noches que preceden a la Nochebuena [60]. Paralelamente, ellas aparecen incorporadas en las *pastorelas* o pequeños dramas campesinos, herederos de los autos o misterios de Navidad traídos a México por los misioneros durante el siglo xvi.

Con respecto a las posadas, Vicente Mendoza entrega la siguiente descripción: "Las diversas ceremonias y actos durante la Noche Buena dan lugar a que el entusiasmo infantil llegue al paroxismo y entonces, además de los cánticos de las noches precedentes, son entonados villancicos pastoriles, arrullos al Niño Dios y coplas alusivas que sólo en dicha ocasión tienen perfecto

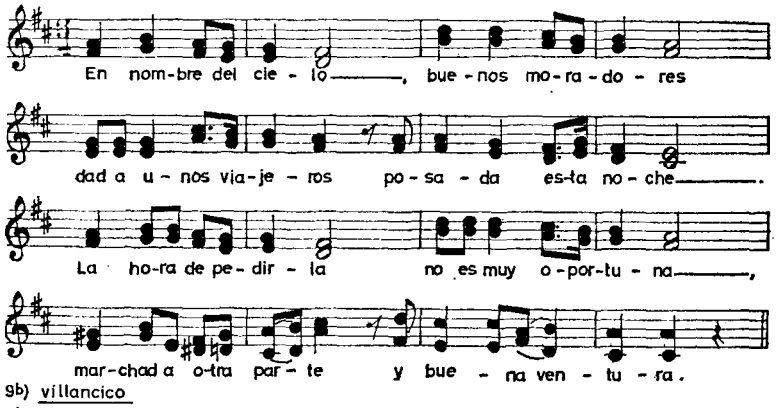
acomodo. Esa noche se cantan por las calles, por grupos de muchachos que llevan una rama de pino, adornada con flores, tiras de papel y farolillos, aguinaldos, o sea coplas para pedir dinero o regalos" [61]. Entre los ejemplos proporcionados por Mendoza hay siete trozos que responden a las caracte-

Ej. N°8
villancico-esquinazo (esquema ABA ABA)



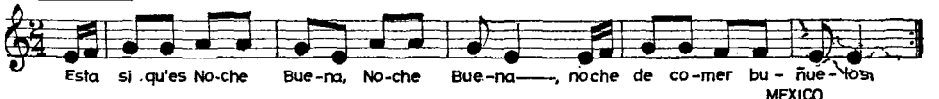
CHILE, Aculeo.
Grabación de terreno
Transcripción de María Ester Grebe

Ej. N° 9
9a) villancico (canto para dar posada)



MEXICO
Mendoza, LIM, p. 57.

9b) villancico



MEXICO
Mendoza, LIM, p. 58.

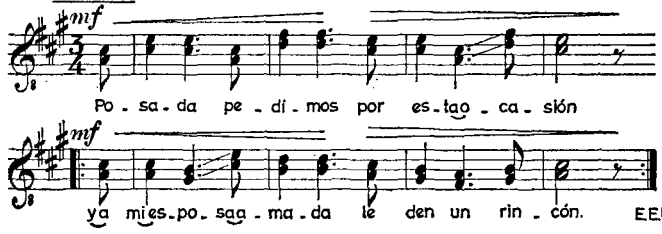
* = interludio o postludio instrumental.

rísticas poético-musicales del villancico de filiación hispánica, es decir: copla hexa u octosílaba, modo mayor, estructura estrófica, melodía por grados conjuntos o por sucesiones triádicas, terminaciones en el primer, tercer o quinto grados, métrica en 2/4, 6/8 ó 3/4. Como ilustración, ofrecemos dos de ellos: (Ver ej. N° 9).

Canciones de este tipo se conservan, asimismo, en algunas regiones del suroeste de EE. UU. y, en especial, en Texas y Nueva México. Actualmente, los misterios navideños *Los Pastores* y *El Niño Perdido* poseen vigencia, representándose, transmitiéndose en forma oral y difundiéndose en las diversas comunidades de origen mexicano. Las canciones pertenecientes a estos espectáculos navideños poseen corte estrófico y utilizan simples melodías duplicadas en terceras paralelas [62]:

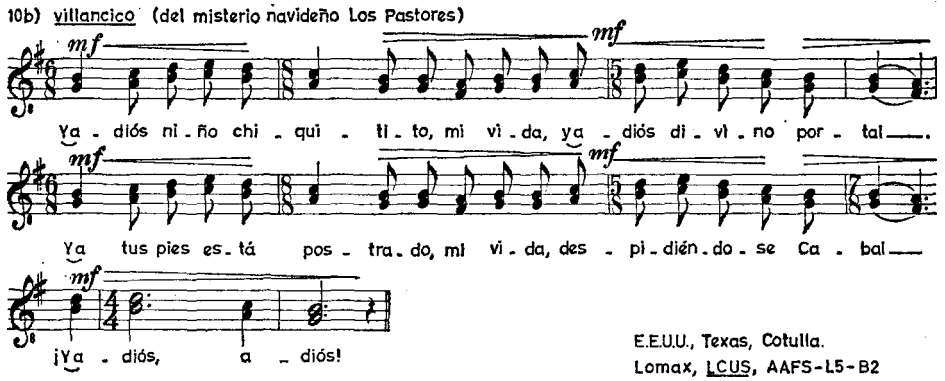
Ej. N° 10

10a) villancico (del misterio navideño Los Pastores)



E.E.U.U., Texas, Cotulla.
Lomax, LCUS, AAFS-L5-B1.
Transcripción de María Ester Grebe

10b) villancico (del misterio navideño Los Pastores)



E.E.U.U., Texas, Cotulla.
Lomax, LCUS, AAFS-L5-B2
Transcripción de María Ester Grebe

Estos misterios navideños son interpretados por "aldeanos o gente de ciudad que ensayan durante varias semanas anteriores al espectáculo" [63]. Sus textos y música son transmitidos oralmente. Habiendo sido utilizadas para la conversión religiosa de los indígenas durante el período colonial, estas representaciones perdieron posteriormente el patrocinio de la iglesia, siendo heredadas por los seglares [64]. Las canciones incorporadas en ciertas porciones

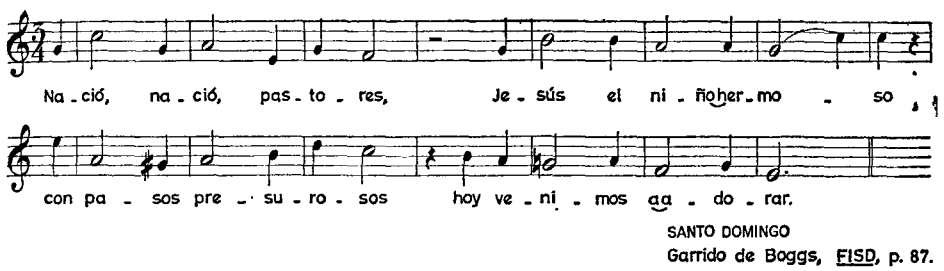
del drama "han surgido de melodías relativamente monótonas enseñadas por los sacerdotes españoles y misioneros a los indígenas mexicanos durante el período colonial" [65].

Centroamérica.

El villancico centroamericano de Santo Domingo, Cuba, Nicaragua y Puerto Rico está íntimamente asociado al cancionero infantil y, por lo tanto, comparte las características de géneros tales como los romances, romancillos, canciones de cuna y canciones y juegos infantiles. Edna Garrido de Boggs afirma que el villancico dominicano "es cantado casi exclusivamente por los niños" [66]. Concepción Teresa Alzola confirma la validez de este hecho en el villancico cubano: "El villancico como forma cantada sólo subsiste en las iglesias... Sólo trasciende al pueblo cuando lo aprenden los niños que concurren diariamente a la Doctrina" [67]. Con respecto al villancico de Puerto Rico, María Cadilla nos entrega dos interesantes ejemplos asociados a las

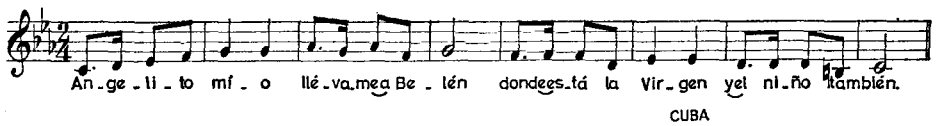
Ej: Nº 11

11a) villancico



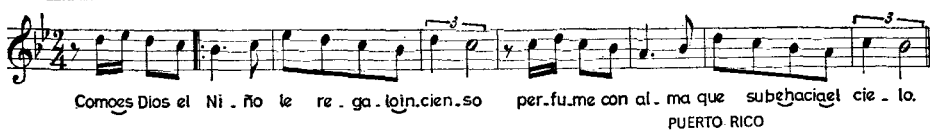
SANTO DOMINGO
Garrido de Boggs, FISD, p. 87.

11b) villancico



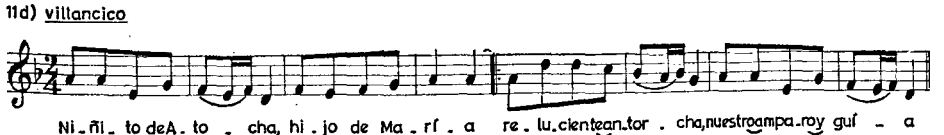
CUBA
Alzola, FNC, ej. 18.

11c) villancico (canción de cuna)



PUERTO RICO
Cadilla, JCIPR, p. 59.

11d) villancico

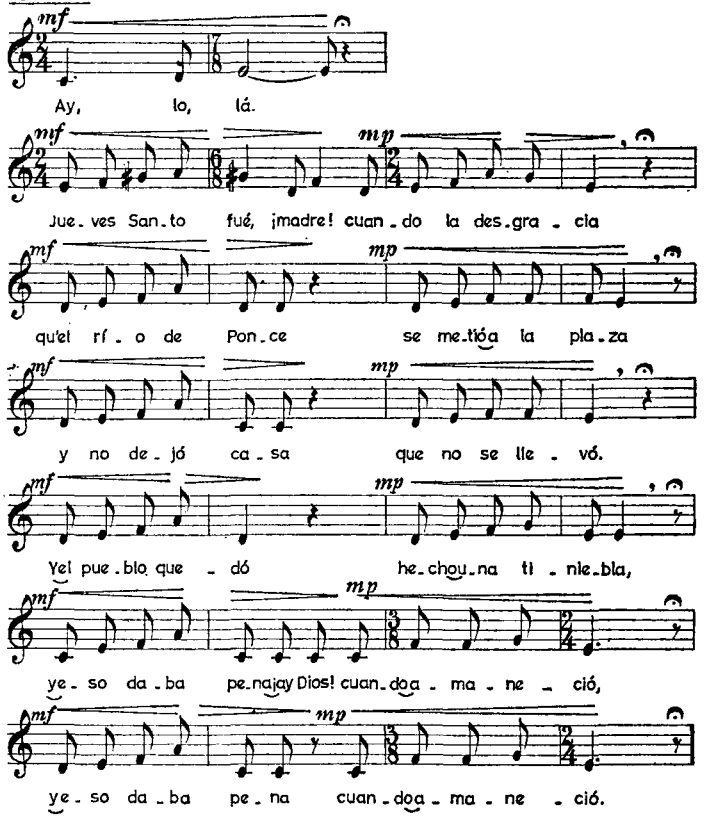


NICARAGUA
García, CFN, p. 78.

canciones de cuna, cantadas por las madres para inculcar la instrucción religiosa en los niños pequeños [68]. Tal como sucede en México y otros lugares de Latinoamérica, el villancico dominicano se relaciona con las representaciones pastoriles de Navidad, en las cuales "niños, vestidos de pastores, zagales y ángeles, cantan también villancicos al Niño Jesús" [69]. Observemos en el ejemplo anterior una selección de villancicos centroamericanos, cuya nítida y sencilla estructura no requiere mayores comentarios: (Ver ej. Nº 11).

Las características poéticas del villancico centroamericano se ajustan, en su mayoría, a la forma tradicional del villancico hispánico, basada en la copla hexasílaba con o sin estribillo. Su fisonomía musical responde a la de los villancicos venezolanos, mexicanos y argentinos previamente descritos. No obstante, en Puerto Rico suele utilizarse también el aguinaldo en forma de décima. Tal como sucede en las *posadas* de México, grupos de músicos disfrazados y enmascarados recorren las calles cantando en cada casa este tipo de aguinaldos a cambio de dádivas obsequiadas por los dueños de casa. El ejemplo que presentamos a continuación posee un evidente ancestro hispá-

Ej. Nº 12
aguinaldo (en forma de décima)



PUERTO RICO. Corozal, Barrio Lomas.
Waterman, LCPR, AFS-L18-A1.
Transcripción de María Ester Grebe.

nico. Su estructura reiterativa y sencilla se basa en pares de fórmulas básicas complementarias. (Ver ej. Nº 12).

Desde el punto de vista poético-musical, este trozo es de especial interés debido a su conexión con diversos géneros basados en la décima de Espinel, de gran dispersión geográfica en nuestro continente. Bástenos citar el caso del *verso* o *canto a lo pueta* chileno, perteneciente a la tradición oral campesina y cuyas variedades *a lo divino* y *a lo humano* fueron cultivadas a partir de fines del siglo XVI. Este género mantiene en la actualidad su vigencia, conservando su estructura y lenguaje musical arcaicos en diversas regiones rurales del país [70].

IV

A modo de síntesis, y como resultado del estudio transcultural del villancico latinoamericano recién efectuado, intentaremos realizar, a continuación, una clasificación del género, la cual tendrá necesariamente un carácter provisorio. Atendiendo a la relativa autonomía del villancico como expresión y comportamiento folklórico, este género puede dividirse en dos grupos:

1) canciones de adoración ante el pesebre de Navidad, independientes de otras expresiones folklóricas extramusicales; y
2) canciones navideñas asociadas o incorporadas a dramas, danzas o procesiones.

Atendiendo a la filiación de los elementos de su estilo musical, el género puede dividirse de la manera siguiente [71]:

1) canciones de origen hispánico
   - a) repertorio perteneciente al estrato antiguo,
   - b) repertorio perteneciente al estrato reciente.

2) canciones o danzas hispano-indígenas
   - a) repertorio perteneciente al estrato antiguo,
   - b) repertorio perteneciente al estrato reciente.

La documentación histórica parece indicar que el villancico folklórico colonial estuvo ligado a dramas y procesiones organizadas por el clero y los misioneros, los cuales perdieron su importancia y funcionalidad con la conversión de los indígenas al catolicismo. La evolución de este género en manos de los seglares produjo, en ciertos casos, una tendencia hacia su mayor autonomía; y, en otros, una pervivencia del villancico en las danzas, procesiones y dramas navideños, los cuales tendieron a incorporar gradualmente una importante dosis de elementos realistas, profanos o sincréticos [72].

Es evidente que las variantes hispano-indígenas han logrado sobrevivir con extraordinaria fuerza sólo en aquellas regiones en las cuales la vitalidad y complejidad de la cultura musical indígena permitió la pervivencia de sus manifestaciones y su consecuente integración en el complejo musical post-colombino. Actualmente, la principal de dichas regiones es el área andina.

Siendo la Navidad una festividad asociada y dedicada al Niño Jesús en particular y los niños en general, no es sorprendente la importante cantidad de canciones infantiles adaptadas como género navideño. Los valiosos y bien documentados estudios sobre los cancioneros infantiles de Puerto Rico [73], México [74], Santo Domingo [75] y Cuba [76] contienen una apreciable cantidad de canciones navideñas que atestiguan el estrecho vínculo existente entre el villancico y el repertorio musical infantil de nuestro continente.

Compartimos la opinión autorizada de Eugenio Pereira Salas, quien sostiene que las características poéticas del villancico son más estables que las musicales. Este autor afirma: "Si examinamos la estructura poética de las composiciones anotadas, podemos sin duda alguna rastrear sus orígenes hispánicos, pero en su forma musical el villancico tomó en América un ritmo diferente, asimilándose al sencillo repertorio melódico popular. No existe en verdad una estructura musical constante que individualice un tipo genérico" [77].

Es evidente que los villancicos responden, en mayor o menor grado, a la estructura poética de la copla hexa u octosílaba hispánica y a una temática navideña *a lo divino* dirigida al Niño Dios o a la Virgen. Sin embargo, a pesar de la heterogeneidad de los estilos musicales regionales, es posible aislar ciertos factores comunes compartidos por las diversas especies de villancicos. Ellas son las siguiente:

1) predominio del modo mayor;
2) estructura estrófica periódica, de tendencia regular y simétrica, modelada por el verso;
3) interválica por grados conjuntos o por sucesiones triádicas, sin cromatismos;
4) terminaciones melódicas en primer y tercer grados y, en menor número, en quinto grado;
5) ámbito predominante de séptima u octava, restringido a una sexta o amplificado a una novena o décima;
6) duplicación melódica en terceras paralelas;
7) métrica regular en 2/4, 6/8 ó 3/4, o bien alternante con uso de la *hemiola* horizontal y vertical;
8) formas simples —unitarias, binarias o ternarias— con o sin estribillos;
9) organización melódica silábica;
10) acompañamiento predominante en guitarra, con utilización de dos funciones armónicas alternantes [78];
11) carácter alegre y extrovertido.

Es indudable que las características recién enumeradas no son exclusivas del villancico latinoamericano, siendo compartidas por diversos géneros criollos pertenecientes a aquellas regiones en las cuales la influencia hispánica es preponderante [79]. Sin embargo, si se suman estas características musicales a las poéticas y a la función religiosa-popular específica del género, se obtiene una inconfundible configuración determinada por sus fuertes lazos genéricos que descansan en su tronco común hispánico vitalizado por elementos regionales, heterogéneos y variables, de origen indo o afroamericano.

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

Esperamos que futuros estudios históricos sobre el villancico colonial artístico, sumado a un mayor número de monografías especializadas sobre el villancico folklórico contemporáneo, complementadas con grabaciones de terrenc adecuadas, aclaren las interrogantes planteadas por este trabajo haciendo posible la realización de futuros estudios comparativos a nivel continental.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

[1] El presente trabajo fue preparado y redactado para el *Seminario de Etnomusicología Latinoamericana* efectuado en Indiana University, EE. UU., en 1967, el cual estuvo a cargo de los profesores Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera y George List. En esa oportunidad, este trabajo fue gentilmente revisado por la etnomusicóloga Isabel Aretz. La realización de este y otros proyectos de investigación ha sido posible gracias a una beca otorgada por la Fundación Guggenheim a la autora de este estudio.

[2] Isabel Pope, "El Villancico Polifónico". En Rafael Mitjana y Jesús Bal y Gay, *El Cancionero de Upsala,* México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 15-43.

[3] Higinio Anglés, *La Música de las Cantigas de Santa María.* Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1943, 126, 462 pp. Véase también del mismo autor *El Codex Musical de Las Huelgas,* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931, pp. 53-58. Trend define la cantiga como "canción religiosa popular con narraciones de milagros cantados en honor de nuestra Señora..." Véase John B. Trend, *The Music of Spanish History,* Humphrey Milford, Oxford University Press, 1926, p. 53.

[4] Pope, *op. cit.,* pp. 26-27.

[5] Otro punto de vista acerca de este problema histórico-literario se refiere al entronque del villancico con el zegel moro. Una discusión acerca de la validez de este enfoque puede encontrarse en Pierre Le Gentil, *Le Virelai et le Villancico,* Paris, Les Belles Lettres,

1954, pp. 218-226. Véase también Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus,* The Hague, Nijhoff, 1960, p. 18; e Isabel Pope, *op. cit.,* p. 28.

[6] Pope, *op. cit.,* p. 32.

[7] Stevenson, *op. cit.,* p. 252.

[8] *Ibid.,* p. 28. Véase también Trend, *op. cit.,* p. 55.

[9] Pope, *op. cit.,* p. 35.

[10] *Ibid.,* p. 37.

[11] *Ibid.,* p. 39.

[12] Robert Stevenson, *Music in México.* New York. Th. Crowell, 1952, pp. 68, 84. Véase también Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México,* México, 1934, p. 89.

[13] Stevenson, *ibid.,* p. 140.

[14] Saldívar, *op. cit.,* p. 302.

[15] *Ibid.,* p. 303.

[16] J. M. Coopersmith, *Music and Musicians of the Dominican Republic.* Washington, Pan American Union, 1949, p. 14.

[17] Alejo Carpentier, *La Música en Cuba.* México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 66-67.

[18] José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia.* Bogotá, Bibl. Popular de Cultura Colombiana, 1945, p. 246.

[19] Isabel Aretz, *Cantos Navideños en el Folklore Venezolano.* Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962, p. 121.

[20] Robert Stevenson, *The Music of Perú.* Washington, Pan American Union, 1959-60, pp. 84, 86, 189-190.

[21] *Ibid.,* p. 190.

[22] *Ibid.,* pp. 236-249.

[23] Julia Elena Fortún, *La Navidad en Bolivia.* La Paz, Colección Etnografía y Folklore, 1957, pp. 33-35. Véase también su *Antología de Navidad,* La Paz, Biblioteca Paceña, 1956.

[24] Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile.* Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, p. 188.

[25] *Ibid.,* p. 55. En Chile, Ajuria, Madux y Campderrós fueron los principales compositores de villancicos del siglo XVIII.

[26] Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina (1536-1851).* Buenos Aires, Beta, 1961, I, p. 124.

[27] Leslie Dent Johnston, *Classical Origins of Christmas Customs.* Tesis Doctoral, (resumen), Urbana, University of Illinois, 1936, pp. 1-3.

[28] Aretz, *op. cit.,* pp. 37-38.

[29] *Ibid.,* p. 40.

[30] Carlos Vega, *Panorama de la Música Popular Argentina.* Buenos Aires, Losada, 1944, p. 267.

[31] Aretz, *op. cit.,* pp. 46-66.

[32] Rafael Olivares Figueroa, *Diversiones Pascuales en Oriente y Otros Ensayos.* Caracas, Ardor, 1949, pp. 28-29.

[33] Una descripción detallada de este último se encuentra en Instituto de Folklore (Venezuela), "Semejanza de los Pastores", *Educación* (separata), 91, 1960, 34 pp.

[34] Fortún, *op. cit.,* pp. 36, 96-99.

[35] *Ibid.,* pp. 96-119.

[36] *Ibid.,* pp. 75-90. Es interesante destacar que los villancicos del norte de Chile incluyen, asimismo, dramatizaciones y complementaciones coreográficas. Es posible explicar este hecho por la estrecha afinidad cultural que une a Bolivia con las zonas sur del Perú y norte de Chile. (Ver informe sobre *Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica,* Archivo de Revista Musical Chilena, noviembre, 1968).

[37] Véase Ministerio de Educación Pública (Perú), *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima, Casa Mozart, 1966, p. 46.

[38] Universidad Católica del Perú, *Folklore Musical del Siglo* XVIII, Lima, Scheuch, 1946, ejs. 192, 177 y 178. Véase asimismo las interesantes observaciones de Robert Stevenson en *The Music of Perú, op. cit.*, pp. 159-160.

[39] Jorge A. Lira y J. M. B. Farfán, "Los Himnos Quechuas Católicos Cuzqueños". *Folklore Americano,* III, 3, 1955, pp. 149, 158, 162.

[40] Darío Guevara, "Auto de Adoración al Niño Jesús". *Folklore Americano.* XIII, 13, 1965, pp. 37, 46.

[41] Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileña.* México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 68.

[42] *Loc. cit.*

[43] *Ibid.*, pp. 68-69.

[44] *Loc. cit.*

[45] Renato Almeida, *A Música do Brasil.* Río de Janeiro, Imp. Nacional, 1947, p. 226.

[46] *Ibid.*, pp. 228-235.

[47] Alvarenga, *op. cit.*, p. 165.

[48] Vega, *op. cit.*, p. 278.

[49] Isabel Aretz, *Música Tradicional Argentina,* Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1946, p. 368.

[50] *Loc. cit.*

[51] *Ibid.*, pp. 369- 389.

[52] Vega, *op. cit.*, pp. 276-277.

[53] Pereira Salas, *op. cit.*, p. 189. Este mismo autor proporciona diversos antecedentes históricos sobre el villancico chileno en "Cantos de Nochebuena en Chile", *Andean Quarterly,* Verano, 1945, pp. 13-19.

[54] Raquel Barros y Manuel Dannemann, "Introducción al Estudio de la Tonada". *Revista Musical Chilena,* XVIII, 89, pp. 111-112.

[55] Las características aquí enunciadas son el producto del análisis de un grupo de villancicos pertenecientes a la zona central de Chile. Se ha excluído el estudio de las especies de la zona norte por carencia de materiales de investigación.

[56] Las letras cursivas indican la posición del estribillo.

[57] En las melodías de los villancicos chilenos provenientes de las provincias nortinas de Tarapacá y Antofagasta parece imperar el modo menor. (Ver informe sobre *Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica,* Archivo de Revista Musical Chilena, noviembre, 1968).

[58] Eugenio Pereira Salas, "Los Villancicos Chilenos". *Revista Musical Chilena,* X, 51, 1955, p. 47.

[59] Una definición general del término *esquinazo* puede encontrarse en Ramón Laval, *Contribución al Folklore de Carahue (Chile).* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1916, p. 133.

[60] Vicente Mendoza, *Lírica Infantil de México.* México, El Colegio de México, 1951, p. 14.

[61] *Ibid.*, p. 15.

[62] A modo de comparación, puede consultarse la colección de transcripciones de las melodías pertenecientes a *Los Pastores* realizadas por Gustavo Durán. Véase Gustavo Durán, *14 Traditional Spanish Songs from Texas.* Washington, Pan American Union, 1942, pp. 12-18.

[63] Stanley Robe, *Coloquio de Pastores from Jalisco, México.* (Folklore Studies IV). Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954, p. 13.

[64] *Ibid.*, p. 11.

[65] *Ibid.*, p. 32. Una colección de veintiuna melodías es presentada por el Dr. Robe en

pp. 133-143. Ellas comparten, hasta cierto punto, las características musicales de los villancicos hispano-mexicanos.

[66] Edna Garrido de Boggs, *Folklore Infantil de Santo Domingo.* Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1955, p. 70.

[67] Concepción Teresa Alzola, *Folklore del Niño Cubano.* Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961, p. 130.

[68] María Cadilla de Martínez, *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico.* San Juan, Baldrich, 1940, pp. 59-60.

[69] Garrido de Boggs, *loc. cit.*

[70] Diversas informaciones referentes a este género chileno pueden obtenerse de los siguientes trabajos: María Ester Grebe, *The Chilean Verso, a Study in Musical Archaism,* Los Angeles, University of California, 1967, 133 pp.; y, de la misma autora, "Modality in Spanish Renaissance Vihuela Music and Archaic Chilean Folksongs, a Comparative Study", *Ethnomusicology,* XI, 3, 1967, pp. 326-342.

[71] No hemos efectuado aquí una clasificación del villancico de acuerdo a sus diferencias de estilo musical correlacionados con edad o sexo. Concordamos, en este sentido, con el experimentado juicio de la etnomusicóloga Isabel Aretz, quien ha constatado, tanto en Venezuela como en Argentina, la ausencia de diferencias significativas entre los villancicos cantados por niños o por adultos. Esto se debe a que la transmisión oral de estas canciones tiende a efectuarse de adulto a niño y no de niño a niño.

[72] Es interesante recordar que la tendencia a secularizar el villancico se hace presente también en el nivel artístico de este género durante la Colonia (ver p. 5 del presente trabajo). Asimismo, esta tendencia fue común en España durante las festividades populares de Navidad.

[73] Cadilla de Martínez, *op. cit.*

[74] Mendoza, *op. cit.*

[75] Garrido de Boggs, *op. cit.*

[76] Alzola, *op. cit.*

[77] Pereira Salas, "Los Villancicos Chilenos", *op. cit.,* p. 47.

[78] Debe destacarse que en el acompañamiento instrumental del villancico latinoamericano intervienen también otros instrumentos, los cuales varían regional y nacionalmente. Véase Aretz, *Cantos Navideños en el Folklore Venezolano, op. cit.,* pp. 25-36.

[79] Estos rasgos son igualmente compartidos, en mayor o menor grado, por ciertos géneros populares del Renacimiento español —tales como los romances y villancicos— y sus supervivencias en el folklore hispánico contemporáneo. Véase Miguel Querol, "El Villano en la Epoca de Cervantes y Lope de Vega y su Supervivencia en el Folklore Contemporáneo", *Anuario Musical,* XI, 1956, pp. 25-36; e Isabel Pope, "Musical and Metrical Form of the Villancico", *Annales Musicologiques,* II, 1954, pp. 189-214. Si se examina el estilo actual de las canciones navideñas folklóricas españolas, se observará la evidente analogía existente entre los villancicos y aguinaldos hispánicos y los latinoamericanos. Véase Felipe Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español,* Barcelona, Boileau, 1958, I, pp. 144-148; y P. Nolasco de El Molar, "Canciones Navideñas Procedentes del Santuario de Nuestra Señora de Els Arcs (Gerona)", *Anuario Musical,* XII, 1957, pp. 201-233.

[80] Estas abreviaturas corresponden a las referencias pertenecientes a cada uno de los ejemplos musicales.

ABREVIATURAS BIBLIOGRAFICAS Y DISCOGRAFICAS [80]

AFCH: Instituto de Investigaciones Musicales, *Antología del Folklore Chileno,* II, RCA Victor. CML-2085.

CFN: Secundino García, *Cancionero Folklórico Nicaragüense.* Managua, Talleres Nacionales, 1945. 79 pp.

CNFV: Isabel Aretz, *Cantos Navideños en el Folklore Venezolano.* Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962. 129 pp.

FISD: Edna Garrido de Boggs, *Folklore Infantil de Santo Domingo.* Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1955. 661 pp.

FMSD: Universidad Católica del Perú, *Folklore Musical del Siglo* XVIII. Lima, Scheuch, 1946. 32 pp.

FNC: Concepción y Teresa Alzola, *Folklore del Niño Cubano.* Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961. 250 pp.

JCIPR: María Cadilla de Martínez, *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico.* San Juan, Baldrich, 1940. 259 pp.

LCPR: Richard A. Waterman ed., *Folk Music of Puerto Rico.* Washington, The Library of Congress. AFSL 18.

LCUS: Alan Lomax ed., *Folk Music of the United States.* Washington, The Library of Congress. AAFSL 5.

LIM: Vicente Mendoza, *Lírica Infantil de México.* México, El Colegio de México, 1951. 177 pp.

MPB: Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileña.* México, Fondo de Cultura Económica, 1947. 272 pp.

MTA: Isabel Aretz, *Música Tradicional Argentina.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1946. 743 pp.

NB: Julia Elena Fortún, *La Navidad en Bolivia.* La Paz, Colección Etnografía y Folklore, 1957. 143 pp.

PMTP: Ministerio de Educación Pública (Perú), *Panorama de la Música Tradicional del Perú.* Lima, Casa Mozart, 1966. 117 pp.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, RENATO. *História da Música Brasileira.* Río de Janeiro, F. Briguiet, 1942. 529 pp.
A Música do Brasil. Río de Janeiro, Imp. Nacional, 1947.

ALVARENGA, ONEYDA. *Música Popular Brasileña.* México, Fondo de Cultura Económica, 1947. 272 pp.

ALZOLA, CONCEPCIÓN TERESA. *Folklore del Niño Cubano.* Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961. 250 pp.

ANGLÉS, HIGINIO. *El Codex Musical de Las Huelgas.* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931. 385 pp.
La Música de las Cantigas de Santa María. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1943. 126, 462 pp.

ARETZ, ISABEL. *Música Tradicional Argentina.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1946. 743 pp.
Cantos Navideños en el Folklore Venezolano. Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962. 129 pp.

BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN. "Introducción al Estudio de la Tonada". *Revista Musical Chilena,* XVIII, 89, 1964. pp. 105-114.

CADILLA DE MARTÍNEZ, MARÍA. *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico.* San Juan, Baldrich, 1940. 259 pp.

CARPENTIER, ALEJO. *La Música en Cuba.* México, Fondo de Cultura Económica, 1946. 282 pp.

CHASE, GILBERT. *A Guide to the Music of Latin America.* Washington, Pan American Union, 1962. 411 pp.

COOPERSMITH, J. M. *Music and Musicians of the Dominican Republic.* Washington, Pan American Union, 1949. 146 pp.

DURÁN, GUSTAVO. *14 Traditional Spanish Songs from Texas.* Washington, Pan American Union, 1942. 20 pp.

EL MOLAR, P. NOLASCO DE. "Canciones Navideñas Procedentes del Santuario de Nuestra Señora de Els Arcs (Gerona)". *Anuario Musical,* XII, 1957. pp. 201-233.

FORTÚN DE PONCE, JULIA ELENA. *Antología de Navidad.* La Paz, Biblioteca Paceña, 1956.

La Navidad en Bolivia. La Paz, Colección Etnografía y Folklore, 1957. 143 pp.

GARCÍA, SEGUDINO. *Cancionero Folklórico Nicaragüense.* Managua, Talleres Nacionales, 1945. 79 pp.

GARRIDO DE BOGGS, EDNA. *Folklore Infantil de Santo Domingo.* Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1955. 661 pp.

GESUALDO, VICENTE. *Historia de la Música en la Argentina (1536-1851).* Buenos Aires, Beta, 1961. 3 vols.

GIL GARCÍA, BONIFACIO. *Cancionero Popular de Extremadura.* Badajoz, 1961. 2 vols.

GREBE, MARÍA ESTER. *La Estructura Musical del Verso Folklórico.* Tésis de Licenciatura, Santiago, Universidad de Chile, 1965. 76, 35 pp.

The Chilean Verso, a Study in Musical Archaism, (Latin American Studies, IX). Los Angeles, University of California, 1967. 133 pp.

"Modality in Spanish Vihuela Music and Archaic Chilean Folksongs: a Comparative Study". *Ethnomusicology,* XI, 3, 1967. pp. 326-342.

GUEVARA, DARÍO. "Auto de la Adoración al Niño Jesús". *Folklore Americano,* XIII, 13, 1965. pp. 37-51.

INSTITUTO DE FOLKLORE (Venezuela). "Semejanza de los Pastores". *Educación* (separata), 91, 1960. 34 pp.

INSTITUTO PANAMERICANO DE GEOGRAFÍA E HISTORIA. *Bibliografía del Folklore Peruano.* Lima y México, Publicaciones del Comité de Folklore, 1960. 186 pp.

JOHNSTON, LESLIE DENT. *Classical Origins of Christmas Customs.* Tesis Doctoral (resumen), Urbana, University of Illinois, 1936.

LAVAL, RAMÓN. *Contribución al Folklore de Carahue (Chile).* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1916. 179 pp.

LE GENTIL, PIERRE. *Le Virelai et le Villancico.* París, Les Belles Lettres, 1954.

LIRA, JORGE Y J. M. B. FARFÁN, "Himnos Quechuas Católicos Cuzqueños". *Folklore Americano,* III, 3, 1955. 69 pp.

MENDOZA, VICENTE. *Lírica Infantil de México.* México, El Colegio de México, 1951. 177 pp.

MÉTRAUX, ALFRED. "Jesuit Missions in South America". En Julian Steward ed. *Handbook of South American Indians,* New York, Cooper Square, 1963, V, pp. 645-653.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA (Perú). *Panorama de la Música Tradicional del Perú.* Lima, Casa Mozart, 1966. 117 pp.

MITJANA, RAFAEL Y JESÚS BAL Y GAY. *El Cancionero de Upsala.* México, Fondo de Cultura Económica, 1944. 157 pp.

OLIVARES FIGUEROA, RAFAEL. *Diversiones Pascuales en Oriente y Otros Ensayos.* Caracas, Ardor, 1949. 191 pp.

PEDRELL, FELIPE. *Cancionero Musical Popular Español.* Barcelona, Boileau, 1958. 4 vols.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO. *Historia de la Música en Colombia.* Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945. 348 pp.

PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile.* Santiago, Imprenta Universitaria, 1941. 373 pp.

"Cantos de Nochebuena en Chile". *Andean Quarterly,* Verano, 1945. pp. 13-19.

"Los Villancicos Chilenos". *Revista Musical Chilena,* X, 51, 1955. pp. 37-48.

PLATH, ORESTE. *Folklore Religioso Chileno.* Santiago, Pla Tur, 1966. 232 pp.

POPE, ISABEL. "El Villancico Polifónico". En Rafael Mitjana y Jesús Bal y Gay, *El Cancionero de Upsala,* México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 15-43.

"Musical and Metrical Form of the Villancico". *Annales Musicologiques,* II, 1954. pp. 189-214.

QUEROL, MIGUEL. "El Villano de la Epoca de Cervantes y Lope de Vega y su Supervivencia en el Folklore Contemporáneo". *Anuario Musical,* XI, 1956. pp. 25-36.

ROBE, STANLEY. *Coloquio de Pastores from Jalisco, México,* (Folklore Studies, IV). Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1954. 158 pp.

SALDÍVAR, GABRIEL. *Historia de la Música en México.* México, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934. 324 pp.

SCHINDLER, KURT. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal.* New York, Hispanic Institute in the United States, 1941.

SIMMONS, MERLE E. *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America.* Bloomington, Indiana University Press, 1963. 396 pp.

STEVENSON, ROBERT. *Music in México.* New York, Th. Crowell, 1952. 300 pp.
The Music of Perú. Washington, Pan American Union, 1959-1960. 331 pp.
Spanish Music in the Age of Columbus. The Hague, Nijhoff, 1960. 335 pp.

STEWARD, JULIAN H. (ed.) *Handbook of South American Indians. New York,* Cooper Square, 1963. 7 vols.

TREND, JOHN BRANDE. *The Music of Spanish History to 1600.* London, Oxford University Press, 1926. 288 pp.

UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. *Folklore Musical del Siglo* XVIII. Lima, Scheuch, 1946. 32 pp.

VEGA, CARLOS. *Panorama de la Música Popular Argentina.* Buenos Aires, Losada, 1944. 361 pp.