

Música en las danzas de los Seises sevillanos: Los villancicos-baile de Francisco Andreu (1853)

Vicente Martínez Molés

*Profesor de Música y Musicólogo
(Archivo de la Catedral de Segorbe)*

Resumen: Francisco Andreu, músico catalán, desempeñó brevemente el magisterio de Capilla en la Catedral de Sevilla. Años más tarde, en 1853 y poco antes de su fallecimiento, remitía a esta institución dos obras musicales, significativas por lo singular que suponen los villancicos-baile que cantan y danzan los seises sevillanos. Las piezas, una dedicada al Santísimo Sacramento y otra a la Purísima Concepción de María Santísima, han pasado desapercibidas o ignoradas, hasta el extremo de darse por perdidas. Fueron compuestas en agradecimiento por el trato recibido mientras residió en la ciudad y constituyen una rareza en la producción del autor. El trabajo nos permite en general conocer y aportar nuevos datos acerca de los fundamentos y las técnicas compositivas empleadas por quienes escribieron este tipo de obras, y en particular la capacidad creadora del maestro Andreu abarcando diversos géneros del lenguaje musical.

Abstract: Francisco Andreu was a musician from Catalonia who served as Chapel Magister at the Cathedral of Seville. Years later, in 1853, and close to his death, he sent two musical works, very interesting because of the uniqueness of the carols and dances made by Sevillian Seises. Such pieces, dedicated to the Holy Sacrament and Pure Virgin Mary, were largely forgotten and even thought as lost. They were composed as a grateful for the hospitality received whilst he lived here and they constitute rare works in the author. This paper permits a general knowledge and new information about composing techniques and the creative capacity of Master Andreu in facing diverse types of musical languages.

Palabras Clave: Música, Seises, Sevilla, Francisco Andreu.

Key Words: Music, Seises, Seville, Francisco Andreu

1. INTRODUCCIÓN

Cuando mencionamos a Francisco Andreví estamos hablando de un músico que jugó un destacado papel dentro de la música española del XIX. Aludir a los seises sevillanos nos hace recordar un ritual sacro musical con un estilo y unas características excepcionales. Si unimos las dos partes, seises y Francisco Andreví, encontramos los elementos idóneos tanto para poder conocer a un importante compositor español, como para poder estudiar y profundizar en una música con un estilo propio, revalorizar una danza con una tradición muy arraigada y, con todo ello, mirar hacia una ciudad que es referente en la representación de las danzas de los seises en España: Sevilla.

El estudio se ha realizado como parte de la investigación que estoy llevando a cabo en torno a la vida y obra de Francisco Andreví¹, y ha permitido conocer dos composiciones musicales que durante siglos han permanecido guardadas y conservadas, como ocurre con tantas otras en los fondos de los archivos catedralicios españoles. En este caso se trata de dos villancicos, localizados en el archivo de la catedral de Sevilla que nos han permitido descubrir una serie de datos que han resultado ser de gran interés en el proyecto investigador².

Para su elaboración nos ha sido de gran utilidad la publicación del maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla don Herminio González Barrionuevo, donde se analiza el desarrollo histórico de la formación de los seises o niños cantores en la catedral de esta ciudad así como también de las correspondientes danzas o bailes. Tanto esta como otras informaciones, han supuesto una importante fuente de documentación y se han tenido presentes a la hora de escribir este artículo, cuya finalidad va a ser la de dar a conocer las dos obras que compuso Francisco Andreví dirigidas a este tipo de ceremonias, y que merecen, en su singularidad, la atención de quien se aproxima a la música de este maestro de Capilla que lo fue en Sevilla³.

¹ Una tesis doctoral en la Universitat de València que pretende estudiar y profundizar en torno a todos aquellos datos biográficos, musicales y sociales que hicieron de este músico un auténtico referente de la música de nuestro país. Con anterioridad ya he publicado algunos aspectos del músico en: MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: “Francisco Andreví Castellá y la Catedral de Segorbe”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX (2008), pp. 137-145; “Francisco Andreví Castellá y su aportación musical a la Catedral de Segorbe”, *Boletín del Instituto de Cultura Alto Palancia (ICAP)*, 19 (junio 2009), pp. 125-136; MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente y otros: “Tota Pulchra”, *Segobricensis Musicae*1, *Publicación del archivo de la Catedral del Segorbe, Segorbe 2010*; MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: “Enseñando a los infantillos: Un ejercicio de vocalización musical de Francisco Andreví [1808]”, *Segobricensis. Publicación de la Catedral de Segorbe, ISSN 2171-6285, volumen I*, consultable en www.catedraldesegorbe.es/proyecto.php; “Música de Francisco Andreví para unas exequias reales. El oficio y la Misa de Difuntos en la muerte de Fernando VII”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Tomo LXXXVII, 2011*, pp. 365-396; MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España. Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo*, La Laguna, 2013.

² Aunque Rosa y López en su obra ROSA Y LÓPEZ, Simón de la: *Los seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1904, transcribió el inicio del estribillo del baile de Corpus de Andreví, en 1982 se daba por perdidos ambos bailes (INFANZÓN, Abel: “Notas para un cancionero de los seises (IV)”, *ABC de Sevilla*, 10 de diciembre de 1982, pág. 13) más tarde aparecen recogidas en el Catálogo del archivo musical de la Catedral (el Villancico al Santísimo Sacramento lo podemos encontrar con N° de documento 288 y Signatura 106-4-2 y el Villancico a la Purísima Concepción con N° de documento 289 y Signatura 106-4-1).

³ Además de la publicación aludida de GONZALEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Los seises de Sevilla*, Sevilla, 1992 hay que consultar también la de ROSA Y LÓPEZ, Simón de la: *Los seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1904 y

1.1 Los Seises y sus danzas

Los seises eran niños cantores de la Catedral sevillana de entre diez y catorce años cuya principal función era interpretar la música en los oficios litúrgicos. Adjunta tenían la función de la danza, pero esta se consideraba como secundaria⁴. Su nombre refleja el número de niños que supuestamente intervenían, seis, pero al mismo tiempo esto nos genera una duda en cuanto al por qué se trataba de ese número concreto y no otro. No hay datos que aclaren el por qué son solo seis los pequeños danzantes, pero al parecer esto se debe a la Bula de 1251⁵, la cual estableció en esta cantidad el número de miembros de los coros de la Iglesia. Sin embargo, es curioso que siempre hayan sido más de seis los que han participado en las danzas: en el año 1512, había once niños cantorricos; en 1532, había seis niños cantorricos y un número no especificado de danzantes; en 1555, ocho niños cantorricos; en 1556 y 1557, contaron con seis niños cantorricos y dos pastorricos; en el año 1565, diez niños cantorricos y finalmente entre los años 1576 a 1590, eran seis los niños cantorricos y cuatro los danzantes. Ya en el siglo XVII hubieron siempre diez danzantes, excepto en las fiestas de la Inmaculada Concepción que habían doce.

Para encontrar la primera documentación que nos hable de la existencia de una danza de seises nos tenemos que remontar a principios del siglo XVI. Hasta ese momento no se conserva ninguna referencia escrita que nos informe de algún aspecto relacionado con ella, aunque se sabe que desde siglos atrás estas danzas eran típicas como parte de la celebración que se hacía en Sevilla gracias a que en unos documentos escritos, cuando se referen a ella, lo hacen como una danza ya establecida. Los investigadores, como Rodrigo de Zayas, nos dicen que el primer *seise* conocido, titulado *Adoremos te, Señor*, fue compuesto por Francisco de la Torre, quien en 1505 era nombrado maestro de seises. El mismo autor destaca la relación de los seises con el gran compositor Francisco Guerrero y las danzas del momento⁶. Ya en la segunda mitad del siglo aparecía impreso un libro para la enseñanza de los seises sevillanos⁷.

los artículos de TREND, J. B.: "The Dance of the Seises at Sevilla", *Music and Letters*, vol. 11 nº 1 (1921), pp. 10-28, o las informaciones publicadas en el periódico *ABC de Sevilla* por GIL DELGADO, Francisco ("Los seises más viejos", 9 de junio de 1996, pág. 68) y por INFANZÓN, Abel, seudónimo utilizado por Antonio Burgos Belinchón ("Notas para un cancionero de los seises (I)", 7 de diciembre de 1982, pág. 17; (II), 8 de diciembre de 1982, pág. 13; (III), 9 de diciembre de 1982, pág. 17; (IV), 10 de diciembre de 1982, pág. 13 y (V), 12 de diciembre de 1982, pág. 13. Sobre la música de este periodo inicial MURRELL STEVENSON, Robert: *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*, Madrid, 1985 y SUÁREZ MARTOS, Juan María: "La música en la Catedral de Sevilla durante el s. XVII: apogeo y crisis económicas", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 1 (Sevilla, 2008), pp. 349-362.

⁴ GONZÁLEZ: *Los seises...*

⁵ Sobre la Bula del Papa Inocencio IV del año 1251, para la dedicación de la Catedral, puede consultarse ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1795, pp. 52-55.

⁶ ZAYAS, Rodrigo de: "El Siglo de Oro de la música sevillana", *Sevilla Ciudad de la Música*, Sevilla, 2006. Sobre Francisco Guerrero, véase GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra: la música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, 2000.

⁷ VILLAFRANCA, Luís de: *Breve instrucción de canto llano para aprender brevemente el artificio del canto*, Sevilla, 1565).

Pero sin embargo, esta Danza de Seises, con tanta tradición y arraigo, sigue presentando una serie de dudas que no son fáciles de responder. Cuestiones como el tiempo que se viene ejecutando a lo largo de la historia, el por qué se llama concretamente a los danzantes “Seises” si el número de ellos no siempre era seis, quién escribió la música para que se interpretaran, cuanto han variado en el tiempo o cual es el origen y significado de estas danzas han merecido atención, aunque sin una respuesta definitiva⁸.

1.2 La interpretación: momentos del año litúrgico

¡Cuántas consideraciones fluyen de la cabeza del creyente contemplando despacio las figuras descritas por los seises con sus movimientos coreográficos durante las octavas del Corpus y Concepción y el triduo del Carnaval! ¡Cuántos afectos místicos se despiertan a la vista de lo que aquellas letras, cruces y círculos parecen significar!

Así comienza un capítulo del interesante libro de don Simón de la Rosa que nos trata de situar en el momento de ejecución⁹. Ambas expresiones podrían resumir el verdadero sentimiento que llegan a transmitir al público que asiste a contemplar en directo estas danzas tan refinadas, medidas y bien ejecutadas en medio de un espacio singular como es la Catedral de Sevilla, en los tres momentos de su interpretación siguiendo el año litúrgico: La Inmaculada, El triduo de Carnaval y El Corpus.

El cabildo sevillano decidió en 1578 que la Octava de la Inmaculada fuera de manera similar a la celebrada en el Corpus. Eran tiempos de gran fervor mariano en Sevilla. Esto llevó a que el Cabildo hispalense se esforzara desde el primer momento por conseguir el mayor lucimiento posible en la Octava de la Inmaculada. Por esta razón, decidió que la Fábrica, es decir la Catedral, mandara confeccionar vestidos nuevos para los seises cada ocho años y renovar los ternos, frontales, sitial y otros ornamentos de la Octava de la Inmaculada cada cuarenta. Con el tiempo, las rentas disminuyeron considerablemente y como consecuencia, descendió el ornamento y lujo de sus celebraciones anuales, pero los seises continuaron danzando como habían venido haciéndolo durante la Octava del Corpus¹⁰.

Las danzas de la Octava del Corpus son las de mayor tradición. Históricamente, los bailes de seises se interpretaban en dos lugares distintos: en el presbiterio bajo y en el coro. En el presbiterio bajo, es donde se interpretan las danzas sagradas en la catedral de Sevilla durante los ocho días de la Octava del Corpus, frente al Altar Mayor, dentro de un acto eucarístico y tienen lugar tras las vísperas. Por su parte, en el coro de la catedral, era donde danzaban antiguamente el último día de la Octava del Corpus, mientras se formaba la procesión que trasladaba el Santísimo Sacramento hasta el Sagrario.

⁸ Además del artículo de TREND ya citado, MATLUCK BROOKS, Lym: “Los Seises in the Golden Age of Seville”, *Dance Chronicle*, 5 (1982), pp. 121-155 y RUIZ JIMENEZ, Juan: “From mozos de coro towards seises. Boys in the musical life of Seville Cathedral in the fifteenth and sixteenth centuries”, *Young Choristers 650-1700*, 2088, pp. 86-103.

⁹ DE LA ROSA: *Los Seises de...*, p. 263.

¹⁰ GONZÁLEZ: *Los seises...*

Comienza la capilla entonando el *Tantum ergo* y, al terminarlo, los niños aparecen de pie entre ambas bancas, unos enfrente de otros, formando dos filas, cada cual con el sombrero debajo del brazo y las manos provistas de castañuelas. Los niños que se colocan en los extremos de las filas, son los de talla más alta y se les llama puntas; a los siguientes más inmediatos, segundos; y a los que caen en el centro, que en teoría deben ser los más pequeños, se denominan trancas. Dependiendo si el número de niños es seis, ocho o diez, estas figuras varían y por consiguiente la ubicación de los denominados segundos y trancas oscila.

Por su parte, el triduo de Carnaval lo forman el domingo, lunes y martes de Carnestolendas y se celebró por primera vez en el año 1695 con solemnidad y grandeza similar a la Octava del Corpus. Junto a estas, cabe señalar que en algunos años también lo hicieron en la fiesta del Corazón de Jesús, siendo el 17 de junio de 1898 cuando se celebró por primera vez, pero fueron suprimidos muy pronto. Curiosamente, en las partituras musicales se indica explícitamente el título “Baile al Sagrado Corazón de Jesús”, y debajo aparece la fecha y el nombre del compositor teniendo la obra una estructura tripartita formada por Introducción -Estribillo- Coplas¹¹.

1.3 Elementos destacados: vestuario, formas y público

A lo largo de la historia muchos han sido los pleitos que se han abierto contra estos bailes por motivo de su indumentaria, pero curiosamente nunca han arremetido contra las figuras del danzado porque, en realidad, estas, desde sus orígenes hasta nuestros tiempos actuales jamás han llegado a perder su carácter religioso. Por lo que respecta al vestuario de los Seises, este llama la atención porque es muy característico y tiene un aire a las ropas utilizadas por la alta sociedad, aunque esto ha evolucionado y variado en el paso de los años.

Cuando por primera vez, allá por el siglo XIV los mozos de coro salieron cantando y bailando vestidos de ángeles delante del Arca del Sacramento, su danza debió ser tan inocente y devota como puras y sencillas eran las costumbres de aquellos creyentes. Dos siglos más tarde se despertó el interés por reformarlas pero jamás se llegaron a confundir con las del pueblo. En el año 1613 se presentaron a bailar en el altar mayor adornados de broqueles y lanzas, pero por sus decoraciones tampoco podemos tildar a estas danzas de que pierdan su carácter religioso, muestra de lo cual viene dado por el hecho de que se mantuvieron firmes hasta 1654 y, casualmente, son iguales a las que se bailaban a principios del siglo XX en las tres épocas del año.

Aunque anteriormente los seises se engalanaban con su tradicional traje azul y plata, la vestimenta actual en el Corpus consiste en un doblete carmesí con franjas amarillas y unos cuellos blancos satinados, reducidos en el exterior para mostrar unos cordones de

¹¹ GONZÁLEZ: *Los seises...* En el Catálogo de obras de música de la Catedral de Sevilla: GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio y otros: *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*, Granada, 1994 podemos localizar dos obras con este título de las cuales una pertenece a Evaristo García Torres, con N° de documento 850 y Signatura 49-1-8 y otro que es anónimo y corresponde al N° de documento 119 y Signatura 110-1-29.

color carmesí y amarillo. Sobre el hombro derecho se coloca una banda blanca que cruza por la cintura y acaba en una borla roja y amarilla en la parte izquierda. El gorro es gris, con un lazo dorado que lo rodea y sujeta una larga pluma que sobresale de su cabeza.

Para la fiesta de la Inmaculada Concepción, el vestuario es similar, pero se introducen pequeñas variaciones como es el cambio del color carmesí por el color azul en el doblete, porque representa uno de los colores atribuidos a la Virgen María en el arte. El azul claro que emplea la Iglesia para la liturgia de la Inmaculada y que aparece también en las Purísimas de Murillo simboliza pureza y virginidad. Pero no es más que una de las numerosas leyendas que circulan por Sevilla en torno a los seises, la que cuenta el hecho de que se diga que fueran estos los primeros en tomar este color para los trajes de la Octava de la Inmaculada, o en su caso, que fuera de ellos de quien pasara a las celebraciones litúrgicas en honor a la Purísima. Sin embargo, no fue hasta un Breve de Pío VIII en 1819, el que autorizaba el uso de ornamentos en azul celeste para la liturgia del día de la Inmaculada y de su Octava. Es verdad que este fue el color de los doce vaqueros costeados por Núñez de Sepúlveda el año de la dotación de la Octava (1654) y en un documento de su fundación se expone y justifica a su vez cual fue la razón de la elección de dicho color reservado para las celebraciones litúrgicas en honor de la Inmaculada. Únicamente cabría señalar un cambio de vestimenta en el tiempo que estuvo de maestro de capilla en Sevilla Hilarión Eslava (1832 - 1847)¹².

Por lo que respecta a la forma de las danzas, antiguamente las figuras de estas eran muy detallistas y tenían un carácter nobiliario. Era pues un arte distinto del canto y de otras muchas realidades artísticas, y como tal requería de expertos en su realización y enseñanza. El maestro de Capilla no podía ni debía enseñarla, era necesaria la colaboración de un verdadero experto en la materia. Nueve distintas eran las figuras que realizaban en la antigüedad los seises: cadena grande o doble, chica o sencilla, calado de a ocho con dos eses, de a ocho sencillo, de a seis sencillo, de a diez sencillo, cruz palmada, cruz de frente, ese grande o doble y alas. Cada una de estas figuras tiene un tiempo fijo de duración y por tanto, la duración del villancico ha de controlarse para que baile y música terminen a la vez¹³.

Lo que no cabe duda es que estas danzas no surgieron de forma espontánea, sino que existen indicios para pensar que éstas se configuraron sobre la base de aquellas practicadas en su época, y particularmente de algunas que tenían lugar en la fiesta del Corpus de Sevilla. Así lo demuestra su relación con algunos elementos de la seguidilla, del minué o minueto, de la danza de espadas, de sarao, de la morisca, etc. Las más modernas danzas exigieron de una renovación en los bailes y en sus pasos recurriendo a un tipo formado a partir de la combinación o amalgama de pasos y cruces procedentes de danzas

¹² TREND: "The Dance of..."

¹³ Según nos cuenta González Barrionuevo en su publicación, hay que señalar que en la época de Eduardo Torres (1910 - 1934), los seises describían en sus danzas tan sólo dos figuras: una eme (=María) en los bailes de la Octava de la Inmaculada y una cruz palmada en los del Corpus. Estos pasos y cruces de minueto y pavana, enlazados y ordenados convenientemente, en forma de Cruz y de Hostia o de "eme" y estrella, son los que constituyen la base de la danza de los seises en los bailes del Corpus y de la Inmaculada, respectivamente. GONZALEZ: *Los seises...*

del periodo renacentista y barroco, lo cual hizo necesaria una revitalización de la danza de los seises. Así, tanto en sus partituras, todas de época moderna aunque tradicionales en su forma, como los trajes de los niños se vieron arrojados por una danza de talante suficientemente artístico, de carácter “religioso”, digna y elegante.

Respecto de la interpretación, lo que podemos subrayar es que la danza se ajusta a una música escrita en compases ternarios y se puede comparar con un baile de corte, por eso Rodrigo de Zayas sostiene tras unas investigaciones realizadas, que la primitiva forma de la danza fue una pavana real la cual, según dice, se empobreció a través de las composiciones de Andreví, Eslava o García Torres entre otros debido a su supuesto italianismo, cosa que no es fácil de demostrar¹⁴.

En cuanto a los pasos de la danza hay que comenzar diciendo que se componen de tres movimientos y son parecidos a la salida o primera posición de la seguidilla, pero sin acompañamiento o balanceo de los brazos, los cuales han de permanecer caídos con naturalidad como señal de reverencia a la divina majestad festejada. Se ejecuta el paso más o menos aceleradamente según lo que indique el aire de la música sin que se altere nunca la serenidad del movimiento pues, los danzantes cuando avanzan, se levantan a un tiempo sobre las puntas de los pies y marcan así los compases del villancico, resultando en realidad una especie de andar muy acentuado y uniforme que en nada se parece a la saltación de la danza profana.

Por su parte, el público asistente a estas danzas también cumple unas normas y respeta una serie de tradiciones que se van transmitiendo de generación en generación. El clero celebrante revestido ocupando lugar en el Presbiterio, las autoridades asistentes, pero sobre todo el pueblo. Este último se coloca sentado entre el Coro y la Capilla Mayor porque el baile se ejecuta delante del Altar Mayor, en un espacio de aproximadamente tres metros de longitud por dos de ancho, limitado por dos bancas que aparecen adornadas con una decoración extraordinaria basada en el terciopelo carmesí y con unos elementos decorativos pensados especialmente para la ocasión. Después de Visperas, el Cabildo presidido si asiste por el Prelado sale del coro y se traslada solemnemente al presbiterio, colocándose todos ante el Santísimo Sacramento junto a los que van a bailar, y tras ello empieza la danza concluyendo la misma con la reserva eucarística.

1.4 Otras manifestaciones de danzas

En vistas de los datos consultados, lo que resulta evidente es que estas danzas eran bastante diferentes a las que se hacían en la calle, claramente teñidas por su carácter profano, pero aun así resulta curioso el hecho de que las representaciones dramáticas y las danzas del interior de la iglesia, de carácter religioso, fueran en algún momento prohibidas durante la fiesta del Corpus en toda España, y sólo quedasen permitidas en Sevilla. Hay que aclarar, no obstante, que dicha prohibición en los cánones o disposiciones del

¹⁴ AYARRA JARNE, J. E.: *La música en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1976; INFANZON, Abel: “Notas para un cancionero de los Seises (I)”, *ABC de Sevilla*, 7 de diciembre de 1982, p. 17.

Concilio de Trento se refería única y exclusivamente al tiempo en que se decía la misa y los oficios divinos que debían celebrarse “con gravedad y devoción, sin permitirse mientras estos ningunos actos o representaciones, ni danzas o bailes en las iglesias, porque es una maldad perturbarlos o interrumpirlos, teniendo lugar estas cosas antes o después, según determinase el obispo o su vicario”. La prohibición total fue más tardía y se debió a una disposición del ilustrado Carlos III:

“En ninguna Iglesia de estos reynos, sea Catedral, Parroquial o Regular, haya en adelante danzas ni gigantones; y cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conforme a la gravedad y decoro que en ellas se requiere”¹⁵

Sin embargo, parece indiscutible que estas danzas, que durante tanto tiempo han sido una fiesta de la iglesia, en su existencia en los pueblos y ciudades se afanaban por expresar sentimientos de regocijo con uno de los medios fundamentales en la vida social de la época: la danza. Tal es así, que el propio concilio de Trento, expresaba que hay que manifestar con mucho júbilo todas las festividades, tanto exteriormente como en lo interior en espíritu, y ahí cabe la danza en su momento, singularmente en fiestas como el Corpus o la Natividad del Señor¹⁶.

En el caso sevillano, entre los que han permanecido, sus más cercanos parientes parecen ser los seis danzantes de Santa Orosia en Jaca¹⁷ y la de los Cossiers en Mallorca¹⁸ sin olvidarnos de los famosos seises de Toledo¹⁹. Herederos de Sevilla son sin duda

¹⁵ Trento trató el tema en la sesión 2ª del 25 de marzo de 1566, y la disposición puede consultarse en TEJADA RAMIRO, Juan: *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española...*, tomo V, Madrid, 1855, p. 325. La prohibición en *Novísima Recopilación*, Libro Primero, Título I, ley XII “En ninguna Iglesia de estos reynos haya danzas ni gigantones”, que recoge la Real Orden de Carlos III, de 10 de julio de 1780, y cédula del Consejo de 21 de junio de 1780 (*La Novísima Recopilación de Leyes de España*, Madrid, 1805, Pág. 4) .

¹⁶ TEJADA: *Colección de cánones...* p. 325.

¹⁷ Las Danzas de Santa Orosia se interpretan en la festividad del Corpus Christi por un grupo de unas 20 personas y son un rezo formado por un golpe seco de los palos de boj junto con la música del chiflo y del salterio como telón de fondo y constituyen un canto a la patrona de la ciudad de Jaca. Hay una interesante información sobre esta danza escrita por D. José Ramón Callau Biota, mayoral del grupo “Danzantes de Santa Orosia de Jaca” (www.jaca.es y www.flickr.com/photos/jemonbe, consulta de 17-11-2012).

¹⁸ Los Cossiers están formados por seis hombres, una dama y el demonio que bailan al son de las melodías interpretadas por los xeremiers. Esta danza se ejecuta en carnaval, en la festividad de la Asunción (15 de agosto) y en San Roque (16 de agosto) entre otras ocasiones. Es una danza popular de Mallorca, donde aparecen seis niños de más edad que la de los seises de Sevilla y se conserva en diversas zonas de Mallorca como Algaida, Montuñiri, Alaró, Pollença y Manacor, Campos, Palma. Algunas de las danzas más conocidas son Mestre Joan, Los Reyes, Flor de Murta, Dansa Nova, Obriu-nos, Merganço, Titoieta, Les Bombes y L'Oferta <http://es.wikipedia.org>, consulta de 17-11-2012 y MARGALIDA VIDAL, Alaró: “*El ancestral baile de los Cossiers cumple 20 años desde su recuperación*”, *Última Hora*, 4 de agosto de 2012.

¹⁹ Según la publicación de REDONDO SEGOVIA, Ángel José (*Los seises de Toledo*, colegio de Nuestra Señora de los Infantes, nº 46, Toledo, 20 de octubre de 2006), para descubrir los orígenes de los Seises de Toledo tenemos que remontarnos al Siglo III cuando la historia nos cuenta que en las catacumbas, los sacerdotes celebraban la eucaristía a la que asistían niños “monaguillos”, pero la primera noticia que tenemos en Toledo de que estos niños danzaran se remonta al III Concilio de Toledo en 589 donde en su canon 13 se hace mención de los bailes de los Seises en el cual se prohíbe la danza en los templos durante los actos religiosos, quizás por los abusos que empezaron a cometerse. Actualmente, esta tradición se ha perdido y ya no se bailan como antiguamente hacían.

alguna las danzas en Guadix y en tierras valencianas. Si en Guadix la existencia de seises en su catedral se remonta a 1582, las danzas surgen imitando totalmente a Sevilla en la mitad del siglo XX²⁰. Por su parte en Valencia llegan a finales del siglo XVI de la mano del arzobispo San Juan de Ribera. Este arzobispo de Valencia y patriarca de Antioquia, contribuyó notablemente al desarrollo de la pompa exterior del Corpus y su Octava en la ciudad del Turia, mediante las representaciones de autos, cánticos, villancicos y mote-tes. En el Colegio del Corpus Christi, fundación personal del arzobispo, bailaban cuatro niños que pretendían imitar las usanzas hebreas de la época de David, y por eso vestían túnicas blancas con un ceñidor de franjas de oro y coronas de flores, que ejecutaban cuatro danzas en el claustro y dos frente al altar mayor. En concreto, el patriarca Ribera instituyó las danzas de seises para el último día de la octava del Corpus en el colegio, y se conserva la obra que para este fin compuso Juan Bautista Comes con el título “Dame la mano Zagal” en los fondos de su rico archivo musical, además de los pagos a los maestros que enseñaron a los infantillos²¹. Bajo esta influencia y en la tradición originada por San Juan de Ribera, la misma se trasladó a la catedral de Segorbe, en la que se sabe de unas danzas que se ejecutaban en la procesión del Corpus y en la festividad de la Asunción, al menos durante el siglo XVII, y que pudieron acompañarse de la música compuesta por su maestro de Capilla Marcelo Settimio, discípulo de Comes. También hay referencia de bailes en honor del Santísimo celebrados en 1623 durante la festividad de San Bruno en la cartuja valenciana de Portaceli.

2. MÚSICA Y LETRAS

2.1 Forma musical: el villancico

Podríamos afirmar que las obras danzadas por los seises a lo largo de su historia han debido de seguir siempre la forma villancico²², por la importancia que este ha gozado en las piezas con texto castellano y por ser una forma musical autóctona y tradicional española. Los villancicos han mantenido su estructura fundamental desde la Edad Media, si bien con el tiempo sufrió algunas transformaciones. Todos los bailes de seises conservados en Sevilla presentan la forma tripartita del villancico del siglo XVIII: Introducción, Estribillo y Coplas.

La Introducción abre el villancico con una primera parte de carácter reposado, cuyo texto suele invitar a la alabanza divina o nos anuncia lo que luego va a suceder, en las otras dos partes. Puede llevar compás binario o ternario, pero es más frecuente el de 4/4.

²⁰ www.seisesdeguadix.blogspot.com.es, consulta de 17-11-2012.

²¹ Esta obra se puede localizar en el catálogo de don José Climent: *Fondos Musicales de la Comunidad Valenciana, tomo II – Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*, Valencia, 1984, con referencia nº 1.258 y signatura C/11-bis.

²² El Villancico es una forma musical originariamente española, de carácter religioso o profano cuya definición es la de “canto de los villanos”, lo cual clarifica la idea de quienes consideran a los villancicos como canciones populares que se interpretan única y exclusivamente en el periodo de Navidad. Tiene una estructura fija en la que tras una introducción instrumental, hay una sucesión de coplas y estribillos que se repiten tantas veces como estrofas de letra hay escritas para dicha pieza (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

Por su parte, el Estribillo es de factura alegre y movimiento rápido, en ritmo de danza. Se cierra con una especie de post ludio final, de unos 45 compases, reservado a la orquesta y a las castañuelas, que suelen combinar toques simples y repiques diversos. Suele llevar compás ternario, aun cuando el ritmo que surge de los acentos textuales puede imponer otro distinto.

Finalmente la Copla o Estrofa, que de ambas formas se denomina, suele adoptar un estilo cantáble, siguiendo de cerca el carácter del texto por lo general lírico e íntimo. Todos los bailes de seises llevan dos coplas, pero usualmente sólo se interpreta la primera. Suele aparecer escrita en compás de subdivisión ternaria, pero este 6/8 es preferible subdividirlo o marcarlo a 3/8 teniendo en cuenta que se interpreta en un ritmo muy reposado.

En general, el ritmo de la música es alegre, como la de un minué o pavana real²³, y su intención es la de invitar a bailar. Su composición musical sólo se podría comparar hoy en día con la melodía cantada por el niño que interpreta el Misteri d'Elx (o Misterio de Elche), en la representación de este drama sacro cantado que se hace en dicha localidad de la comunidad valenciana durante los días 14 y 15 de agosto. De la música de los seises, dicen los investigadores que está escrita según Simón de la Rosa siguiendo las exigencias del baile, un baile cortesano con pasos entre seguidilla y minué, y que Abel Infanzón define como un minué que es deformación de la pavana real, y lo sitúa como baile en el siglo XVIII pero que se danza con una música del XIX. Música de clara influencia italianizante con formas románticas. Es lo que Ayarra definiría en su obra como italianismo inspirado en la música de corte²⁴.

2.2 Instrumentos empleados: órgano, orquesta y castañuelas

Los seises iban antiguamente junto al Cabildo catedral en la procesión del Corpus y, cuando danzaban, les acompañaba la capilla de ministriles²⁵ y/o el órgano portátil de la catedral, unas veces unidos a la capilla de cantores y otras no, pero siempre bajo la dirección del maestro de Capilla²⁶. Hoy los seises danzan sólo dentro de la Catedral y les acompaña una orquesta de cámara, compuesta por una veintena de instrumentistas.

²³ El Minué es una danza barroca, quizá la menos interesante de las que existen por su carácter Rococó y artificial. Su estructura es bipartita y se interpreta con un tempo Moderato que evoluciona progresivamente hacia el Scherzo. En cuanto a la Pavana, nos estamos refiriendo a una danza de la época renacentista, de origen español, con carácter tradicional y de raíces religiosas, que se bailada en parejas y se consideraba como la más importante de las danzas bajas. Servía de apertura de los bailes ceremoniales y su música es muy sencilla y lenta, sin pasajes floridos (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

²⁴ AYARRA JARNE, J. E.: *La música en ...*

²⁵ Ministriles era el nombre con el que se referían a los músicos instrumentistas, cuya consideración social solía ser inferior a la de los músicos cantores y generalmente eran contratados en un número específico según el acto en el que iban a participar (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

²⁶ El maestro de Capilla era el máximo responsable de la música no coral en las catedrales españolas. Se accedía al cargo por rigurosa oposición y tenía la obligación de regir la capilla musical, cuidar y formar a los infantillos que tenía a su cargo en la misma y de componer una obra nueva para cada festividad del año litúrgico aparte de aquellas que gustosamente componía para otras celebraciones ordinarias.

Por los bailes que se conservan, sabemos que estos fueron escritos para voces de niño y orquesta de cámara, distribuidos de la siguiente manera: quinteto de cuerda, al que se une un cuarteto de viento madera, formado por flauta, clarinete primero y segundo en Si bemol, y fagot, y un trío de metal, compuesto por 2 trompas en Fa y un trombón.

Es evidente que las danzas “profanas” del Ayuntamiento que alegraban la procesión del Corpus, influyeron, en mayor o menor medida, a la revitalización, si no al nacimiento, de los seises en cuanto niños danzantes. Por eso no es de extrañar que los seises llevaran a la iglesia varios elementos procedentes de las danzas de espadas cuando estas gozaban de gran predicamento entre el pueblo sevillano. Uno de los elementos más característicos fueron las castañuelas, las cuales aparecían ya entre las danzas “profanas” contratadas por el Ayuntamiento, de donde seguramente pasaron a las de los seises y se convirtieron en un elemento básico, primordial y característico de la danza que acompaña la interpretación musical dotándole de un carácter especial, si bien es curioso que no se nombren hasta el año 1677²⁷.

2.3 Letras²⁸

En cuanto a las letras se refiere, hay que señalar que se mantiene fija una estructura métrica compuesta por tres grupos de estrofas: Introducción, Estribillo y Copla. Todas las letras tienen esta misma estructura, a las que se debe ajustar el canon de la ejecución de la danza de la siguiente manera:

En la Introducción, llegados al coro, alineados junto a las dos bancas forradas de terciopelo que delimitan en el presbiterio el denominado como “espacio escénico”, los seises se colocan en dos hileras dando la cara al Altar Mayor. Mantienen el sombrero en la mano mientras cantan, sin bailar, con el acompañamiento de la orquesta, la Introducción. Una vez terminada, hacen una doble genuflexión y se cubren con el sombrero, para comenzar la danza propiamente dicha.

El Estribillo se canta mientras se van trenzando las figuras de baile. El canto del estribillo termina siempre con la percusión de las castañuelas o palillos que llevan en las manos, castañuelas que no se tocan al modo usual en el baile andaluz, sino agitándolas en las manos o chocándolas entre sí, según los ritmos, pero nunca repicando con los dedos sobre cada una de las dos partes del crótalo.

La Copla sigue una vez terminado el estribillo, tras el que hay un silencio similar a la terminación de la Introducción. Ataca de nuevo la orquesta la música de la copla, que suele ser la doctrinalmente más “densa” de la canción, como una formulación teológica sobre el Dogma para uso y entendimiento del pueblo.

²⁷ GONZÁLEZ: *Los seises...* También sitúa la aparición de las castañuelas a mediados del siglo XVII MORALES PADRÓN, Francisco: *Sevilla Insólita*, Sevilla, 1971, p. 84.

²⁸ Todo este apartado se redacta siguiendo lo escrito por Abel Infanzón en “Notas para un cancionero de los seises”, citado en la nota 2, singularmente los números III y V.

Finalmente se retorna de nuevo al Estribillo, de tal manera que el baile de cada tarde termina con la interpretación de este, con igual música y letra que ya se ha descrito, y con el estrambote final de las castañuelas.

Atendiendo a la métrica de las letras, hay que decir que en líneas generales no tienen una métrica rígida debido a que en cada baile ésta se adecua a las exigencias de la música²⁹. Por lo que se refiere al estilo, en general los versos son cortos para coincidir con las exigencias de la danza. Abundan los versos de siete, seis y cinco silabas en ocasiones encerrados dentro de una estructura métrica de seguidilla o sevillana y se puede decir, en vista de las opiniones de los expertos letristas, que la máxima belleza poética se encuentra en el canto de la Inmaculada, y sus imágenes y metáforas. Por su parte, las letras al Santísimo discurren más en el campo de la alegoría y el trasfondo teológico del misterio.

2.4 Los seises sevillanos más conocidos³⁰

De las informaciones que nos llegan a través de Abel Infanzón³¹ parece ser que del riquísimo fondo musical de la Catedral de Sevilla, últimamente sólo siete bailes de seises se han ejecutado con asiduidad, tres de tema concepcionista en la Octava de la Inmaculada y cuatro de tema eucarístico de la Octava del Corpus y del llamado “Triduo de Carnaval”. Por eso mismo, se podría decir que hasta la actualidad, en Sevilla únicamente han habido cuatro arreglos que se podrían denominar “en uso” y que se encuentran entre los 2 bailes compuestos por Francisco Andreví (fechados en 1853 aunque su presencia en esta catedral fue en el año 1830), los 10 bailes de Hilarión Eslava (1832 - 1847), los 12 bailes de Evaristo García Torres (1864-1902) y los 3 bailes de Eduardo Torres (1910-1934).

De todas ellas, la partitura de Andreví es la primera que definitivamente se titula “Danza de los Seises”. Curiosamente en 1983 se recuperaba la danza “En ecos armónicos” del siglo XVIII, obra del maestro Ripa³². Con anterioridad, se escribió que estos habían desaparecido de los fondos del archivo catedralicio³³. De igual manera se expresaba González Barrionuevo, refiriéndose a las músicas de bailes perdidos de los siglos XVI al XVIII, por lo que los posteriores, según el autor, no pudieron componerse en base a los antiguos³⁴.

²⁹ Realmente no se sabe si la música fue escrita sobre una letra dada o si, por el contrario, los poetas se ajustaron con sus versos a lo que habían compuesto los maestros de Capilla.

³⁰ Los Seises de la Catedral de Sevilla son los más importantes supervivientes de una costumbre, que fue cierta vez extendida en las catedrales españolas, gracias al interés que los sevillanos han puesto en ella y al hecho de que en momentos críticos cuando la autoridad pretendía suprimir la danza, el Deán y Cabildo se mantuvieron al lado de la gente.

³¹ INFANZÓN: “Notas para un cancionero de los seises (II)”, *ABC de Sevilla*, 8 de diciembre de 1982, p. 13.

³² “Los seises bailan en la octava de la Inmaculada danzas del Bajo Barroco, con pasos de seguidilla”, *ABC de Sevilla*, 11 de diciembre de 1983, p. 47.

³³ ALMANDOZ, Norberto: “Los Bailes de Seises en la Catedral de Sevilla”, *ABC de Sevilla*, 12 de diciembre de 1937, p. 26.

³⁴ González: *Los seises...*

En el periódico *ABC de Sevilla*, Norberto Almandoz en 1937 escribía una crítica a las composiciones de los maestros que acabamos de señalar y que resulta interesante porque de manera constructiva, nos indica lo mejor y peor de cada uno de ellos a su juicio³⁵.

De Andreví escribe que en su corta estancia en el magisterio de la catedral de Sevilla, dejó escritos dos Bailes de Seises. Seguramente Almandoz está apoyándose en lo que cuenta la tradición sobre la obligación que tenían todos los maestros de Capilla de estrenar cada año una danza de seises, pero tal y como podemos probar ya a estas alturas, los de Andreví son de un periodo posterior pues están fechados en 1853 con lo cual, esta información es en parte errónea si bien el hecho de que estuvieran durante años en desuso estas dos obras pudo llevar a la confusión al redactar la noticia. Pero lo más contundente es su afirmación de que el autor “desorientado tal vez por la original modalidad del género, no despliega en estas obras todo lo que esperábamos de su talento, revelado con solidez en otras composiciones”³⁶. Contrasta esta opinión, con la descripción que años más tarde hiciese sobre el baile dedicado a la Inmaculada por Andreví, pero hay que tener en cuenta que Almandoz era discípulo de Nemesio Otaño, uno de los reformadores de la música sacra a principios del siglo XX, y que estaba influido por la visión musical de estos reformistas³⁷.

De los de Eslava³⁸ comenta que mientras que la orquesta es a veces rudimentaria y pobre, las voces de niños están tratadas con gran soltura y equilibrio. De los diez que compuso este maestro, algunos están escritos para cuatro voces de niños y en tesituras inabordables para los seises de nuestra época, destacando que la plantilla instrumental es la misma que la de Andreví.

De los nueve bailes escritos por Evaristo García Torres³⁹ comenta que estos elevaron el “Baile” a un rango que no se había conocido en sus predecesores. Su orquestación se parece a la de Haydn por ser fina, salpicada de mil detalles ingeniosos e interesantes, además de caminar frecuentemente por cuenta propia, sin perjuicio para las voces. La melodía es de inagotable frescura y de ritmo rico y variado. Este maestro transformó el conjunto orquestal que se venía utilizando hasta entonces, sustituyendo los oboes por los clarinetes y añadiéndole un trombón, plantilla a la que se unió también Eduardo Torres⁴⁰, del que se han conservado tres bailes en los cuales claramente se expresa musicalmente con más amplitud y soltura que en la composición litúrgica puesto que

³⁵ ALMANDOZ MENDIZABAL, Norberto: “Informaciones musicales”, *ABC de Sevilla*, 12 de diciembre de 1937, p. 26.

³⁶ ALMANDOZ MENDIZABAL, Norberto: *Ibidem*.

³⁷ OTAÑO, Nemesio (ed): *La música religiosa y la legislación eclesiástica*, Barcelona, 1912; LÓPEZ-CALO, José: *Nemesio Otaño, S. I. Medio siglo de música religiosa en España*, Madrid, 2010

³⁸ Nacido en Burlada -Navarra- y procedente de la capilla de Burgo de Osma.

³⁹ Natural de Santo Domingo de la Calzada -La Rioja- y procedente de la capilla de Palencia. Sobre este autor y su obra compositiva en Sevilla, véase CARRILLO CABEZA, Mauricio: “Evaristo García Torres. Oposición al Magisterio de Capilla de la Catedral de Sevilla, 1864: una aproximación estilística a través de sus misas”, *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 4 (Sevilla, 2011), pp. 273-300.

⁴⁰ Músico valenciano nacido en Albaida y que llegó a Sevilla procedente de Tortosa.

como todos conocemos, esta última exigía una obligada severidad y una limitada libertad compositiva. Su dominio sobre los timbres y la policromía orquestal, asociado a su característica línea melódica de inefable dulzura, describe este músico exquisitos cuadros de sorprendente transparencia y diafanidad, encontrando en la voz de niño, el ilustre instrumento para expansionarse en su fervorosa devoción a la Virgen. Curiosamente el sucesor de García Torres, el castellonense Vicente Ripollés, no dejó al parecer obra alguna para los seises, lo cual es coherente con su papel de introductor en Sevilla de la reforma musical de San Pío X tras el *Motu Proprio* de 1903.

3. LAS COMPOSICIONES DE FRANCISCO ANDREVÍ PARA LOS SEISES SEVILLANOS

Francisco Andreví, figura inquieta, artista de ardiente fantasía y personaje de renombre entre los maestros de la época, fecha sus dos bailes de seises con títulos “Villancico Bayle al Stmo. Sacramento” y “Villancico Bayle a la Purísima Concepción de María Santísima” respectivamente, en el año 1853.

Andreví fue un músico que a lo largo de su vida compuso obras de variados géneros y estilos musicales, mayoritariamente con finalidades religiosas y litúrgicas. Dentro de su amplia producción musical⁴¹, se encuentran estas dos interesantes piezas dirigidas a unas solemnidades que, tal y como se ha venido señalando, han gozado y siguen gozando de una fuerte y arraigada tradición folclórica y musical en diversas zonas de nuestro país.

Si hacemos un breve repaso de la vida musical de este maestro, habría que comenzar diciendo que nace en Sanahuja el año 1786 y desde niño mostró gran interés por la música lo que le llevó a estudiar desde joven órgano y composición con reputados maestros catalanes del momento. A sus veinte años comienza a presentarse a oposiciones a magisterios de capilla que se convocan por toda la geografía española, consiguiendo ganar la plaza en todas ellas: Tafalla, Tarragona, Segorbe, Santa María del Mar, Valencia, Sevilla y hasta llegar a la Capilla Real de Madrid plaza esta última que colmaba las aspiraciones que pudiera tener cualquier músico del momento que se preciara. Años más tarde se vio obligado a huir exiliado a Francia, obteniendo también en nuestro país vecino cargos de importancia como fueron el de maestro de capilla de la Catedral de Burdeos y posteriormente el de organista en la parroquia de Saint Pierre Chaillot de París. Cuando a finales de la década de los años 40 llegó la estabilidad política a nuestro país, decidió emprender viaje de regreso a España ocupando un últi-

⁴¹ Sobre la producción musical de este maestro, PUIG i ORTIZ, Xavier: “L’obra de Francisco Andreví i Castellà (Sanahuja 1786-Barcelona 1853), músic segarrenc”, *Miscel·lània Cerverina*, 11 (1997), pp. 123-134 la sitúa en torno a las 360 referencias archivísticas según señala que ha podido compilar. Por su parte, PEDRELL, FELIPE: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona, 1897, Tomo I, pp.71-75 habla de su producción musical y enumera una amplia cantidad de referencias musicales. A día de hoy, en un catálogo que estoy elaborando como parte de la investigación de mi Tesis con la obra de Andreví localizada en todos aquellos archivos a los que he tenido acceso, éste lo forman algo más de 500 referencias musicales relacionadas con este autor, lo cual muestra la fecundidad de este compositor.

mo cargo de interés musical antes de morir, en la parroquia de San Miguel, capellanía dependiente de la Iglesia de la Merced en Barcelona⁴².

El hecho de que fuera en el año 1853 y no en otro momento la composición de estas dos obras despierta mucho interés. En su paso por Sevilla, entre los años 1829 y 1830, Andreu fue según parece muy querido, y desde el cabildo de su catedral se le facilitó todo aquello que estuvo a su alcance abriéndole de esta manera las puertas para que pudiera asistir a la oposición que se estaba convocando para cubrir la plaza del magisterio de la Capilla Real de Madrid. Este buen trato generaría un gran recuerdo y cariño en Andreu por esta ciudad.

A la vista de los hechos, da la sensación como si este músico guardara en un hueco especial de su interior, en su memoria y que hubiera sido compañero suyo en el viaje de su trayectoria humana, el breve periodo de tiempo pasado allí, por eso debió esperar hasta los últimos días de su vida para, como si fuera su particular despedida de esta ciudad, agradecer ese trato recibido a través de aquello que mejor sabía hacer y que era componer obras musicales. Unos años antes, ya había gratificado particularmente el trato recibido desde Sevilla enviándoles un ejemplar de su oratorio “Stabat Mater”, una de las obras cumbres de este músico, compuesto durante su estancia en Francia y del que se conservan unas cartas en la Biblioteca Nacional de Madrid que nos cuentan cómo fueron los agradecimientos que se transfirieron por ambas partes⁴³. Sin embargo, no cabe la menor duda de que estos dos bailes de seises que acababa de enviar Andreu y a los que nos estamos refiriendo, serían algo diferente, algo mucho más profundo y sentimental para una ciudad como la de Sevilla y un cabildo como el de su catedral⁴⁴.

⁴² La información bibliográfica del músico, se inicia en el extranjero con SOUBIES, ALBERT: *Histoire de la musique: Espagne le XIX siècle*, Paris, 1900, pp. 12-13. En España será en las obras de ELÍAS DE MOLINS, ANTONIO: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1889, Tomo I, pp. 80-85 y de PEDRELL, FELIPE: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona, 1897, Tomo I, pp.71-75, donde, curiosamente, se menciona la información que desde Segorbe se le ha facilitado a la hora de relacionar su obra musical. Más recientemente, por su parte, contamos con trabajos que nos describen la vida y obra de este músico: PUIG i ORTIZ, Xavier: “Francisco Andreu i Castellà (Sanahuja 1786- Barcelona 1853), músic segarrenc”, *Miscel·lània Cerverina*, 10 (1996), pp. 71-96 y “L’obra de Francisco Andreu i Castellà (Sanahuja 1786-Barcelona 1853), músic segarrenc”, *Miscel·lània Cerverina*, 11 (1997), pp. 123-134, ARGERICH, M^a ROSA y otros: *Mn. Francesc Andreu Castellà, músic sanahujaenc, 1786”1853*, Sanahuja, 2003, editada por su localidad natal con motivo de la conmemoración del 150 aniversario de su muerte, LÓPEZ-CALO, JOSÉ: *Catálogo del archivo de música de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, 1972, pp. 233-237 y CASARES, EMILIO: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. I, Madrid, 1986, pp. 24-36. A ellos habría que añadir mis artículos citados en la nota 1.

⁴³ BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, Legajo Barbieri, 14059/17, doc. n.º 21.

⁴⁴ La estima en Sevilla por la obra musical de Andreu queda recogida en la interpretación fundamentalmente de la misa, lo que en 1851 se hizo en la función solemne en honor de Santa Cecilia celebrada en la Iglesia del Ángel (OSUNA LUCENA, María Isabel: “La música en Sevilla durante 1850-1860”, *Laboratorio de Arte*, 10 (1997), Pág. 511), o las referencias a que en la profesión de una monja carmelita se interpretó “la tan admirada Misa del maestro Andreu a orquesta”, que en la celebración de los estudiantes en 1860, con motivo de la toma de Tetuán, “sonaron obras de Francisco Andreu”, o que en la Iglesia de San Miguel la Sociedad Artística Filarmónica Santa Cecilia hizo una función a orquesta interpretando la “Misa de Francisco Andreu” nuevamente calificada de admirada (La información en OTERO NIETO, Ignacio: “La Sevilla del novecientos. Estampas de la música religiosa”, *Temas de Estética y Arte*, XXII (Sevilla, 2008), pp. 153-171.

Norberto Almandoz, de nuevo en el periódico *ABC de Sevilla*, en 1954, escribe una breve reseña con título “Andreví y su baile de Seises de 1854” en el que nos hace una exhaustiva explicación de cómo transcurrieron los acontecimientos en los que se interpretó el baile de seises de este músico dedicado a la Purísima Concepción en lo que popularmente conocemos como fiesta de la Inmaculada. Según palabras suyas,

“la Catedral se engalanó con las más preciadas joyas. La liturgia redobló su ya habitual magnificencia. La música desempolvó famosas partituras marianas, colaborando al esplendor de la memorable festividad. Los “seises” prepararon sus gargantas para mejor alabar a la Reina de la Pureza, estrenando un “baile” de un antiguo maestro de capilla, escrito ex profeso para la solemne conmemoración (.). Escrito para tres voces de tiples, la “introducción” se distingue por su sobrio uso de las voces y empaque sonoro de la orquesta, sencilla de procedimientos, que refuerza y subraya la parte coral, sin comentarios ni desviaciones que pudieran comprometer su equilibrio. En el “Estríbillo”, si las ideas no pecan de excesiva originalidad, Andreví despliega una técnica hábil en sus desarrollos. Concebido en tiempo de bolero, con tendencia al scherzo, las voces cantan con gran soltura, interrumpidas en ocasiones por la orquesta sola. En el fragmento de los “palillos” asoma la vulgaridad. La “Copla” respira ingenuidad paradisiaca, ataviada de sentida melodía, de italianismo muy a lo Bellini y Donizetti, que por aquella época deleitaban a los públicos del mundo entero”⁴⁵.

3.1 Estudio y análisis de los dos bailes de seises compuestos por Francisco Andreví

Para poder conocer más en profundidad las características compositivas de estas dos obras, me ha sido necesario realizar una primera transcripción de las mismas para escuchar el resultado sonoro y a continuación estudiar la mano compositiva y las características musicales que sobresalen de ellas, y así finalmente proceder a analizarlas en torno a los fundamentos melódicos, rítmicos y armónicos formales de su composición. Junto a ellos, he prestado atención a todos aquellos aspectos creativos que sobresalen de las obras y que puedan aportarnos alguna información interesante y con personalidad para conocer el sustrato compositivo que caracterizó a Andreví y en concreto a cada una de estas piezas.

El Villancico al Santísimo Sacramento lo podemos encontrar en el Archivo de Música de la Catedral de Sevilla con N° de documento 288 y Signatura 106-4-2; por su parte, el Villancico y Baile a la Purísima Concepción de María Santísima, lo podemos localizar en este mismo archivo, con N° de documento 289 y Signatura 106-4-1. Ambas piezas forman parte de la colección de obras conservadas y catalogadas de Francisco Andreví en esta catedral, si bien llaman la atención por ser las únicas que no están fechadas en la etapa que este músico ocupó la plaza de su magisterio. No obstante, se podría

⁴⁵ ALMANDOZ, Norberto: “Andreví y su baile de seises de 1854”, *ABC de Sevilla*, 8 de diciembre de 1954, p. 16. De su otra composición, el villancico baile al Santísimo Sacramento, no ha llegado hasta nuestras manos ninguna crítica ni comentario publicado en medio de comunicación alguno que nos pueda dar eco de lo que supuso su interpretación en algún momento, pero no cabe la menor duda que la repercusión mediática que pudo tener si la hubo, que estaría próxima a lo que nos relata esta noticia.

dudar a priori de que las otras nueve obras catalogadas fueran compuestas en su breve estancia en Sevilla, pues su situación en Madrid opositando a la plaza de la Real Capilla no le permitiría dar rienda suelta a su mano creativa dentro de las exigencias de su cargo en la catedral hispalense y seguramente pertenezcan a otras etapas de su vida⁴⁶.

El origen del villancico como género musical con estructura propia, se caracteriza como forma musical autóctona española. La palabra villancico proviene de villano, y esto se asocia directamente con lo popular, con el canto de la villa y solo con el paso de los tiempos llegó a convertirse en una forma religiosa pero con texto en lengua vulgar. Dentro de la liturgia, el villancico aparece como sustituto de los responsorios hacia finales del Renacimiento y se interpretaban en el primer y segundo nocturno tras las Antífonas, los Salmos y el Versículo con respuesta a continuación de las 6 Lecciones. Se podrían distinguir dos tipos de villancicos religiosos según se interpreten en el año litúrgico. Los de Navidad, con sus versiones para maitines y calenda, y los del Santísimo Sacramento para la procesión del Corpus, la cual se detenía ante altares instalados previamente en el recorrido de la procesión para que se interpretaran estas composiciones⁴⁷.

“Villancico baile a la Purísima Concepción de María Santísima (1853)”

Al igual que hará con su otro baile para la festividad del Corpus y basándose en las técnicas propias de composición de danzas de seises, Andreví compuso en el año 1853 su villancico baile para la fiesta de la Inmaculada. Destaca, en primer lugar, por el número de compases que utiliza para su composición, 249, y en segundo lugar, por predominar en líneas generales el juego melódico-rítmico en toda la composición.

La “Introducción” o primera estrofa de la obra, la forman 57 compases, escritos en tiempo binario de 4/4, el comienzo es anacrúsico, la tonalidad principal es La Mayor y el tempo de interpretación es de “Allegro Moderatto” según se indica en la partitura.

⁴⁶ Además de estos dos villancicos-baile de seises para la Inmaculada y el Corpus, el archivo sevillano de la Institución Colombina de la catedral de Sevilla conserva las siguientes obras de Francisco Andreví: *Dixit Dominus a 4 y 8 voces*, año 1830; *Laetatus Sum y Lauda Jerusalem*, año 1831; *Magnificat a 4 y 8 voces con instrumentos*, sin fechar; *Magnificat a 5 voces con acompañamiento*, año 1830; *Magnificat a 6 voces con acompañamiento a 6 voces*, año 1830; *Misa a 4 y 8 voces con instrumentos*, año 1830; *Misa a 4 y 8 voces con instrumentos*, año 1830; *Motete a la asunción de nuestra señora*, año 1830; *Stabat Mater a 4 voces, coro y acompañamiento*, sin fechar, recogidas en GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio y otros: *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*, Granada, 1994.

⁴⁷ RIPOLLES, Vicenç; *El Villancico i la Cantata del segle XVIII a València*, Barcelona, 1935; POPE, Isabel: “Villancico”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tomo XIX; RUBIO, Samuel: *Siete villancicos de Navidad. Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, 1979; LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la música española. Siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 113-122; CAPDEPÓN, Paulino: *El padre Antonio Soler (1729-1783) y el cultivo del villancico en el Escorial*, Salamanca, 1993.

Villancico Bayle a la purísima Concepción de María Santísima

1

Compositor: Francisco Andreu Castelli (1853)
Transcripción y Revisión: Vicente Martínez Molés (2011)

Allegro Moderato

Violín I

Violín II

Viola

Flauta

Oboe I

Oboe II

Fagot

Trombona en Bb

Trompa I

Trompa II

Trompa III

Allegro Moderato

Contrabajo

Por-qué cie-lo te-ñal-mi-ras por-qué tie-rra te-pas-mas de

Copyright © Archivo de la S.I. Catedral de Sevilla (Institución Colombina)

Figura 1: Plantilla orquestal y vocal al comienzo de la Introducción del Villancico a la Purísima Concepción

Respecto de la melodía en esta parte, podríamos comenzar diciendo que destaca el uso de frases de 8 compases, simétricas y repetitivas, pero que están a su vez muy fragmentadas por el uso excesivo y repetitivo del silencio (*Figura 2*), aunque con función expresiva.

Por qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra, te pas - mas de

Por qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra, te pas - mas de

Por - qué, cie - lo te ad - mi - ras por qué, tie - rra te pas - mas de

Figura 2: Uso del silencio con función expresiva dentro de una semifrase del tema principal
(Introducción - Villancico a la Purísima Concepción)

Cuando aparece la melodía expuesta en la paleta vocal, destaca por mantener un dibujo ondulado que va alcanzando cotas máximas y mínimas en toda su longitud, gozando así de gran expresividad. Este efecto permite a su vez que el texto también se enriquezca y sea mucho más claro, atractivo e interesante para el oyente.

En cuanto al ritmo hay que decir que prevalecen los valores de nota con puntillo (Figura 3) con la finalidad de transmitir esta tan comentada sensación de carácter danzable a la pieza.

Figura 3: Uso repetitivo del puntillo para dotar de un carácter danzable a la obra
(Introducción - Villancico a la Purísima Concepción)

Este aspecto se repite en todas las voces de igual manera lo cual hace que en numerosas ocasiones las paletas vocal e instrumental caminen a la vez y verticalmente. Así mismo hay que comentar que por el tempo que impregna Andreví a la pieza, son mayoritariamente los valores de nota breves (corcheas y semicorcheas) los que podemos encontrar en la composición de esta parte. Sin embargo, esta especie de ritmo compuesto tanto por valores de nota con puntillo como por valores de nota de duración breve, será importante para mantener viva y enérgica la danza desde principio a fin.

No podemos dejar pasar por alto la interesante función que ejerce el acompañamiento a la paleta vocal (*Figura 4*). En este sentido, encontramos una clara distribución de los motivos melódicos en cada una de las familias de instrumentos que genera un apasionado juego sonoro entre la cuerda y el viento madera, lo cual ayuda a resaltar la ejecución de cada una de las voces.

Figura 4: Sección de Cuerda y Viento Madera ejerciendo un interesante acompañamiento a las voces (Introducción - Villancico a la Purísima Concepción)

Por su parte, el Contrabajo, vuelve a convertirse en el instrumento de referencia en la ejecución, pues su intervención podría ser considerada como esencial para mantener el discurso musical firme. Además, éste sirve de sustento armónico a las voces, reafirmando siempre el juego de los acordes principales (I - V - I) de la tonalidad, a la vez que dota del tiempo exacto de interpretación a la obra con la repetición del golpe de nota sobre el primer tiempo de cada compás (*Figura 5*), que en otras ocasiones también vuelve a sonar en los otros tiempos que forman el compás.

Figura 5: Apoyo continuo sobre el primer tiempo o tiempo fuerte del compás para reafirmar el tempo (Introducción - Villancico a la Purísima Concepción)

Visto esto, resulta lógico pensar que la textura que prevalece en esta primera parte es la de Melodía Acompañada si bien, en algunos fragmentos, la verticalidad es común a todas las voces tanto de la orquesta como de la paleta vocal con lo que se transforma esta en Homofonía.

Profundizando en la estructura de esta parte, hay que decir que comienza la obra con nueve compases a modo de carácter de introducción con un primer tema melódico

cuya finalidad es la de presentarnos y adelantar al oyente el carácter que va a tener la obra. Seguidamente se produce la entrada de todas las voces a la vez y, desde este momento, se van repitiendo los juegos vocal-instrumentales en entradas sucesivas a modo de pequeños fugatos o imitaciones por timbres. Concluye esta primera parte con una Cadencia Perfecta (V “ I) con carácter conclusivo, reafirmando la tonalidad de La Mayor con la repetición precisa de los acordes de Tónica y Dominante en los últimos 10 compases (*Figura 6*).



Figura 6: Contrabajo caminando por los grados de Tónica (I) y Dominante (V) para concluir esta sección (Introducción- Villancico a la Purísima Concepción)

La segunda estrofa o “Estríbillo”, está escrita en la tonalidad de Mi Mayor, la forman un total de 157 compases en tiempo ternario de 3/4, es de comienzo tético, tiene una indicación de tempo “Allegro” y su carácter general es el de una danza ajustándose fielmente a las tendencias compositivas de este tipo de obras. Es la más extensa de las tres que forman la obra y destaca por el gran trabajo compositivo que contiene, con fragmentos de verdaderas genialidades creativas tanto en el aspecto rítmico como en el tímbrico, haciendo un uso extraordinario de todas las posibilidades que le ofrece la tipología de obra y con un empleo de los recursos compositivos propios de Andreví colmados de expresividad y emoción.

Comienza esta parte de forma atípica, haciendo prevalecer el ritmo que va a imperar en la interpretación durante los nueve primeros compases en toda la familia de la cuerda (*Figura 7*), en vez de hacerlo mediante la melodía principal quedando la misma en esta ocasión como en un segundo plano.

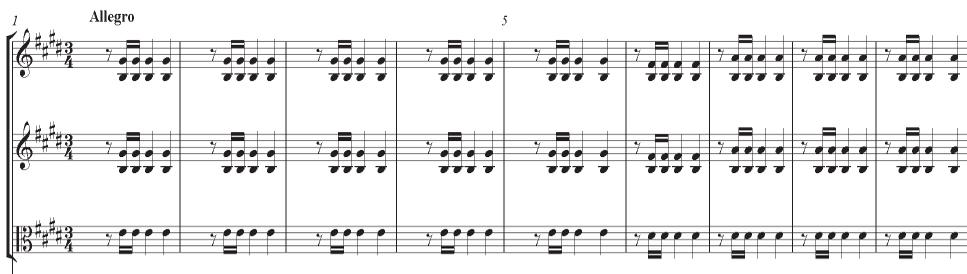


Figura 7: Curioso comienzo del “Estríbillo” en la parte de la Cuerda (Villancico a la Purísima Concepción)

Además tiende a apoyarse sobre el golpe de nota en el tiempo fuerte del compás que realiza el Contrabajo (*Figura 8*), lo cual permite reafirmar a su vez la tonalidad de esta sección pues camina preferentemente sobre los grados de Tónica y Dominante (I y V) de la tonalidad hasta llegar al compás 30.



Figura 8: Adornos en el Contrabajo, antes del golpe de nota sobre el tiempo fuerte del compás.
(Estrillo - Villancico a la Purísima Concepción)

En este aspecto, las trompas también juegan un papel fundamental como acompañamiento (Figura 9), pero en su caso dotando a la interpretación de mayor firmeza pues los valores que emplea son mucho más largos en cuanto a su duración se refiere (blancas con puntillo, algunas de ellas ligadas).



Figura 9: Valores de nota largos en las trompas, ejerciendo de soporte para la melodía
(Estrillo - Villancico a la Purísima Concepción)

La melodía aparece en el compás nº 2 por primera vez, pero sin embargo no se convierte, tal y como ya hemos comentado, en el aspecto preferente de la pieza. Camina de manera homofónica y homorrítmica en toda la paleta vocal, y destaca por encajar perfectamente en el modelo de frase ordenada, regular, equilibrada y simétrica de 8 compases de extensión, que nos recuerda al modelo ideal de frase desarrollado en el periodo clásico.

Si atendemos a la estructura de esta parte de la obra, podemos decir que siguiendo el esquema que usa Andreví en este tipo de composiciones, se hallan cuatro secciones que vienen determinadas tanto por el juego rítmico utilizado como por la temática y melodías empleadas, con un orden del mismo que se resume en las partes A- B - A' - C que se semejaría al esquema de un rondó en algunas de sus partes (Figuras 10, 11, 12 y 13).

Ben - di - to el pri - mer mo - men - to de su ser y más

Ben - di - to el pri - mer mo - men - to de su ser y más

Ben - di - to el pri - mer mo - men - to de su ser y más

Figura 10: Primera parte o Tema A
(Estrillo - Villancico a la Purísima Concepción)

ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra - na
 ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra - na
 ven y do - bla la ro - di - lla a la que es tu So - be - ra - na

Figura 11: Segunda parte o Tema B
 (Estrillo - Villancico a la Purísima Concepción)

Án - ge - les y Se - ra - fi - nes
 Án - ge - les y Se - ra - fi - nes

Figura 12: Tercera parte o Tema A' por ampliación del Tema A
 (Estrillo - Villancico a la Purísima Concepción)

di - lla a la que es tu So - be - ra - na que es tu Sobe - ra - na
 di - lla a la que es tu So - be - ra - ba que es tu Sobe - ra - na
 di - lla a la que es tu So - be - ra - na que es tu Sobe - ra - na

Castañuelas
 Castañuelas
 Castañuelas

Figura 13: Cuarta parte o Tema C
 (Estrillo - Villancico a la Purísima Concepción)

Cabe señalar que en las secciones 1ª y 3ª prevalece el carácter danzante con valores de nota breves y de mayor tendencia rítmica, al tiempo que en la 2ª y 4ª aparecen frases de mayor duración, más largas, onduladas, expresivas y con mayor trabajo compositivo. También hemos de llamar la atención sobre la repetición que aparece indicada en la

Solo

Tan pre - cio - sa te - con - ci - bes y tan San - ta por ex - tre - mo que so

Figura 15: Curioso e interesante comienzo de la melodía en la voz de Tiple I que actúa como solista.
(Coplas - Villancico a la Purísima Concepción)

De nuevo prevalecen los valores de nota con puntillo reforzados por los golpes de nota a tiempo del Contrabajo que guía en la interpretación (Figura 16).

Tutti

qui-so y pu-do ha - cer-lo que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui-so y pu-do ha - cer-lo el que qui-so y pu-do ha - cer - lo tan pre -
que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui-so y pu-do ha - cer-lo el que qui-so y pu-do ha - cer - lo
que so - lo se te a - ven - ta - ja el que qui-so y pu-do ha - cer-lo el que qui-so y pu-do ha - cer - lo

Figura 16: Se puede observar la combinación de la paleta vocal caminando sobre el apoyo que ejercen los golpes del Contrabajo sobre cada tiempo del compás, marcando y guiando la interpretación.
(Coplas - Villancico a la Purísima Concepción)

Finalmente, indicar de nuevo el uso de la típica Cadencia Perfecta como confirmación de la tonalidad principal (Mi menor) entre los compases 33 a 35 que le sirven para concluir la obra.

Como se puede observar en el estudio realizado, esta parte es la más breve de todas y aunque parezca una pena que no se haya desarrollado algo más, a tenor de los datos extraídos y por el interés que despierta, esto parece ser otra de las bazas con que juega Andreví al componerla pues se sirve de este efecto para dejar al oyente por un lado intranquilo porque parece haber concluido demasiado pronto, antes de lo esperado, y por otro lado, esta excitación hace que de manera inconsciente se saboree más si cabe la obra ya que resuena y se recuerda su tonadilla cabalmente de principio a fin.

“Villancico bayle al Stmo. Sacramento (1853)”

Villancico-baile compuesto también en el año 1853 en tres tiempos o partes correspondientes a sus tres estrofas con título “Introducción” - “Estribillo Coplas” respectivamente. Resulta ser algo más breve que su otro villancico (179 de esta danza del Corpus frente a los 249 de la Inmaculada). En esta obra, de nuevo Andreví se ajusta a los cánones del Villancico que son los que marcan el estilo y tipología general de este tipo de composiciones. La orquestación está basada en la plantilla “tipo” de estas obras formadas por Violín I, Violín II, Viola, Flauta, Oboe 1º, Oboe 2º, Trompas, Fagot, Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º y Contrabajo y en términos generales podemos decir que hace un uso excepcional de las voces, cosa típica de este compositor, y trata excelentemente los registros de cada instrumento extrayendo de cada uno de ellos todas las posibilidades que estén a su alcance.

La “Introducción” o primera estrofa, de comienzo anacrúsico, la forman un total de 42 compases en ritmo binario de 4/4 con una indicación de tempo “Allegro moderato” y está escrita en la tonalidad de Sol Mayor.

Villancico Bayle al Smo. Sacramento

Compositor: Francisco Andreu Castellá (1853)
Transcripción y Revisión: Vicente Martínez Molés (2011)

Allegro Moderato

Violin I

Violin II

Viola

Flauta

Oboe 1

Oboe 2

Trompa en Sol

Fagot

Tiple 1

Tiple 2

Tiple 3

Contrabajo

El Dios que es ce-l-so tro-no to-dos me-res cen-te

Copyright © Archivo de la S.I. Catedral de Sevilla (Institucion Colombina)

Figura 17: Plantilla orquestal y vocal al comienzo de la Introducción del Villancico al Santísimo Sacramento

Comenzando por el aspecto melódico de esta parte, hay que señalar que la frase dibuja una fluida línea ondulada con tendencia general en sentido ascendente (*Figura 18*) y que encaja en una simetría de frase de 8 compases presentada inicialmente en un registro agudo pero que vuelve a repetirse seguidamente en un registro más grave.



Figura 18: Ejemplo de la melodía caminando en sentido ascendente (Introducción - Villancico al Santísimo Sacramento)

Como contraste a esta línea ondulada y melódica, utiliza para el tema B otra línea de carácter mucho más rítmico donde los valores breves de nota prevalecen sobre los de larga duración (*Figura 19*).



Figura 19: Fragmento melódico, de carácter rítmico, donde destacan los valores de nota breves (Introducción - Villancico al Santísimo Sacramento)

Cabe destacar en este sentido el juego musical que realiza Andreví con la melodía principal o tema A de la obra, al presentar un breve fragmento musical al comienzo de esta en la paleta instrumental al unísono en todas las voces con esa misma melodía, a modo de carácter de introducción, que le sirve para preparar por un lado al oyente acerca del estilo de la obra que va a escuchar y por otro lado anticipa la entonación y afinación de la próxima entrada a cargo de la paleta vocal.

El ritmo, generalmente vivo en esta sección, viene reafirmado por el uso de valores de nota breves, con figuras de negra, para marcar uniformemente el caminar de la música dentro del compás establecido, y de notas con puntillo en otros casos, para impregnar a la misma de un carácter danzante. En este caso, hay que resaltar el papel fundamental que

Esta frase melódica se encaja de nuevo en un esquema de 8 compases, pero en esta ocasión se puede dividir claramente en 2 semifrases de 4 compases cada una casi idénticas generando así un efecto interno de pregunta-respuesta. Esto nos hace suponer que el estilo compositivo que guía a Andreví se fundamenta en los cánones del puro clasicismo centroeuropeo. Todo esto se produce gracias a una textura clara y transparente en la que predomina la melodía acompañada, donde hay que subrayar que dentro de la paleta vocal, prevalece la verticalidad y homorritmia lo cual dota de mayor claridad al texto.

En cuanto al ritmo, tal y como sería previsible, predominan los valores breves y muy breves de corchea y semicorchea (*Figura 23*), junto a los cuales encontramos también otros valores de nota con puntillo que dotan de ese típico carácter danzable a la pieza.



*Figura 23: Valores de nota breves y muy breves que dotan de agilidad a la obra
(Estribillo - Villancico al Santísimo Sacramento)*

Cabe destacar el uso de síncopas en algunos fragmentos de este tiempo con la clara finalidad de romper el esquema rítmico y generar por tanto variedad dentro de la rígida unidad.

Igualmente hemos de comentar que el acompañamiento a cargo del Contrabajo, juega un papel muy importante porque imita la función del Bajo Continuo ostinato con 2 esquemas rítmicos diferentes; por un lado corchea + silencio (*Figura 24*) y por otro corchea + semicorchea (*Figura 25*) pero que no hace más que guiar la interpretación en toda su dimensión.



*Figura 24: Combinación rítmica característica para producir sonidos cortos
(Estribillo - Villancico al Santísimo Sacramento)*



*Figura 25: Uso repetido de un mismo esquema rítmico en el Contrabajo
(Estribillo - Villancico al Santísimo Sacramento)*

Esta segunda parte se puede estructurar en dos secciones claramente diferenciadas, ambas separadas por una modulación, con cambio de tono indicado en la misma partitura, aunque hay que aclarar que realmente lo que hace el compositor es cambiar el modo pasando por tanto de Mi menor a Mi Mayor. Aprovechando este cambio de modo, a partir del compás 68, es cuando comienzan a sonar las típicas castañuelas que tanto caracterizan a estas piezas y así específicamente se encuentra escrito en la partitura de la obra (*Figura 26*). Esta segunda sección destaca por ser únicamente instrumental, a modo de sección para danzar, sin texto ni letra alguna y esto permite al danzante afrontar con mayor vitalidad y energía el camino hacia el último tiempo de la obra.

The image displays a musical score for the 'Castañuelas' section. It consists of five systems of staves. The first system shows a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with a key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) indicated by a double bar line and a new key signature. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment, with the key signature change continuing. The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment, with the key signature change continuing. The vocal line includes the lyrics: 'mu-ra a - man - te nos da', 'via-do de ce - li-co pan', and 'via-do de ce - li-co pan'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern characteristic of castanets, with a 'Castañuelas' label above the staff.

Figura 26: Cambio de modo en la tonalidad, y comienzo de la ejecución de las típicas “castañuelas”.
(Estribillo - Villancico al Santísimo Sacramento)

Cabría comentar el hecho de que a la vez que desaparece la paleta vocal de la interpretación en esta última parte, con ella desaparece también la línea melódica del Fagot, lo cual nos hace pensar que este actúa como apoyo o soporte melódico para las voces al tiempo que el Contrabajo actúa como soporte armónico-rítmico para los instrumentos.

En el acompañamiento de esta segunda sección podemos observar cómo se mantienen los ostinatos en el Contrabajo, reforzado este con el papel de las Trompas, al tiempo que le da mayor relevancia a la sección de la cuerda (Violín I, Violín II y Viola) y al viento madera (Flauta, Oboe I y Oboe II).

Finaliza esta segunda sección con una Cadencia Perfecta (V-I) en Mi Mayor, con carácter conclusivo y reafirmando de esta manera la tonalidad principal de esta parte mediante la repetición del acorde de tónica sobre el primer grado de la misma (*Figura 27*).



Figura 27: Cadencia Perfecta en el Contrabajo para concluir esta sección de la obra
(*Estribillo - Villancico al Santísimo Sacramento*)

Hay que indicar que el paso de la primera sección a esta segunda lo hizo también mediante una Cadencia Perfecta cuando lo más lógico, tal vez, hubiera sido utilizar una semicadencia en dominante o subdominante con efecto de continuidad, pero por las conclusiones que se pueden extraer lo que pretendía el compositor, en realidad, era generar un cambio claro y así el oyente podía diferenciar mucho mejor cada una de las partes al escucharlas.

Una vez vistos todos estos datos, podemos pensar que quizá Andreví pretendió hacer un juego estructural para ajustarse a las exigencias de esta tipología de obras, y componer este estribillo en tres secciones (dos secciones y una coda final) pero que internamente tuviera cuatro partes para ajustarse al texto, lo cual vendría confirmado por el hecho de que alterne partes únicamente instrumentales con otras de voz y acompañamiento instrumental.

Las “Coplas” o tercera estrofa de la obra está escrita en un compás de 6/8 y destaca por ser la más breve de las tres que hay con un total de tan solo 35 compases. En ella intervienen respecto de la parte instrumental la cuerda junto a las tres voces de la paleta vocal, y podemos comprobar cómo el Fagot y Contrabajo van a realizar de nuevo la función de refuerzo para cada una de las paletas (Vocal e Instrumental) tal y como lo viene haciendo en toda la obra.

Dentro de la composición de esta estrofa se omiten las partes de los Oboes y las Flautas, las cuales únicamente hacen breves intervenciones reforzando la parte del Fagot. Esto puede deberse a que esta disposición de timbres ayuda a la interpretación del conjunto de la melodía y texto en la paleta vocal, puesto que el resto de los instrumentos están sonando de manera homorrítmica y con absoluta verticalidad, lo cual generará una importante masa sonora.

En lo que concierne al análisis de los aspectos melódicos, hay que decir que se pueden diferenciar dos temas principales, de los cuales el segundo de ellos destaca por ser algo más largo y lo emplea en mayor número de ocasiones que el que utiliza en primer lugar. Igualmente hay que llamar la atención sobre el continuo uso del calderón con función seccionadora en toda esta parte, y de esta manera se sirve de él para poder separar claramente los fragmentos en que utiliza cada uno de los temas principales (*Figura 28 y 29*). Esto nos lleva a encontrar de nuevo una estructura interna tripartita con los siguientes elementos: Tema A – Tema B – Coda Final.

The image shows a musical score for a vocal line. The melody is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "Ve - la - do en mu - ve can - di - da del Pa - dre al u - ni - ge - ni - to des - cien - de sa - cra vic - ti - ma del em - pi - re - o al - al - tar". The melody features several fermatas (calderóns) that serve as section dividers. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Figura 28: Primer tema melódico con el uso del calderón con función de separación o seccionador (Coplas - Villancico al Santísimo Sacramento)

The image shows a musical score for a vocal line. The melody is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "se pos - tra el or - be a to - ni - to y del cie - lo los an - ge - les". The melody is more active than the first theme, featuring eighth and sixteenth notes. It starts with a fermata. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Figura 29: Segundo tema melódico o Tema B, con una línea melódica opuesta a la del Tema A (Coplas - Villancico al Santísimo Sacramento)

Para acabar esta estrofa, Andreú vuelve a hacer un juego armónico muy interesante y gracioso pues utiliza un acorde en el grado fundamental de la tonalidad relativa menor a la que está compuesta la obra en su comienzo, pasando así de Mi Mayor a La menor. Además utiliza de nuevo los calderones para separar cada una de estas partes tonales dejando un esquema armónico-melódico que se resume de la siguiente forma: Tema A, escrito en Mi Mayor - Tema B, en La menor - Coda Final, en La menor, con carácter conclusivo y reafirmando la tonalidad.

En cuanto a las indicaciones de interpretación que pueden aparecer en toda la partitura, hay que señalar que son bastante escasas y no podemos encontrar más que el uso de alguna expresión como “dol” (doloroso) para cambiar el carácter de la interpretación en un momento dado y de símbolos como puede ser “§” para la repetición de algunas partes o secciones de la misma. Sin embargo, la indicación más interesante de todas es la de

“Castañuelas” que, como ya se ha indicado anteriormente, aparece escrita en el compás 68 del Estribillo, y es una de las partes más graciosas y significativas de la interpretación tal y como sabemos por otras informaciones ocurre en este tipo de obras.

3.2 Las letras elegidas para las obras musicales

En algún momento se ha puesto en duda la certeza sobre la procedencia de las letras de los villancicos de seises. También se ha cuestionado si al componer este tipo de obras, la letra era la que se ajustaba a la música una vez estaba compuesta o, por el contrario, se daba el caso de que las letras ya existieran, porque hubieran sido escritas anteriormente, y en este caso fueran los maestros de Capilla, compositores de estas piezas, los que las eligieran y a partir de ellas, compusieran su música y ajustaran su duración para hacerlas coincidir con el baile o danza.

A tenor de los estudios realizados con las dos obras de Andreu, podemos afirmar que era el músico quien ajustaba su música a una letra ya existente previamente. Esto se puede justificar porque en el caso del villancico-baile a la Purísima Concepción de María, el texto a excepción del segundo cuarteto del estribillo lo extrae de la publicación de varios poemas o letras de canciones realizada por el Canónigo Magistral que fue de la Catedral de Sevilla, el doctor don Pedro Manuel Prieto, editada en el año 1825⁴⁸. Para ello, Andreu selecciona la Nº 23 con título “*Letrillas a la Santísima Virgen en el Misterio de su Concepción*”. La propia estructura de las *letrillas* ya deja entrever que están predispuestas para su utilización como letra de un posible villancico. Sin embargo, hay que aclarar que no musicaliza todas sus estrofas, sino que hace una selección de ellas, seguramente con la finalidad de ajustar su duración, a la forma de danza que se escoge para representarla tal y como hemos visto que sucedía en la mayoría de los casos. Pero además también hay que indicar que añade un fragmento de texto en el Estribillo que no existe en las *letrillas* a las que se hace referencia, cosa que resulta curiosa y que nos lleva a pensar que sea una aportación personal del propio Andreu⁴⁹.

Por su parte, la letra de su villancico-baile al Santísimo Sacramento parece haberla sacado de algún otro repertorio, el cual a día de redactar este estudio no ha sido posible localizar, si bien hemos hallado un poema de un compositor catalán, de temática parecida a la que utiliza Andreu y que permite lanzar algunas suposiciones al respecto, todo ello en base a la expresión “velado de nube cándida” de su primer verso. El autor que sospechamos fue la fuente de inspiración de esta letra es Joaquín Roca i Cornet⁵⁰ (Barcelona, 1804-1873), y la obra es el poema “La Ascensión”. En este caso, el primer cuarteto dice así:

⁴⁸ *Canciones sagradas a varios asuntos*, Sevilla, Imprenta de Bartolomé Caro Hernández, 1825.

⁴⁹ En el Anexo nº 1 presento el texto de estas “*Letrillas*”, donde remarcado en negrita y cursiva se indican las partes que utiliza Andreu para su obra cuya letra recoge el Cuadro 1.

⁵⁰ Este publicista católico cursó la carrera de derecho en la Universidad de Cervera, localidad importante en la vida de nuestro músico Francisco Andreu.

¿Por qué velado de nube cándida
Sube y sorprende los ojos míseros
De los mortales junto a Betania
El Hombre Dios?

Como se puede ver, el tema que se centra en la Ascensión del Señor, se aproxima al texto que aparece en Andreu en la primera copla. Por otra parte, este abogado barcelonés, adscrito al movimiento literario del Romanticismo, fue un autor cuya literatura fundamentalmente tuvo un carácter religioso, doctrinal y moral. De hecho una obra suya se utilizó como texto en un oratorio de Bernat Calvo i Puig. Además sabemos que fue amigo de Jaume Balmes, el pensador católico catalán⁵¹.

Dice Torres Amat que la obra se acababa de conocer, por lo que hay que situarla entre 1834 y 1835, años que nos apuntan la posibilidad de que seguramente Andreu conociera a Roca i Cornet, a quien le uniría la coincidencia de pensamiento y de ahí el interés por su obra literaria. Ello me lleva a pensar que, posiblemente, la letra escogida en el papel de música, fuese o estuviese inspirada en textos de Roca i Cornet porque, hasta ahora, solo en él he encontrado la mención a “nube cándida” en términos que parecen convergentes en su utilización y posible significado⁵².

En este texto escogido por Andreu (cuadro nº 2), habría que destacar que está en la línea del que contiene una de las obras que compone García Torres años más tarde y sin embargo ni Andreu ni el propio Torres parecen fijarse en los que utiliza Hilarión Eslava⁵³. Este hecho nos pone de manifiesto que la posible rivalidad fruto de la concurrencia a ocupar en su día la plaza de Sevilla, entre Andreu y Eslava, se mantiene pasados los años, con el gesto de ignorar al músico entonces derrotado y que le sustituyó tras su marcha a Madrid.

Ello hace suponer que en la distancia temporal que separa la composición de las obras de Andreu (1853) respecto de las que compusieron otros maestros (a partir de 1832), incluyendo cómo no a Hilarión Eslava que fue sin duda un prodigio en la creación de este tipo de obras, para su escritura estaría al corriente de estas obras y antes de abordar las suyas estudió y debió instruirse con las buenas composiciones existentes anteriormente y beber así de la mística fuente que impregna de sensibilidad a las obras de estos otros grandes músicos pero trató de hacer caso omiso a sus letras.

⁵¹ La primera noticia del poema la daría el obispo de Astorga, el catalán Félix Torres Amat, en una obra que publicó en 1836 *Memorias para ayudar a formar un Diccionario Crítico de los Escritores Catalanes y dar alguna idea de la literatura de Cataluña*, Barcelona, Imprenta de J. Verdager, 1836. Los datos de Roca en la p. 547 y el poema en la 548. Más tarde, se publicaría en la obra *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*. Introducción y notas por Juan Valera, Tomo II, Madrid, 1902, pp. 323-324.

⁵² La expresión “nube cándida” (nube de color nieve) aparece en textos de diferentes escritores, pero su alegoría en este caso hace referencia al maná caído en el desierto durante el Éxodo, de la misma forma que Jesucristo bajado del cielo nos deja la Eucaristía cual nuevo “maná” que nos alimenta.

⁵³ INFANZÓN, Abel: “Notas para un cancionero de los seises (V)”, *ABC de Sevilla*, 11 de diciembre de 1982, p. 13. En este artículo también se hace una comparación de las letras de estos autores por su cercanía o parecido. Así encontramos que la de Andreu dice: “Al regio banquete/mortales lleguemos/Maná deleitoso/felices gustemos”, la de García Torres: “Corramos, lleguemos/las arpas templemos “ y la de Eslava: “A la Madre de Dios escogida/compañeros cantad/que es de España/Patrona Real”.

CUADRO N° 1

“Villancico bayle a la Purísima Concepción de María Santísima (1853)”
compuesto por FRANCISCO ANDREVÍ

En el anexo nº 1 está la letra original de la que se nutre Andreví para elaborar su villancico. A partir de ella, podemos observar claramente que añade parte de otro texto en el Estribillo haciendo que no se ajuste fielmente su texto al de las letrillas publicadas:

INTRODUCCIÓN

Por qué, cielo, te admiras,
Por qué, tierra, te pasmas;
De que soi concebida,
Toda hermosa, y sin mancha?
Siendo yo de ab-eterno
Prevista, y destinada.

Para Madre del Verbo,
Y de la misma gracia;
No era bien que estuviese
Ni un instante, manchada.

ESTRIBILLO

Bendito el primer momento
De tu ser; y mas la gracia
Con que en él fue enriquecida
Tu benditísima alma.

Ángeles y Serafines
Alborozados se postran
Y el universo a tus plantas
Inmaculada te nombra.

Bendito el primer momento
De tu ser; y mas la gracia
Con que en él fue enriquecida
Tu benditísima alma.
Máquina trina del mundo,
Suprema, intermedia, y baja,
Ven, y dobla la rodilla
A la que es tu Soberana.

COPLAS

[1ª Copla]

Tan preciosa te concibes,
Y tan Santa por extremo,
Que solo se te aventaja
El que pudo, y quiso hacerlo.

[2ª Copla]

Atónita la milicia
Del ejército del Cielo,
Quién es esta? Se pregunta,
Que arranca tan alto vuelo?

CUADRO Nº 2

“Villancico bayle al Stmo. Sacramento (1853)”

compuesto por FRANCISCO ANDREVÍ

INTRODUCCIÓN

El Dios que excelso trono
Todo nubes centellea
A quien los cielos adolece
Sus festines insanos

Hombre por amor del hombre
Gólgota por morir le vieras
Llanurando los tesoros
De su bondad y largueza

Al Dios de la majestad
En alto de su bondad y las guerras
Cual pelícano amoroso
De sí mismo nos sustenta

ESTRIBILLO

Al regio banquete,
Mortales lleguemos
Maná deleitoso,
Felices gustemos
Que un Dios de ternura,
Amante nos da.

Tu nombre divino,
Jesús invocamos
Y Dios te adoramos,
Por nos encarnado
Y en hostia abreviado,
De célico pan.

COPLAS

[1ª Copla]

Velado en nube cándida,
Del Padre el unigénito desciende
Sacra víctima del empíreo al altar
Se postra el orbe atónito.
Y del Cielo los Ángeles
Con harpas de oro fulgidas
Le vienen a adorar.

[2ª Copla]

Banquete de escogidos
Del hombre desdeñado,
Quien me diera que honrado
Te logre yo mirar.
Y que reconocidos todos
Al extremado favor
Con tal bocado se quieran regalar.

4. CONCLUSIÓN

El estudio de las dos composiciones de Francisco Andreví para los seises de la catedral de Sevilla nos ha permitido adentrarnos en el conocimiento de unas obras de las que se había ofrecido escasa información, y en ocasiones aparentemente contradictoria como ocurre en los comentarios aludidos del maestro Almandoz Mendizábal escritos en 1937 y 1954. Ante la vaguedad de lo hasta hoy escrito, lo cierto es que ambas obras nos aportan suficientes datos para tenerlas en consideración en adelante, bien al tratar del autor como del destinatario en su función litúrgico musical.

Es verdad, pese a que el citado Almandoz alude en primer lugar a Andreví cuando se refiere a los bailes de seises de la catedral de Sevilla, que no es este el autor más antiguo de los conservados en el archivo, pues recientemente se localizaban obras del maestro Ripa de la segunda mitad del siglo XVIII, pero su trayectoria personal y profesional hacen atractiva su aproximación a una tipología musical específica y singular.

Andreví cuando escribe sus obras y las remite a Sevilla, solo puede mantener en la memoria un vago recuerdo musicalmente hablando de lo que son los bailes de seises. En el breve periodo de tiempo que estuvo en aquella ciudad, si bien empezó a hacerse cargo de la instrucción de los niños como correspondía a las funciones del maestro de Capilla, nada nos lleva a deducir que tuviera que dirigir a los seises en alguna de las intervenciones litúrgicas en las que se danza y canta al compás de un villancico-baile. Mucho menos cabe pensar que compusiera obra para estos bailes, si bien no hay que descartar que se acercara al conocimiento de estas composiciones a través de los papeles de música, lo que haría, seguramente, con las obras del citado maestro Ripa.

Cuando se predispuso a la composición de los dos bailes, es posible que se documentase e incluso que, una persona inquieta musicalmente como él, guardase algunas notas sobre esta música tomadas en su estancia sevillana o que tuviese delante la obra de Eslava. Pero lo que está claro es que la utilización de la letra de Pedro Manuel Prieto para el baile de la Inmaculada y no del propio Eslava no es una casualidad, sino que responde a su intento de enraizarse con lo genuino de Sevilla.

A todas luces cabe pensar que Francisco Andreví quiso con sus obras agradecer la buena relación y el trato recibido durante el tiempo que residió en la ciudad. Una deuda personal que, pasadas más de dos décadas, en 1853 subsanó aportando su trabajo para aquello que singularizaba a la ciudad en lo que a música sacra se refiere. Ello en un compositor tenaz como fue Andreví, no se trató de dos piezas más al uso, como si de lo convencional entendido como tal los salmos, motetes o las misas se tratase, puesto que con ellas, además de aumentar y completar su extenso catálogo de obras musicales, se le ofrecía la posibilidad de introducirse en un tipo de composición con un estilo definido y un género concreto y peculiar. Era hacer algo fuera de lo común en su trabajo, de ahí que su elaboración no fuese descuidada o ligera: tenía que quedar bien y dejar buena memoria.

De la misma manera que, al componer las dos obras musicales pensaría tanto en los dos momentos, mariano y eucarístico, en los que se interpretan como en que fueron dos los años de su vinculación sevillana, con lo que daría cumplimiento a la tradición que,

se dice, obligaba al maestro de Capilla a estrenar cada año una danza de seises. Y él, que no lo había hecho a su tiempo, lo cumplió “a posteriori”.

El estudiar estas dos obras, las cuales pueden ser consideradas como piezas con una historia muy interesante y con unos significativos hechos que condicionaron su composición, pues no se elaboraron durante el ejercicio de un magisterio hispalense sino años después, además de aportar informaciones para el conocimiento de las músicas y las letras que los seises sevillanos han bailado a lo largo de su historia con la tan arraigada danza religiosa, nos permite a la vez descubrir facetas de su compositor Francisco Andreví, un músico de origen catalán que en los últimos años de su vida se adentró en la realización de dos obras musicales que requerían de un profundo conocimiento del ambiente que rodea su interpretación, y que con la dilatada formación con la que contaba le permitió ajustar a la perfección la música y la letra, con la finalidad de transmitir al público el verdadero sentimiento de la ceremonia. Algo que puede servir para su recuperación interpretativa en algún momento.

Musicalmente hablando, podríamos concluir diciendo que Andreví rescata de su más íntima creatividad compositiva aquellos recursos musicales que considera necesarios para poder comunicar y transmitir al público espectador fielmente el sentido de su obra. Para ello hace prevalecer la dulce y ondulada línea melódica en las voces principales, donde condensa toda su expresividad y sensibilidad sobre un acompañamiento que como viene siendo habitual en él se basa en el golpe de corchea a tiempo y una sucesión arpegiada como parte fundamental de la tonalidad principal. A su vez, dota de un ritmo preciso a la obra para que se ajusten texto y letra al tempo de ejecución del baile y así que caminen unidos. Este estilismo compositivo tan propio y personal de Andreví, al aplicarlo a dos composiciones con unas características tan explícitas como son los bailes de seises para Sevilla, nos pueden volver a recordar el eterno debate por el que algunos historiadores tiñen a Andreví de italianizante. A través del estudio de todos aquellos elementos que han condicionado a estas dos composiciones, puedo concluir que se debe situar a este músico inmerso en un estilo clasicista, a medio camino entre el último barroco y el clasicismo puro, pero alejado del italianismo que Ayarra dice que imperaba en Eslava y García Torres.

ANEXO Nº 1

LETRILLA S A LA SANTÍSIMA VIRGEN EN EL
MISTERIO DE SU CONCEPCIÓN

Nº 23, Pág. 74-75

“Canciones sagradas a varios asuntos” Por Pedro Manuel Prieto

INTRODUCCIÓN 1ª

*Por qué, cielo, te admiras,
Por qué, tierra, te pasmas;
De que soi concebida,
Toda hermosa, y sin mancha?
Siendo yo de ab-eterno
Prevista, y destinada.*

*Para Madre del Verbo,
Y de la misma gracia;
No era bien que estuviere
Ni un instante, manchada.*

ESTRIBILLO

En hora buena,
Niña agraciada,
Que te concibas
Inmaculada.

COPLAS

*Bendito el primer momento
De tu ser; y mas la gracia
Con que en él fue enriquecida
Tu benditísima alma.*

*Máquina trina del mundo,
Suprema, intermedia, y baja,
Ven, y dobla la rodilla
A la que es tu Soberana.*

INTRODUCCIÓN 2ª

Cierra, Dragón, tu boca,
Desiste de tu intento,
Que a la que hoy se concibe,
No ha de dañar tu aliento.

Antes bien esa Niña,
Desde el primer momento
De tu ser, siempre puro,
Pisará tu cerebro.

Sepa pues el abismo,
Y sepa el mundo entero,
Que aunque ella es de Adán hija,
No contrajo con su yerro.

ESTRIBILLO

Ay qué prodigio!
Ay qué portentoso!
Ser, y ser pura,
Todo es a un tiempo.

COPLAS

*Tan preciosa te concibes,
Y tan Santa por extremo,
Que solo se te aventaja
El que pudo, y quiso hacerlo.*

*Atónita la milicia
Del ejército del Cielo,
Quién es esta? Se pregunta,
Que arranca tan alto vuelo?*

* Resaltado en negrita y cursiva el texto que utiliza Andreu para componer su villancico