

# LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA

Martha Lilia Tenorio



EL COLEGIO DE MÉXICO







## LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE  
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
XLII

LOS VILLANCICOS  
DE SOR JUANA

*Martha Lilia Tenorio*



EL COLEGIO DE MÉXICO

M861.1  
T3127v

Tenorio Trillo, Martha Lilia.

Los villancicos de Sor Juana / Martha Lilia  
Tenorio. -- México : El Colegio de México, Centro  
de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999.

203 p. ; 22 cm. -- (Serie Estudios de lingüística y  
literatura ; 42)

ISBN 968-12-0949-4

1. Juana Inés de la Cruz, Sor, 1651-1695—Crítica  
e interpretación. 2. Navidad—Poesía. 3. Villancicos  
mexicanos—Historia.

*Open access edition funded by the National Endowment for the  
Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book  
Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-  
NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:*

*<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia

Primera edición, 1999

D.R. © El Colegio de México  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D. F.

ISBN 968-12-0949-4

Impreso en México/Printed in Mexico

## ÍNDICE

PRÓLOGO	9
I En torno al término “villancico”	11
II El villancico en Nueva España	39
III Los villancicos de Sor Juana	53
IV La versificación	65
V Los temas	93
VI Las ensaladas	149
APÉNDICE	173
BIBLIOGRAFÍA	191
ÍNDICE ONOMÁSTICO	199



## PRÓLOGO

En los últimos años, la obra de Sor Juana ha sido objeto de una asombrosa variedad de lecturas e interpretaciones. Incluso partes de su obra, hasta hace poco casi ignoradas, han sido sometidas a un exhaustivo proceso de revisión. Éste es el caso de los villancicos. Cuando empecé esta investigación (hacia 1993), los villancicos se consideraban parte de la “obra menor” de Sor Juana y provocaban escaso interés. Ezequiel Chávez (*Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra*, 1931) dedicó varias páginas al tema, y después de él hay un vacío de más de treinta años. En 1965 apareció el trabajo de Dario Puccini “Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”. En los dos ensayos, estas composiciones se estudian desde una perspectiva sociológica, pero Chávez traba la cuestión social con la religiosidad de estas composiciones, de acuerdo con el ideario social-cristiano que atribuye a Sor Juana. Después de Puccini pasan otros treinta años. A partir de los años noventa, los villancicos se han estudiado con cierta frecuencia. Ahora contamos con trabajos feministas (ejemplo representativo es la lectura de Margo Glantz de los villancicos marianos), musicales (en este terreno Aurelio Tello ha hecho importantes aportaciones), y empiezan ya a aparecer análisis a partir de propuestas teóricas diversas, como la lectura bajtiniana de Linda Egan (*Diosas, demonios y debate: las armas metafísicas de Sor Juana*, 1997).

Poco ha interesado a los estudiosos el trabajo de Sor Juana con el villancico como género poético. Los villancicos sorjuaninos son, como todos los de su época, composiciones formulaicas, hechas bajo pedido; no se puede estudiar esta parte de su obra fuera del gran fenómeno que fue el villancico barroco en el mundo hispánico. De ahí la pertinencia de analizar de cerca las características del género y a partir de ese análisis estudiar lo que hace Sor Juana. Con este trabajo he querido hacer un estudio a la vez gustoso y riguroso, tratando de mostrar en su justa proporción la originalidad y la tradicionalidad de los villancicos sorjuaninos. La investigación es producto de mi tesis doctoral presentada a principios de 1997 en El Colegio de México. Tuve la fortuna de ser asesorada por el profesor Antonio Alatorre. Él, con su reposada y divertida erudición, me alentó a estudiar a Sor Juana por el camino de la filología (en el sentido más amplio y rico del término). Este trabajo no hubiera sido posible sin su guía: sus notas, apuntes y diversos hallazgos son el sustento filológico de buena parte del estudio. Debo agradecer también la orientación y lúcidos consejos de Margit Frenk, Aurelio González y Martha Elena Venier.



# I

## EN TORNO AL TÉRMINO “VILLANCICO”

En su *Arte poética española* (1592), Rengifo define el villancico como un “género de copla que solamente se compone para ser cantado”<sup>1</sup>; Covarrubias (*Tesoro*, 1611, s.v. *villanescas*), como “las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Este mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi”. Finalmente en el *Dicc. Aut.* (1737), s.v., encontramos: “composición de Poesía con su estribillo para la Música de las festividades en las Iglesias...” Las tres definiciones destacan, según el momento, tres aspectos: su carácter musical, su origen popular y su apropiación por parte de los poetas cultos y su final restricción al ámbito religioso.

A lo largo de su historia, el término *villancico* se ha usado para designar diversas formas, desde sencillas cancioncitas amorosas hasta los majestuosos juegos litúrgicos del Barroco. Mi estudio está dedicado a lo que en el siglo xvii se denominó *villancico*.

### EL VILLANCICO “TRADICIONAL”. EL VILLANCICO “CULTO”

Originalmente, el término *villancico* se aplicaba a breves cancioncillas de carácter popular y tradicional, frecuentemente de tema amoroso, emparentadas —según Menéndez Pidal— con las cantigas de amigo gallego-portuguesas<sup>2</sup>, y muy cercanas a la forma de las jarchas:

¿Qué faré, mamma?  
Meu al-habib est'ad yana<sup>3</sup>.

Que farei agor', amigo,  
pois que non queredes migo  
viver?  
Ca non poss'eu al ben querer<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Arte poética española*, ed. J. Vicéns, Imprenta de María Ángela Martí Viuda, Barcelona, 1759, p. 44.

<sup>2</sup> “La primitiva poesía lírica española”, en *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1920, p. 259.

<sup>3</sup> Apud MARGIT FRENK, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México, 1975, p. 143.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 141.

Con amores, mi madre,  
con amores m'adormí<sup>5</sup>.

El primer ejemplo es una jarcha; el segundo una cantiga de amigo; el tercero un villancico. Tres muestras muy parecidas en estilo, tono, tema y estructura; la tercera es el ejemplo típico del villancico medieval al que se refiere Menéndez Pidal.

En la segunda mitad del siglo xv, este tipo de cancioncillas, muy diferente en lengua y estilo a la poesía cortesana de la época, empezó a aparecer en varios cancioneros. Sin embargo, el nombre de *villancico* no se usa ni en el *Cancionero de Baena* (1445), ni en la *Carta prohemio al Condestable de Portugal* del Marqués de Santillana (1449) (lo que no significa que para esas fechas no se usara la palabra *villancico*). Al parecer, la primera vez que esas cancioncillas se incluyeron en una composición más larga es en un poema atribuido al Marqués de Santillana: *Villancico fecho por... a unas tres fijas suyas*; ésta es también la primera documentación del término *villancico*. En este caso se denomina villancico a una composición construida de acuerdo con una práctica que luego fue muy común, y que consistía en tomar estas cancioncillas amorosas e insertarlas en estrofas *ad hoc*:

Por una gentil floresta  
de lindas flores e rosas,  
vide tres damas fermosas  
que de amores han requesta.  
Yo, con voluntad muy presta  
me llegué a conosçellas;  
començó la una dellas  
esta canción tan honesta:  
*Aguardan a mi:*  
*nunca tales guardas ui*<sup>6</sup>.

Cada estrofa termina con una cancioncilla diferente. De esta práctica surgió lo que propiamente conocemos como el género del villancico, producto ya de las postrimerías del siglo xv. Podría decirse que durante la segunda mitad del siglo xv el término *villancico* remitía indistintamente a las cancioncillas que servían de estribillo

<sup>5</sup> Apud MARGIT FRENK, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, p. 53.

<sup>6</sup> *Cancionero castellano del siglo xv*, ed. R. Foulché-Delbosc, NBAE, t. 19, p. 259. El estribillo es un villancico tradicional (M. Frenk lo documenta en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos xv a xvii)*, Castalia, Madrid, 1987, núm. 153). De acuerdo con ALONSO y BLECUA (*Antología de la poesía española de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1956, p. 235, n. 333), no se trata de un villancico propiamente dicho. Parece que la designación *villancico* proviene de dos impresos del siglo xvi que incluyeron el poema (el *Espejo de enamorados*, ca. 1535-1540; y uno de los pliegos sueltos conservados en Praga). En cambio, en el *Cancionero de Palacio*, donde la composición aparece atribuida a Suero de Ribera, se le llama "dezir" (*Cancionero musical de Palacio*, introd. y estudio de J. Romeu Figueras, C.S.I.C.-Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1965, t. 3-A, pp. 137-138). Según M. FRENK, la atribución a Suero de Ribera pudiera ser más probable ("¿Santillana o Suero de Ribera?", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16, 1962, 437).

o a la composición entera. Por ejemplo, en el *Cancionero de Stúñiga* (ca. 1458) aparece el término *villancete* en una composición de Carvajales ("Saliendo de un olivar..."), formada por estribillo (abab) y coplas (cddcabab)<sup>7</sup>. También con este término se designa alguna composición del *Cancionero de Herberay* (1461-1464):

*La niña gritillos dar  
non es de maravillar.*

Mucho grita la cuitada  
con la voz desmesurada  
por se ver asalteada:  
non es de maravillar<sup>8</sup>.

Sin embargo, Juan del Encina, en su "arte de poesía castellana" (1496), escribe: "Muchas vezes vemos que algunos hazen sólo un pie y aquél ni es verso ni es copla, ni ay allí consonante, pues que no tiene compañero, y aquel tal suélese llamar *mote*; y si tiene dos pies llamámosle también *mote* o *villancico* o *letra* de alguna invención por la mayor parte. Si tiene tres pies [...] también será villancico o letra de invención"<sup>9</sup>.

El nombre empezó a formalizarse a partir del *Cancionero musical de Palacio* (recopilado a principios del xvi), pero aquí designa ya toda la composición, no sólo el cantarcillo inicial. Se trata también de las primeras veces en que el término *villancico* se utiliza tanto para composiciones de tipo o tono popular, como para aquéllas escritas en el estilo conceptuoso de la poesía amorosa de la época.

Le Gentil<sup>10</sup> supone que el desarrollo histórico del término *villancico* debió ser el siguiente: inicialmente *villancico* significaba una cancioncilla rústica, o que trataba de un tema rústico: "La niña que amores ha, / sola, ¿cómo dormirá?" Luego estas cancioncillas irregulares empezaron a aparecer incluidas en composiciones de forma fija (del tipo de la atribuida al Marqués de Santillana). Después, por extensión, el término llegó a denominar una canción compuesta según determinada forma estrófica. De esta manera, a principios del siglo xvi el nombre *villancico* designaba una composición de forma fija: estribillo corto (2 o 3 versos) monorrimo, cierto número de estrofas de idéntica estructura, divididas en dos partes según la rima (mudanza y vuelta)<sup>11</sup>. He aquí una composición característica de lo que en el *Cancionero musical de Palacio* se llama *villancico*:

<sup>7</sup> De acuerdo con LE GENTIL (*Le vilerai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Les Belles Lettres, Paris, 1954), la forma de estribillo y coplas se conocía desde tiempo atrás, "sous le nom d'estribote, à la époque du *Cancionero de Baena*, et antérieurement encore, au temps d'Alphonse X, sous le nom général de *cantiga*" (p. 7).

<sup>8</sup> Apud ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico*, Gredos, Madrid, 1969, p. 36.

<sup>9</sup> *Obras completas*, ed. A. M. Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 25.

<sup>10</sup> *La poésie lyrique*, Plihon, Rennes, 1952, t. 2, pp. 246-247.

<sup>11</sup> Cf. LE GENTIL, *Le vilerai...*, pp. 7-8.

*Enemiga le soy, madre,  
a aquel caballero yo;     (estribillo)  
mal enemiga le soy.*

En mí contempla y adora  
como a Dios que l'es testigo;  
él me tiene por señora,     (copla)  
yo a él por enemigo;  
dos mil veces le maldigo,  
por lo qual no mereció;     (vuelta)  
mal enemiga le soy.

Por estar destinado al canto, el *villancico* está muy relacionado con otra forma de la época: la *canción*. Según explica Le Gentil<sup>12</sup>, originalmente *canción* era todo poema cantado; sin embargo, con el tiempo empezó a denotar un tipo particular de composición, de forma más o menos fija, en oposición a poemas de forma más libre, como el villancico (sobre todo el popular). Es difícil saber si esta distinción era real (si funcionaba en la época), o si se trata de una teorización de la crítica actual. Lo importante para la historia del término *villancico* es que en algún momento (primera mitad del siglo xvi) convivieron dos formas poéticas muy parecidas (formadas por estribillo y coplas), las dos “cantadas”, con diferencias más artificiales que reales<sup>13</sup>. La existencia de dos nombres (*canción* y *villancico*) para composiciones tan semejantes permitió, en el último tercio del siglo xvi, cierta especialización temática; el término *villancico* empezó a designar casi exclusivamente las composiciones de tema religioso, y *canción* (junto con otras denominaciones como *letra*, *letrilla*, etc.) se reservó para los textos profanos.

Formalmente, el villancico, como la canción, llegó a ser un verdadero ejercicio técnico e intelectual sobre un tema determinado (razonamientos ingeniosos, interpretaciones inesperadas, juegos verbales):

*Razón que fuerça no quiere  
me forçó  
a ser vuestro como so.*

Razón me fuerça serviros  
siendo de grado contento;  
[mas] para merced pediros

<sup>12</sup> *La poésie lyrique*, pp. 263-290.

<sup>13</sup> LE GENTIL (*loc. cit.*) señala las siguientes diferencias entre la canción y el villancico: la extensión del estribillo (el del villancico es más corto), el tipo de factura (la canción es de hechura más culta: metro regular, rima consonante perfecta), el número de coplas (la canción consta generalmente de una sola copla). Estas diferencias se van borrando con la complicación de las formas: los estribillos de los villancicos se van haciendo más largos y las coplas se van estilizando y alcanzan la misma perfección formal de la canción. ROMEU FIGUERAS (Introducción, *CMP*, ed. cit., p. 33) añade una diferencia que pudiera explicar la especialización temática que se dio a fines del siglo xvi: el villancico es un “género dialogado”, “en cuyo contenido predomina el carácter doctrinal y razonador”.

yo no tengo atrevimiento;  
 vuestro gran merecimiento  
*me forçó*  
*a ser vuestro como so...*  
 (CMP, núm. 314).

Frente a este tipo de villancicos estarían los de factura más "tradicional" como "Enemiga le soy, madre..." Para entender el cambio en el tipo de composiciones a las que podía referir el término, particularmente lo que en el siglo XVII se consideró *villancico*, es fundamental tener en cuenta la actitud del autor de villancicos cultos: mientras que el que compone un villancico de tipo popular no quiere "sino continuar modestamente el cantarillo, respetando las más de las veces su espíritu y su tono", el que compone un villancico culto toma el cantarillo como tema de sus propias reflexiones y el villancico "es para él una creación en la que vierte, si no originalidad, sí pericia de poeta"<sup>14</sup>. Esta actitud del autor culto dio al villancico uno de sus rasgos esenciales: ser considerado, básicamente, un ejercicio de virtuosismo.

Se podría decir, entonces, que para mediados del siglo XVI el término *villancico* designa una composición con estribillo y con una organización estrófica bien determinada. De ahí que Vicéns (1703), el adicionador del *Arte poética* de Rengifo, pudiera precisar con una caracterización formal la abarcadora definición de su predecesor ("composición para ser cantada"): "En los villancicos hay cabeza y pies: la cabeza es una Copla de dos, o tres o cuatro versos, que en sus *Ballatas* llaman los Italianos repetición o represa, porque se suele repetir después de los pies. Los pies son una Copla de seys versos, que son como glosa de la sentencia que se contiene en la cabeza". Y adelante añade: "Los pies de cada Villancico de ordinario han de ser seys. Los dos primeros se llaman primera Mudanza y los dos siguientes, segunda Mudanza: porque en ellos se varía y muda la sonada de la cabeza. A los dos postreros llaman Buelta: porque en ellos se vuelve al primer tono, y tras ellos se repite el uno o los dos versos últimos de la represa. Las consonancias de los pies serán según fueren las de la cabeza"<sup>15</sup>. Vicéns identifica perfectamente la estructura básica: cabeza (abba), *mudanza* (de rimas autónomas cddc), *enlace*: rima de enlace con el último verso de la mudanza (c), la *vuelta*: rima de enlace con el estribillo (a) y al final otra vez el estribillo o sus últimos versos.

A lo largo del siglo XVI la forma fue evolucionando, básicamente en dos direcciones: 1) fueron surgiendo partes dialogadas en una especie de "embrión" de drama lírico; 2) se traspusieron cada vez más "a lo divino" hasta que el término *villancico* se usó únicamente para composiciones religiosas. En cuanto al primer punto, hay que decir que las partes dialogadas ya existían en los villancicos primitivos, en los que un recurso estilístico frecuente era la pregunta, que se empleaba como elemento de intensificación expresiva. Esta estructura suponía la existencia

<sup>14</sup> M. FRENK, *Estudios sobre lirica antigua*, p. 269.

<sup>15</sup> *Arte poética española*, ed. cit., pp. 44 y 46.

de dos personas, entre las cuales podía haber un diálogo. La forma dialógica está, pues, en el origen del villancico; tanto las jarchas como las cantigas de amigo plantean —aunque no lleven a cabo— un diálogo muy sencillo: ‘Madre, se va mi amigo, ¿qué haré?’<sup>16</sup>. Al apropiarse de estas formas, los poetas cortesanos cultivaron aquellos incipientes diálogos y desarrollaron lo que estaba en embrión:

*¡Ah Pelayo, que desmayo!  
—¿De qué, di?  
—D’una zagala que ui.*

Ah Pelayo, si la vieras,  
tanta es su hermosura,  
no bastara tu cordura,  
que en ella tú te perdieras,  
y penaras y murieras.

*—¿Tal es, di?  
—Más linda que nunca ui*<sup>17</sup>.

Por otra parte, no hay que olvidar que los villancicos eran composiciones musicales. A lo largo del siglo xvi, la forma musical del villancico experimentó una transformación que enriqueció la estructura estribillo-copla-estribillo, hasta convertirse en una cantata o en un diminuto oratorio<sup>18</sup>. Seguramente estas necesidades polifónicas favorecían el desarrollo de composiciones dialógicas, de varios personajes y con características escénicas.

El segundo camino, el de la divinización, fue definitivo en la historia del término. La forma del villancico fue una de las preferidas por los autores de “contrahechuras a lo divino”:

La forma métrica que más se divinizaba era el villancico [...]; la historia profana de este género nos hace ver cuán fácilmente se prestaba a la versión divina. La “cabeza” era generalmente tradicional, una reliquia de la poesía lírica popular [...]; los poetas tradicionalistas solían inventar desarrollos nuevos a los estribillos, cuyas mudanzas se habían perdido [...]; lo mismo daba glosar un villancico ajeno a lo humano o a lo divino<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Cf. MENÉNDEZ PIDAL, “La primitiva lírica española”, pp. 195-240.

<sup>17</sup> *Cancionero de Upsala* (1909), introd. y notas de R. Mitjana, transcripción musical de J. Bal y Gay, El Colegio de México, México, 1944, p. 55, núm. xxxiv.

<sup>18</sup> El oratorio es un género muy ligado al villancico. Aparece en España a principios del siglo xviii, por influencia italiana, cuando se empezaron a cantar oratorios en lugar de villancicos. La estructura de los dos géneros es casi la misma, pues ya en el siglo xviii el villancico litúrgico había evolucionado y perdido su estructura tradicional de introducción, estribillo y coplas, y se había convertido en una sucesión de recitados, arias y otras piezas. Además, como el oratorio, el villancico muy frecuentemente tenía personajes y estaba guiado por un hilo argumental (cf. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos xviii y xix*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. xii-xiv).

<sup>19</sup> BRUCE WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid, 1958, p. 134.

La música favoreció también las divinizaciones pues no era raro que las imprentas sacaran pliegos sueltos con poesías navideñas que, sin ser refundiciones de villancicos populares, se cantaban con la melodía de canciones populares<sup>20</sup>.

En este punto hay que recordar lo dicho por Romeu Figueras sobre el "carácter doctrinal y razonador" del villancico. La estructura dialógica y la trasposición a lo divino son factores estrechamente vinculados que pudieran tener su origen en la tradición de las "disputas medievales". Estas disputas dan forma a buena parte de la poesía religiosa hispánica; su trivial forma de discusión escolástica resultaba bastante efectiva, tanto ideológica como poéticamente. La forma del villancico está muy cerca de ese género de "preguntas y respuestas": un personaje (un pastor, por ejemplo) hace una pregunta, otro la contesta; y el diálogo podía extenderse e involucrar otros personajes:

*¡Ah, Sosiego, que desmayo!*  
 —De qué, di?  
 —De ver lo que he visto aquí.  
 —Dime de presto, qué has visto?  
 No desmaye tu memoria.  
 —Qu'en manjar se nos da Cristo,  
 para subir a su Gloria.  
 En fin, pretendo victoria.  
 —De qué? Di.  
 —De ver lo que he visto aquí<sup>21</sup>.

Los *contrafacta* eran una moda en España. Se divinizaban lo mismo cantos populares o vulgares que poesía culta, lo mismo villancicos o cancioncillas populares que sonetos y madrigales. Se llegó incluso a convertir la obra entera de algún poeta predilecto (por ejemplo, el *Garcilaso a lo divino* o *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* de Sebastián de Córdoba, 1575). Sin embargo, con el término *villancico* sucedió algo particular: acabó de-

<sup>20</sup> Cf. M. FRENK, *Corpus*, pp. 615-653, núms. 1289-1390. Aunado a la ductilidad propia de la poesía estrófica tradicional y a la cuestión musical, Janner menciona otro elemento que favorecía los procesos de divinización: la glosa —además de exponer cuestiones teológicas en moldes tradicionales, para así explicarlas a los creyentes— las mostraba, por medio de la transformación métrica de los temas —propia de la glosa—, en formas llamativas que lograban, si no la comprensión del misterio por parte del oyente, sí su atención (H. JANNER, "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", *Revista de Filología Española*, 27, 1943, 181-232). Al respecto, Pedro Calahorra atribuye el auge del villancico en España (en este caso, frente a la menor aceptación del madrigal italiano) a que "era más fácil llegar al ánimo de los oyentes con las imágenes concretas de un romance o la jocosidad de una palabra en una villanesca, que con el retórico, envolvente y largo recorrido de un madrigal" (PEDRO RUIMONTE, *Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seys*, ed. de P. Calahorra, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza-Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1980, p. 29).

<sup>21</sup> Villancico de JUAN DE TIMONEDA incluido en el auto *Fuente de los siete sacramentos*, ed. E. González Pedroso, en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo xvii*, BAE, t. 58, p. 100. Se trata de un *contrafactum* del villancico cit. en la p. 16.

signando, exclusivamente, composiciones religiosas. Es muy probable que con esta especialización vaya trabada la práctica (común) de parafrasear textos litúrgicos. No es difícil encontrar un *Te Deum* adaptado como villancico de Navidad para ser cantado en la iglesia:

*A ti, dino de adorar,  
A ti, nuestro Dios, loamos,  
A ti, Señor, confesamos  
Sanctus, Sanctus, sin cesar.*

Inmenso Padre eternal  
Omnis terra honra a ti,  
Tibi omnes angeli  
y el coro celestial,  
Pues que es dino de adorar,  
Querubines te cantamos,  
Arcángeles te bradamos  
*Sanctus, Sanctus, sin cesar*<sup>22</sup>.

Hacia la segunda mitad del siglo *xvi* los temas devotos y religiosos crecieron en importancia, y la forma y el nombre del villancico se usaron cada vez más para composiciones sacras en lengua romance, hasta que los villancicos llegaron a incluirse en la liturgia en los días de fiesta. Por esta misma época también, ante la especialización del término en asuntos religiosos, surgió la designación *letrilla* (entre otras) para textos profanos con la forma del villancico (estribillo y coplas).

En el siglo *xvi* aparecieron las primeras colecciones musicales que incluían villancicos en su modalidad religiosa: el *Cancionero de Upsala*, el *Cancionero de Medinaceli* y, de manera especial, las *Canciones y villanescas* de Francisco Guerrero (1528-1599); estas últimas son el antecedente más próximo (en cuanto a temas, estilo, etc.) de los villancicos que encontramos en el siglo *xvii*. Musicalmente, las villanescas de Guerrero presentan ciertas novedades: un estribillo de 4 o 5 voces frente a una copla para solo, dúo o trío<sup>23</sup>. En lo que concierne a la forma poética, los términos *villancico* y *villanesca* designan un mismo tipo de construcción, en ninguno hay un metro o combinación estrófica característico:

—Zagales, sin seso vengo;  
ya no hay cosa que me asombre.  
—¿Qué's pastor?  
—Que pueda vestir amor,  
para remediar al hombre,  
a Dios como pecador.

<sup>22</sup> GIL VICENTE, *Auto dos quatro tempos*, en *Obras*, França Amedoi, Coimbra, 1914, t. 3, p. 68.

<sup>23</sup> Véase *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. S. Sadie, Macmillan, London, 1993, t. 19, s.v. villancicos.

—Dios hecho hombre por el hombre  
 asombra la tierra y cielo,  
 y que descienda hoy al suelo  
 a poner en él su nombre.  
 Mas no hay cosa que me asombre  
 ni ponga mayor temor.  
 —¿*Qué's pastor?*  
 —*Que pueda vestir amor,*  
*para remediar al hombre,*  
*a Dios como pecador*<sup>24</sup>.

La estructura de esta composición es la misma que la más típica del villancico: estribillo, copla, vuelta ("ni ponga mayor temor") y estribillo; además comparte con el villancico la escena pastoril, el espíritu festivo, ingenuo y popular.

En las villanescas son frecuentes los diálogos, y en ellas encontramos, como en botón, algunas "maneras" o recursos propios del villancico. Por ejemplo, el motivo de la apuesta. Los pastores (o los personajes en cuestión) apuestan; cada cual toma partido por un aspecto del dogma debatido o de la fiesta celebrada (qué es más grande: que Dios se haya hecho hombre o que la Virgen haya ascendido al Cielo; la negación de Pedro o sus lágrimas de arrepentimiento; ¿es el niño de Belén hombre o Dios?, etc.); y las coplas constituyen el desarrollo de sus argumentaciones (núm. 17):

*Apuestan zagales dos  
 por el zagal soberano.  
 Dize Gil qu'es hombre humano  
 y Pasqual dize qu'es Dios.*

*Dize Gil qu'está llorando,  
 y qu'es hombre, pues que llora;  
 mas viendo ángeles cantando,  
 Pasqual por su Dios le adora.  
 A un terçero dan la mano  
 para que juzgue a los dos.  
 Dize Gil qu'es hombre humano  
 y Pasqual dize qu'es Dios.*

Otro recurso muy frecuente en villancicos y villanescas es la exhortación: 'vengan, vengan', 'oid, oid', '¿quién oyó, quién oyó?', exhortaciones que se prestarán para tantos preciosismos en los villanciqueros posteriores (desde Góngora hasta los continuadores de Sor Juana). Esta invitación es más llana en las villanescas, pero no menos hermosa (núm. 19):

<sup>24</sup> FRANCISCO GUERRERO, *Villanescas*, ed. M. Querol Gavaldá, C.S.I.C., Barcelona, 1955, núm. 23.

Oýd, oýd una cosa  
 divina, graciosa y bella:  
 el que crió la donzella  
 generosa,  
 esta noche nasció della...<sup>25</sup>

Es evidente que por su tono, estructura, temas, tratamiento y objetivo para el cual se componían, las villanescas eran auténticos villancicos. Una modalidad inmediatamente anterior a la del villancico barroco, pues surgían del mismo hecho concreto que éstos: una petición de la catedral para formar parte de los festejos de alguna fecha solemne.

#### EL VILLANCICO DE IGLESIA

A principios del siglo XVI comenzó la costumbre de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana. Las composiciones elegidas para tal sustitución fueron precisamente los villancicos. Los antecedentes de esta práctica se remontan a la segunda mitad del siglo XV con unos villancicos de Álvarez Gato (1440?-1509)<sup>26</sup>; luego con una cantilena citada por Menéndez Pelayo: "Cantilena que hizo Fray Ambrosio de Montesino para cantar en la Misa de devoción de la Santa Hostia" (ca. 1508)<sup>27</sup>. Sin embargo, según el primer biógrafo de fray Hernando de Talavera (1428-1507), primer arzobispo de Granada, fue éste quien introdujo esta práctica para ocasiones especiales, fundamentalmente para la Navidad:

<sup>25</sup> Compárese esta sencillez con desarrollos posteriores: "1. Oygan, oygan, / verán vn Infante / que es niño y Gigante, / y a ser viene amante; / vn yelo que abrasa / y vn astro que asombra. / 2. Oygan, oygan. / 3. Tener, tener, / que el Cielo se va a caer... / 4. Andar, andar..." (LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, Gabriel del Barrio, Madrid, 1722, t. 1, p. 17). O con este estribillo de Pedro Soto de Espinosa (1688): "1. Oygan, miren, atiendan / contrariedades, / que en el fuego se yelan / ardores gigantes. / 2. Para el fuego, que abrasa: / 3. Agua. / 2. Para la nieve y yelo: / 3. Fuego. / 1. Pues oy de amor Mongibelo, / Pedro se yela a la llama. / 3. Agua. / 1. Etna encendido procura / refrigerios a su pecho. / 3. Fuego. / 2. Pues lllore a mares deshecho / Pedro, si quiere curarse. / 1. Oygan, miren, atiendan" (Archivo de Condumex).

<sup>26</sup> J. Artilles las llama "motetes para ser cantados en ceremonias infantiles" (ÁLVAREZ GATO, *Obras completas*, ed. J. Artilles Rodríguez, Iberoamérica de Publicaciones, Madrid, 1928, p. xi). *Motete*, según el *Tesoro*: "Compostura de voces, cuya letra es alguna sentencia de la Escritura. Cántase en las yglesias catedrales los días de domingo y festivos, teniendo consideración a que la letra sea del rezado de aquel día; y porque se ha de medir desde el alçar hasta la Hostia postrera, se dixo motete, sentencia breve y compendiosa, dando a entender a los maestros de capilla que la letra ha de ser breve, y no han de componer a modo de lamentaciones..." El término "motete" para designar las composiciones de Álvarez Gato está usado en un sentido muy amplio: letras cantadas en las iglesias (según SAMUEL RUBIO, *La polifonía clásica*, El Escorial, Madrid, 1956, p. 173, era frecuente que el texto de los motetes se tomara de algún responsorio).

<sup>27</sup> *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1916, t. 3, p. 64.

En lugar de responsos [responsorios] hacía cantar algunas coplas devotísimas, correspondientes a las liciones. Desta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones [...] En agosto también, como en otras cosas que adelante se dirá, fue este señor murmurado, que viendo el enemigo cuánto desta manera era Nuestro Señor servido e por consiguiente él desamparado, movió a algunos que dijese que no era bien mudar la universal costumbre de la Iglesia, y que era cosa nueva decirse en la Iglesia cosa en lengua castellana; y murmuraban dello fasta decir que era cosa supersticiosa; pero viendo este varón eminente cuánto de lo dicho Nuestro Señor era servido y cuánto el pueblo animado y consolado, tenía estos ladridos por picaduras de moscas...<sup>28</sup>

Moscas inofensivas porque otros biógrafos de fray Hernando de Talavera confirman que de esta práctica "quedó la costumbre en toda España de hacer estas fiestas y regocijos de música en los maitines y oficio divino" (*loc. cit.*). Las críticas prosiguieron; incluso se llegó a pedir al Papa que prohibiera formalmente la costumbre de sustituir los textos litúrgicos latinos por canciones en lengua vulgar; pero la innovación del padre Talavera prosperó y en poco tiempo se convirtió en práctica común, y no sólo para la fiesta de Navidad.

Normalmente, los maitines se rezaban a las doce de la noche, pero cuando incluían villancicos comenzaban antes, con tiempo suficiente para que la misa solemne que se celebraba a continuación coincidiera con la media noche. Estas celebraciones se hicieron muy populares; la gente acudía a la iglesia a oír los villancicos, las canciones en castellano, no los salmos ni las lecturas en latín. Cerone se lamentaba de esta costumbre en su obra, escrita unos años antes de su publicación en 1613:

...hállanse personas tan indevotas, que, por modo de hablar, non entran en la iglesia una vez al año, y las cuales, quizá, muchas veces pierden misa los días de precepto, sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que éstas, pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo por oírlos [los villancicos]<sup>29</sup>.

A fines del siglo xvi los villancicos sustituyeron completamente a los responsorios litúrgicos. Por lo que escribe Francisco Guerrero en su diario del viaje a Jerusalén (1598), ya en ese momento la composición de estas piezas para el oficio de maitines era una práctica muy difundida: "Y como tenemos los deste oficio por muy principal obligación componer Chançonetas y Villancicos en loor del santísimo nascimiento de Jesucristo... y de su santísima madre, la virgen María nuestra señora, todas las veces que me ocupava en componer las dichas chançonetas..."<sup>30</sup> En

<sup>28</sup> Apud JOSÉ LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española*, t. 3: Siglos xvi y xvii, Alianza, Madrid, 1988, p. 114.

<sup>29</sup> Apud J. LÓPEZ-CALO, *op. cit.*, p. 118.

<sup>30</sup> Apud QUEROL GAVALDÀ, ed. cit., p. 21; cursivas mías.

ocasiones, incluso, según López-Calo<sup>31</sup>, la ejecución de los villancicos llegaba a incluir tramoya y escenas, con lo que se acentuó ese carácter escénico que distinguió a la forma prácticamente desde sus orígenes.

Así que, partiendo de los villancicos de Álvarez Gato (1508) hasta las villanescas de Guerrero (1598), estamos frente a una práctica que cubre casi todo el siglo XVI<sup>32</sup>. Y esta modalidad del villancico como canción de iglesia fue *in crescendo* tanto en solemnidad como en frecuencia e importancia. Prueba de ello es el interés de los Cabildos de que los villancicos —sobre todo los de Navidad y Corpus— fueran lo más lucidos posibles, a tal punto que daban permiso al maestro de capilla de faltar al coro durante algún tiempo, con el fin de que terminara su trabajo con los villancicos. Según Querol Gavaldá, el estreno anual de los villancicos de Navidad se esperaba con tanta curiosidad e interés como siglos después se esperaba el comienzo de la temporada de ópera<sup>33</sup>. El villancico litúrgico fue todo un éxito, como lo demuestran las quejas del fraile español, Martín de la Vera (*Instrucción de eclesiásticos*, 1634):

De los villancicos puede aver duda si conforme a este lugar del Ceremonial se pueden lícitamente cantar. Véase desto Cerón en su Melopeo, que aunque no es oficio de los cantores dar en esto censura, es fuerte razón para condenarlos ver que los condena un músico i maestro de capilla, que deviera, como los demás buoneros, alabar sus agujas [...] Allí dize [Cerone], i fue assí, que Filipe II quitó los villancicos de su Real Capilla<sup>34</sup>: ya se an buelto a introducir, i de tal modo, que en las fiestas el canto llano

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 115.

<sup>32</sup> Ha habido algunos intentos, no todos convincentes, por fechar el momento en que el villancico se empezó a utilizar como canción de iglesia. Entre otros, MARIANO SORIANO FUERTES, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid-Barcelona, 1855-1859, t. 1 (*apud* Sister MARY PAULINE ST. AMOUR, *A study of the villancico up to Lope de Vega*, The Catholic University of America Press, Washington, D. C., 1940, p. 102); ALBERT GEIGER, "Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4 (1921), 65-93; FELIPE PEDRELL, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos, antiguos y modernos: acopio de datos y documentos*, Imprenta de Victor Berdós y Feliú, Barcelona, 1987. SUBIRA, por ejemplo, se remonta hasta las cantigas de Alfonso X; para él, consideradas morfológicamente, las *Cantigas de Santa María* fueron auténticos villancicos, con su estribillo y coplas (cf. *supra*, nota 7), composiciones literario-musicales que, él supone, se cantaban en los coros de las iglesias ("El villancico literario-musical. Bosquejo histórico", *Revista de Literatura*, 22, 1962, pp. 9-10). Otros autores piensan que la vinculación de los villancicos con los maitines podría tener su origen en los versos que, desde la Edad Media, se alternaban con los versículos del aleluya y de los responsorios, en diversas partes del Oficio Divino (cf. ANDRÉS ESTRADA JASSO, *El villancico virreinal mexicano*, t. 1: Siglo XVI, est., sel. y notas de..., Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1991, pp. 44-45). Tal vez no fuera raro que los rezos se salieran del "libreto" con textos compuestos *ad hoc* al tema del Oficio. ISABEL POPE, apoyándose en Anglés y Spanke, afirma que las primeras formas de la lírica secular y vulgar estaban hechas de acuerdo con formas rítmico-musicales en latín, y que llegaron a introducirse como "adorno" en la liturgia y en los himnos ambrosianos ("El villancico polifónico", incluido en el *Cancionero de Upsala*, ed. cit., p. 27).

<sup>33</sup> *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, C.S.I.C., Barcelona, 1982.

<sup>34</sup> Se refiere a un decreto de Felipe II (1596) que ordenaba que en su capilla se cantara únicamente en latín (cf. ROBERT STEVENSON, *Christmas music from Baroque Mexico*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1974, p. x).

del oficio es como de aldea, i no es oído ni visto, i los villancicos se celebran con suma autoridad i solemnidad, i parece que se tiene[n] como cosa principal, i el oficio divino como accesorio; cosa digna de llorar por hazerse en capilla de Rey tan pío y tan Católico, i en presencia de los Nuncios i Legados del Papa i otros Perlados, que lo avían de zelar. Esto se va introduziendo en otras muchas partes, i lo peor es en los monasterios de Frailes i de Monjas [...] Del día de Navidad i de *Corpus Christi* no hablo porque como Dios en este día se umanó tanto, parece se puede tomar un poquito de más licencia para el consuelo umano, pero siempre deve hazerse con mucha modestia. De aquí es que los villancicos hechos en lengua Guinea o Gallega o en otras que no son sino para mover a risa i causar descompostura; i otros hechos a imitación o en la letra o en el tono de los cantares o letras profanas i que despiertan la memoria dellas, en ninguna manera devrían cantarse en la Iglesia ni en el coro, según lo que el Ceremonial allí dize, pues no sólo no mueven a devoción, sino que del todo la quitan i ponen los afectos contrarios; i como están vedadas hazerse representaciones profanas en la Iglesia, sería justo lo estuviessen los villancicos, que son de esta data i calidad; pues en lo uno y en lo otro corre una misma razón<sup>35</sup>.

La admonición de fray Martín de la Vera proporciona varias noticias: 1) que los villancicos se cantaban como parte de una ceremonia religiosa; 2) que esta fiesta fue adquiriendo cada vez más importancia en menoscabo de la ceremonia propiamente dicha (el Oficio Divino, litúrgico, tenía cada vez menos público, y los villancicos cada vez más; recordemos también las quejas de Cerone); 3) que las celebraciones más comunes eran Navidad y Corpus Christi; 4) que se seguían usando divinizaciones ("hechos a imitación o en la letra o en el tono de los cantares o letras profanas"); 5) que los villancicos se ejecutaban con ciertas características de representación.

Fray Martín de la Vera escribe en pleno siglo xvii, cuando el término *villancico* remite prácticamente sólo a las composiciones religiosas<sup>36</sup> que se cantaban en los maitines de las fiestas litúrgicas. Estas composiciones constituyen el *villancico barroco*: piezas poéticas con una estructura determinada (generalmente introducción, estribillo y coplas), agrupadas en series o juegos que siguen la conformación de los maitines (tres *nocturnos*, cada uno con tres letras), puestas en música por un maestro de capilla, para ser cantadas en iglesias con motivo de las distintas fiestas litúrgicas. Así, los juegos barrocos quedan como series de ocho o nueve composiciones (la última podía sustituirse por un *Te Deum*).

<sup>35</sup> *Instrucción de eclesiásticos previal uso i praxis de las ceremonias*, s.l., 1634, p. 196.

<sup>36</sup> Sólo he encontrado un caso en que se llama *villancico* a una composición profana en el siglo xvii: B. J. GALLARDO, "Villancicos muy graciosos de unas comadres muy amigas del vino". Se trata de una serie de siete composiciones jocosas, al parecer de fines del siglo xvi o de los primeros años del xvii, que termina, como los clásicos juegos litúrgicos, con un *Laus Deo* (final de cajón) (*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Gredos, Madrid, 1968, t. 1, cols. 1229-1235). También está el *Cancionero llamado Danza de galanes, en el cual se contienen innumerables canciones para cantar y bailar, con sus respuestas, y para desposorios, y otros placeres*, de 1625, que contiene 49 villancicos amorosos; aunque, al parecer, se trata de una edición tardía y la colección corresponde a la segunda mitad del siglo xvi (DIEGO DE VERA, *Cancionero llamado Danza de galanes...*, ed. facs., Castalia, Valencia, 1949).

Este villancico barroco es el típico del siglo xvii. Aunque en el *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii*, el ejemplo más antiguo que se recoge es de 1615<sup>37</sup>, Mitjana cita una orden del Cabildo de Málaga, de 1537, para que un maestro de capilla componga nueve chanzonetas nuevas para la Navidad, y no seis:

Era costumbre de aquellos tiempos representar juegos y farsas en las iglesias la noche de Navidad, lo que se practicaba en la catedral de Málaga, alternando las representaciones con chanzonetas y villancicos cuya música nueva debía ser compuesta por el maestro de capilla. Generalmente se daban las horas de la tarde (acta del 7 de diciembre de 1520) a los cantores para que los estudiaran. Diego Fernández debió componer algunas obras de este género, pues el 7 de diciembre de 1537 resolvió el Cabildo que se respondiera al maestro de capilla que se cantasen por Navidad nueve chanzonetas nuevas, y no seis, como aquél pretendía<sup>38</sup>.

Si el dato es verídico (si no es errata por 1587 o por 1637), aquí estaban ya las nueve letras de los juegos. Sin embargo, por lo que he registrado hasta ahora, las nueve letras para las nueve lecciones no fueron usuales durante el siglo xvi.

¿Cuándo empezaron a imprimirse los textos de los villancicos? En el mencionado *Catálogo de villancicos* se recogen algunos pliegos aislados de la primera mitad del siglo xvii, pero es partir de los años 50 o 60 que se encuentran series continuas de villancicos. Sobre este punto, María de la Cruz García de Enterría explica<sup>39</sup> que durante el siglo xvi eran relativamente abundantes los “cancioneros navideños”, en los que se recogían coplas para cantar la noche de Navidad. Siguiendo esta tradición, las catedrales adineradas comenzaron a costear la impresión de los textos de sus villancicos, en un principio sólo como recuerdo de la fiesta (de ahí los títulos *Villancicos que se cantaron...*), pero ya en la segunda mitad del siglo, con el fin de que el público asistente a las festividades pudiera seguir lo que se cantaba (de ahí el cambio en la fórmula de los títulos a *Villancicos que se han de cantar...*). Dice Querol Gavaldá que los monaguillos, “vistosamente ataviados”, repartían los pliegos en bandejas de plata<sup>40</sup>; pero esto era sólo para las autoridades o personalidades, pues los mismos villancicos hablan del papel de los ciegos en la venta de los pliegos:

Para alegrar más la noche  
los ciegos que venden coplas

<sup>37</sup> Núm. 611 del mencionado *Catálogo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. MANUEL ALVAR menciona un juego navideño publicado en Málaga en 1612 (*Villancicos dieciochescos*, Delegación de Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1973, p. 10).

<sup>38</sup> *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo xvi*, Madrid, 1918, p. 35.

<sup>39</sup> “Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: géneros parateatrales”, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo xvii*, eds. J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez, Rodopi, Amsterdam, 1989, t. 1, pp. 137-154.

<sup>40</sup> *Villancicos polifónicos del siglo xvii*, p. xiii.

los Villancicos de este año  
en uno nuevo pregonan... (1661)

Y de aquí, por las calles  
vayan los ciegos  
a vender Villancicos  
del Nacimiento... (1694)<sup>41</sup>

La investigación de los hijos de Palau es útil para dar una idea concreta de la boga del villancico durante los siglos xvii y xviii:

Catedrales, Colegiatas, Parroquias, Iglesias, si no todas muchas, editaban en el pasado cada anualidad pliegos de 4, 8 o 16 h. con portada o sin ella con título de *Villancicos* o *Letras de los Villancicos que se cantan* seguido del texto a dos columnas dedicadas a la Natividad, a los Reyes Magos, a María y menos cantidad a otras devociones... Todos con distinto texto en torno a temas parecidos siempre devotos y, a veces, con ribetes jocosos. Su número es difícil de calcular pero estimo que 5000 puede ser un número corto aun de los que pueden haber llegado hasta nosotros y que se conservan en gran número en la Biblioteca Nacional de Madrid y el resto en las demás bibliotecas públicas y de cabildos catedralicios<sup>42</sup>.

Los villancicos marianos y los navideños ofrecen una muestra precisa de la proporción del fenómeno. De los primeros, los hijos de Palau registran 146, en 20 lugares diferentes: 72 del siglo xvii, 72 del xviii, 2 del xix (1800 y 1848) y 1 del xx (1902). Villancicos navideños se registran 785 juegos, en 50 lugares diferentes: 1 del siglo xvi (Toledo, 1595)<sup>43</sup>, 228 del xvii, 501 del xviii y 154 del xix (1859).

A lo largo del siglo xvii los villancicos que forman estos juegos se van complicando; dejan de ceñirse a la tradicional estructura de estribillo y coplas y adoptan diversas formas. Aunque gran parte de los villancicos del siglo xvii son romances con estribillo, muchos tienen también forma de ensalada. Joseph Vicéns (1703), en un *addendum* titulado "La agudísima variedad de villancicos, que en estos tiempos inventan los poetas... siendo muy distintos de los pasados" enumera

<sup>41</sup> Apud *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii*, p. xv.

<sup>42</sup> ANTONIO PALAU y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, Antonio Palau y Dulcet, Barcelona, 1976, t. 27, p. 145, s.v. *villancicos*.

<sup>43</sup> Prueba de la pronta proliferación de villancicos para cantar en las fiestas litúrgicas son, por ejemplo, los anónimos *Villancicos o cancionero para cantar la noche de Navidad...* (pliego suelto, Granada, 1568: *Pliegos sueltos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, ed. facs. y est. de M. C. Cruz de Enterría, 1974); o los pliegos de villancicos navideños de ESTEBAN DE ZAFRA (*Villancicos para cantar en la Natividad... por Estevan de Cafra, ca. 1595: Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, ed. facs. J. García Morales, 1957-1961). Y ya en el siglo xvii están los cancioneros de FRANCISCO OCAÑA (*Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pascua*, Alcalá, 1603; ed. moderna de A. Pérez Gómez, Duque y Marqués, Valencia, 1957); de FRANCISCO DE VELASCO (*Cancionero de coplas del Nacimiento...*, Burgos, 1604); o de FRANCISCO DE ÁVILA (*El parto virginal de la Virgen... compuesto por...*, Cuenca, ca. 1606; ed. facs. de A. Pérez Gómez, Duque y Marqués, Valencia, 1953). Se trata todavía de colecciones de letras sueltas, no de juegos.

algunas de estas formas: los villancicos con introducción, estribillo y coplas (la introducción es bastante común en el siglo xviii); con introducción, estribillo y recitativo; con recitativo solo o coplas solas. Menciona también el villancico de tonadilla (introducción, estribillo, tonadilla, coplas, tonadilla), el villancico de seguidilla (introducción, estribillo, coplas, seguidilla, estribillo), entre otros. Varía también la estructura de la copla pues la organización en mudanza, enlace y vuelta resulta casi imposible ante estribillos que eran en sí mismos una composición casi independiente. Véanse los siguientes ejemplos tomados de villancicos de León Marchante (1676):

*Quién me la lleva  
la nueva Canción,  
que en Belén dio vn coronista,  
vn ciego corto de vista,  
y largo de relación  
y fue galana invención.*

En el portal se juntaron  
para ver al Dios de amores  
todos aquellos pastores,  
que al Nacimiento se hallaron;  
y apenas entraron,  
con el Padre,  
quando el Sol, que dio la Madre,  
rubio como unas candelas,  
se encendieron las pajuelas  
sin pedernal, ni eslabón  
y fue galana invención.

*Oyan, señores, publicar la paz,  
que ente Cielo y Tierra  
se establece ya.  
Diversas canciones  
los clarines formen,*

*y en ecos suaves  
voces celestiales  
hagan harmonía,  
mostrando alegría  
en tal solemnidad:  
cantad, cantad,  
tocad, tocad,  
la Tierra en olores,  
el Ayre en colores,  
el Agua en crystales,  
el Fuego en fanales,  
gozo tal expliquen,  
la fiesta publiquen  
haciendo la salva  
al triunfo del alba,  
que luz y paz nos da.  
Oyan señores publicar la paz,  
que entre Cielo y Tierra  
se establece ya.*

Sacra admiración explique  
de vna noche las grandezas,  
en que elevada a la Gracia  
se vio la Naturaleza...<sup>44</sup>

En el primer ejemplo, la copla sí incluye verso de vuelta (“sin pedernal, ni eslabón”) y sólo se repite el último verso del estribillo. En el segundo caso, el estribillo es en sí mismo un villancico completo, con su propio estribillo, su verso de vuelta (“que luz y paz nos da”) y la repetición final del estribillo completo. Formalmente, la(s) copla(s) no emparentan con el estribillo, ni lo anuncian con una rima de vuelta<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> *Obras poéticas póstumas*, ed. cit., t. 1, pp. 2-3.

<sup>45</sup> Hay que notar que las actualizaciones de Vicéns proceden sobre todo de la *Lyra poética* (1688) de Vicente Sánchez (villanciquero muy influido por León Marchante y contemporáneo de Sor Juana, a quien ella seguramente conoció; cf. cap. 4 y Apéndice) y de Sor Juana.

Estos juegos "literario-musicales" se componían para diversas fiestas del año litúrgico: Navidad, Circuncisión, Reyes, Concepción, Asunción, Corpus Christi, fiestas de santos, o profesiones de religiosas. Cada vez que había una fiesta que mereciera tal solemnidad, los maitines se rezaban acompañados de villancicos. A semejanza de una feria o de un espectáculo de juegos pirotécnicos, una parte de los festejos era ese concierto de villancicos, al que acudían los fieles para oír buena música y buena poesía. Era un acto paralitúrgico, pero también un acontecimiento cultural, por ello nunca fueron del todo bien vistos por la Iglesia. En la *Cartilla de la doctrina religiosa* del padre Núñez (confesor de Sor Juana y hacedor de monjas) encontramos lo siguiente (la *Cartilla* está hecha en forma de preguntas y respuestas; en este caso la aspirante a monja pregunta y contesta el director espiritual):

— Pues Padre, yo he oído decir a hombres doctos que lo que se prohíbe es cantar cosas indecentes; pero ¿letras sagradas no se pueden cantar?

— Señora, lo que yo sé es que letras por sí [no] están prohibidas; lo que he leído y puede leer es que su Santidad manda que en las misas cantadas, vísperas y maitines *nada se puede cantar fuera del oficio* porque es pervertir el orden de Nuestra Señora Madre la Iglesia, que en materia de ritos ella sólo puede hacer resolución decisiva<sup>46</sup>.

Este "aviso" del P. Núñez pudiera indicarnos dos cosas: o que los villancicos nunca se entreveraron con el rezo (o canto) litúrgico (lo cual, sabemos, no fue así, para enojo de algunos eclesiásticos); o que la práctica de cantar letras durante el oficio tuviera cierta aceptación, fuera algo frecuente, por lo que las autoridades eclesiásticas se ocupaban de ella para prohibirla. ¿Por qué prohibir algo que no existía? Que quede claro: los villancicos no eran parte formal de la liturgia, sino del fasto con que la Iglesia se celebraba y se hacía sentir, poderosa, solemne.

La práctica de los juegos abarcó los siglos XVI, XVII, XVIII e incluso parte del XIX, de tal manera que si se recopilara todo este material se podría formar un *corpus* equivalente al de los cancioneros y romanceros. Los juegos se encargaban a versificadores empleados en las catedrales para tal oficio y las letras se imprimían en pliegos sueltos. Seguramente cuando un poeta empezaba a tener nombre podía ser objeto de las peticiones de los eclesiásticos, siempre necesitados de buenas letras para sus fiestas. Y viceversa: si era el poeta el necesitado de buenas relaciones, podía ofrecer sus servicios.

Entre los primeros juegos de autor conocido están dos nada menos que de Góngora: una serie de siete letras para Corpus de 1609 y otra compuesta en colaboración con el músico Juan Risco, para las Navidades de 1615-1616. Del juego de Corpus destaca el primer villancico, en el que, por medio del diálogo entre dos esclavas, Góngora evoca los aspectos populares y pintorescos de la fiesta de

<sup>46</sup> GUILLERMO SCHMIDHUBER, "Hallazgo y significación de un texto en prosa perteneciente a los últimos años de Sor Juana Inés de la Cruz", *Hispania*, 76 (1993), p. 191. El subrayado es mío. Parece tratarse de un error de copia: "letras por sí no están prohibidas; (lo que sí está prohibido es...)"

Corpus. La composición es de gran musicalidad, modelo fundamental de futuras “negrillas”<sup>47</sup>.

El juego navideño, más cercano a la estructura de las series de la segunda mitad del siglo xvii, consta de una introducción, nueve letras en tres nocturnos y ya fuera del juego (como anexos que no se cantaban en diciembre sino en enero y febrero) otras dos letras sueltas, una a la Adoración de los Reyes y otra a la Purificación de la Virgen. A diferencia de lo que sucede en juegos posteriores, en los cuales la ensalada casi siempre es jocosa y frecuentemente va al final del segundo o tercer nocturno, en éste de Góngora la ensalada abre el primer nocturno y no es de tono burlesco. Con todo, el juego tiene ya las características típicas de esta modalidad del villancico; una de ellas, destacada por Jammes, es la “gradación” de los nocturnos<sup>48</sup>: el primer villancico es pastoril, el segundo pastoril-teológico (“Ven al Portal, Mingo, ven; / seguro el ganado dejas, / que aun entre lobo y ovejas / nació la paz en Belén”) y el tercero burlesco. Otra es el desarrollo del estribillo, más concretamente, su barroquización: por ejemplo la letra “A la venida de los Reyes” tiene un estribillo dialogado entre tres personajes, de 20 versos, frente a una sola copla de ocho versos.

La serie de Góngora es muy hermosa, llena de pasajes líricos muy superiores a los del común de los villanciqueros posteriores. En algunas letras se sugiere cierto carácter escénico por la agilidad de los diálogos (por ejemplo, en la escena de los negros), y también por el poder evocativo de algunos versos, poder que logra transformar unas cuantas líneas en toda una visión:

No sólo el campo nevado  
 yerba producir se atreve  
 a mi ganado,  
 pero aun es fiel la nieve  
 a las flores que da el prado...  
 (ed. Jammes, núm. xlvii).

<sup>47</sup> ROBERT JAMMES (ed. de *Letrillas* de Góngora, Castalia, Madrid, 1980, p. 153) considera que este villancico (núm. XXXIX de su ed.) es el único del juego que se “salva”, pues le parece el más fiel a la esencia de este tipo de composiciones. Las demás letrillas le resultan “frías y teológicas”. No comparto esta opinión, pero hay que reconocer que no se trataba de un trabajo fácil: siete composiciones (o nueve) que conservaran la chispa, que propusieran algo novedoso dentro de un género que, por su misma naturaleza, caía fácil y frecuentemente en la monotonía. De ahí la profusión de jácaras y ensaladas; de ahí también el muy socorrido procedimiento de la lengua “chusca” de negros, portugueses, indios, etc. Lo que hay que destacar es la huella definitiva que deja Góngora en los villancicos. Por lo menos hasta fines del siglo xvii se nota que los villanciqueros traen a Góngora en las venas. En cuanto a las negrillas, por ejemplo, la manera gongorina se continúa hasta bien entrado el siglo xviii: “Esta noche lo neglillo / vestirá de mojjiganga / viene turu en una manga / con sonaja y tarambullo, / a vel al zilo Manué. / [...] / Achihá, achihá, achihá; / achihé, achihé, achihé: / Viva el dioso zelo Niño / que come butilo e mel” (M. ALVAR, *Villancicos dieciochescos*, s.f.).

<sup>48</sup> Ed. cit., pp. 164-165.

Este tono, hermosamente evocador, es el mérito de la serie. Góngora no parece buscar formas nuevas de contar la historia, sino sólo una manera hermosa de celebrarla. Se podría pensar que la confección de series no era todavía muy común, por lo que la buena poesía era suficiente para "venderlas". Después, cuando varios poetas se dieron a esta tarea y compusieron sus juegos, empezó a notarse la necesidad de ser siempre más novedoso, más "inventivo".

La segunda mitad del siglo xvii marca la cumbre del villancico barroco: la variedad métrica se hizo cada vez más notable, los estribillos se complicaron, aparecieron las seguidillas junto a los romances, la jácara y la glosa alternaban con la tonadilla<sup>49</sup>, el verso de arte menor convivía sin complejo alguno con el de arte mayor. En la composición de las letras es cada vez más notoria la invención de maneras para tratar los temas clásicos; no hay reparo alguno en entretrejer el chiste vulgar con la presentación de algún misterio religioso o de algún pasaje de la Escritura.

En estos juegos es muy común el recurso "en metáfora de", es decir, la invención de una alegoría continuada a lo largo de toda la composición, para contar más brillante o plásticamente las historias de siempre. El procedimiento de la metáfora se usa sin recato alguno: el acontecer normal de la vida cotidiana da forma a la vida de los santos, al Nacimiento de Cristo, a la Asunción de la Virgen, etc. La Navidad, por ejemplo, puede recrearse "en metáfora de" una jornada de caza:

Al monte, al llano, a la selva,  
 Que baxa ya su alteza.  
 Ataja a la culpa fiera:  
 Al monte, al llano, a la selva.  
 Que pues baxa a ser humano  
 En el llanto hallarse es llano,  
 Pues de Dios es la llaneza:  
 Al monte, al llano, a la selva.  
 Divino caçador,  
 Desnudo Dios de amor,  
 Dispara,  
 Tira, tira,  
 A la culpa fiera:  
 Al monte, al llano, a la selva<sup>50</sup>;

"en metáfora de" una cosecha de trigo: "A Belén Casa de Pan, / los Gallegos, y las Gallegas, / como hoy el trigo ha nacido, / juzgan que van a la siega..."<sup>51</sup>; "en metáfora de" un sorteo:

<sup>49</sup> "Fue *tonadilla* la colección de canciones constituida musicalmente por varios números heterogéneos [...] formando *villancicos* que se cantaban en el templo, antes de que llegase a florecer en *tonadilla escénica*" (JOSE SUBIRÁ, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1929, t. 1, p. 14).

<sup>50</sup> C. BRAVO VILLASANTE, *Villancicos de los siglos xvii y xviii*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1978, p. 71.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 104.

Al Sorteo, al Sorteo, Zagalas,  
 A la prenda, a la prenda;  
 Que se remate;  
 Que el Buey se sortee a dos quartos de entrada.  
 Nadie, sin dar limosna, se vaya.  
 ¿Quién entra? ¿Quién viene? ¿Quién pone? ¿Quién paga?<sup>52</sup>;

en analogía con los pregones de un día de mercado:

Oygan, escuchen,  
 Y al Niño diviertan  
 Las voces, los tonos,  
 Que imitan, remedan,  
 De quantos pregonan,  
 En voces diversas.  
 ¿Quieren azufa y fas?  
 Limas de Valencia.  
 Hilu portugués.  
 Castañas inertas.  
 ¿Quién me la lleva  
 la xácara nueva?  
 Lleven por vn quarto  
 la Relación nueva,  
 Cómo en Dios se hallan  
 Dos Naturalezas:

Oygan, atiendan,  
 Verán que se venden  
 Mil cosas diversas<sup>53</sup>.

Muy frecuentes son las alegorías con oficios (sacristanes, alcaldes, sastres, herreros, carpinteros, etc.):

De Belén los carpinteros  
 van esta noche al portal...  
 Viendo al Niño en un pesebre,  
 cuna le quieren labrar,  
 y lo que en ellos es arte  
 para el caso es natural.  
*La herramienta prevenga  
 lo unido  
 del zelo leal,  
 y alentando el placer, la madera  
 se labre a campos.  
 A serrar, a serrar, a serrar...*<sup>54</sup>

<sup>52</sup> *Id.*, p. 127.

<sup>53</sup> LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas pósthumas*, t. 1, p. 4.

<sup>54</sup> M. ALVAR, *Villancicos dieciochescos*, s.f.

O esta ingeniosa composición elaborada a partir de los pregones de ciegos que venden la *Gaceta verdadera* (ingeniosa porque reúne varios registros: por un lado, la crítica social a los periódicos mentirosos; por otro, el aspecto catequístico del niño que nació y que es “la verdad y la vida”). Estas metáforas no tienen más límite que la inventiva del autor:

La Gazeta compren,  
lleven la Gazeta,  
que para los curiosos  
sale oy como nueva,  
y son sus noticias  
todas verdaderas.  
*La Gazeta compren,  
lleven la Gazeta...*<sup>55</sup>

Junto a estas “invenciones” podemos encontrar delicados pasajes líricos imbuidos de candorosa piedad:

¿No me dirás cuál frío  
Es el que más, Divino Niño, sientes;  
Del cierço los rigores,  
O del Ábrego cruel de mis desdenes?  
Pero no me lo digas,  
Que en la imaginación la pena crece,  
Y dudar apetezco,  
Porque mi sentimiento más se aumente<sup>56</sup>.

Las series de León Marchante, por ejemplo, son notables por su ingenio y por las muchas ideas novedosas. En una serie navideña, cantada en la Santa Iglesia de Granada, entre 1676 y 1679<sup>57</sup>, destaca la complicación de los estribillos, que son —en general— largos y a varias voces (los hay hasta para siete voces). Cada villancico desarrolla una idea diferente para tratar el tema del Nacimiento: competencias entre los sastres para ver quién viste con mayor esmero al niño, pasajes estos en los que se hace gala de ingenio para lograr las analogías entre la labor de los sastres y el episodio y significación de la Nochebuena:

Xabón pidió vn sastre al Niño  
para cortarle una gala,  
pues no vendrá sin xabón  
el que viene a quitar manchas.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*

<sup>56</sup> C. BRAVO VILLASANTE, *op. cit.*, p. 104.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, t. 1, pp. 1-9.

Competencias entre el cielo y la tierra para ver quién ganó o perdió con la venida del Hijo de Dios; “oposiciones” entre maestros de capilla para cantar al Niño; o una original y hermosa canción de cuna en boca del río Manzanares (que es un ejemplo de los villancicos de recitativo solo, sin estribillo):

Mançaner [sic] soy, mi Niño,  
que de agua estoy sediento,  
y vengo a hurtar la que corre  
de esos pucheros...

Si vos os halláis desnudo,  
a mí me ponen en cueros;  
y si tiritas de frío  
yo me yelo...

Así, pues, en la segunda mitad del siglo xvii ya no se buscaba sólo componer una canción hermosa para celebrar alguna festividad, se buscaba también la manera novedosa de presentar esa historia, ese episodio que todos conocían. La característica de estas series es la combinación de pasajes líricos con episodios más narrativos y/o teatrales y con danzas y tonos populares (juguetillo, negrilla, tocotín, etc.). En este sentido, los juegos son un verdadero abanico no sólo de formas métricas<sup>58</sup>, sino de ideas, de ocurrencias para presentar más plásticamente esas historias.

Además del procedimiento “en metáfora de...”, un recurso frecuente en el villancico barroco es la reflexión sobre su propia factura, es decir, hacer explícito el andamiaje de su construcción: por ejemplo, una pastora dice que no va a cantar un aria con un recitado, sino una tonadilla, con lo que anuncia el cambio en la estructura poética y musical de la composición. Otro ejemplo de este tipo de acotaciones:

Oigan un ciego señores,  
óiganle,  
que va derramando flores;  
porque es todo maravillas  
quanto canta en las quintillas:  
mas aunque en quintillas la letra  
se canta,  
éstas por maravillas serán otavas<sup>59</sup>.

La letra está en quintillas y el estribillo es, en efecto, una estrofa de ocho versos. Otras veces se hace un recuento de los personajes típicos de villancico (con su ritmo o baile correspondiente):

<sup>58</sup> Los villancicos están plagados de innovaciones, de anticipos que luego se encuentran en escritores “revolucionarios” o que testimonian tendencias que nunca fructificaron (cf. cap. 4).

<sup>59</sup> C. BRAVO VILLASANTE, *op. cit.*, p. 37.

Cantemos aquesta noche  
 algún tono de la jampa.  
 Voacé pide jacarilla:  
 no hay guapo que pueda echarla.  
 Todos Corra, siga, vuelva, vaya.  
 Digo, no hay guapo que pueda echarla.  
 Pues entónese un guineo.  
 Somos gente aquí muy blanca,  
 y no avemos de tirarnos,  
 arrime vicé esa tonada.  
 Pues cante voacé un canario.  
 O qué fresca chapadanza,  
 a voacé le cantaremos,  
 si enfada, alguna canaria.  
 Vaya en tono de Galicia.  
 Hablé ucé con más crianza,  
 que voto, aquí no hay gallegos  
 para andar templando gaitas.  
 Pues canta una portuguesa.  
 No me apuren, camaradas.  
 Pues algo se ha de cantar.  
 Me convergo, que me agrada,  
 y sea la jacarilla...<sup>60</sup>

Este volverse sobre su propia construcción tiene que ver, por un lado, con la idea virtuosista que desde el siglo xvi marcó al villancico culto; por otro, con su estructura de "debate": así como entran en juego los diversos aspectos de un dogma o de una celebración litúrgica, así también entran en juego las formas, los personajes, los ritmos, etc., que componen un villancico. Esto es más común en los villancicos del siglo xvii que en los del xviii, quizá porque los del xvii están más cercanos a las formas del teatro breve, en las cuales es frecuente este referirse a sí mismas.

La práctica de los juegos continuó durante los siglos xviii y xix, aunque en este último no con la misma pujanza. Durante el siglo xvii el aspecto musical y el literario estaban equilibrados, ninguno se superponía al otro. Sin embargo, a partir del siglo xviii se dio preeminencia a la música. De ahí los cambios en los términos de las indicaciones: tenor, coro, aria, recitado, coreado. Poéticamente las letras son muy diferentes: huecas, forzadas, más "marciales" que festivas, muy lejanas de aquella idea ingeniosa o de aquel tono alegremente piadoso con los que se recreaba el episodio bíblico. La editora del *Catálogo de la Biblioteca Nacional* afirma: "el carácter de los villancicos del siglo xvii es muy distinto a los del xviii y xix; mientras que en estos últimos la calidad literaria era en general bajísima, siendo mucho más destacable su interés musical y sociológico, en el xvii encontramos piezas muy bellas..."<sup>61</sup> Por ejemplo, es notable la escasez de negrillas (en los 16

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>61</sup> *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii*, p. xii.

juegos antologados por Alvar hay sólo una composición de este tipo) o de composiciones “en metáfora de...” Las letras se fueron transformando es una especie de catecismo cantado, la mayoría de las veces sin mucha chispa:

Alienta, respira,  
mortal, que ligado  
con duras cadenas,  
te anegas en llanto,  
pues viene a librarte  
tu Rey deseado.

SOLO      Venid, Señor Eterno, a que los ojos  
que cegó mi delito infiel y osado,  
con la luz que los tuyos comunican  
acierten el camino de buscaros...

Venid a desatar esta cadena,  
que arrastramos cual míseros esclavos,  
y de la horrible cárcel de tinieblas  
condúcenos, Señor, a puerto claro<sup>62</sup>.

El tono es más el de un rezo que el de un canto de celebración. Muy frecuentemente, mucho más de lo que sucedía con los villancicos del siglo xvii, la intención catequístico-dogmática llega a ser insoportable, anulando cualquier encanto que pudiera tener el texto:

Mundanos falaces,  
mortales vivientes,  
naciones errantes,  
oíd, escuchad:  
Sabed que ha llegado  
del Cielo enviado  
Jesús, que es camino,  
es vida y verdad.  
Oíd, escuchad,  
que a todos, sapiente,  
desde un vil establo  
os quiere oy hablar<sup>63</sup>.

Si siempre había sido difícil conseguir buenos letristas, al parecer, para la segunda mitad del siglo xviii fue imposible<sup>64</sup>. El género, como se cultivó en el xvii, estaba en decadencia.

<sup>62</sup> M. ALVAR, *Villancicos dieciochescos*, s.f.

<sup>63</sup> *Loc. cit.*

<sup>64</sup> Formalmente, todavía pueden encontrarse trabajos ingeniosos, como la interesante hechura polimétrica (7-10-10-10-8-8-8-8) del siguiente estribillo: “Pues albricias, albricias, / feliz Mundo, dichosos mortales, / que tenéis hecho Hombre en vosotros, / quien de Adán las desgracias repare. / Pues es el Adán segundo, / en quien tanta dicha nace, / que es bastante a hacer feliz / del primer hombre el

## EL ASPECTO TEATRAL DEL VILLANCICO

Un factor importante en el desarrollo del villancico, además de la música, fue su relación con las representaciones que se hacían en las iglesias. Frecuentemente los villancicos religiosos formaban parte de la celebración litúrgica. En un principio como parte de las representaciones; después de manera independiente, cuando esas representaciones se redujeron a breves diálogos mezclados con canciones y danzas, que sacristanes, mozos de coro, cantores y acólitos realizaban durante fiestas especiales (como Navidad y Corpus). En su edición de la anónima *Comedia a lo pastoril*, Crawford señala:

The play is divided into three *estancias* [...] The word *estancia* evidently means station, and refers to the place of representation, probably in the Church itself. The third *estancia* contains a third and fourth nocturn, a division which is not found in the other parts of the play. The *nocturno* or nocturn is one of the divisions of the service of matins, and the use of the word indicates a close relationship between the play and the church service<sup>65</sup>.

El teatro de iglesia poseía, pues, una estructura apegada a la organización de los rezos en la liturgia; lo mismo que sucedería después con el villancico barroco.

A pesar de que hasta antes de la segunda mitad del siglo xv poseemos muy pocas muestras del drama religioso español (sólo el inconcluso *Auto de los Reyes Magos*)<sup>66</sup>, la historia del género parece mostrar que sí se realizaban ciertas representaciones en las iglesias y que los villancicos se usaban en algunas de ellas. Así lo demuestra la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (ca. 1458) de Gómez Manrique, destinada a ser representada en un convento. Esta obra incluye una canción de cuna, basada en la composición "Callad hijo mío chiquito", que —según Menéndez y Pelayo<sup>67</sup>— pudiera ser uno de los primeros ejemplos españoles del villancico de iglesia (dentro de una pieza teatral).

Ya en el siglo xvi varios autores (Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente) incluyeron villancicos en sus dramas religiosos<sup>68</sup>. El villancico funcionaba a manera de conclusión; no formaba parte estructural del drama. Era una composición autó-

desastre" (FRANCISCO MORERA, *Villancicos que se han de cantar en los solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo en la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia este año de 1770*, "Villancico segundo", s.l.: Fondo Reservado de la UNAM). Cf. en Sor Juana las coplas de los villancicos 5 de la Asunción 1690 y 4 de Santa Catarina ("Fabricó Dios el trono del Empireo..." y "Ya fuese vanidad, ya Providencia...").

<sup>65</sup> *Revue Hispanique*, 24 (1911), p. 498.

<sup>66</sup> En relación con la presumible última escena de este *Auto*, VALBUENA PRAT se plantea el siguiente interrogante: "Lo más probable es que la última escena fuese la de la Adoración del Niño. Y en este caso, si pensamos en las obras posteriores, ¿acabaría el auto con un villancico; con el más antiguo de nuestros villancicos?" (*Literatura dramática española*, Noguer, Barcelona, 1930, p. 14).

<sup>67</sup> *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, t. 3, p. 347.

<sup>68</sup> Cf. J.P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1937, caps. 2 y 3.

noma que venía muy bien para el cierre de los autos: algo cantado, ligero, a manera de fin de fiesta. Estos villancicos podían ser compuestos originalmente para la pieza dramática, o bien ya circulaban por ahí y por su popularidad los tomaban los dramaturgos; o bien, una tercera posibilidad, circulaba la versión profana y los autores la divinizaban para poder incluirla en sus obras. Por todo esto, el villancico quedó vinculado tanto a cuestiones de la liturgia como de la representación, por primitiva o sencilla que ésta fuera. Luego, el villancico acabó sustituyendo estos dramas; en buena medida porque se empezó a escribir más teatro profano y porque surgieron los primeros teatros públicos, por lo que disminuyeron considerablemente las representaciones dentro de los templos y la producción de dramas litúrgicos. Esto debió favorecer el desarrollo del villancico como forma paralitúrgica y cuasiteatral<sup>69</sup>.

El villancico conservó huellas de esa incipiente dramaturgia, sobre todo los diálogos y la participación de varios personajes, pero perdió todo rastro de escenificación y afianzó su carácter eminentemente musical: textos para ser *cantados* (no *representados*) por el coro de la iglesia. No descarto la posibilidad de que, en un principio, cuando acompañaban las representaciones litúrgicas, los villancicos dialogados se cantaran con un esbozo de actuación. Esta concepción del villancico como “embrión escénico” está avalada por su confinamiento a la ejecución en lugares de culto y por su progresivo acercamiento al carácter y estructura de la loa. Sin embargo, más que como desarrollo escénico, este acercamiento a la loa es producto de la barroquización del villancico. El aspecto teatral no sólo es un rasgo de su origen, sino también resultado de la posterior complicación formal y estilística de los juegos de villancicos. De hecho, uno de los aspectos más interesantes del villancico barroco es su componente escénico (en los pliegos se encuentran muchas veces designaciones como “mojiganga”, “baile”, etc.).

Evidentemente hay una relación entre el villancico y las representaciones religiosas (pensemos en las pastorelas, descendientes —según Subirá<sup>70</sup>— de la tonadilla religiosa). El carácter teatral del villancico se debe, en buena medida, a esa relación y a la conjunción villancico/drama litúrgico. Pero es también seguro que ese carácter tiene mucho que ver con la barroquización del villancico. García de Enterría señala la gran variedad de formas del teatro breve insertas en los juegos de villancicos: coloquios pastoriles, diálogos burlescos, entremeses de figuras (villancicos de alcaldes o sacristanes, por ejemplo), jácaras entremesadas, bailes, danzas paloteadas punteadas por el diálogo, y mojigangas. Según la misma investigadora, “quizá sea en este contexto de los villancicos donde se encuentre el en-

<sup>69</sup> En el caso concreto de Nueva España, D. PUCCINI (“Los «villancicos» de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Cuadernos Americanos*, 24, 1965, p. 227) piensa que “las limitaciones impuestas a las representaciones teatrales sacras por el III Concilio Mexicano (1585) y por el ejercicio nunca interrumpido de la censura eclesiástica debieron sin duda favorecer el desarrollo de los «juegos de villancicos» en detrimento de aquellas representaciones”. (OTHÓN ARRÓNIZ, *Teatro de evangelización en la Nueva España*, UNAM, México, 1979, p. 93, da algunos ejemplos de esas restricciones.)

<sup>70</sup> *La tonadilla escénica*, t. 1, pp. 22-23.

tremés en su sentido más primitivo<sup>71</sup>: discusiones entre alcaldes, escribanos o alguaciles que muchas veces terminan, como lo dictaba el género del entremés, en pelea y alboroto que sólo se acallan para no despertar al niño que duerme en el pesebre<sup>72</sup>. Según Isabel Pope<sup>73</sup>, los villancicos dialogados llegaron en ocasiones a ser pequeñas escenas dramáticas "muchas veces con indicaciones en el texto de estar acompañados con baile". García de Enterría cita unas letras de villancicos con "acotaciones":

Un ciego y su lazarillo  
 la noche de Reyes llegan  
 hasta la Puerta del Sol  
 por la calle de la Estrella  
 [Canta el ciego]  
 ¿Quién compra la relación  
 y los nuevos villancicos  
 para cantar esta noche  
 de los tres Reyes benditos?  
 [Oyen ruido, y el ciego dice al lazarillo]  
 Vamos a ver si reparten gazetas  
 y tomaremos tres manos o cinco,  
 que las mentiras son hoy las que corren  
 y la verdad para en los Villancicos<sup>74</sup>.

Las acotaciones son bastante simples. En realidad no indican ningún movimiento escénico. Incluso resultan superfluas, pues el público podría prescindir de ellas sin riesgo de confundirse: el hilo argumental del texto y el cambio de cantores bastarían<sup>75</sup>. El carácter teatral es muchas veces explícito, aunque no haya representación o sea muy rudimentaria; por ejemplo, es frecuente que se incluya a los espectadores con exhortaciones del tipo "atiendan, atiendan", "escuchen, escuchen" (recurso que estaba ya en las villanescas de Guerrero), o que se simule, mediante el cambio de voces, la "entrada en escena" de otros personajes.

El villancico barroco es, en efecto, una forma parateatral, pero no teatro puesto que no hay representación: tiene demasiadas características escénicas, incluye diversas formas del teatro breve, comparte con éste muchos de sus persona-

<sup>71</sup> "Literatura de cordel...", pp. 148-152; cita p. 150.

<sup>72</sup> Según la editora del *Catálogo*, las actas catedralicias muestran que se pagaban vestidos, calzado y lo necesario para una "representación". Señala que se conservan facturas de pinturas, tablados y retablos encargados para el montaje escenográfico. Mi interpretación de estos indicios es que la iglesia se decoraba y los miembros del coro se disfrazaban según la fiesta a celebrar, pero no se llevaba a cabo una representación en forma.

<sup>73</sup> "El villancico polifónico", en *El Cancionero de Upsala*, ed. cit., p. 38.

<sup>74</sup> Art. cit., p. 150; letra de un juego de 1692.

<sup>75</sup> Véanse los sensatos reparos de MÉNDEZ PLANCARTE a la concepción del villancico como teatro ("Introducción", *Obras completas* de Sor Juana, FCE, México, 1952 [reimp.: 1976], t. 2, pp. li-liiii). JESÚS ESTRADA (*Música y músicos en la época virreinal*, SEP, México, 1973, p. 93) afirma que todo lo cantaba el coro de la capilla, sin esbozo alguno de decoración, vestuario o acción teatrales.

jes tipo (alcaldes, estudiantes, barberos, valientes, beatas, etc.)<sup>76</sup>. Aceptar que las formas dialogadas del villancico barroco tienen esas características que los hacen representables no equivale a afirmar que se representaran. Quizá la inclusión de varias voces (no sólo un solista), de varios instrumentos musicales, que el público asistente pudiera seguir la ejecución leyendo los pliegos y el hecho insoslayable de que eran textos y fórmulas utilizados y reutilizados, conocidos y reconocidos, fueran factores suficientes para permitir la comprensión de los villancicos sin necesidad de que fueran escenificados. Danièle Becker señala que las ensaladas de Mateo Flecha eran una forma casi operística de nueve o doce minutos, con un argumento que cantaba el coro y con diálogos encargados a solistas<sup>77</sup>; es decir, la escenificación se sugiere sólo por la música y el trabajo con el coro. No cabe duda que el villancico dialogado tiene cualidades escénicas, pero predominan y son más significativos los valores propiamente líricos (aunque, como parte de su virtuosismo, contengan fragmentos en los que se enfatiza la acción dramática<sup>78</sup>). De ahí el mérito de las series de Góngora o de Sor Juana: los textos siguen disfrutándose aún ahora, prescindiendo de su música y de su contexto ceremonial.

<sup>76</sup> ROBERT JAMMES (“La letrilla dialogada”, en *El teatro menor en España a partir del siglo xvi*, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 91-118), ha hablado de esa “contaminación genérica y ejemplifica con la letrilla “¿A qué tangem en Castela?” (núm. XLIX de su cit. ed.): para Jammes esta composición reúne todos los elementos de una pequeña farsa primitiva, pues al texto no le podía bastar “una polifonía estática; [los versos] exigen por lo menos un embrión de ejecución escénica; o un diálogo hablado como en el teatro, o, si suponemos que todo el texto era cantado, una especie de ballet suficientemente expresivo para que el público perciba todas las intenciones de un texto elíptico, cargado de chistes y de malicias”. En mi opinión, la letra es suficientemente ingeniosa y está elaborada a partir del muy difundido estereotipo del portugués ingenuamente nacionalista, bravucón y fanfarrón. El público, es casi seguro, conocía (y gustaba) ese estereotipo y, sin necesidad de escenificación, gozaría con las ocurrencias de Góngora. De esa “contaminación” con el teatro breve resultan críticas como las del padre Mariana (*De Spectaculis*, 1609): “Los faranduleros se deben de todo punto desterrar de las fiestas del cristiano y de los templos [...] Y es cosa muy grave no poder negar lo que confesar es grande vergüenza: sabemos muchas veces en los templos santísimos, principalmente de los entremeses, que son a manera de coros...” (*apud* M. DE LA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, art. cit., p. 152; cursivas mías).

<sup>77</sup> “Respuesta a Jammes [«La letrilla dialogada»]”, en *El teatro menor en España...*, p. 119.

<sup>78</sup> JONES (“Mexican juego de villancicos”, en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, Gredos, Madrid, 1972, t. 1, pp. 313-321) dice que la música se adecuaba al texto, lo que permite deducir que se daba más peso a los versos que a la actualización musical y escénica.

## II

### EL VILLANCICO EN NUEVA ESPAÑA

A Nueva España llega el villancico como una forma literaria y musical bien definida y estructurada, ya especializada en cuestiones religiosas. Es difícil encontrar ejemplos novohispanos de villancico profano; en la recolección de villancicos del siglo xvi hecha por Estrada Jasso<sup>1</sup>, sólo cinco son profanos (de un total de ciento cuatro). De los siglos xvii y xviii no he obtenido hasta ahora ninguna noticia de villancico profano. Hablar, pues, de villancico novohispano equivale a hablar de “canción de iglesia”.

En Nueva España se encuentran villancicos religiosos muy tempranos. Stevenson registra dos villancicos a la Virgen, en náhuatl, de ca. 1599 (“In ilhuicac ahuaipille” y “Dios itlazonantzine”)<sup>2</sup>, y éstos, al parecer, son tardíos si tomamos en cuenta que, poco tiempo después de la Conquista, Motolinía relata con gran admiración que algunos indígenas “han ya puesto en canto de órgano... villancicos en su lengua, y esto parece señal de gran habilidad, porque aún no les han enseñado a componer, ni contrapunto”<sup>3</sup>. El *Auto de la Caída de Adán y Eva* de 1538 remata con un villancico:

Para qué comió  
la primer casada,  
para qué comió  
la fruta vedada.

La primer casada,  
ella y su marido,  
a Dios han traído  
en pobre posada,  
por haber comido  
la fruta vedada<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *El villancico virreinal mexicano*, t. 1: Siglo xvi, ed. cit. (cf. n. 32, cap. 1).

<sup>2</sup> *Music in Aztec and Inca territory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1968, pp. 159-160.

<sup>3</sup> *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. G. Baudot, Castalia, Madrid, 1985, p. 354. Recordemos también los “areytos” que tanto sorprendieron a Fernández de Oviedo: cantos acompañados de baile que narraban la historia de los pueblos (cf. el Apéndice de ANTONIO ALATORRE a ANTONELLO GERBI, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, trad. de A. Alatorre, FCE, México, 1978, pp. 481-482).

<sup>4</sup> *Poetas novohispanos*, ed. A. Méndez Plancarte, UNAM, México, 1944, t. 1, p. xviii.

Al tiempo que se iba evangelizando, se iban introduciendo las formas divinizadas del villancico. Stevenson supone (por lo encontrado en el *Libro primero de Actas y Determinaciones capitulares*) que ya hacia 1543 se cantaban en la catedral de la ciudad de México chanzonetas para Navidad y Pascua<sup>5</sup>. Y, de acuerdo con Aurelio Tello, ninguna de las grandes catedrales de la América española dejó de contar con una capilla musical (coro, músicos, instrumentistas), siguiendo el modelo de las catedrales de Sevilla y Toledo. En Nueva España la catedral metropolitana contó con esta capilla musical desde 1539<sup>6</sup>.

En un principio los frailes misioneros utilizaron villancicos dentro del teatro evangelizador, en parte continuando una tradición propia de la dramaturgia y del villancico españoles, en parte también porque facilitaba la comunicación del mensaje, al condensarlo en unos cuantos versos rimados, de fácil memorización. Dos tempranas piezas teatrales: *El desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* (1574) de Juan Pérez Ramírez, y el *Triumpho de los Santos* (1579), incluyen cancioncillas llamadas específicamente “villancicos”. Así, pues, en un primer momento —repitiendo la historia del español— el villancico novohispano existió dentro del teatro con una función claramente didáctica.

Fuera de las piezas teatrales, la producción villanciqueril fue muy abundante. Stevenson menciona que ya en 1591 las autoridades de la catedral metropolitana daban una licencia de ocho días al maestro de capilla con el fin de que buscara textos poéticos para las fiestas de Corpus y Navidad<sup>7</sup>. Esto es lo que Octavio Paz<sup>8</sup> ha llamado el “aspecto institucional” de estas composiciones. Tras su elaboración había toda una industria editorial: no se trataba sólo de los poetas y de los músicos sino del mecenazgo que todo ello suponía, y del poder de convocatoria de la Iglesia. Stevenson señala, por ejemplo, la dificultad que los académicos tenían para publicar sus trabajos, mientras que los villanciqueros —nada del otro mundo— lograban imprimir sus textos con gran facilidad, lo que dice mucho de la enorme popularidad del género<sup>9</sup>.

En Nueva España, como en la Península, se compusieron muchísimos villancicos, sobre todo durante el siglo xvii. En la segunda mitad del siglo xvi surgieron las primeras colecciones de letras sacras sueltas: el *Cancionero* de Pedro de Trejo (1570), los villancicos del Pbro. Juan Pérez Ramírez a las reliquias enviadas por Gregorio XIII (1577), *Chanzonetas y motetes* de Juan Bautista Corvera (1551), una “ensalada” y unas letras cantables a San Miguel de Pedro de Hortigosa (1586). Y por supuesto los *Coloquios espirituales y sacramentales* y *Canciones divinas* de Fernán González de Eslava (1534-1601) publicados póstumamente (1610). A los primeros años del siglo xvii pertenece el anónimo *Coloquio de la conversión y bau-*

<sup>5</sup> *Christmas music from Baroque Mexico*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1974, p. 8.

<sup>6</sup> *Tesoro de la música polifónica en México*, t. 7: *Archivo musical de la catedral de Oaxaca. Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, rev., est. y transcripción de A. Tello, CENIDIM, México, 1994, p. 13.

<sup>7</sup> *Christmas music...*, p. 4.

<sup>8</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1982, p. 411.

<sup>9</sup> *Music in Mexico*, Thomas Y. Crowell, New York, 1952, p. 139.

tismo de los cuatro reyes de Tlaxcala, de 1619, que contiene un villancico eucarístico<sup>10</sup>. Por esta misma fecha está también el *Códice Gómez de Orozco* que incluye varios villancicos a la Epifanía, Corpus Christi, Visitación, y sobre todo a la Navidad. Méndez Plancarte<sup>11</sup> registra las “Letras a la Purísima” (dentro de *Los Sirgueros de la Virgen*, 1620, obra que, por cierto, incluye una “danza azteca”, antecedente de los *tocotines* de Sor Juana); y las “chanzonetas” compuestas por el Pbro. Arias de Villalabos para la Ermita del Patrón (1623). Todas estas composiciones son todavía letras sueltas.

En esta primera etapa, antes de su organización en juegos, el villancico novohispano se caracteriza por su tono altamente didáctico y por la sencillez de su construcción y de sus alegorías e imágenes. No son frecuentes los diálogos (con concepción de algunos villancicos y de las ensaladas de Eslava); el tono es más bien narrativo-expositivo:

*Oy dos extremos muy buenos,  
cifrados en un compás:  
que no puede dar Dios más  
ni contentarnos con menos.*

*Dar Dios a Dios encarnado  
por paga y satisfacción,  
y en la misma obligación  
ser de la culpa pagado;  
ser nosotros dél agenos  
y hazernos dél capaz:  
no [pudo] Dios darnos más  
ni contentarnos con menos*<sup>12</sup>.

*Virgen de Virgen nacido;  
Ella pura y puro Vos:  
Hombre y Dios por Ella ha sido,  
que antes era un solo Dios.*

*Ordenó la Trinidad  
y una esencia poderosa  
de juntar su calidad  
con una Virgen graciosa;  
en Dios ni Ella no hubo cosa  
más de quererlo los dos.  
Hombre y Dios por Ella ha sido,  
que antes era un solo Dios*<sup>13</sup>.

Las dos composiciones responden a estructuras formales sencillas: estribillos cortos de octosílabos, coplas también de octosílabos, de rima consonante perfecta. El trabajo metafórico no es muy rebuscado y el “mensaje” resulta bastante claro. La celebración del misterio (la Encarnación) se hace en un tono expositivo, casi catequístico.

Una cosa es el didactismo y otra que los villancicos fueran vehículo de hondas disquisiciones teológicas. A veces el mismo Pedro de Trejo ensaya algún tipo de argumentación teológica. Por ejemplo, en un villancico explica que Cristo debe morir precisamente por haber asumido la naturaleza humana: “...y hacerse esto convino / para morir la bondad / de Dios por nuestra maldad, / para que el hombre viviera. / *Muera el galán, muera*”<sup>14</sup>; o bien, en otra composición —siguiendo el

<sup>10</sup> R. STEVENSON, *Christmas music...*, p. 5.

<sup>11</sup> *Obras completas de Sor Juana (OC)*, t. 2, pp. xxxiv-xxxvi.

<sup>12</sup> F. GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. de M. Frenk, El Colegio de México, México, 1989, p. 152.

<sup>13</sup> ESTRADA JASSO, *op. cit.*, p. 120.

<sup>14</sup> *Cancionero general*, ed. S. López Mena, UNAM, México, 1981, núm. 2.

plan de San Agustín— supone que convenía que Adán pecara para que la bondad de Dios se manifestara plenamente en su redención (“Convino que Adán pecase / para saber quién es Dios / [...] / porque Dios viniese a nos / para nuestra redención”<sup>15</sup>). Sin embargo este tipo de *amplificatio* es más bien raro en este momento del villancico<sup>16</sup>.

Indiscutiblemente en el siglo xvi el villanciquero de mayor inventiva y posibilidades, y con mejores resultados, es Fernán González de Eslava. Como toda la lírica religiosa del siglo xvi, los villancicos de Eslava se inscriben muy claramente en la tradición de la poesía cancioneril castellana; poesía grave, de carácter discursivo y razonador, muy proclive a los juegos lingüísticos, a las repeticiones, a las antítesis. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Eslava logra aligerar esa gravedad doctrinal y flexibilizar las formas gracias a su buen trabajo poético:

—¿Quién qual ave encumbra el vuelo?  
—Paula, preciosa paloma.  
—¿Qué buelos dio en este suelo?  
—A Belén boló de Roma  
y de Belén boló al Cielo  
(*op. cit.*, p. 299).

Las reiteraciones logran un efecto sonoro que aligera el tono expositivo-doctrinal; son —como bien dice Margit Frenk<sup>17</sup>— “antídoto del seco juego conceptual”.

Por otro lado, hay ya en Eslava anuncios del conceptismo del siglo xvii, es decir, de esas asociaciones ingeniosas (tan típicas de los villancicos de Sor Juana) que ligan dos ideas aparentemente muy dispares:

—Ángeles, ¿a quién dan grado?  
—Al pobre humillado  
San Francisco. —¿Y danle quinas?  
—Sí. —¿Por qué? —Por obras dignas;  
quinas que Dios le ha estampado  
de cinco llagas divinas  
(*op. cit.*, p. 124).

<sup>15</sup> *Ibid.*, núm. 3.

<sup>16</sup> La argumentación está fundamentada teológicamente, sin embargo la figura del Niño Dios como un segundo Adán que viene a reparar los desgajados del primero, como motivo literario es más usual en los villancicos del siglo xviii (más “catequizantes” que los del xvii): “Pues albricias, albricias, albricias / feliz mundo, dichosos mortales, / que tenéis hecho Hombre en vosotros / quien de Adán las desgracias repare. // Pues es el Adán segundo / en quien tanta dicha nace, / que es bastante a hacer feliz / del primer Hombre el desastre” (*Villancicos de Navidad*, 1770, Fondo Reservado de la UNAM). Otro ejemplo (éste peninsular): “Por una manzana, / que no fue ella más, / cayó el edificio / de la humanidad; / y el Niño esa ruina / quiere hoy reparar. / [...] / En este suceso / mi bueno de Adán, / con darnos culebra / nos hizo arrastrar; / y el Niño, naciendo, / sus alas nos da...” (M. ALVAR, *Villancicos dieciochescos*, s.f.).

<sup>17</sup> Ed. de *Villancicos, romances...*, p. 54.

Destaca la asociación *quinas* (monedas en lenguaje de germanía) con las llagas representadas en el escudo franciscano y con las llagas que Cristo “traspasó” a San Francisco por sus “obras dignas”.

Un recurso frecuente en Eslava, escaso en sus contemporáneos, es el diálogo. Sus villancicos dialogados son muy sencillos, casi siempre a partir de una estructura de preguntas y respuestas entre dos personajes, sin los efectos escénicos de villancicos posteriores. En Eslava, los diálogos sirven más a un propósito didáctico que a un afán de teatralización:

—¿Qué azéys en el suelo,  
pequeño, llorando?  
—Ando procurando  
hombres para el cielo.  
—¿Por qué estáys al yelo?  
—Pecador, por ti  
—Si yo os ofendí,  
¿quién os forzó a vos  
a nacer por mí?  
(*op. cit.*, p. 176).

De las composiciones de Eslava, lo más cercano a los villancicos del siglo xvii son sus ensaladas. Más que los villancicos, las ensaladas anuncian muchos de los recursos poéticos a los que recurrieron los villanciqueros del siglo xviii: los juegos de sentido, las chocarrerías populares, el tono narrativo, las variadas combinaciones métricas, la inclusión de elementos líricos procedentes de muy diversas tradiciones (cancionillas populares y tradicionales, juegos infantiles, textos escriturísticos), la intensificación de lo teatral, etc.

La estructura poética de las ensaladas de Eslava es bastante tradicional, casi un calco de las de Mateo Flecha: estrofas irregulares de octosílabos con intercalación caprichosa de versos de pie quebrado, de rimas variables. Más extensas que las de Flecha, son composiciones muy escénicas, con una ágil combinación de narración y diálogo y con un estilo coloquial bien logrado. Por ejemplo, en la “Ensalada del Gachopin” se alegoriza la venida de Cristo para salvarnos con la llegada de un “gachupín”. El término *gachopin*, como se sabe, tiene varias acepciones<sup>18</sup>. En Nueva España, *cachopin* —derivado de *cachopo*: tronco hueco, seco— se empleó para designar al español que se establecía en América (el sentido es peyo-

<sup>18</sup> En su bella ensalada “No sólo el campo nevado...”, GÓNGORA intercala este villancico, cantado por un grupo de gitanos: “¡Támaraz que zon miel y oro! / ¡Támaraz que zon oro y miel! / A voz, el Cachopinito, / cara de roza, / la palma oz guarda hermoza / del Egito...” (*Letrillas*, ed. cit., p. 168): “Ese *Cachopinito* no procede de América, sino de los Cachopines de Laredo, pero por una vía inesperada. El orgullo de los montañeses y vizcaínos tenía un carácter eminentemente «racista»: ellos eran sonrosados y rubios, una minoría selecta frente a la gran mayoría de españoles de piel atezada u oscura...” (ANTONIO ALATORRE, “Historia de la palabra *gachupín*”, en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*, UNAM, México, 1992, t. 2, p. 293). Los gitanos (morenos) cantan al niño rubio como la miel, ojazul y sonrosado.

rativo: connota la torpeza e ignorancia del recién llegado en relación con las cosas americanas). En este caso, el término se usa con el sentido de 'recién llegado', sin intención ofensiva. La descripción de la indumentaria de Cristo Gachopin es el punto de partida de una serie de analogías religiosas: los guantes son "de cordero"; las medias sirven para "mediar" (interceder) entre el hombre y Dios. Prácticamente cada término del ropaje adquiere una connotación religiosa: *juntas* [costuras]: unión de las naturalezas humana y divina; *aforro* [forro]: la naturaleza humana por la unión hipostática queda divinizada; *brocado de tres altos*: alusión a la Trinidad, etcétera.

La "Ensalada de las adivinanzas" es quizá lo más cercano a la estructura de villancicos posteriores. Se trata de un juego de acertijos en el que un personaje pregunta, otro da la respuesta "correcta" y un tercero hace la aplicación a alguna cuestión religiosa. ¿Qué entra al mar y no se moja? El sol, pero también la Virgen que no se mancha (Inmaculada Concepción). Esta forma divinizada de preguntas-adivinanzas es muy didáctica, y por ello se encuentra en varios villancicos y composiciones religiosas.

Hacia la segunda mitad del siglo xvii empezaron a aparecer los primeros juegos de ocho o nueve letras para la celebración de los maitines de alguna festividad. Se trata de una segunda etapa: la del villancico barroco. A diferencia del villancico dentro del teatro misionero, cuyo objetivo era evangelizar, y del villancico del siglo xvi, de formas sencillas y muy proclive al didactismo, la finalidad de los juegos barrocos era solemnizar las fiestas. Acercarse a ellos es ver de cerca cómo una sociedad se celebraba a sí misma: la llegada de un nuevo virrey, la consagración de un arzobispo o la fiesta de un santo, todo acontecimiento extraordinario, civil o eclesiástico, se solemnizaba con arcos triunfales, verbenas populares, representaciones teatrales y certámenes poéticos. Como toda esta poesía de "arco y certamen", el villancico barroco estaba destinado a un público urbano, más o menos cultivado, más o menos conocedor, atento a las novedades y tendencias culturales de la Península; de ahí la artificiosidad de sus letras y su insistente búsqueda formal. Si el villanciquero y el maestro de capilla se lucían con formas novedosas, llamativas o complicadas, era porque sabían que estaban ante un público capaz —y ávido— de apreciar su pericia<sup>19</sup>.

Los juegos de villancicos actualizaban un tema en el que todos creían; repetían episodios conocidos por todos (de ahí la limitación de sus temas). Se componían teniendo siempre en mente al público destinatario, casi se podría decir que en colaboración con él. El poeta, por muy de avanzada que fuera, no podía librarse de las prácticas y gustos de la época; trabajaba para un patrón (la Iglesia) y para un público que esperaba ver satisfechas sus expectativas. La gente del templo no esperaba concepciones originales; esperaba sólo una nueva manera de tratar

<sup>19</sup> Cuenta THOMAS GAGE (*The English-American. A new survey of the West Indies* [1648], George Routledge & Sons, London, 1928, pp. 230-231) que era tal la fiesta alrededor de los conciertos de villancicos, que los fieles acudían a la iglesia impulsados no tanto por su devoción como por su afición a la música.

los temas de siempre. Aquí radica, precisamente, la riqueza de los juegos: las innovaciones en el tratamiento de las mismas fiestas parecen ser inagotables, y el despliegue de recursos es en verdad digno de atención.

Los villancicos constituyen un rico repertorio de la variedad de formas poéticas utilizadas durante la Colonia: múltiples combinaciones de versos, en diferentes tipos de estrofas. Tan amplio es este espectro que Henríquez Ureña, en su estudio sobre la versificación irregular<sup>20</sup>, frecuentemente recurre a ellos para ejemplificar formas raras o novedosas. Con todo, estamos ante una producción en serie, no siempre afortunada. No podemos ignorar la condición de esta lírica: composiciones por encargo, de vida efímera, generalmente limitadas a la celebración de una festividad concreta y predeterminada (que, además, al año siguiente se sustituían por nuevos textos); elaboradas por los poetas “de cajón”, quienes seguramente debían conocer muy bien las fórmulas verbales y poéticas; sabían cuáles resultaban más eficaces y entre qué límites (poéticos, musicales y dogmáticos) podían moverse.

Las primeras manifestaciones de juegos de villancicos datan de poco antes de 1650 con los anónimos “*Villancicos que se cantaron en la Puebla de los Ángeles en los Maitines y Misa del glorioso San Laurencio... año de 1648*”<sup>21</sup>. Stevenson registra un juego navideño (Puebla, 1649), uno para San Laurencio (Puebla, 1651) y otro para Navidad (Puebla, 1652)<sup>22</sup>. Medina documenta unas *Chanzonetas de los Maytines que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de México, en la fiesta del Príncipe de la Iglesia, N. P. San Pedro...*, de 1654<sup>23</sup>. Entre 1654 y 1673, hay un vacío de noticias tanto en Méndez Plancarte como en Medina. Stevenson<sup>24</sup> menciona cuatro juegos (Puebla: 1654, 1656, 1659 y 1659; los tres primeros a la Inmaculada Concepción, el último navideño). Jones<sup>25</sup> registra una serie navideña anónima (México, 1657), así como una dedicada a la Inmaculada Concepción, también anónima (Puebla, 1670), esta última ya muy del tono de Sor Juana: con ensaladilla, negrilla y juguete.

Al parecer, los juegos novohispanos más tempranos se remontan a 1648, aunque pudiera ser que la práctica (particularmente en la catedral de la ciudad de México) se remontara a 1638 y haya sido anual. Antonio de Robles en su *Diario* anota el 29 de junio de 1678: “Miércoles 29, día de nuestro padre San Pedro pre-

<sup>20</sup> *La versificación irregular en la poesía española*, Revista de Filología Española, Madrid, 1920. Ejemplo recurrente es, naturalmente, Sor Juana.

<sup>21</sup> El padre OVIEDO, en su biografía del padre Núñez, dice que entre 1640 y 1644, el futuro confesor de Sor Juana se dedicó a componer villancicos y gozó de gran popularidad por ello (o sea que Sor Juana le vino a hacer competencia): “era fama común que casi no se cantaba Villancico alguno en las Iglesias de Méjico, que no fuese obra de su ingenio” (*Vida exemplar, heroycas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda*, Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1702, pp. 12-13); pero no consta que fueran juegos completos.

<sup>22</sup> *Christmas music...*, p. 5. MEDINA no los menciona en *La imprenta en la Puebla de los Angeles, 1640-1821* (UNAM, México, 1991).

<sup>23</sup> *La imprenta en México, 1539-1821*, UNAM, México, 1989.

<sup>24</sup> *Christmas music...*, p. 7.

<sup>25</sup> “*Mexican juegos de villancicos*”, pp. 315-316.

dicó en la Catedral Fr. Antonio Leal, provincial de Santo Domingo: asistió el virrey y audiencia; no hubo villancicos impresos, sin ejemplar desde que se instituyeron los maitines, que ha más de cuarenta años<sup>26</sup>. Y Stevenson cita unas *Actas capitulares* de 1636 en las que el canónigo doctoral Luis de Cifuentes anuncia que anualmente se destinarán 300 pesos para el 29 de junio, con el fin de que la celebración de los “maytines y misa [sea] con canto de órgano, billancicos y chançonetas y con la mayor solemnidad que ser pueda”<sup>27</sup>. A estas primeras muestras se sumaría el tempranísimo ciclo navideño, mencionado por Aurelio Tello, con textos anónimos, musicalizado por Gaspar Fernández, compuesto entre 1611 y 1612 para la catedral de Oaxaca<sup>28</sup>. Sin embargo, el auge de los juegos de villancicos en Nueva España se sitúa entre el último tercio del siglo xvii y la primera mitad del xviii. Ya en 1676 encontramos gran cantidad de juegos, muchos anónimos, varios de villanciqueros de calidad como Diego de Ribera<sup>29</sup>, Felipe Santoyo, Pedro de Soto Espinosa, Gabriel de Santillana, entre otros, y los primeros de Sor Juana. A partir de este momento la monja es la reina, con un séquito bastante numeroso y productivo<sup>30</sup>.

Uno de los santos más celebrados en los juegos novohispanos es San Pedro. El episodio de su vida preferido por los villanciqueros es la negación, tratada de diversas formas: con el tono jocoso y burlón de Sor Juana (al canto del gallo una voz de gallina); con compasión

Del gallo al sonoro canto  
incita su sentimiento  
sirviéndole de instrumento  
la música para el llanto.  
En un amargo quebranto  
llora y gime sin cessar...<sup>31</sup>

<sup>26</sup> *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, Porrúa, México, 1946, t. 1, pp. 242-243.

<sup>27</sup> *Christmas music...*, p. 8.

<sup>28</sup> En su presentación del disco *Villancicos de la Colonia*. Se trata de un temprano juego de seis letras, recogido también por STEVENSON (*Christmas music...*, p. 9).

<sup>29</sup> Es este Diego de Ribera quien, en un juego de villancicos, incluye una jácara en romance de casilabo, con comienzo esdrújulo, un antecedente —entre otros— del famoso romance 61 de Sor Juana. La experimentación métrica estaba a la orden del día; Sor Juana no estaba sola en el alarde de virtuosismo. Otro gran experimentador es Gabriel de Santillana, quien recurre a este mismo tipo de romance, también con inicio esdrújulo, en unos villancicos a la Navidad (México, 1688): “Cánticos a la más bella Infanta, / célebres con acordes acentos, / término de la gracia divina, / ámbares, los exala su Cielo...” (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

<sup>30</sup> Por ejemplo, entre 1677 y 1712, MEDINA (*La imprenta en México, 1539-1821*) registra 36 juegos (sólo para la Catedral Metropolitana) y, a partir de 1685, encontramos por lo menos un juego por año. Cf. también MÉNDEZ PLANCARTE, “Introducción” (*OC*, t. 2, pp. xxxviii-xlv), así como su introducción a *Poetas novohispanos*, t. 3, pp. xxxvii-xlv. Como en España, el género gozó de gran popularidad y siguió cultivándose hasta bien entrado el siglo xviii (la serie más tardía recogida por STEVENSON es de 1765 (*Christmas music...*, pp. 18-19), y MÉNDEZ PLANCARTE (*OC*, t. 2, p. xlv) registra unos villancicos a San Pedro de 1769).

<sup>31</sup> GABRIEL DE SANTILLANA, *Villancicos a San Pedro*, México, 1688 (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

o bien con ánimo de justificación, de comprensión de la naturaleza humana:

Estríbillo

¡Ay! ¡Pensamiento mío!  
 ¡Ay! ¡Pensamiento!  
 Recoged las velas,  
 volved a el sosiego.  
 Que al miraros los Cielos turbado,  
 Se turban los Cielos.

Coplas

Ya, pensamiento mío,  
 habéis llegado a tiempo,  
 que en versos divertido,  
 dudé si sois o no mi pensamiento.

Un objeto solía  
 ocupar vuestro aliento:  
 mas ya, por lo constante,  
 multiplicado en vos está el objeto.

Con miedo y amor lucha  
 vuestro acerado pecho,  
 quando por fino amante,  
 burlaba vuestro amor a todo miedo.

El cedro más robusto  
 es el blanco más cierto  
 a que asesta su tiro  
 el rayo, con que abate altivo al cedro.

Pedro, cual cedro, ha sido  
 blanco infeliz, que el trueno  
 del rayo de una esclava,  
 su firmeza arruinó, con ser de Pedro.

Argumento es sin duda  
 que me enseña discreto,  
 que sólo la inconstancia  
 es en el hombre sólido argumento<sup>32</sup>.

Es notable el trabajo alegórico-argumentativo de los letristas para explicar o justificar la debilidad de Pedro; aquí con una alegoría musical:

Porque levantarse diestro  
 con tal armonía supo,  
 que cayó negando al Alto  
 y alzó creyéndole su.no.

Contrapunto entonó el gallo  
 y Pedro se explica al punto,

<sup>32</sup> PEDRO DE SOTO ESPINOSA, *Villancicos a San Pedro*, Puebla, 1688 (Archivo Condumex).

en un concertado llanto  
de amargo armonioso rumbo.  
Clausuló su fantasía,  
en manos de los verdugos,  
echando con el martirio  
la Clave maestra a sus triunfos<sup>33</sup>.

También podía ser que los villanciqueros obviarán este episodio difícil y celebraran la vida de San Pedro de manera triunfal, solemne, como ejemplo de lo que produce una Iglesia fuerte, sólida:

El que dio a Roma más glorias,  
sacrificado en sus aras,  
que dieron Rómulo y Remo  
con sus triumphos y sus palmas.  
El que para fundamento  
de la Iglesia que se exalta,  
dio como sólida Piedra  
su cabeza para planta.  
Éste es Pedro, cuias glorias  
quedarán auctorizadas  
con su nombre: pues él solo  
para engrandecerlas, basta<sup>34</sup>.

La anécdota de Malco, el soldado que fue a prender a Jesucristo y a quien Pedro arrancó una oreja<sup>35</sup>, era muy glosable, pero no todos los autores le sacaban el mismo jugo. Pedro de Soto Espinosa, en una jácara del juego citado antes (cf. *supra*, nota 32) destaca la valentónada del hecho: Pedro, el gran valiente, “el que, esgrimiendo el acero, / contra aquella vil canalla, / con un revés muy derecho, / a Malco una oreja arranca”. El mismo Pedro de Soto pone la anécdota en boca de un eufórico “mestindio” que quiere cantar las glorias de San Pedro porque ha escuchado cuánto lo quieren los “sampenitados”<sup>36</sup> porque “le cortó una oreja a Marco” (entendiendo a Malco como símbolo de la autoridad arbitraria). En una forma más elíptica, más elaborada, se usa el episodio en un villancico anónimo de 1690 (atribuido a Sor Juana): el poder de convocatoria de Pedro (de ahí que fuera elegido cabeza de la Iglesia) era tal que: “En una gran resistencia, / porque le oyesen atentos / los Ministros, a la oreja / les habló con el acero”<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> *Villancicos a San Pedro*, Oaxaca, 1719 (*Tesoro de la música polifónica en México*, t. 7: *Archivo musical de la catedral de Oaxaca...*, p. 26).

<sup>34</sup> *Villancicos a San Pedro*, México, 1688 (Archivo Condumex).

<sup>35</sup> Qué curioso que se tomara como un hecho que fue en efecto Pedro el autor del ataque a Malco. El único evangelista que menciona el nombre del atacante es San Juan; los demás dan cuenta del hecho atribuyéndolo a “uno” de los que estaban con Jesús.

<sup>36</sup> “La insignia de la Santa Inquisición, que ponen sobre el pecho y espaldas del penitente reconciliado...” (*Dicc. Aut.*, s.v. *sambenito*).

<sup>37</sup> *Poetas novohispanos*, t. 3, pp. 108-109. Cf. *infra*, cap. 5, el trabajo de Sor Juana.

También el tema mariano está muy representado en los juegos novohispanos, por ser la Virgen María la patrona de las catedrales de México<sup>38</sup>, Puebla y Oaxaca. Aunque la Asunción y la Inmaculada Concepción se declararon dogma de fe mucho tiempo después, fueron devociones promovidas por la Iglesia, y con muy buena recepción por parte de los feligreses. Los villanciqueros se lucen con diversas “maneras” de celebrar los misterios marianos. Están los clásicos villancicos “en metáfora de”:

En el examen de Pura  
fue su lección un milagro,  
por el punto que le cupo  
—sola— *De Verbo Incarnato*<sup>39</sup>;

los villancicos tipo disputa, en los que Cielo y Tierra discuten quién gana con la Asunción de María:

Pleito de competencia  
se ha suscitado  
entre el Cielo y la Tierra,  
ya lo relato.  
Dize el Cielo que es la Virgen  
suya, aun quando se concibe.  
La Tierra dize que es suya,  
aun quando al Cielo se encumbra...<sup>40</sup>

Los “pleitos” permiten cierto dramatismo que didácticamente resulta muy eficaz, pues facilita la exposición de los dos aspectos (lógicamente contradictorios) del misterio en cuestión (virgen/madre, hombre/Dios, etc.). Y no podía faltar el tratamiento ligero, jocoso:

Que *ante secula* niña  
fue tan perfecta,  
que de Dios en los ojos  
es niña eterna.  
¡Qué tal sería,  
si *ab initio* la hizo  
cándida y limpia.  
¡Llegue el tiznado!

<sup>38</sup> De las 31 entradas de villancicos que hay en el t. 3 de MEDINA, el tomo que contiene más villancicos (*La imprenta en México*), diecisiete son composiciones dedicadas a la Virgen, y esto sólo para la catedral de la ciudad de México.

<sup>39</sup> *Poetas novohispanos*, t. 3, p. 120. Parecida alegoría académica, pero más elaborada, emplea Sor Juana en sus villancicos a la Asunción de 1676: “Ninguno de *Charitate* / estudió con más fatiga, / y la materia de *Gratia* / supo aun antes de nacida...”

<sup>40</sup> ANTONIO DELGADO Y BUENROSTRO, *Villancicos a la Asunción*, Puebla, 1689 (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

y saldrá de sus manos  
 descalabrado.  
 El tiznadito  
 descalabradito<sup>41</sup>.

La copla alude a la Inmaculada Concepción y juega con la promesa de Yahvéh a la serpiente (Luzbel = el Tiznadito): “Enemistad pondré entre ti y la mujer [en este caso la Virgen] / y entre tu linaje: / ella te pisará la cabeza / mientras acechas tú su calañar” (Gn 3,15). Éste es el origen de las alegorías de la Virgen aplastando la cabeza de la serpiente con sus pies, y, por tanto, del chiste del tiznadito descalabradito.

Contra lo que sucedía en España, en este período (último tercio del siglo xvii), momento de mayor efervescencia del villancico barroco, los juegos navideños no fueron tan abundantes. Son muchos más los villancicos marianos o los dedicados a San Pedro, que los navideños (Sor Juana, por ejemplo, de doce juegos, sólo tiene uno a la Navidad). El tema navideño se prestaba para juegos con las paradojas hombre-Dios, cordero-pastor:

Llegad, Pastores, llegad  
 y veréis una novedad  
 que se descubre y se esconde.  
 ¿Dónde?  
 En Belén ahora está.  
 ¿Qué será?  
 Adivinadlo, Pastores,  
 que es un milagro de amores  
 entre desdenes constante.  
 ¿Si es amante?  
 No padece cuidados menores,  
 y su desvelo es mayor.  
 ¿Si es Pastor?  
 Tiene muy bello el semblante;  
 más lindo le considero.  
 ¿Si es Cordero?  
 Sale de Él un resplandor  
 que nos baña de alegría<sup>42</sup>.

La recreación ingenua, “popular”, de los pastores que visitan al recién nacido y se preguntan sobre su naturaleza humana o divina, era una manera de tratar el tema. Otro tratamiento era dar en el núcleo del misterio de la Encarnación, es decir, celebrar en el niño de Belén al futuro redentor:

Llora, llora, que el llanto,  
 partido en dos efectos diferentes,

<sup>41</sup> Obra inédita de la colección Sánchez Garza del CENIDIM. Transcripción de Carlos Hinojosa.

<sup>42</sup> “Villancico atribuible” (1678), OC, t. 2, pp. 254-255.

hace que crezcan tanto  
 que perlas se admiren y flechas ardientes.  
 ¡Oh inaccesible grandeza de Dios!  
 Con las perlas redimes mis culpas,  
 con las flechas me hieres de amor<sup>43</sup>.

Bien logradas liras en las que se evidencia la gran fineza de Dios para con nosotros: nacer en Belén para rediminirnos.

No importaba, pues, cuántas veces tuviera que repetirse un tema o un episodio (a veces, incluso, dentro del mismo juego), los autores siempre encontraban una forma novedosa, unas veces más afortunada que otras: el chiste estaba en la variación. Tampoco importaba entrar en sesudas cuestiones teológicas: sin mayor cuestionamiento, se resolvían típicas paradojas católicas e intrincados dogmas como el que pierde la vida la ganará, la muerte es vida, tres son uno, Dios/hombre, esclava/reina, pobre/rico, virgen/madre<sup>44</sup>.

El siglo XVIII marcó la etapa de decadencia del villancico barroco. En primer lugar, se llevó a cabo una reducción temática: prácticamente sólo se compusieron villancicos para la Navidad (es probable que la práctica de celebrar los maitines con villancicos decayera y sólo quedara para la fiesta litúrgica más popular). En segundo lugar, la complicación formal y temática dejó de ser una cuestión ornamental y se trabó con pretensiones didácticas y teológicas. Por ejemplo en un juego navideño de 1770 se trata el clásico motivo del hombre/Dios, pero en dos niveles: es el niño Cordero (Dios) o trigo (hombre) (en un primer nivel); en un segundo, el pleito es otro: es el Cordero (el que quita los pecados del mundo) o es el Trigo (la Eucaristía):

CORO Pleito en día que nace  
 la Paz al mundo nuevo,  
 si no es misterio oculto  
 parece Sacramento...

LABR. Sembrado en Tierra Virgen,  
 y entre pajas nacido:  
 no es fino Trigo.

PAST. En diciembre nacido:  
 reclinado en el heno:  
 no es fino Cordero<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> "Villancico atribuible" (1678), OC, t. 2, p. 251.

<sup>44</sup> Aquí hay que destacar la originalidad de Sor Juana: no conforme con los motivos y fórmulas establecidas, la monja ensaya análisis que le permitan sustentar más sólidamente la celebración del misterio o la exaltación del santo, fines últimos del villancico.

<sup>45</sup> Fondo reservado de la UNAM. Se trata de la misma polémica del villancico 290 de Sor Juana: "Escuchen dos Sacristanes / que disputan, arguyendo, / si es el Niño el *Verbum Caro*, / o es el Niño el *Tantum Ergo*..."

El pastor y el labrador pelean, además, la posesión del niño: si es trigo le corresponde al labrador, si cordero al pastor. Como en la copla del *Códice de Gómez Orozco*, interviene un tercero decidiendo “Pues bien, *dividatur Infans*”, a lo que los disputantes responden: “No, que el Salomón de Aquino / dijo que el Niño ha de darse / *non confractus, non divisus*”. El Salomón de Aquino es Santo Tomás, que en la secuencia *Lauda Sion* (de Corpus) dice: “A sumente non concisus, / non confractus, non divisus: / *integer accipitur*”: que el comulgante no piense que al comer la Hostia está comiendo sólo una parte de Cristo, sino que se lo come entero. La inclusión —como de pasada— de una lección eucarística es característica de los villancicos navideños de este período<sup>46</sup>. El villanciquero del siglo XVIII parecía tener más pretensiones de predicador que de jugar<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> “Últimamente, por gracia del Cielo, / en un establo hallé mi consuelo: / diome de su Carne (¡qué Pan tan divino!), / diome de su Sangre (¡qué sabroso Vino!), / préstome su Gracia (¡qué Perla tan bella!) / y así muy contento me vuelvo a mi tierra...” (M. ALVAR, *Villancicos dieciochescos*, s.f.).

<sup>47</sup> Aunque todavía podemos encontrar hermosas composiciones como este villancico a San Pedro (Oaxaca, sin fecha, musicalizado por Manuel de Sumaya, maestro de capilla en esa ciudad de 1745 a 1755) con el muy barroco motivo del dormir velando: “Aunque al sueño parece / que Pedro se quiere entregar, / no, no, no ai tal / que quien ama busca el dormir / es para velar; / no, no, no ai tal, / que como Amor le inflama / se acerca a llama / que le ha de abrasar. / Y aunque aquel beleño / parece que es sueño, / no, no, no ai tal. / Que quien ama busca el dormir / es para velar” (*Tesoro de la música polifónica en México*, t. 7: *Archivo musical de la catedral de Oaxaca...*, p. 37).

### III

## LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA

Pocas veces menciona Sor Juana sus villancicos. Una de ellas en su *Carta* al padre Núñez. La situación era ésta: su confesor estaba enojado porque la monja se dedicaba a escribir versos; ella se defiende diciendo que todo el mundo se los encargaba y que por más que se rehusaba algunas veces había tenido que ceder:

...tales como dos villancicos a la Santísima Virgen que, después de repetidas instancias, y pausa de ocho años, hice con venia y licencia de V. R. [...] y en ellos procedí con tal modestia, que no consentí en los primeros poner mi nombre, y en los segundos se puso sin consentimiento ni noticia mía, y unos y otros corrigió antes V. R.<sup>1</sup>

La mención de los villancicos no significa que la monja les concediera un lugar especial dentro del conjunto de su obra; sólo le sirven para contestar al confesor: 'usted se enoja porque escribo versos; sin embargo usted mismo me ha llegado a dar su licencia algunas veces' (Sor Juana entró al convento en 1668 —apoyada por Núñez— y ocho años después —con el permiso del mismo Núñez— compuso los *Villancicos de la Asunción*).

En cambio, en la *Respuesta* no hay ni una sola referencia a los villancicos. En la lista de sus escritos religiosos Sor Juana sólo incluye los *Ejercicios de la Encarnación* y los *Ofrecimientos de Dolores*. Claro, el asunto espinoso en la *Respuesta* es que la monja se hubiera atrevido a cuestionar los argumentos del padre Vieyra, que se hubiera metido en terrenos que le estaban vedados, como la discusión teológica. Así que Sor Juana, astutamente, sólo menciona sus escritos más inocentes: aquellos ejercicios piadosos para acompañar las devociones de las monjas.

Los "escritos religiosos" sorjuaninos son de varios tipos: los autos<sup>2</sup>, la *Carta atenagórica*, las letras sacras, los poemas sueltos de tema religioso, y los villancicos. Para Sor Juana, como para sus contemporáneos, los autos y la *Carta atenagórica* eran obra de gran envergadura; las letras sacras eran parte de su lírica "mayor", y los villancicos sólo versos festivos, producción en serie, obra de poca

<sup>1</sup> A. ALATORRE, "La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), p. 619.

<sup>2</sup> Los autos no se habían publicado aún, quizá por eso no los menciona en la *Respuesta* (*El divino Narciso* aparece en la segunda edición de los *Poemas*, Barcelona, 1691).

monta. Sor Juana parecía no dar gran importancia a esta parte de su obra. Es de notar, por ejemplo, el descuido con que incluyó o hizo incluir los villancicos en la edición de sus obras: a veces en secciones separadas, otras dentro de las letras sacras; algunos villancicos nunca se recogieron en volumen o permanecieron anónimos o de atribución dudosa; otros aparecieron en unas ediciones y en otras no<sup>3</sup>.

Esta indiferencia era propia de la época; la composición de villancicos era una práctica tan común, tan extendida, que no merecía atención alguna. El lugar más alto de la escala poética lo ocupaban el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora; los villancicos eran sólo ejercicios de versificación. Ni el padre Calleja (su primer biógrafo y autor de la *Elegía* biográfica que aparece en la *Fama y obras póstumas*, 1700), ni fray Luis Tineo (autor de la *Aprobación de la Inundación castálida*, 1689), ni ninguno de los muchos autores de poemas y elogios en las diversas ediciones de las obras de Sor Juana, mencionan, hablan de o reparan en los villancicos. Los elogios están destinados a ella como mujer docta, o a sus obras “mayores”: el *Primero Sueño*, la *Crisis*, los autos sacramentales, etc. Únicamente Calleja, en la *Elegía*, alude de manera indirecta a uno de los tantos villancicos sorjuaninos:

De Carranza, y Pacheco las lecciones  
mostró saber, no menos, que si puntos  
de cadena fuessen sus acciones<sup>4</sup>.

Calleja se refiere a una letra del juego a San Pedro Apóstol (1677), donde Sor Juana presenta a de San Pedro como maestro de esgrima. La alusión no implica una atención especial en los villancicos. Calleja se vale de esos versos sorjuaninos para demostrar la “universalidad de noticias” de la monja: esta mujer asombrosa sabía de todo.

Entre los contemporáneos de Sor Juana sólo dos admiradores-poetas celebraron los villancicos: el colombiano Francisco Álvarez de Velasco (1647-?) —el famoso “enamorado de Sor Juana”— y el peruano Conde de la Granja. El primero, en uno de los romances de su *Carta laudatoria*, le dice:

<sup>3</sup> Aquí algunas muestras de ese desorden (cf. MÉNDEZ PLANCARTE, *OC*, t. 2, pp. xlvi-xlvii): 1) los villancicos a la Asunción 1676 se publicaron en una ed. aislada (México, 1676), y en la *Inundación Castálida* (1689) aparecen con la fecha de 1689, con un orden errático e incompletos (falta la letra *La Retórica nueva*); 2) el juego de la Concepción 1676 sólo está en ed. suelta, sin nombre de autor, pero con la siguiente nota manuscrita antigua: “*Los compuso la M<sup>te</sup>. Ju<sup>a</sup>. Inés de la Cruz, relig<sup>a</sup>. de S. Gerónimo de Mex<sup>o</sup>.*”, en tanto que la ed. del *Segundo volumen*, Sevilla, 1692, únicamente incluye las composiciones 4 y 5 como letras sueltas; 3) la dedicatoria de los villancicos de San Pedro Nolasco (1677) sólo está en la *Inundación Castálida* y en la ed. de Barcelona, 1693; 4) San Pedro Apóstol 1677: la serie completa se incluye en la *Inundación* y en la ed. de Barcelona (1693), falta en la de 1691 (aclaro que sólo consigno las ediciones que salieron en vida de Sor Juana); 5) Asunción 1679: está en la *Inundación* (con dedicatoria), en las ediciones de Barcelona 1691 (sin dedicatoria) y 1693 (con dedicatoria); 6) San Pedro Apóstol 1683 y Asunción 1685 sólo están en la *Inundación*, y vuelven a aparecer en la ed. póstuma de 1725. Estos ejemplos bastan para constatar el desorden con que los villancicos entraban, salían o se modificaban en las diferentes ediciones de las obras completas.

<sup>4</sup> SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama y obras póstumas*, ed. facs., introd. A. Alatorre, UNAM, México, 1995, p. [113].

... en lo cómico ¡qué amena!  
 ¡qué donayrosa en las sales!  
 ¡qué docta en los villancicos!  
 ¡qué rara en los *Sacristanes!*...<sup>5</sup>

El segundo, en un romance epistolar (incluido en *OC*, t. 1, pp. 148-153), dice a Sor Juana que sus villancicos, a diferencia de los de otros autores: "... cubren / (aunque de sayal vestidos) / misterios de mucho fondo / en el vellón del pellico". El Conde de la Granja percibe ese "ir más allá" que caracteriza el tratamiento de los temas en los villancicos de Sor Juana. Tácitamente rechaza la calificación de "obras menores".

Estos dos admiradores son la excepción. Otros escritos sorjuaninos acaparaban los elogios. Sin duda es cierto que no era lo mismo componer el *Sueño* que una jácara con una virgen valentona y bravucona; sin duda la elaboración de villancicos estaba limitada por una serie de fórmulas fijas, por una retórica con años de establecimiento, por un estigma de "lirica popular" (con lo que esto implica: temas reducidos, repeticiones, formas "fáciles", etc.), por una Iglesia vigilante. Sin embargo, la composición de villancicos también estaba abierta a las posibilidades creativas y técnicas (de oficio) del villanciquero en cuestión, a la inventiva con que el autor recrea la herencia de gloriosos "letristas" (Lope y Góngora, entre otros), al reto de lograr una lírica con la chispa y la penetración de la popular, y con el sello y el artificio de la culta, a una sociedad ávida de novedades. Así como había lectores para el *Sueño* (los conocedores) o para la *Crisis*, había un público para los villancicos, piadoso, aficionado a estas composiciones, también conocedor y con sus propias exigencias. Los villancicos no eran textos "fáciles" para un vulgo indeterminado; tenían sus seguidores y dignos jueces.

Quizá, por la poca importancia que ella misma y la república literaria daban a esta poesía, Sor Juana podía desenvolverse con más libertad: era una cuestión entre ella y sus clientes, sin que mediara homenaje o alabanza a algún grande ni certamen alguno. La composición de villancicos le permitía mantener una relación cordial con la Iglesia, de feligrés obediente y colaborador; ser conocida y reconocida popularmente, así como convencer de que ella, por su dedicación al estudio y a las letras profanas, no descuidaba el cultivo de la lírica religiosa. Es significativo el hecho de que de los doce juegos que compuso, once sean pedidos o de

<sup>5</sup> *Apud* ANTONIO ALATORRE, "Un devoto de Sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco", *Filología*, 20 (1985), p. 161. El elogio de este devoto sorjuanino va enderezado al villancico 8 del juego navideño. La admiración de Álvarez de Velasco no se limita a la "flor". A imitación del villancico celebrado, el poeta colombiano compone una letra a la Concepción. Sor Juana: "Escuchen dos Sacristanes / que disputan, arguyendo / si es el Niño el *Verbum Caro* / o es el Niño el *Tantum Ergo*. / ¡Oigan atentos! / ¡No se queden a asperges / del argumento! / 1.- *Sacristane*. / 2.- *Sacristane*. / 1.- *Exi foras*, / 2.- *Vade retro*..." (*OC*, t. 2, pp. 124-127). Álvarez de Velasco: "Oygan a dos Boticarios / con su latin discurrendo / si es oy el *Ave María* / o si es el *Dominus tecum*. / ¡Oygan discretos! / ¡No se quede en gerundios / el argumento! / 1.- *Medicorum*, / *age dicas*. / 2.- *Vade mecum*, / *bonum virum*..." (*apud*, A. ALATORRE, "Un devoto...", p. 162).

la catedral de Puebla o de la Metropolitana, quizá las dos diócesis más importantes del virreinato, cuyos obispos tuvieron un papel importante en la vida de Sor Juana: Manuel Fernández de Santa Cruz (obispo de Puebla, alias Sor Filotea de la Cruz) y el temible y ultramisógino Aguiar y Seixas<sup>6</sup>. No es, pues, difícil deducir la función “política” que la monja daba a la composición de sus villancicos, aunque ésta no fuera su única razón para componerlos.

Por otro lado, aunque no era una labor de mucha altura, se lograba el reconocimiento popular. Al consignar la muerte de la poetisa en su *Diario*, Antonio de Robles considera dignos de mención dos hechos: primero, que su obra se editó y se estaba editando en ese momento en la Península; segundo, que componía villancicos. Lo que dice Robles<sup>7</sup> (ciudadano común y corriente) es muy interesante: la ciudad conocía a Sor Juana por los villancicos (“popular aura”, dice Francisco de las Heras); pero había no pocos conocedores refinados (“no popular aura”, dice Calleja). Con el pasar de los años Sor Juana fue con toda seguridad víctima de su fama: era la poeta de moda, y muy probablemente las catedrales se disputaban el honor de que ella compusiera los villancicos para sus festividades. Sor Juana tenía oficio y sabía lucirse con cada entrega. Se podría decir que era toda una “profesional” de la poesía, pues su tarea —además de ser remunerada<sup>8</sup>—, estaba vinculada a una política de relaciones públicas que le permitía una convivencia con las elites política y eclesiástica no sólo armónica sino también ventajosa.

Sor Juana compuso villancicos de 1676 a 1691, casi a juego por año. Tal perseverancia dice algo sobre la verdadera actitud de la monja ante estas composiciones. Además de que eran importantes para sus relaciones públicas y de la libertad de trabajo que le brindaba el género, hay que tomar en cuenta el hecho de que los villancicos se cantaban en las catedrales, durante las grandes festividades, con participación colectiva. Un motivo recurrente en la obra de la monja, tanto en su lírica como en sus escritos autobiográficos, es lo difícil que le ha sido estudiar “a secas”, sin compañeros, sin un intercambio intelectual<sup>9</sup>. Sor Juana parecía estar ávida de externar sus puntos de vista y sobre todo de mostrar que la teología no le estaba vedada por el hecho de ser mujer. Recordemos sus comentarios al sermón del

<sup>6</sup> Para la influencia de estos prelados en la vida de Sor Juana, véanse, entre otros, los artículos de A. ALATORRE, “La Carta...”, “Sor Juana y los hombres”, *Estudios*, 1986, núm. 7, 7-27; EZEQUIEL CHÁVEZ, *Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra*, Araluce, Barcelona, 1931; M.-C. BÉNASSY-BERLING, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, UNAM, México, 1983; DARIO PUCCINI, *Una mujer en soledad*, Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1996.

<sup>7</sup> “Domingo 17, murió a las tres de la mañana en el convento de San Gerónimo la madre Juana Inés de la Cruz, insigne mujer en todas facultades y admirable poeta [...]; imprimióse en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos...” (*Diario de sucesos notables*, ed. cit., t. 3, p. 16).

<sup>8</sup> Los villancicos se pagaban bien (cf. M.-C. BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*, p. 85). A veces, Sor Juana recibía buen dinero por su trabajo, como puede deducirse de las décimas con que agradece el pago por su *Neptuno alegórico*: “Esta grandeza que usa / conmigo vuestra grandeza, / le está bien a mi pobreza / pero muy mal a mi Musa” (según MÉNDEZ PLANCARTE, *OC*, t. 1, p. 503, la monja recibió 200 pesos por este trabajo).

<sup>9</sup> Véase la *Respuesta*, *OC*, t. 4, p. 451. Cf. también la *Carta al padre Núñez* (ed. cit.).

padre Vieyra: “¿Llevar una opinión contraria de Vieyra fue en mí atrevimiento, y no lo fue en su Paternidad llevarla contra los tres Santos Padres de la Iglesia? Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar?” (*Respuesta*, OC, t. 4, p. 468). Los villancicos permitían a Sor Juana, de alguna manera, ese intercambio de ideas, le permitían dar su versión del discurso hagiográfico y del Oficio Divino, sin salirse ni de la tradición hagiográfica ni de la liturgia. No creo, como lo cree M.-C. Bénassy-Berling, que Sor Juana pretendiera hacer “sermones”<sup>10</sup>, que pretendiera dar una lección de catecismo. Nada más ajeno a ella. Era difícil que Sor Juana, tan amante de la retórica y de la buena argumentación, cayera en la tentación de creerse predicadora cuando sólo estaba componiendo las letras que solemnizaban las fiestas. Podía elaborar un sermón, cuestionar sermones ajenos (ahí está la *Crisis*), pero sabía deslindar tareas. A Sor Juana no le interesaba pontificar sobre *una* o *la* verdad, sino mostrar los diversos ángulos desde los cuales se podía observar o conocer algo. Precisamente porque los villancicos carecen de la seriedad, de la sequedad teológica de los sermones, Sor Juana podía darse el lujo de “soltar” algunas de sus ideas sobre los santos o los misterios celebrados. Los villancicos le permitían llevar a cabo uno de sus ejercicios intelectuales preferidos: el análisis del alma humana; escudriñar el ser de los santos fuera de esa atmósfera de incienso y beatitud de la que “oficialmente” estaban rodeados; y, lo más importante, compartir estas lucubraciones con su público.

Finalmente, otro factor para entender la perseverancia de Sor Juana en la composición de villancicos es “el diablo del romance”, esto es, su gusto por hacer versos, por el reto de ingenio. No cabe duda que la monja puso seriedad, empeño, oficio y arte en la confección de sus villancicos. Supo echar mano de un discurso poético con fórmulas que lo mismo podían encontrarse en un sermón que en un villancico, de una erudición fácil y patrimonio colectivo (vidas y leyendas de santos), del sabor de esas cancioncillas que todo el pueblo cantaba (y que divinizadas podían oírse en los conventos) y de su conocimiento de la poesía española. Los villancicos sorjuaninos son como tantos más de su época; casi siempre mucho mejor logrados, pero dentro del espectro de posibilidades que ofrecía el género. Todos abundan en juegos de palabras, de ingenio, en sonoridad centelleante; todos actualizan los tópicos característicos de este tipo de composiciones, pero no es posible reducir la lúcida pasión de la poesía de Sor Juana a un mero artificio, a un repertorio de gestos siempre idénticos con una modulación personal. Por otra parte, todas esas fórmulas ¿no son nada?, ¿son pura forma, pura convención?, ¿no dicen algo, no tienen un sentido? Sería injusto reducir los villancicos sorjuaninos a sólo un ejercicio virtuoso, ignorando lo que de expresión personal pueda haber en ellos.

<sup>10</sup> La estudiosa se refiere específicamente a las *Letras* a San Bernardo, aunque también alude a algunos villancicos (cf. el cap. “Sor Juana catequista”, *op. cit.*, pp. 190-204). Recordemos la graciosa letra XX de San Bernardo, donde Sor Juana hace algunos apuntes de las cosas que *diría* “a ser yo Predicador”: “...¿qué cosas dijera yo, / andando de texto en texto / buscando la conexión? / Mas no, no, no, no: / que no soy sastre / de tanto primor” (OC, t. 2, p. 202).

La crítica ha desdeñado los villancicos por verlos siempre en relación con la obra “mayor” de Sor Juana (el *Sueño*, los sonetos, los romances, etc.). La comparación es absurda; se trata de diferentes registros: el *Sueño* responde a una poética, a unas exigencias, los villancicos a otras; los dos son manifestaciones poéticas de una misma época; y con el mismo derecho se inscriben los dos en la gran tradición lírica del Siglo de Oro. Y ya dentro del escalafón que toca a los villancicos es evidente que los de Sor Juana superan en oficio y encanto al promedio de la producción villanciqueril de su época. Felipe de Santoyo, Gabriel de Santillana, Pedro de Soto Espinosa eran villanciqueros más o menos constantes<sup>11</sup>, pero, al parecer, ninguno fue tan prolífico como Sor Juana; la monja superó a sus contemporáneos tanto en cantidad como en calidad. No cabe duda que el villancico barroco debe mucho a Sor Juana: fue ella una de sus más diestras e imaginativas cultivadoras.

Sor Juana tiene doce juegos completos de villancicos plenamente autenticados (según el ordenamiento y exacta fechación de Méndez Plancarte): Asunción: 1676, 1679, 1685 y 1690 (ciudad de México, todos); Concepción: 1676 (México) y 1689 (Puebla); San Pedro Nolasco: 1677 (México); San Pedro Apóstol: 1677 y 1683 (los dos en la ciudad de México); Navidad: 1689 (Puebla); San José: 1690 (Puebla); y Santa Catarina: 1691 (Oaxaca)<sup>12</sup>. Están también los diez juegos atribuibles. En relación con éstos, hay que reconocer que las especulaciones tienen sus límites: la atribución a Sor Juana podría extenderse a otros villancicos (era una forma hecha para su reutilización frecuente y consciente)<sup>13</sup> y, en última instancia, denota el *modus operandi* de los autores, la gran influencia de Sor Juana y la enorme popularidad del género en la Nueva España. Quizá, si no fuera ella el poeta en cuestión, esto de las atribuciones no tendría mayor importancia, porque —como

<sup>11</sup> MEDINA, *La imprenta en México*, registra tres juegos de los dos primeros poetas; de Pedro de Soto hay tres series a San Pedro en el Archivo de Conduemex.

<sup>12</sup> El juego de la Asunción 1676 nunca se había mencionado, ni reproducido en su totalidad, antes de la edición de Méndez Plancarte. En las ediciones antiguas aparece este mismo juego pero con otra fecha (1687) y con muchos errores (cf. *supra*, nota 3). Lo mismo sucede con el juego a la Concepción de 1676: nunca se recogió completo; en ediciones antiguas sólo figuran dos de sus letras, sueltas, y eso únicamente en la rarísima edición *princeps* del *Segundo volumen* (1692). MÉNDEZ PLANCARTE incluye también las *Dedicatorias* de los juegos de San Pedro Nolasco y San Pedro Apóstol (1677) y de la Asunción (1679), que ya faltaban en el tomo 1 de 1691 y en todas sus reimpressiones. Mandó a notas “aquellos inferiores y espurios *Villancicos que se cantaron en la Misa*”, impresos en el pliego del juego a San Pedro Nolasco, pues en un ejemplar de la edición aislada de 1677 Sor Juana anotó con su puño y letra: “Éstos de la Misa no son míos” (OC, t. 2, p. xlvii).

<sup>13</sup> Recordemos cómo Lope ironiza a los autores de villancicos porque “tienen *versos a dos luces*”, que “con poco que les muden sirven a muchas fiestas” (*apud* M. FRENK, ed., *Villancicos, romances...* de González de Eslava, p. 63). Compárense las siguientes estrofas: “Sacristán, ¿dónde aprendiste / latín de tanto primor? / Como soy Petrus inunctis / lo aprendí junto al peñón. / Pues dile al Santo esta noche / en latín algún favor. / Sancte Petre, ora pro nobis, / parce nihil eleyson, / ¿qué te parece Benito? / ¡Bendito el que te crió!” (GABRIEL DE SANTILLANA, *Villancicos a San Pedro*, México, 1688). “Sacristán, ¿dónde aprendiste / latín de tanto primor? / En Esquivias, en Lucena, en Lobayna y en Morán. / Pues dile al Niño que ves / en latín algún favor. / Salve Regina Agnes Dei, / Verbum caro, sálvanos, / ¿qué te parecé, Ferreira? / ¡Bendito el que te crió!” (anónimo, *Villancicos a la Navidad*, Puebla, 1688; los dos juegos están en el Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

bien señala Margit Frenk— esta poesía tiene mucho de arte colectivo y la individualidad del poeta cuenta poco<sup>14</sup>. Con todo, tratándose de Sor Juana hay que andar con cuidado, pues ella misma, con aquello de “Éstos de la Misa no son míos” (cf. *supra* nota 12), marcaba sus distancias.

Sor Juana supo entrever y explotar las posibilidades que el género del villancico le ofrecía; con toda seguridad no sólo era aplicada en su labor sino que también disfrutaba cumpliendo con sus encargos. “Si no pudo —escribe Paz— modificar esas formas, sí las animó con su fantasía y les dio alas con su gracia”<sup>15</sup>. Para empezar, el trabajo de Sor Juana es particularmente notable en el aspecto formal. A ella le toca vivir un momento de gran experimentación en la poesía hispánica, sobre todo en el campo de la métrica. En este terreno, es ella uno de los poetas más prolíficos en hallazgos. De acuerdo con Navarro Tomás, cuando en España declinaba la rica polimetría desplegada por Góngora y Lope (principalmente), Sor Juana “empleaba en sus obras una variedad de formas métricas apenas igualada por ningún otro poeta anterior”<sup>16</sup>. Y, donde Sor Juana se mueve con mayor vocación experimentadora, es, precisamente, en los villancicos<sup>17</sup>. A su vez, Antonio Alatorre en su estudio sobre la barroquización del romance, dice que la monja es “el poeta más representativo del Barroco español, su culminación más visible”<sup>18</sup>. Una porción bastante considerable de este estudio está dedicada a Sor Juana: fueron muchas las formas que reavivó, reanimó y, en algunas ocasiones, hasta inventó. La complicación de las formas no es característica exclusiva de la Décima Musa, es la época, pero sí es ella, en el siglo xvii, la autora más representativa, y con trabajos mejor logrados, de esta tendencia.

Es cierto que la libertad métrica era muy usual en los villancicos; con todo, el caso de Sor Juana es de llamar la atención. Alatorre cita entre “el desfile de muchas combinaciones estróficas del romance que, adoptadas o introducidas por Sor Juana, abundan extraordinariamente en su obra”<sup>19</sup> alrededor de 30 casos de curiosidades métricas que ocurren con cierta frecuencia, es decir no se trata de casos aislados. De esos 30, 24 son composiciones que forman parte de juegos de villancicos (incluyendo los atribuibles). A pesar de que los villancicos son más que los romances profanos (aunque no muchos más), el porcentaje es significativo: muestra el empeño y voluntad creativa que la monja ponía en la composición de estas obras. Buena parte del encanto de estas piezas está en el trabajo de la versificación. No hay que olvidar que se trata de composiciones para ser cantadas: la música

<sup>14</sup> *Villancicos, romances...*, p. 50.

<sup>15</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz...*, p. 415.

<sup>16</sup> *Los poetas en sus versos*, Ariel, Barcelona, 1982, p. 165. NAVARRO TOMÁS incluye a Sor Juana, junto con Cervantes, Góngora y Lope, como uno de los grandes innovadores del verso español en el Siglo de Oro.

<sup>17</sup> El mismo NAVARRO TOMÁS (*op. cit.*, p. 174) afirma que donde hay una elaboración métrica más variable es en los estribillos de los villancicos, compuestos “acaso más en relación con la original iniciativa de la autora”.

<sup>18</sup> “Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), p. 342.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 407.

sola no podía lograr todo el ritmo, la letra debía prestarse a ser musicalizada, y Sor Juana se preocupaba por eso. Stevenson cuenta que Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral de Puebla de 1679 a 1688, y de la catedral de la ciudad de México de 1688 hasta su muerte en 1715, gustaba de musicalizar los villancicos de Sor Juana porque le permitían un gran lucimiento:

Even more intriguing would be his entire villancico-sets for August 15, 1690 [Asunción], June 29, 1691 [San Pedro Apóstol, atribuable], and June 29, 1692 [San Pedro Apóstol, atribuable], when Sor Juana provided the poetry. Her 1690 set closes with an ensalada that incorporates a juguete and a jácara. In the jácara, Salazar cites the wellknown folk tune *Yo voy con toda la artillería* to give flavor at the outset. For the intermezzo opening the third nocturn of her 1691 set, Salazar assembled no fewer than fifteen instruments. These played short solo passages in the following order: bugle, trumpet, sackbut, cornett, organ, bassoon, violin, shawn, marine trumpet, bass viol, cittern, vihuela, small rebeck, bandore, and harp<sup>20</sup>.

Es evidente que los movimientos métricos de Sor Juana, sus inserciones de jácaras, ensaladas (a varias voces), sus hermosos pasajes líricos, y otros encantos de sus villancicos, permitían ese despliegue musical. Los villancicos sorjuaninos forman un *corpus* de buena poesía, de muy buena poesía, por eso todavía ahora son disfrutables, a pesar de su descontextualización y de la secularización del gusto y de la cultura.

Un aspecto que Sor Juana debió encontrar muy atractivo es la hibridez del género, su carácter mixto (culto/popular, religioso/profano): un discurso elaborado, complejo y muy pensado, que debe lograr el efecto de espontaneidad; un discurso con un mensaje religioso predeterminado, que sin embargo debe lograr la anulación de todo tono doctrinario o dogmático; una forma fija y muy convencional que debe dar sensación de frescura. El género constituía todo un reto: reforzar el fervor, la devoción de los fieles por medio de composiciones ligeras; poner en una forma vistosa, brillante, una piedad convencional, colectiva con la que todo el mundo, sin cuestionamiento alguno, comulgaba. Además, en los juegos había cierta libertad para tratar los temas, “profanidades” que no menoscababan su piedad ni su dogmatismo. Por eso se pueden encontrar en los villancicos de Sor Juana ingeniosos juegos de palabras (como el del “buen francés” —San Pedro Nolasco— que cuida a los enfermos del “mal francés”, es decir, de la sífilis), parodias a cuestiones como la de la mayor fineza de Cristo —tratada seriamente en la *Carta atenagórica*—, la ingeniosa utilización de chistes o consignas populares —fácilmente reconocibles por su convencionalidad—, varias jácaras a lo divino con figuras tan poco “jacarizables” como la Virgen María, etc. Sor Juana explota el género para sacar todo el jugo posible; echa mano de todos sus recursos: habla de negro, de indígena (sus *tocotines* en náhuatl), de vascos, latines, jerga escolástica, etc.

<sup>20</sup> *Christmas music...*, p. 62.

Vossler piensa que Sor Juana sigue tan de cerca la retórica del género y a sus modelos (Góngora, Calderón, Valdivielso, Lope, Pérez de Montoro, León Marchante) que es difícil desprender su nota personal<sup>21</sup>. Con todo, quizá una lectura que aprecie los valores poéticos de estas obras “menores”, atenta a la reelaboración que hace Sor Juana de los materiales heredados para entretejerlos con su propia circunstancia y necesidades expresivas, nos revele algo del trabajo poético de la monja, algo de la *nota personal* que Vossler no encuentra. Por entre las rendijas que dejan la concatenación de fórmulas convencionales, la búsqueda del hallazgo métrico, el alarde virtuoso y el cumplimiento de ciertos requisitos (cuestiones de dogma o de política eclesiástica) se cuele el genio de Sor Juana: con la mención de algún tema muy suyo, con una visión original, con su manera de presentar a los santos (enfaticando unos aspectos de la liturgia e ignorando otros). En fin, que no por tratarse de poesía “de encargo” Sor Juana dejaba a un lado su genio para simplemente seguir una receta.

Poco, muy poco, se ha escrito sobre los villancicos de Sor Juana. La crítica del siglo XIX los condenó, como condenó toda la poesía preciosista. Menéndez y Pelayo los ve como parte de toda esa “poesía trivial y casera” que la monja componía por encargo o por lisonja cortesana: “...no se juzgue a Sor Juana por sus símbolos y jeroglíficos, por su *Neptuno alegórico*, por sus ensaladas y villancicos, por sus versos latinos rimados [...] Todo esto no es más que un curioso documento para la historia de las costumbres coloniales y un claro testimonio de cómo la tiranía del medio ambiente puede llegar a pervertir las naturalezas más privilegiadas”<sup>22</sup>. El juicio de Pimentel no es más favorecedor: “...entre las composiciones triviales de Sor Juana, figuran en primera línea sus villancicos [...] generalmente insulsos, de lenguaje vulgar y plegados de chocarrerías”<sup>23</sup>.

Extrañamente, Amado Nervo, a quien se debe el inicio de la revaloración de Sor Juana en el siglo XX, no menciona nada relacionado con los villancicos. Digo extrañamente, porque Nervo trata cuestiones como el gusto y conocimiento musical de la monja, sus devociones, su veta humorística e ingeniosa, terrenos donde la mención de los villancicos parecería lógica<sup>24</sup>. Por su parte, Carlos González Peña, tan crítico del gongorismo y de la afectación barroca, encuentra en los villancicos la expresión más poética de Sor Juana: “haciendo a un lado la multitud de versos de circunstancias que escribió, así como las imitaciones o ensayos gongorinos, la poesía de Sor Juana, en su esencia más pura, hay que buscarla en sus lindos villancicos...”<sup>25</sup>

<sup>21</sup> KARL VOSSLER, *Die “zehnte Muse von Mexico” Sor Juana Inés de la Cruz*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1934.

<sup>22</sup> *Historia de la poesía hispano-americana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. 1, pp. 74-75.

<sup>23</sup> *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días*. Poetas, Librería de la Enseñanza, México, 1885, pp. 254 ss.

<sup>24</sup> *Juana de Asbaje*, en *Obras completas*, eds. F. González Guerrero y A. Méndez Plancarte, Aguilar, México, 1991, t. 2.

<sup>25</sup> *Historia de la literatura mexicana*, CVLTURA-SEP, México, 1928, pp. 167-168.

En general, se podría decir que la crítica ha estado dividida y que los elementos juzgados han sido básicamente dos: el sociológico (el cuadro social que pintan, la mexicanidad de Sor Juana, etc.) y el religioso (son o no los villancicos la expresión de una devoción personal, son o no lo suficientemente piadosos, etc.). En relación con el primero (motivado por el uso de la convención poética del habla de los negros y de los indígenas), algunos críticos<sup>26</sup> han visto en los villancicos sorjuaninos un retablo social y atribuyen a la poetisa un ideario de igualdad y fraternidad que dudo Sor Juana tuviera en mente al momento de componer sus villancicos<sup>27</sup>. Habría que empezar por preguntarse si los villancicos presentan realmente un cuadro de la sociedad de la época. Salta a la vista que el negro está mucho más representado que el indio, lo que no correspondía a la realidad demográfica de Nueva España. De la misma manera, es poco probable que vascos y portugueses formaran grupos étnicos tan perfectamente diferenciados del resto de los criollos (como sucedía en la Península). Más que de tipos sociales, se trata de estereotipos literarios. Y, en relación con el espíritu de igualdad y fraternidad, no dudo que Sor Juana fuera una persona sensible a las necesidades y sufrimientos del prójimo<sup>28</sup>; pero si esta compasión es lo que está tras sus composiciones de negros, entonces se trataría de un sentimiento compartido por todos los villanciqueiros, españoles y novohispanos, pues casi todos incluyeron este tipo de canciones en sus juegos. La imitación (siempre chusca) del habla de negros, de indios, etc., tiene una larga tradición poética, y desde las villanescas de Francisco Guerrero está muy ligada al género del villancico. Se trata de juegos lingüísticos heredados, utilizados con efectos cómicos, sonoros, de contraste, que no necesariamente reflejan una ideología o una visión social<sup>29</sup>.

En cuanto a la crítica “religiosa” es necesario primero hacer una precisión: la composición de villancicos no implicaba ninguna devoción especial ni un fervor

<sup>26</sup> Particularmente D. PUCCINI, “Los «villancicos» de Sor Juana Inés de la Cruz”; M.-C. BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*, pp. 190-204 *et passim*; E. CHÁVEZ, *op. cit.*, pp. 118-128, 133-140; y K. VOSSLER, *op. cit.*

<sup>27</sup> Dentro de la crítica sociológica, se ha llegado a absurdos como afirmar que los villancicos de Sor Juana “alentaron” al virrey Marqués de la Laguna a tomar ciertas medidas en favor de los negros y de los indios (cf. M. AGUIRRE CARRERAS, *Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz*, Casa de las Américas, La Habana, 1975, p. 85): por querida que fuera Sor Juana, por bien parada que estuviera ante los virreyes, no podía ser el motor de una política social.

<sup>28</sup> Alguna vez, en un romance de felicitación por el primer cumpleaños del hijo del virrey Marqués de la Laguna, aprovechó para pedir que se le perdonara la vida a un convicto: “Vos sois Príncipe Cristiano [se dirige al pequeño], / y yo, por mi estado, debo / pediros lo más benigno, / y Vos no usar lo sangriento. // Muerte puede dar cualquiera; / vida sólo puede hacerlo / Dios: luego sólo con darla / podéis a Dios pareceros” (OC, t. 1, núm. 25, p. 78).

<sup>29</sup> Últimamente se ha renovado el interés sociológico por los villancicos de Sor Juana. La crítica feminista, por ejemplo, se ha volcado con especial entusiasmo sobre los villancicos a Santa Catarina, considerándolos como el ideario feminista de la monja. Bajo esta misma óptica se han estudiado también las composiciones a la Inmaculada, tomándolas como parte de lo que Sor Juana pensaba sobre “lo femenino” (cf. *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Merrim, Wayne State University Press, Detroit, 1991 y otros estudios citados en mi cap. 5). No tengo elementos suficientes para juzgar esta nueva moda crítica pues carezco de las bases teóricas de estos estudiosos, pero los resultados me muestran que este tipo de acercamientos no aporta mucho a la comprensión de los villancicos.

religioso mayor o menor. Los villancicos eran obra de hombres o mujeres de letras, no necesariamente de religiosos. Margit Frenk sostiene que “las personas de letras que componían tales composiciones no aspiraban tanto a expresar su propio fervor como a despertar y entretener el fervor de los fieles...”<sup>30</sup> Sor Juana componía sus villancicos prescindiendo de su vocación o afición religiosa, poniendo en juego su conocimiento y dominio de las formas y su talento poético. La precisión es pertinente porque, en buena medida, la valoración o no valoración de los villancicos ha dependido del aliento religioso que la sostiene. Para varios autores<sup>31</sup>, el valor de los villancicos radica en la grandeza o sinceridad del sentimiento religioso expresado. Por su parte, Alfonso Reyes<sup>32</sup> señala que la presencia o ausencia de una motivación religiosa no añade ni quita nada al trabajo poético de la monja; sostiene que la controversia en torno a la religiosidad de Sor Juana es algo ociosa pues, lo normal, lo natural en aquella época de fervientes creencias, era ser creyente (lo cual es muy sensato), aunque después añade que, por lo tanto, tampoco es de extrañar que la monja poseyera vislumbres místicas (lo que ya es más difícil de sostener)<sup>33</sup>. En el otro extremo estaría Elizabeth Wallace, quien haciendo un paralelo desafortunado y erróneo, descalifica los villancicos por no proceder de un auténtico y firme sentimiento religioso:

Si Sor Juana hubiese escrito solamente himnos religiosos, su labor poética hubiera muerto con ella. Era tan sólo un débil eco de San Juan de la Cruz, de Fray Luis de León, de Santa Teresa. Sus arpegios son dulces, sinceros, armoniosos y lógicos, pero es imposible hallar en ellos ese gran éxtasis que es la base del misticismo. Son, a lo sumo, la expresión común de una piedad convencional que es fácil de hallar en muchos de los otros poetas de su época. Sus versos no nos dan evidencia de que ella haya tenido experiencias personales y profundas de comunicación directa con Dios<sup>34</sup>.

Es innegable que los villancicos son la expresión de cierta piedad; Sor Juana por extraordinaria que fuera, era también una mujer (y monja) de su tiempo. Que la piedad no es suficiente para hacer de ellos la expresión de un alma encendida en amor a Dios, también es innegable, a Sor Juana no le daba por ahí.

Fuera de la crítica sociológica y de la religiosa, está la muy *sui generis* (por no decir descabellada) interpretación de Ludwig Pfandl. Este estudioso ve en los vi-

<sup>30</sup> Ed. de *Villancicos, romances...*, p. 56.

<sup>31</sup> J. MURIEL, *Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 1982; A. SARRE, “El Oficio Divino, fuente de inspiración de los villancicos de Sor Juana”, *Revista Iberoamericana*, 16 (1950/1951), 269-283; E. CHÁVEZ, *op. cit.*; M.-C. BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*; MÉNDEZ PLANCARTE, “Introducción”, OC, t. 2; ANITA ARROYO, *Razón y pasión de Sor Juana*, Porrúa, México, 1980, pp. 82-83; GUISEPPE BELLINI, *L’Opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1964, p. 108; entre otros.

<sup>32</sup> *Letras de la Nueva España*, FCE, México-Buenos Aires, 1948, pp. 105-115.

<sup>33</sup> No hay datos, elementos ni composiciones que muestren ese supuesto misticismo de Sor Juana. Aun aquellos poemas considerados místicos (romances 56 y 57 de la ed. de Méndez Plancarte: OC, t. 1) resultan bastante dudosos. Cf. mi artículo “Algo sobre el romance 56”, en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Poot, El Colegio de México, México, 1993, pp. 201-208.

<sup>34</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa de corte y convento*, Eds. Xóchitl, México, 1944, p. 121.

llancicos (como en toda la obra) la expresión de obsesiones sexuales, del deseo reprimido por el niño que nunca tuvo (con este supuesto analiza Pfandl el juego dedicado a la Concepción, de 1689; curiosamente ni siquiera menciona el juego de 1676; o no lo conocía o consideró que por ese entonces Sor Juana era demasiado joven para sentir su maternidad frustrada)<sup>35</sup>.

El crítico más radical es Gerard Flynn: para él los villancicos, como mucha de la poesía cortesana, no resistirían un juicio valorativo; pueden ser documentos importantes para la biografía de la monja o para elaborar un panorama histórico de la poesía del siglo xvii: "Sor Juana —sostiene— led a liturgical life, of which the feasts of the *villancicos* were a part, and so they have a certain sincerity and genuineness not to be found in many of her secular pieces; nevertheless, they are not poetry"<sup>36</sup>. Flynn, al contrario de lo que sucede con la mayoría de los críticos que condenan los villancicos por no considerarlos expresión personal de Sor Juana, los encuentra interesantes como documentos biográficos, ignorando la gran tradición dentro de la cual se insertan, y que Sor Juana reproduce y actualiza, con su toque personal pero sin voluntad autobiográfica.

Como puede verse, no son muchos los estudios que se han dedicado a los villancicos, pero dentro de lo poco la variedad de interpretaciones y puntos de vista es notable. El espectro crítico va desde la condena total hasta la alabanza desmedida, y las dos posturas hacen poca justicia a esta parte de la obra de la monja. Quien mejor ha estudiado los villancicos (a pesar de su católica parcialidad) es Méndez Plancarte: ubicándolos en su contexto histórico y literario, marcando sus relaciones con la obra de autores anteriores y contemporáneos de Sor Juana, situándolos en el conjunto de la obra de la poetisa<sup>37</sup>.

Los villancicos no son el *Sueño*, pero tampoco pretenden serlo. Ocupan otro registro completamente distinto en la obra sorjuanina. Satisfacen otras expectativas, cumplen otros requisitos. Estamos ante una gran autora, que sabe imprimir la perfección de su arte a todo lo que hace. Sor Juana no responde a su momento como una monja típica, con la piedad religiosa a flor de piel: ella piensa y reacciona como una intelectual, como una mujer del siglo, no del claustro. Por eso es interesante su trabajo con la poesía religiosa. Leídos en estos términos, los villancicos resultan una pieza importante en el estudio de su poética y de su pensamiento.

<sup>35</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *la Décima Musa de México. Su vida. Su poesa. Su psique*, trad. J. A. Ortega Medina, Porrúa, México, 1963, pp. 146 ss.

<sup>36</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, Twayne, New York, 1977, p. 87.

<sup>37</sup> En el cap. 5 discuto más detenidamente estudios que se han ocupado de manera especial de los villancicos, así como trabajos recientes con diversas propuestas de lectura.

## IV

### LA VERSIFICACIÓN

Sor Juana conserva el esquema clásico de los tres nocturnos, cada uno con tres letras (también llamadas villancicos), excepto el último, que consta de dos (sólo las series a Santa Catarina y San José exceden las ocho letras). En el primer nocturno predomina el aspecto narrativo; el segundo tiende a ser más lírico, menos discursivo, y el tercero termina siempre, como era lo usual, con alguna composición jocosa, festiva, por lo común con una ensalada o ensaladilla (nueve juegos terminan con una ensalada, tres con un diálogo chusco). Se podría decir que Sor Juana dedica el primer nocturno a la narración y planteamiento del asunto; el segundo a la celebración lírica y el tercero a la fiesta, haciendo uso de su vis cómica y popular. Las letras de los nocturnos son más o menos breves (excepto las ensaladas) y constan de estribillo y coplas (en el juego navideño hay algunas letras con introducción, estribillo y coplas).

Puccini piensa que la versificación de los villancicos es “bastante tradicional”<sup>1</sup>. En efecto, la presencia del romance es apabullante, en sus modalidades tradicionales (romancillo, octosílabo, endecasílabo) o en diversos tipos de estrofas romanceadas; abundan las rimas agudas, los refranes y repeticiones; también es muy marcado el uso de estrofas (de cuatro, cinco, seis, siete u ocho versos) de pie quebrado o con un remate que se repite a todo lo largo de la composición. En menor proporción encontramos seguidillas, redondillas, quintillas, así como otras formas no tan fácilmente clasificables. Ahora bien, una cosa es que *sea* y otra es que *dé la impresión de* tradicional: junto a las estrofas convencionales hay endechas, endechas reales, liras y otras formas poco usuales en los villancicos. Y aun cuando Sor Juana es tradicional, no lo es convencionalmente, pues en el uso del romance, las cuartetos, las quintillas, etc., hay ejemplos de métrica rara y novedosa, tanto en la medida de los versos como en los esquemas de la rima y en la organización estrófica.

<sup>1</sup> “Los «villancicos» de Sor Juana Inés de la Cruz”, p. 238.

## LA VERSIFICACIÓN DE LAS COPLAS

1. *El romance*

El romance es la forma más frecuente y más variada. Esto no sucede sólo en Sor Juana, sino en la gran mayoría de los villanciqueros, sobre todo a partir de Góngora<sup>2</sup>. Por otra parte, cuando Sor Juana compone sus villancicos, el romance ha dejado de ser una “serie más o menos extensa de octosílabos, con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos”, como lo define Navarro Tomás<sup>3</sup>. No sólo hay romances en versos de distintas medidas —de 7, 5, 6, 10, 11 y hasta de 12 sílabas—, sino también diversidad de combinaciones estróficas (estrofas de cinco o de siete versos en las que la asonancia cae también en los versos impares). Estos fenómenos de innovación son comunes en el siglo xvii, particularmente en su segunda mitad: “...para 1665 el romance estaba en plena barroquización” (“Avatares”, p. 358). Estamos, pues, justo en la época de Sor Juana, uno de los ejemplos más representativos de ese proceso de barroquización del romance<sup>4</sup>.

Los romances representan más de un tercio de las poesías de Sor Juana y son también abundantes en sus autos y loas. Navarro Tomás anota que los romances destinados a la lectura se ajustan con mayor regularidad a la forma convencional (series uniformes de cuartetos octosílabos asonantes), mientras que los compuestos para el canto, entre los cuales los villancicos son la gran mayoría, siguen formas novedosas<sup>5</sup>. De los treinta y un casos de romance no tradicional registrados por Antonio Alatorre (“Avatares”), más de la mitad (diecisiete) corresponden a formas que aparecen en los juegos de villancicos. La proporción es reveladora del afán experimentador de Sor Juana en estas composiciones.

*Romance octosílabo*: dispuesto en las convencionales cuartetos, es, proporcionalmente, el más empleado. Es la forma de las jácaras, de las composiciones de corte más convencional o de carácter más narrativo o discursivo, de las introducciones

<sup>2</sup> Dice ANTONIO ALATORRE: “...el romance, que se juzgaría más pobre o más monótono con su asonancia corrida, resulta a menudo, gracias en parte a la magia de esos estribillos que Góngora sabe intercalar, más ligero, más suelto, más «artísticamente cantable» que las coplas de múltiples rimas consonantes” (“Avatares barrocos...”, pp. 366-367. En adelante usaré la abreviatura “Avatares” más el número de página y pondré la referencia en el texto).

<sup>3</sup> *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, Syracuse, NY, 1956, p. 532.

<sup>4</sup> Quizá sólo superada por León Marchante (prolífico villanciquero), cuyos juegos están llenos de hallazgos: 1) 8-8-8-8 + 7-5-7-5 (“romance con seguidilla”: *Obras poéticas póstumas*, ed. cit., t. 2, p. 131); 2) 8-12-8-12 + 6-6-12 (*ibid.*, p. 128); 10-6-10-6 (“coplas con quebrados”: p. 155); 3) 8-8-8-8 + 7-7-7 (“romance con tercetos”, p. 148); 7-7-7-7 + 10-12-10-12 (p. 45). Sor Juana no llegó a desplegar, ni en sus villancicos ni fuera de ellos, tal variedad. La monja no conoció toda la obra de León Marchante (impresa entrado ya el siglo xviii), de lo contrario hubiera continuado con algunos de los ensayos del villanciquero español, ensayos que, hasta donde sé, no tuvieron continuadores.

<sup>5</sup> *Los poetas en sus versos*, p. 171.

de las ensaladas. Sólo en un caso usa Sor Juana el romance octosilabo para una letra más lírica que expositiva o narrativa. Se trata del villancico 6 de la Asunción 1690, inspirado en el Cantar de los cantares:

¡Oh qué hermosos son tus pasos,  
 Hija del Príncipe eterno,  
 pues no ascienden menos que  
 a lo supremo del Cielo,  
 y escuchando de tu Amado  
 los dulces amantes ecos,  
 es respuesta tu obediencia  
 a la voz de su precepto!

La intención lírica —más que discursiva— se refuerza con la posposición del estribillo, el cual, además, tiene la misma asonancia de las coplas.

Una variante frecuente en el uso de la cuarteta es el añadido tipo refrán<sup>6</sup>:

De una mujer se convencen  
 todos los Sabios de Egipto,  
 para prueba de que el sexo  
 no es esencia en lo entendido.  
 ¡Victor, victor!  
 Prodigio fue, y aun milagro;  
 pero no estuvo el prodigio  
 en vencerlos, sino en que  
 ellos se den por vencidos.  
 ¡Victor, victor!  
 (letra 6, Santa Catarina).

A veces los versos añadidos a la cuarteta no son un estribillo propiamente dicho, puesto que cambian de estrofa a estrofa y no tienen nada que ver con la asonancia de las coplas:

La Madre de Dios bendita  
 se mira exaltada ya,  
 sobre Angelicales Coros  
 en el Reino Celestial.  
 —*Exaltata est sancta Dei Genetrix.*  
 —*Super choros Angelorum ad Caelestia Regna.*

Al Cielo subió María;  
 y la turba Angelical,  
 cantando bendice alegre

<sup>6</sup> Uso refrán como sinónimo de estribillo: esto es, uno o más versos que se repiten al final de cada estrofa. Lo hago para evitar la confusión con el estribillo del villancico.

la suprema Majestad.

—*Assumpta est Maria in Caelum: gaudent Angeli.*

—*Laudantes benedicunt Dominum...*

(letra 8, Asunción 1679).

Aquí el añadido es una antifona del Breviario, sin relación alguna con el metro y la asonancia de las coplas, que son como una especie de glosa del texto litúrgico (esta misma estructura y con esta misma función glosadora se repite en la letra 2 de la Asunción 1685, donde los añadidos son advocaciones de la letanía).

*Romance pentasílabo*: el único ejemplo es el villancico 5 de la Asunción 1679, composición escrita en latín eclesiástico, pero con las normas prosódicas y métricas del español. Para resaltar la novedad de esta forma, es importante la indicación de Antonio Alatorre al respecto de que él no ha encontrado otro romance pentasílabo anterior a 1680<sup>7</sup>.

*Romance hexasílabo*: Sor Juana lo usa bastante, sobre todo para los bailes, tocotines y negrillas, así como para composiciones más líricas:

Aquella Zagala  
de mirar sereno,  
hechizo del soto  
y envidia del Cielo:  
    la que al Mayoral  
de la cumbre, excelso,  
hirió con un ojo,  
prendió en un cabello...  
    (letra 5, Asunción 1676).

Se repite la variante de la cuarteta con refrán:

Rosa Alejandrina,  
que llegas a unir  
la palma y laurel,  
blanco y carmesí.  
¡Esto sí que es lucir!

<sup>7</sup> "Avatares", p. 405. Ahí mismo cita otro romance pentasílabo de un poeta novohispano, Alonso Ramírez de Vargas, que también forma parte de un juego de villancicos (1689). No es extraño encontrar estas formas "raras" en series de villancicos: "Canoros Cyznes / y Filomenas, / ya sabe el aura, / valles y selvas. // Ya los Diziembres / el nombre truecan / en finos Mayos, / en Primavera" (FELIPE SANTOYO, *Villancicos a la Virgen de Guadalupe*, México, 1690; Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología). Sor Juana acaparó la admiración y los elogios de sus contemporáneos, pero no estaba sola: había muchos que, como ella, buscaban formas novedosas. Seguramente ejerció gran influjo en poetas contemporáneos y posteriores, pero también se vio influida por ellos, aunque ahora sean poetas casi olvidados.

A quien hermosea  
 la pompa feliz:  
 sobre Tiria grana,  
 perfiles de Ofir.  
 ¡Esto sí que es lucir!  
 (letra 2, S. Catarina)

En la letra 3 de San José 1690, encontramos la siguiente innovación:

Yo lo vi en Moisés,  
 cuando revocó  
 la sentencia, porque  
 Moisés lo pidió.  
 ¡No, no, no no, no,  
 que es el que yo digo  
 prodigio mayor!  
 Que allí, de Piadoso  
 concedió perdón;  
 pero aquí, obediente  
 mostró sujeción.

Los tres versos subrayados (con la misma asonancia de la cuarteta en los versos impares) funcionan como estribillo en el paso de la copla non a la par.

*Romance heptasílabo*: el único caso es la letra 4 de San Pedro 1683<sup>8</sup>:

Claro Pastor divino,  
 que humildemente grave,  
 quien humilde te mira,  
 soberano te aplaude;  
 angular Fundamento,  
 en cuyo eterno jaspe  
 asientan de la Iglesia  
 los muros de diamante.

*Romance endecasílabo*: no puede decirse que el romance heroico<sup>9</sup> sea raro a estas alturas del siglo XVII; tampoco es extraño su empleo para composiciones religiosas, pues por su tono casi épico se prestaba muy bien para ensalzar las virtudes de los santos: “muchos de los romances heroicos aspiran al *sermo illustris* de la musa épica” (“Avatares”, p. 383). Sor Juana tiene dos romances endecasílabos profanos en composiciones de alabanza al virrey: “A las excelsas, soberanas plantas...”

<sup>8</sup> En su lírica profana tiene más muestras de romancillo heptasílabo; cf. OC, t. 1, núms. 75-79. MÉNDEZ PLANCARTE los clasifica, a la manera antigua, como “endechas” (junto con los hexasílabos).

<sup>9</sup> Para los varios nombres que ha recibido el romance endecasílabo, cf. “Avatares”, p. 391 *et passim*.

(núm. 65) y “Al invencible Cerda esclarecido...” (coro 4 del Sarao con que termina *Los empeños de una casa*, OC, t. 4, pp. 182-183).

En los juegos de villancicos hay tres muestras: el villancico 6 de la Asunción 1685, el 5 de la Asunción 1690 y el 4 de Santa Catarina; en los tres casos se trata de composiciones muy solemnes y pomposas. El tono de ditirambo es el mismo en las tres letras:

A las excelsas imperiales plantas  
de la triunfante poderosa Reina  
que corona de Estrellas sus dos sienes  
y sus dos pies coronan las Estrellas...  
(Asunción 1685).

Nótese la identidad entre el primer verso de esta letra y el primero del romance dedicado al virrey (núm. 65). Los romances heroicos de Sor Juana son bastante ortodoxos, “sirve[n] tan sólo —apunta Alatorre— para celebrar a los reyes” (“Avatares”, p. 459). Sin embargo, hay dos cosas que resaltar: 1) la escasez de romances endecasílabos en series de villancicos. Me atrevería a decir que se trata de una práctica casi exclusiva de Sor Juana<sup>10</sup> (aunque la aparición de esta forma en los juegos sorjuaninos es algo tardía en relación con las fechas de su lírica profana<sup>11</sup>); 2) el hecho de que en dos casos (Asunción 1685 y Santa Catarina) los estribillos de las letras sean muy parecidos: romancillos ligeros que combinan irregularmente versos de 6, 7 y 5 sílabas (frente a la regularidad y gravedad del endecasílabo) que, además, tienen la misma asonancia de las coplas. Parece haber la intención de un contraste fuerte entre las formas del estribillo y de las coplas, pero también de marcar cercanía y continuidad al conservarse la asonancia.

*Combinaciones estróficas romanceadas:*

1) Cuarteta 6-6-6-11 (“subespecie” de endecha real):

La Astrónoma grande,  
en cuya destreza  
son los silogismos  
demostraciones todas y evidencias;  
La que mejor sabe  
contar las Estrellas,  
pues que sus influjos  
y sus números tiene de cabeza...  
(letra 4, Asunción 1679).

<sup>10</sup> Durante el siglo XVII, el romance endecasílabo en series de villancicos era raro; en el siglo XVIII su uso se generalizó (cf. M. ALVAR, *Villancicos dieciochescos*, p. 33, y textos 8.1, 8.7, 10.1, 11.1 y 15.1).

<sup>11</sup> Los romances endecasílabos profanos son de ca. 1683.

Este tipo de estrofa —según Navarro Tomás— resulta de “la fusión de la nueva endecha real con la sencilla endecha hexasilaba de la tradición castellana”<sup>12</sup>. Sin embargo, Alatorre piensa que la endecha real no era tan nueva y que, por tanto, el esquema de Sor Juana debe colocarse “en el contexto de un afán experimentador mucho más amplio” (“Avatares”, p. 416), dentro del cual estarían, por ejemplo, todas estas “nuevas” coplas de romance.

2) Cuarteta 7-7-7-11 (endechas reales). Según Navarro Tomás<sup>13</sup>, hacia mediados del siglo xvii se generalizó la forma 7-7-7-11 romanceada, que fue cultivada principalmente por Francisco de Trillo y Figueroa y por Sor Juana. Navarro Tomás no toma en cuenta la obra de León Marchante, en la que hay varios ejemplos de endecha real como tal o con algunas modificaciones<sup>14</sup>. Como el villanciquero español, la monja fue una asidua cultivadora de la endecha real. En sus juegos hay varios ejemplos: letras 7 de la Navidad, 4 de San José, 2 de la Asunción 1690 y el 5 de Santa Catarina<sup>15</sup>:

Cual sonoro Enjambre  
que, con doradas alas,  
de los Jazmines chupan  
el cristal que sobre ellos lloró el Alba...  
(Navidad).

3) Cuartetas (irregulares) 8-8-8-5 (la medida del último verso varía, pero siempre es de menos de 8), empleadas en la última parte (“Vizcaíno”) de la ensalada de la Asunción 1685:

Señora *Andre* María,  
¿por qué a los Cielos te vas  
y en tu casa *Aranzazú*  
no quieres estar?...

Sor Juana pudo haberse inspirado en unas coplas anónimas, “De un borracho a una bota”: “A una bota le Peralta / un cofrade de la copa / con lengua roma le dijo / de esta manera...” (“Avatares”, p. 417). El pie quebrado de 5 sílabas y no de 4

<sup>12</sup> *Los poetas en sus versos*, p. 172.

<sup>13</sup> *Métrica española...*, p. 266.

<sup>14</sup> Por ejemplo, la endecha real más un pentasílabo con la misma asonancia: “Humanos, en las penas / de María gemid, / porque es viendo su llanto, / especie de traición el no sentir. / Llorad, gemid” (t. 1, pp. 40-41). O bien, estructuras muy complicadas como la de un villancico navideño de 1677, hecho a base de estrofas tipo endecha real (8-8-8-11 + 7-7-7-7-11), y además “aseguidillado”, pues cada una de estas tiradas tiene su propia asonancia (en t. 2, p. 176 aparece con el nombre de “endechas endecasílabas”): “¡Candor de la Luz eterna, / baje ya tu amante incendio, / porque en pavesas consume / las armas y el escudo de mil yerros! / El Fuego pronostique / que de Amor el empeño, / hacerse lenguas sabe / en medio del silencio, / sujetando a tu Imperio, / el Aire, la Tierra, el Agua y el Fuego”.

<sup>15</sup> Además de los villancicos, Sor Juana usa esta estrofa en otras dos ocasiones: “Divina Lisi mía...” (núm. 82) y “Qué bien, divina Lisi...” (núm. 83).

(que era lo “normal”) tiene un efecto grotesco, una función onomatopéyica: alude a la media lengua del borracho; en el caso de Sor Juana, el pie quebrado variable corresponde a la manera de hablar del vizcaíno<sup>16</sup>.

4) Cuartetos 7-5-7-5 (“romance aseguillado”):

El retrato del Niño  
mírenlo Uscedes,  
y verán cosas grandes  
en copia breve.  
De Oro y Plata en listones,  
un ramillete  
de encarnado es, y blanco,  
de azul y verde  
(letra 6, Navidad).

5) Cuartetos 10-12-10-12:

Hoy de Pedro se cantan las glorias,  
al dulce, al doliente, al métrico son  
de suspiros que forman conceptos,  
de dolor que es lira, de llanto que es voz...<sup>17</sup>  
(letra 7, San Pedro 1683).

*Estrofas romanceadas de más de 4 versos:* Lope y Góngora emplearon coplas de romance de 6 y 7 versos. La diferencia con respecto a Sor Juana (parte, a su vez, del

<sup>16</sup> También León Marchante usa esta cuarteta en villancicos de carácter jocoso (1679): “Después que, porque se usa, / tantas chanzas he / gustado, / que anda ya mi pobre Musa / de pie quebrado...” (t. 1, p. 80).

<sup>17</sup> Es curioso que esta forma estrófica se haya adaptado al tono solemne del romance endecasílabo, pues su origen es de lo más festivo y ligero: nada menos que la famosa composición de Mari-Zápalos (ca. 1650), cuya novedosa estrofa fue el punto de partida de un nuevo tipo de romance (cuartetos 10-12-10-12): “Mari-Zápalos bajó una tarde / al verde sotillo de Vaciamadrid, / porque entonces, pisándole ella, / no hubiese más Flandes que ver su país...” (apud “Avatares”, p. 378). CALDERÓN usó la estrofa con un sentido completamente distinto: “Despertad, despertad, israelitas, / del pálido sueño que ocioso dormís; / no perezosos os tenga el descanso / al ver que os espera una tierra feliz...” (del auto *La serpiente de metal*; *Obras completas*, t. 3: *Autos sacramentales*, ed. A. Balbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1952, p. 1540). Nótese que no sólo es el mismo metro, sino también la misma asonancia de la “Mari-Zápalos”. Ya en la *Citara de Apolo* de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) esta misma organización estrófica aparece con el nombre de *romance endecasílabo*, y el tono de la composición es grave, de alabanza y de celebración (quizá tal designación atendiera más al tono que al número de sílabas de los versos). Por otra parte hay que señalar que Sor Juana emplea esta estrofa, con tono solemne y de gran fiesta, en los versos finales de *El divino Narciso* (OC, t. 3, pp. 96-97) y en una sección (versos 118-157) del “Sarao de cuatro naciones” (OC, t. 4, pp. 179-180). Sólo he encontrado un ejemplo con ese carácter chusco original: “Una vieja, con la habla en Tembleque, / los dientes en Jauja, y el juicio allá en Túnez, / como rábano trae las narices, / medio amoratadas, amuscas y azules” (C. BRAVO VILLASANTE, *Villancicos de los siglos xvii y xviii*, pp. 118-119).

proceso de barroquización del romance) es que en Lope y Góngora las porciones excedentes de la cuarteta forman parte de la estrofa, pero también son estribillo; mientras que en los ejemplos sorjuaninos son parte de la copla (cambian de estrofa a estrofa y, además, la composición tiene su propio estribillo):

Los rayos le cuenta al Sol  
con un peine de marfil  
la bella Jacinta, un día  
que por mi dicha la vi  
*en la verde orilla  
de Guadalquivir.*

La mano oscurece al peine  
mas ¡qué mucho si el abril  
la vio oscurecer los lilios  
que blancos suelen salir  
*en la verde orilla  
de Guadalquivir?*  
(Góngora)<sup>18</sup>.

Un áspid al blanco pecho  
aplica amante Cleopatra.  
¡Oh qué excusado era el áspid  
adonde el amor estaba!  
*¡Ay qué lástima, ay Dios!  
¡Ay qué desgracia!*

Pero heroica Descendiente  
de su generosa rama,  
de mejor Amor herida  
aspira a muerte más alta;  
*pero no muere quien  
de amor no acaba*  
(Sor Juana, letra 3, Sta. Catarina).

En los villancicos hay varias muestras de este tipo de estrofas a partir de la tradicional cuarteta octosilaba<sup>19</sup> y con añadidos de diferentes medidas silábicas:

A poder Dios hacer otro  
Dios, tan bueno como Él,  
a lo que imagino yo,  
hiciera sólo a Joséf:  
y se ve,  
pues en cuanto pudo  
le dio su poder...  
(letra 12, San José).

—Madeja de Oro es su Pelo  
de que se forman Anillos;  
que para prendas amantes,  
no hay más extremados brincos.  
—Esos caprichos,  
más que las manos, prenden  
los albedríos...  
(letra 6, Navidad).

En el primer caso el añadido es 4-6-6, en el segundo 5-7-5, y en los dos la organización de las rimas es la misma, es decir, el primer y el tercer versos tienen la misma asonancia de la cuarteta.

Hay casos en los que el añadido es otra cuarteta, pero de diferente medida:

Aquel Tribunal antiguo  
del Legislador supremo,  
en que dio en piedras escrita

<sup>18</sup> *Romances*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 1989, núm. 2.

<sup>19</sup> En realidad, hay dos casos en los que se usa una cuarteta romanceada no octosilábica: las letras 5 y 4 de la Navidad. En el primer caso se trata de una cuarteta tipo seguidilla real 10-6-10-6 dentro de una estructura muy complicada de dos romances agudos entreverados. En el segundo caso son estrofas 7-11-7-11 + 5-7-5 también dentro de una composición más complicada. Pero la primera letra es de León Marchante y la segunda de Pérez de Montoro. Para los problemas de autoría del juego navideño, cf. Apéndice.

dura Ley a duro Pueblo,  
 ya trueca en piadoso  
 el rígido ceño:  
 que aun los montes muda  
 el curso del tiempo...<sup>20</sup>  
 (letra 7, Santa Catarina).

## 2. Estrofas aconsonantadas

Después del romance en sus diversas modalidades, este tipo de estrofas es el más empleado por Sor Juana, tanto en sus formas convencionales (sobre todo redondillas y quintillas), como en otro tipo de esquemas.

*Redondillas*: Sor Juana usa la forma convencional, de rimas “abrazadas” abba, en varias letras (8 de la Asunción 1676, 2 de la Concepción 1676, 5 de San Pedro Nolasco, entre otras). La única variante son las coplas de pie quebrado de la letra 10 de San José:

Para no ver el Preñado,  
 José, que le daba enojos,  
 de María, los dos ojos  
 ha cerrado.

*Quintillas*: según Navarro Tomás, Sor Juana “trató la quintilla bajo su simple modalidad de rimas alternas, ababa, sujetándose a mayor rigor que el practicado por Góngora, quien emparejaba ordinariamente esta variedad con la de aabba, y separándose del uso común que mezclaba estas y otras combinaciones de tal estrofa”<sup>21</sup>. En efecto, el uso de la quintilla es muy ortodoxo y regular. Las cinco letras en quintillas responden al mismo esquema ababa. La única variante es, como en el caso de la redondilla, la introducción de versos de pie quebrado:

<sup>20</sup> Calderón empleó este mismo tipo de octetas dentro de su auto *El maestrazgo del Toisón* y, curiosamente, en una composición, como la de Sor Juana, con ese sentido histórico-legendario. León Marchante tiene también algún villancico con este tipo de octetas, sólo que la segunda parte es de pentasílabos (t. 1, p. 98); cf. asimismo la antología de CARMEN BRAVO VILLASANTE, pp. 53, 61, entre otras. Hay que insistir en que Sor Juana no estaba sola en la búsqueda de nuevas formas. Los juegos novohispanos son buena muestra de esa experimentación. Ahí están las estrofas 7-7-7-4 de los anónimos *Villancicos a San Antonio de Padua* (Puebla, 1693; cf. *Poetas novohispanos*, t. 3, p. 126); el romance decasilabo con inicio esdrújulo en unos villancicos de Gabriel de Santillana (México, 1688); las cuartetas 10-6-10-6 (como la seguidilla real, pero con asonancia regularizada) en una serie navideña (Puebla, 1693); las endechas de seis versos (7-7-7-7 + 10-7) en los *Villancicos a la Asunción* de Antonio Delgado y Buenrostro (Puebla, 1689); la combinación 8-8-8-8 + 5-11-5-11 en un juego a San Pedro de Esteban Beltrán de Alzate (México, s.a.).

<sup>21</sup> *Los poetas en sus versos*, p. 166.

Mayores a Pedro aplace  
enseñar con mil primores,  
y así hace  
de la clase de Mayores  
prima clase  
(letra 5, San Pedro 1677).

*Estrofas aconsonantadas con refrán*: dentro de las estrofas aconsonantadas, la más recurrente es, quizá, la de 6 versos octosílabos más refrán (de uno o dos versos, de 4, 5, 6 o 7 sílabas), con un esquema de rima tipo redondilla: abba / ac + c. Se trata de una especie de redondilla alargada<sup>22</sup> en la que al cuerpo normal (abba) se añaden dos versos (ac), el primero sirve de unión con la “redondilla” y el segundo introduce la rima del refrán:

El Cielo y Tierra este día  
compiten entre los dos:  
ella, porque bajó Dios,  
y él, porque sube María.  
Cada cual en su porfía,  
no hay modo de que se avengan.  
—¡Vengan, vengan, vengan!  
(letra 1, Asunción).

(La más común es la estrofa de 6, aunque las hay más largas como el caso de la letra 9 de Santa Catarina.)

En algunas ocasiones Sor Juana llega a usar diferentes tipos de estrofas aconsonantadas dentro de una misma letra. Por ejemplo, la primera parte del villancico 4 de la Asunción 1685 está formada por estrofas de 6 versos más refrán (los refranes son dos y se van alternando); el ritmo de la letra va *in crescendo*, y, para lograr un efecto de *acelerando*, se pasa a estrofas de 3 versos (aab) más el refrán (b), para culminar con un pasaje de pareados donde se van alternando las rimas de los refranes:

1ª parte:

Las Estrellas, es patente  
que María las honró;  
tanto, que las adornó  
con sus ojos y su frente.  
Luego es claro y evidente  
que éstas fueron las más bellas.  
CORO      ¡Aquí de las Estrellas!...

<sup>22</sup> Sin usar el término “redondilla alargada”, sobre la redondilla en los Siglos de Oro, dice NAVARRO TOMÁS: “...la denominación de redondilla se aplicaba también a estrofas más extensas, designadas como redondillas de cinco, siete, ocho o más versos” (*Métrica española*, p. 247).

2ª parte:

Por lo más digno eligió  
de lo que se coronó,  
y es su corona centellas.  
CORO ¡Aquí de las Estrellas!...

3ª parte:

¡Fulmínense las centellas!  
¡Aquí de las Estrellas!  
¡Dispárense los ardores!  
¡Aquí de las Flores!...

Este tipo de construcción es ideal para las letras en las que se plantean debates: los dos refranes resumen las dos posiciones en disputa, y la reducción de versos en las estrofas hasta llegar a los pareados resulta una analogía muy plástica del calor de la discusión y del clímax argumentativo. Todos los casos de *accelerando* se hacen con estrofas aconsonantadas (además del ejemplo citado, véanse también las letras 7 de la Asunción 1685 y 1 y 7 de la Asunción 1690).

La letra 1 de San Pedro Nolasco es una muestra de otro tipo de estrofa aconsonantada. También tiene refrán (el mismo en todas las coplas), pero con diferente esquema de consonancias: abbaac + c, tipo *perqué*:

Aunque cualquier Santo puede  
ser de María hijo amado,  
en título tan honrado  
a todos Nolasco excede:  
pues a él se le concede  
como heredero, este día,  
*por ser hijo de María.*

Más cercano a la forma del *perqué*<sup>23</sup> es el juguete de la serie a Santa Catarina (aquí con quebrados):

Quita allá,  
que eso no es tan prodigioso,  
como del Sol el Coloso,  
de quien Clares Lidio, diestro  
fue maestro:  
cuya prodigiosa altura  
y estatura,  
setenta codos tenía.

<sup>23</sup> NAVARRO TOMÁS define el *perqué* como “dísticos octosilabos cuya disposición métrica aparece en orden contrapuesto a su disposición sintáctica. La frase se reparte entre el segundo verso de cada dístico y el primero del siguiente, con lo cual el final de la frase deja siempre la rima en suspenso...” (*Métrica española*, p. 64).

A fe mía,  
que más admirables fueron  
las Pirámides que hicieron...

El funcionamiento del *perqué* es más claro en el paso de estrofa a estrofa que en los dísticos (cf. *infra*, pp. 87-88).

*Liras*: las *liras* son rarísimas en los juegos de villancicos. En la antología de C. Bravo Villasante no hay un solo ejemplo; en los dos tomos de las *Obras poéticas póstumas* de León Marchante hay una sola letra en *liras*. Sor Juana, en cambio, recurre a esta forma en cinco ocasiones: letras 1 de San Pedro 1677, 1 de la Asunción 1679, 5 de San Pedro 1683, parte de la 8 de la Asunción 1685 y 1 de Santa Catarina.

La *lira* “normal”, la de Garcilaso y fray Luis, consta de 5 versos aBabB. Sor Juana la emplea, pero con diferente distribución de las rimas y con un endecasílabo en lugar de dos (abbaA):

O Domina Speciosa,  
o Virgo praedicanda,  
o Mater veneranda,  
o Genitrix gloriosa,  
o Dominatrix orbis generosa!  
(letra 8, Asunción 1685).

Dice Méndez Plancarte (*OC*, t. 2, p. 405) que se trata de unas *liras* “demasiado llanas y de rimas harto obvias...” En realidad lo notable de estas *liras* es resucitarlas del desuso en el que había caído la forma (me refiero a la *lira* de 5 versos), que estén en latín y que sean parte de una ensalada, donde usualmente encontramos bailes y composiciones ligeras y jocosas, no tan “cultas”.

Otro tipo de *lira* es el “sexteto-*lira*” aBaBcC, usado por fray Luis en sus traducciones de Horacio. De acuerdo con Navarro Tomás, la *lira* de 5 versos cayó en desuso en el siglo XVII, mientras que la de 6 “halló numerosos continuadores en la lírica y en el teatro”<sup>24</sup>, con variantes como éstas: aBabcc, AbAbcC, AbbAcC, AabBcC. Sor Juana usa el sexteto-*lira*, parecido al de fray Luis (aBaBcC), en la letra 1 de San Pedro Apóstol 1677:

Reducir a infalible  
quietud, del viento inquieto las mudanzas,  
es menos imposible  
que de Pedro cantar las alabanzas,  
que apenas reducir podrán a sumas  
de las alas Querúbicas las plumas.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 237.

Las letras 1 de la Asunción 1679, 5 de San Pedro 1683 y 10 de Santa Catarina están elaboradas en un tercer tipo de lira. El esquema de las rimas es idéntico a una de las variantes señaladas por Navarro Tomás (AbbAcC), pero la copla cuenta con un solo endecasílabo y el tercer verso es un tetrasílabo (que sumado al heptasílabo siguiente formaría un segundo endecasílabo: 7-[11]-7-7-11, esquema de la lira garcilasiana, pero con diferente organización de las rimas). Además, estas liras tienen dos particularidades o refinamientos más: el tetrasílabo es un bísílabo repetido y el endecasílabo es, en todas, cuatrimembre:

De tu ligera planta  
el curso, Fénix rara,  
pára, pára,  
mira que se adelanta,  
en tan ligero ensayo,  
a la nave, a la cierva, al ave, al rayo  
(letra 1, Asunción 1679)<sup>25</sup>.

### 3. Estrofas asonantadas

*Seguidilla*: es la forma más recurrente después del romance y de las estrofas aconsonatadas. Se trata de una estrofa muy empleada, en diversas modalidades, en juegos de villancicos (no sólo en los sorjuaninos). Dice Manuel Alvar, apoyándose en Montesinos (*Romancerillos tardíos*, Salamanca, 1964): «el romance ha pasado a ser poesía lírica, «cantada en efecto, reunida ahora porque su éxito lo reclamaba» y se acerca a la seguidilla, cuya música «era más alegre que las antiguas tonadas de

<sup>25</sup> Curiosamente, las únicas liras de las *Obras* de LEÓN MARCHANTE coinciden con las de Sor Juana en la organización de las rimas y en el número y disposición de heptasílabos y endecasílabos: abbaaC (sin las filigranas del tetrasílabo y del endecasílabo cuatrimembre): “El Sol que el día escribe / con línea que en luz dora, / es parto de la Aurora, / que el monte le recibe, / sirviendo a su decoro / mantillas de esmeralda en Cuna de oro” (*op. cit.*, t. 2, p. 171). Es difícil saber si se trata de una mera coincidencia, o si Sor Juana se inspiró en estas liras (sus liras son de 1679 y las de León Marchante de 1677). Pero hay que notar que esta letra de León Marchante forma parte de un juego navideño (publicado en edición suelta) que incluye tres villancicos más (“El Alcalde de Belén”, “Pues mi Dios ha nacido a penar” y “Escuchen dos sacristanes”) que, a su vez, forman parte del juego sorjuanino a la Navidad de 1689. ¿Conocería Sor Juana esta edición toledana? Cf. *infra* Apéndice. También SALAZAR Y TORRES tiene liras muy parecidas (*Cythara de Apolo*, Madrid, 1681, pp. 16-17): “Quando Paris severo / dio el premio a la más bella, / ella, ella / lo mereció primero; / no lo niega ninguno: / Paris, Venus, Palas, Juno”. Asimismo hay que considerar esto de VICENTE SÁNCHEZ (*Lyra poética*, Zaragoza, 1688, pp. 85-88): “Ingrata, hermosa Antandra, / entre cuyas centellas / bellas / el alma es salamandra / que respira, encendida, / dulce ardor, blando incendio, ardiente vida”. Sor Juana parece haber imitado el “primer endecasílabo” (el de 7 y 4) de Salazar, y el segundo (el de los tres sintagmas) de Sánchez (para la influencia de este último en la monja véase el Apéndice). Esta lira “sorjuanina” corrió con fortuna. En unos villancicos anónimos, dedicados al Nacimiento de María (México, 1691), figura una construcción parecida (abbaaC, sin el recurso del endecasílabo cuatrimembre): “Hechizo al mundo ha sido / la gracia con que encanta, / canta, canta, / María, que ha nacido / a enjugar nuestro llanto, / con acento sonoro dulce canto” (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

romances». De ahí que la seguidilla entrara en el romance como un estribillo o al final de él, como «una última condensación lírica»<sup>26</sup>.

El uso de la seguidilla es muy variable, pero esta variedad está casi exclusivamente en los estribillos. En las coplas Sor Juana recurre a la seguidilla simple (7-5-7-5) y sólo en dos ocasiones (letras 3 de la Concepción 1689 y 6 de San José):

La Maternidad sacra  
es en María  
prueba de que sin mancha  
fue Concebida.

La Concepción es, de eso,  
premisa clara,  
pues para tanto sólo  
fue Preservada...

(Concepción).

Dios y José, parece  
que andan a apuesta  
sobre cuál ejecuta  
mayor fineza.

Dios le dice: Yo te hago  
feliz Esposo  
de la que aclaman Reina  
los altos Coros...

(San José).

El ritmo de la seguidilla simple sirve muy bien a los fines del villancico cuando no se pretende contar una historia, sino exponer un dogma o misterio: la primera parte (7-5) plantea el argumento, la segunda lo prueba.

Una variante sorjuanina son las cuasi-seguidillas de la letra 1 de la Navidad: 7-6-7-6 + 11-5. Hay cambio de asonancia, aunque el remate 11-5 no responda a medidas seguidillescas:

Pues está tiritando  
Amor en el hielo,  
y la escarcha y la nieve  
me lo tienen preso,  
¿quién le acude?  
¡El Agua!  
¡La Tierra!  
¡El Aire!  
¡No, sino el Fuego!  
Pues al Niño fatigan  
sus penas y males,  
y a sus ansias no dudo  
que alientos le falten,  
¿quién le acude?  
¡El Fuego!  
¡La Tierra!  
¡El Agua!  
¡No, sino el Aire!<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Villancicos dieciochescos, p. 31; las comillas francesas corresponden a afirmaciones de Montesinos.

<sup>27</sup> En la letra 3 de la Navidad figura un ejemplo de seguidilla real (10-6-10-6). M. ALVAR (*op. cit.*, p. 43) considera que esta forma es invención de Sor Juana. La monja usa la seguidilla real sólo en las letras 3 y 5 de la Navidad (atribuidas a León Marchante, cf. Apéndice). En cambio, León Marchante la emplea con frecuencia, sin darle un nombre específico. Parece más probable que esta seguidilla sea

## LA VERSIFICACIÓN DE LOS ESTRIBILLOS

En los estribillos se vale todo. Podemos encontrar las mismas formas de las coplas (diversos tipos de romance, seguidillas, estrofas de octosílabos aconsonantados) y otras exclusivas (como el *perqué*, la polimetría o la combinación de asonancia y consonancia). Por lo general, los estribillos sorjuaninos son breves y pueden ir impresos antes o después de las coplas. Coplas y estribillos están estrechamente relacionados. Parecería una afirmación de *perogrullo*, pero, contra lo que podría pensarse, esta relación no es siempre tan estrecha (en León Marchante, por ejemplo, muchas veces el estribillo es como otra letra, que no parece modificar en modo alguno a las coplas). Los estribillos de Sor Juana tienen funciones muy claras. En algunos casos, cuando van antepuestos, formulan la paradoja que desarrollarán las coplas; o bien, si son pospuestos, resumen los argumentos presentados. Otras veces tienen la función de subrayar la oralidad del género, esto es, son exhortaciones gozosas que invitan a escuchar las coplas. Muchas veces también, cuando son pospuestos, sirven para aligerar el tono de la letra o para enfatizar su lirismo. En algunos casos (no la mayoría) esa cercanía se marca formalmente con el uso de una misma asonancia en estribillo y coplas.

1. *Romance*

*Romance octosílabo*: es una forma rarísima en los estribillos. De hecho, sólo hay un caso: letra 5 de la Asunción 1685, y aun este caso es excepcional. En general, este tipo de romance se usa en letras narrativas y/o discursivas. Este estribillo, de una sola cuarteta, es la excepción, pues su tono es más bien lírico y remata unas coplas —cuya asonancia conserva— del mismo tono:

Y pidamos, a una voz,  
que ampare al pobre redil:  
pues aunque no hay más que ver,  
siempre queda qué pedir.

*Romancillo hexasílabo*: en los estribillos, es la forma romance más empleada. Hay seis casos: letras 4 de la Asunción 1676, 8 de la Concepción 1676, 1 de la Navidad, 9 y 10 de San José y 6 de la Asunción 1690 (el segundo y el último van pospuestos). Todos están dispuestos en cuartetas (el más largo consta de cuatro), excepto el de

“invención” de León Marchante y que quien la bautizó haya sido Sor Juana. En las ediciones sueltas de León Marchante (todas anteriores a 1692) estas seguidillas figuran con la denominación genérica “coplas”, mientras que en el *Segundo volumen* de Sor Juana y en el t. 2 de las *Obras* de León Marchante (1733) aparecen ya como “seguidillas reales”. Posiblemente el editor del villanciquero español conoció las obras de Sor Juana y de ahí tomó la denominación.

la Navidad que es una tirada de diez versos. En tres casos (Concepción, 9 de San José y Asunción 1690) los estribillos tienen la misma asonancia de las coplas.

*Otras estrofas romanceadas*: usadas en las letras 1 y 6 de la Asunción 1676 y 2 de Santa Catarina. El primero es una cuarteta normal más refrán, de un solo verso y con la misma asonancia:

Vengan a ver una apuesta,  
vengan, vengan, vengan,  
que hacen por Cristo y María  
el Cielo y la Tierra.  
¡Vengan, vengan, vengan!

El segundo es también una cuarteta convencional más un añadido de tres versos 11-12-12, con asonancia en los versos impares:

¡Aparten! ¿Cómo, a quién digo?  
¡Fuera, fuera! ¡Plaza, plaza,  
que va la Jacarandina  
como que *No, sino al Alba!*  
—¡Vaya de jacaranda, vaya, vaya,  
que si corre María / con leves plantas,  
un corrido es lo mismo / que una jácara!<sup>28</sup>

El tercero es una cuarteta de romancillo irregular (versos de 6 y 7 sílabas) más un refrán en forma de pareado, con la misma asonancia:

¡Esto sí, esto sí,  
esto sí que es lucir,  
cándido el Clavel,  
purpúreo el Jazmín!  
¡Esto sí, esto sí,  
esto sí que es lucir!

El estribillo tiene la misma asonancia de las coplas y su último verso se repite al final de cada una.

*Tiradas romanceadas*: aquí entran los estribillos 6 de la Asunción 1685, 6 de San José y 1, 4 y 7 de Santa Catarina. Se trata de tiradas “romancillescas” de metro irregular (de 4, 5, 6 y 7 sílabas) y con una desusada distribución de las rimas, en la cual los versos sueltos constituyen una especie de refrán:

<sup>28</sup> Hay que notar que los dodecasílabos de Sor Juana son, en su gran mayoría, de 7+5, tipo que se sistematizó en el siglo XIX (en la época lo más frecuente eran los dodecasílabos de 6+6).

Y cantemos humildes  
 con voces tiernas,  
 que el ir la Reina hermosa  
 a la Gloria eterna,  
 ¡sea norabuena!  
 —El gozar triunfante  
 la Silla suprema,  
 ¡Norabuena sea!  
 —Pues en la que sube  
 lo ha de ser por fuerza,  
 —¡Sea norabuena!  
 —¡Norabuena sea!  
 (Asunción 1685).

Nótese el *accelerando*: en la primera parte el refrán se intercala a los cuatro versos, en la segunda cada dos.

Son de llamar la atención los estribillos de las letras 6 de la Asunción 1685 y 4 de Santa Catarina, por la muy especial relación que establecen con las coplas: por un lado tienen la misma asonancia; por otro, el metro menor, de tono ligero, contrasta con la gravedad de los endecasílabos de las coplas:

Coplas  
 A las excelsas imperiales plantas  
 de la triunfante poderosa Reina  
 que corona de Estrellas sus dos sienes  
 y sus dos pies coronan las Estrellas...

Estribillo  
 Y cantemos humildes  
 con voces tiernas  
 que el ir la Reina hermosa  
 a la Gloria eterna,  
 ¡sea norabuena!...  
 (Asunción 1685).

El estribillo parece venir a aligerar la pesadez de las coplas, pues no era frecuente que las letras del segundo nocturno fuera tan solemnes.

## 2. Seguidillas

Más que en las coplas (en las que únicamente figura la seguidilla simple) es en los estribillos donde puede apreciarse la variedad con que Sor Juana empleó esta forma. Usó la seguidilla simple en su forma 7-5-7-5 o como pareados de dodecasílabos:

¡Subid en hora buena, subid, Señora,  
a que la Gloria os goce, y gozar la Gloria!  
(letra 7, Asunción 1679),

que muy bien podría transcribirse así:

¡Subid en hora buena,  
subid, Señora,  
a que la Gloria os goce,  
y gozar la Gloria!

(Véanse también los estribillos 2 de la Asunción 1679, 2, 4 y 5 de San José.) No podría afirmar que la elección de una (7-5-7-5) u otra forma (12-12) esté determinada por la posición del estribillo, pero hay una marcada tendencia a usar la forma 12-12 para los estribillos pospuestos.

La seguidilla simple figura también como parte de estructuras más complejas:

¡Ea, Niños cristianos, venid a la Escuela,  
y aprended la Doctrina con muchas veras!  
¡Ved, que espera el Maestro! ¡Apriesa, apriesa,  
¡Corred, llegad, mirad que os ganan la palmeta!  
(12-12 + 14-14; letra 2, San Pedro 1677).

O bien:

Llora, llora, mi Pedro,  
que aqueso llanto,  
más que diez mil tesoros  
es estimado.  
Llora: que aquesa flaqueza  
tiene grande fortaleza,  
pues al Cielo ha conquistado.  
¡Llora, llora, mi Pedro...  
(7-5-7-5 + 8-8-8; letra 5, San Pedro 1683).

(Véanse también los estribillos 6 de San Pedro 1677, 10 de Santa Catarina y 5 de San Pedro Nolasco.)

La seguidilla compuesta figura en su forma alargada 7-5-7-5 + 5-7-5 (letras 2 y 3 de San Pedro 1683) o con dodecasílabos en estructuras más complejas:

¡Serafines alados, cantad la gala  
a la Reina, que sube llena de gracias:  
que, cuando contradicciones  
componen sus perfecciones,  
para adornarla,  
variedades la visten, / y nunca es varia!  
(letra 3, Asunción 1679).

Esta construcción también podría clasificarse dentro de las formas romanceadas puesto que no hay cambio de asonancia<sup>29</sup>. La incluyo en esta sección porque lo más común es que el romance de 7-5 se disponga en cuartetos 7-5-7-5 y no en “estrofas” 7-5-7-5 + 5-7-5.

Sor Juana recurrió también a seguidillas con medidas menos convencionales:

¿Hay quién me lo pide?  
 ¿Hay quién me lo quiere  
 a este Hechizo de Plata,  
 de Armiño y de Nieve?  
 ¿A este Cupido,  
 que es de cera, y de amores  
 se está derretido?  
 (6-6-7 + 5-7-6; letra 6, Navidad)<sup>30</sup>.

Ejemplo curioso es esta extrañísima tirada 11-12-12-12-11-11 que podría ser 6-5-7-5 (asonantes) + 7-5-7-5 (consonantes) + 11-11 (pareados consonantes):

¡Ah de las mazmorras, cautivos presos,  
 atended a mis voces, oíd mis ecos,  
 que unas nuevas os traigo tan portentosas,  
 que os han de causar gusto, siendo penosas,  
 pues en la muerte de Nolasco santo  
 brota la pena gloria, y risa el llanto!  
 (letra 2, San Pedro Nolasco).

### 3. Otras tiradas asonantadas

Hay varios ejemplos de estribillos —de diversa extensión y en general heterométricos— asonantados. Pueden ser monorrimos, pareados y, en menor proporción, responder a un esquema más libre. Dentro de los estribillos monorrimos destaca

<sup>29</sup> NAVARRO TOMÁS (*Métrica española*, p. 276, n. 43) la considera seguidilla. Sin embargo en *Los poetas en sus versos*, p. 171, clasifica como “romances en cuartetos de seguidilla, 7-5-7-5, con asonancia diferente en cada estrofa” los villancicos 3 de la Concepción 1689, 6 de San José y las coplas del 8 de la Asunción 1690: “La Maternidad sacra / es en María / prueba de que sin mancha / fue Concebida. // La Concepción es, de eso, / premisa clara, / pues para tanto sólo / fue Preservada. . .” (Concepción). No resulta clara la distinción entre lo que Navarro Tomás llama “seguidillas regularizadas” (7-5-7-5, con la misma asonancia en toda la composición) y las seguidillas normales con cambio de asonancia. Por ejemplo, la composición “Con los héroes a Elvira. . .” (OC, t. 1, núm. 80) está clasificada dos veces en la lista de Navarro Tomás: como “romance en cuartetos de seguidillas bajo la misma asonancia” y como “serie de cuartetos de seguidilla [...] con asonancia diferente. . .” En realidad es una composición en seguidillas, y como tal lo considera MÉNDEZ PLANCARTE: “Respetamos la denominación de «Endecha» (sólo explicable por sus heptasílabos). Pero son Seguidillas, sin que para ello haga falta su «coda» de 5, 7 y 5. . .” (OC, t. 1, p. 481).

<sup>30</sup> NAVARRO TOMÁS (*Métrica española*, p. 275) menciona un tipo de seguidilla de 7-6-7-6.

un curioso caso de alejandrinos (el alejandrino aparece con relativa frecuencia en los estribillos sorjuaninos):

Y con alegres voces de aclamación festiva,  
hinchén las raridades del aire de alegrías,  
y sólo se percibe en la confusa grita:  
¡Vitor, vitor, vitor, vitor María,  
a pesar del Infierno y de su envidia!  
¡Vitor, vitor, vitor, vitor María!  
(letra 3, Asunción 1676).

Los tres alejandrinos se pueden hacer seis heptasílabos (romancillo). Al respecto, Méndez Plancarte anota: "...es un monorrímo de 3 versos de 14, uno de 11 normal, y uno, repetido, de 6+5...: notable extrañeza métrica, si es que así lo escribió Sor J., y no como romance en versitos de 7, 6 y 5" (OC, t. 2, p. 357). Y añadido: no son raros los estribillos en forma de romance de 6, 7 y 5, combinados, ni tampoco la disposición de dos versos en una sola línea, como en el caso de las seguidillas 12-12.

En general, en las tiradas monorrímas se combinan versos de 10, 11 y 12 con versos de 8, 7, 6, 5, 4 y hasta 3 sílabas. Ejemplos de esta polimetría son los estribillos 2 de la Navidad (12-4-12-4-12-3-5; atribuido a León Marchante), o el 11 de Santa Catarina (7-6-12-10-6-12):

Un prodigio les canto.  
¿Qué, qué, qué, qué?  
Esperen, aguarden, que yo lo diré.  
¿Y cuál es? ¡Diga aprisa, que ya  
rabio por saber!  
Esperen, aguarden, que yo lo diré.

Los estribillos pareados, como los monorrímos, son de diversa extensión (desde dos versos) y en general heterométricos. Es muy difícil saber si estos estribillos "pareados", cuando incluyen versos de más de 10 sílabas, fueron originalmente concebidos así, esto es, formados por versos de arte mayor, o como seguidillas irregulares de versitos de 5, 6 y 7 sílabas, o bien como tiradas de versos cortos (combinados) con un muy libre esquema de asonancia. Por ejemplo, veamos este caso:

—¿Quién es aquella Reina de tierra y Cielo?  
—Es el Ave de gracia, por Dios eterno,  
concebida sin mancha,  
que está para glorias, que está para gracias,  
y en un Instante  
la libró Dios de Culpa, para ser su Madre  
(letra 3, Concepción 1676).

Así dispuesto, el esquema es: 12-12-7-12-5-12, preados. Pero también podría ser: 7-5-7-5 (1ª asonancia)-7-6-6 (2ª asonancia)-5-7-5 (3ª asonancia), esto es, auténticas seguidillas (aunque irregulares por los hexasílabos).

Éste es el mismo caso del estribillo 3 de San Pedro 1677 (aquí con octosílabos aconsonantados intercalados):

¡Contador divino, cuenta, / cuenta, cuenta,  
y de tu libro borra / las deudas nuestras;  
y pues tienes en contar  
destreza tan singular,  
que multiplicas, sumas, / partes y restas,  
multiplica las gracias / y parte las penas!

Pareados indiscutibles son los estribillos formados por dísticos (5 de la Asunción 1679, 6 de San Pedro 1683 y 2 y 5 de la Asunción 1690), así como los de las letras 7 y 8 de la Asunción 1676, 2 de la Concepción 1676 y 8 de la Asunción 1679:

¡A la Concepción, a la Concepción!  
No se detengan, que la fiesta es hoy.  
¡Vayan, vayan,  
que la Reina tiene harta gracia!  
¡Lleguen, lleguen,  
porque su fiesta es fiesta solemne!  
(Concepción 1676).

Menos frecuentes son los estribillos con una organización fija de la asonancia o con un esquema muy libre. De los primeros hay dos muestras: estribillos 1 de la Concepción 1676 (aabbaa) y 6 de San Pedro Nolasco (ababCC). Sobra decir que se trata de tiradas heterométricas, pues la heterometría es, prácticamente, la constante en los estribillos:

¡A la fiesta del Cielo! Las voces claras  
una Reina celebran, Pura y sin falta.  
¡Vengan, vengan,  
a celebrarla por su buena estrella!  
No se detengan, ¡vayan!,  
que en su Concepción está para gracias  
(Concepción 1676).

#### 4. Tiradas aconsonantadas

A diferencia de lo que sucede en los estribillos asonantados, en los aconsonantados sólo hay un caso de monorrimos (no muy regular):

¡Oíd su dolor,  
templad su rigor,  
decid a su Amor  
que si quiere que temple su llanto,  
le ciegue los ojos, o alivie el dolor  
(letra 7, San Pedro 1683).

También en tiradas aconsonantadas encontramos algunos casos de estribillos pareados, de diversa extensión (desde dos versos) y en su gran mayoría heterométricos:

¡Sonoro clarín del viento,  
resuene tu dulce acento,  
toca, toca:  
Ángeles convoca,  
y en mil Serafines  
mil dulces clarines  
que haciéndole salva,  
con dulces cadencias saluden el Alba!  
(letra 1, Asunción 1679).

De los estribillos pareados, el ejemplo más logrado es el de la letra 9 de Santa Catarina. Como es frecuente, no es una tirada regular de octosílabos; hacia el final se incluyen dos refranes pentasílabos, que se van alternando, con lo cual también se rompe el esquema de pareados:

Catarina, siempre hermosa,  
es Alejandrina Rosa.  
Catarina, siempre bella,  
es Alejandrina Estrella.  
¿Cómo Estrella puede ser,  
vestida de rosicler?  
¿Cómo a ser Rosa se humilla,  
quien con tantas luces brilla?  
Rosa es la casta doncella.  
No es sino Estrella,  
que esparce luz amorosa.  
¡No es sino Rosa!  
¡No es sino Estrella!  
¡No, no, no es sino Rosa!  
¡No, no, no es sino Estrella!

Sor Juana mezcla dos formas de pareados: la normal en la que el dístico es también una unidad sintáctica (“¿Cómo Estrella puede ser, / vestida de rosicler?”), y el perqué, en el que no hay continuidad sintáctica entre los versos del dístico (“...No es sino Estrella, / que esparce su luz amorosa. / ¡No es sino Rosa!”).

Además de este tipo de pareados están los casos auténticos de perqué. El estribillo 7 de San Pedro Nolasco constituye un ejemplo en toda forma, con su redondilla inicial y su serie de dísticos:

¡Vengan a ver un Lucero  
 en el Redentor segundo,  
 que ha ejercitado en el mundo  
 el oficio del Primero!  
 ¡Vengan a ver un esmero  
 de la gracia, y sus primores!  
 ¡Corred aprisa, pastores:  
 veréis que tiene en su celo  
 otro Redentor el suelo,  
 que sin que el título asombre,  
 da en la tierra paz al hombre  
 y gloria a Dios en el Cielo!

(Véanse también los estribillos 1 de esta misma serie y 3 de la Concepción 1689).

En comparación con lo que pasa en las coplas, en los estribillos hay muy pocos casos de estrofas “fijas”, esto es, de quintillas, redondillas, etc. Las quintillas figuran en dos estribillos: el 7 de la Concepción 1676 y el 1 de la Concepción 1689. A diferencia de las coplas (en las que la quintilla más usual era la de rimas encadenadas, ababa), en los estribillos Sor Juana usa varias combinaciones: abbaa, ababa, aabba, Aabba y no siempre conserva la homeometría. Por ejemplo, el estribillo 7 de la Concepción 1676 consta de varias quintillas, con diferentes esquemas de rima y versos de diversas medidas, desde las octosilabas convencionales hasta combinaciones como 10-4-8-7-8 y alternando las formas abbaa y ababa. Aquí una muestra de la quintilla abbaa, rematada por dos pareados 8-12:

Pues ya que toda criatura  
 quedó deudora a María  
 de perfección y alegría,  
 del ornato y hermosura,  
 canten su Concepción pura,  
 pues la perfección encierra  
 del Hombre,  
 del Ángel,  
 del Cielo  
 y la Tierra.  
 TROPA: ¡Celébrenla con anhelo  
 el Ángel,  
 el Hombre,  
 la Tierra  
 y el Cielo!  
 (letra 2, Concepción 1689).

En cuanto a las cuartetas, el único ejemplo es el estribillo 7 de la Asunción 1685: *abba accb*, donde el último *b* funciona como verso de vuelta para introducir una tirada 5-8-5-5-5 *baaba*:

Fue la Asunción de María  
de tan general contento,  
que uno con otro elemento  
la festejan a porfía.  
Y haciendo dulce armonía,  
el Agua a la Tierra enlaza,  
el Aire a la Mar abraza,  
y el Fuego circunda el Viento.  
¡Ay qué contento,  
que sube al Cielo María!  
¡Ay qué alegría,  
ay qué contento,  
ay qué alegría!

Las estrofas aconsonantadas no siempre responden a esquemas tan regulares. El estribillo 4 de la Asunción 1690, por ejemplo, mezcla endecasílabos y octosílabos *AA / bccb / baA*. También hay muestras de tiradas octosílabas regulares, parecidas a las estrofas aconsonantadas más refrán, tan empleadas en las coplas. El añadido-refrán puede ser de un solo verso de igual medida:

¿Quién es aquesta Hermosura  
que su salida apresura,  
cual la Aurora presurosa  
y como la Luna hermosa  
y como el Sol escogida,  
como escuadrón guarnecida  
de toda fuerte armadura?  
¿Quién es aquesta Hermosura?  
(letra 3, Asunción 1690);

o de más versos de diferente medida:

Las Flores y las Estrellas  
tuvieron una cuestión.  
¡Oh qué discretas que son,  
unas con voz de centellas  
y otras con gritos de olores!  
Óiganlas reñir, señores,  
que ya dicen sus querellas:  
1 VOZ: ¡Aquí de las Estrellas!  
2 VOZ: ¡Aquí de las Flores!  
Tropa: ¡Aquí de las Estrellas,

aquí de las Flores!  
(letra 4, Asunción 1685).

Caso curioso es el estribillo 1 de la Asunción 1690, que consta de una tirada irregular, de sólo dos rimas (salvo el v. 1) -ar, -ir, en tercetos 8-8-X (este último verso varía: 6, 4, 8, 5 4). En realidad, son dos “tiradas” entrecruzadas que al final se reúnen en dos hexasílabos, -ir, -ar:

Pues empiécelo a probar;  
que yo le quiero argüir  
que fue subir.  
El contrario es mi sentir;  
y así quiero averiguar  
que es bajar.  
¡No es sino subir!  
¡No es sino bajar!<sup>31</sup>

### 5. Tiradas con asonancia y consonancia

Esta combinación, exclusiva de los estribillos, aparece en su forma más sencilla en el estribillo 6 de Santa Catarina formado por 7 octosílabos aconsonantados aabbccb más un refrán de un verso, con la asonancia de las coplas:

¡Victor, victor Catarina,  
que con su ciencia divina  
los sabios ha convencido,  
y victoriosa ha salido  
—con su ciencia soberana—  
de la arrogancia profana  
que a convencerla ha venido!  
¡Victor, victor, victor!

El esquema más repetido en este tipo de tiradas es el de pareados, unos asonantados, otros aconsonantados, a veces con versos sueltos intercalados entre dístico y dístico. Éste es el caso de los estribillos 7 de la Asunción 1676, 4 de la Concepción 1676, 3 de San Pedro Nolasco, 1 y 7 de San Pedro 1677 y 4 de San Pedro 1683:

Nadie tema ponzoña, de hoy más, Mortales,  
pues con tal Contrayerba, ninguna es grande;  
aunque lo tenga en el *seno*,

<sup>31</sup> Parecido, aunque no tan regularizado, es el estribillo de la letra 5 de la Navidad (la de León Marchante). Parece una tirada “aseguidillada”, en cuanto a la medida de los versos, 10-6-10-6/6-7-6/6-7-6/6-6-7-7-6-6, pero no en cuanto al tipo y disposición de las rimas (también dos; también -ar, -ir).

ninguno tema el *veneno*:  
 que Ella es la dulce *Triaca*  
 que todo el veneno *saca*  
 y cura de todos *males*.  
 ¡Nadie tema ponzoña, *Mortales!*  
 (letra 4, Concepción 1676)

En el siguiente ejemplo predomina la asonancia:

¡Hola! ¿Cómo? ¿Que a quién digo?  
 Salgan todos los *maestros*;  
 que yo se la doy de cuatro  
 y se la daré de ciento,  
 al que tomare la espada con *Pedro*,  
 y a la furia de sus *manos*  
 metiere los cascos *sanos*,  
 y no los sacare abiertos. ,  
 ¡Oigan el cartel, oigan, que a todos reto!  
 (letra 7, San Pedro 1677).

El caso más curioso de este tipo de tiradas es el estribillo 5 de Santa Catarina:

Venid, Serafines,  
 venid a mirar  
 una Rosa que vive  
 cortada, *más*;  
 y no se *marchita*,  
 antes *resucita*  
 al fiero *rigor*,  
 porque se fecunda  
 con su propio *humor*.  
 Y así es beneficio  
 llegarla a *cortar*:  
 ¡venid, *Jardineros*,  
 venid a mirar...

Los estribillos son, quizá, uno de los aspectos más originales de los villancicos sorjuaninos. Valiéndose de esquemas polimétricos, de rimas caprichosas, de la combinación de asonancia y consonancia, Sor Juana dotó a sus estribillos de gran variedad y de una autonomía formal con respecto a las coplas que no he encontrado en otros villanciqueros. Por ejemplo, a pesar de la aparente autonomía de los estribillos de León Marchante, es muy frecuente que, con algunas variantes, haya cierta identidad formal entre estribillo y coplas: romance octosílabo para las coplas, hexasílabo para el estribillo, los dos con la misma asonancia. O un caso más complicado: la polémica letra 5 de la Navidad 1689 en la que desde el estribillo se presenta la organización estrófica y la medida de los versos (10-6-10-6)

usadas en las coplas. En Sor Juana, en cambio, la relación es cercana en cuanto a la función real que cumple el estribillo de “completar” el sentido de las coplas. Sin embargo, formalmente el estribillo tiene su propia organización que, en la mayoría de las letras, poco o nada tiene que ver con la de las coplas.

A partir de este acercamiento a la versificación de los villancicos se pueden marcar ciertas pautas:

1) El uso del romance octosílabo para las composiciones de corte más convencional o el muy específico empleo de este mismo romance en las jácaras y en las introducciones de las ensaladas. Así, cuando en una serie el tono dominante es el narrativo (es el caso de la dedicada a San Pedro Nolasco), el romance octosílabo predomina sobre otras formas romancísticas y no romancísticas.

2) La adopción del romancillo para las letras más ligeras o líricas, específicamente para bailes como los tocotines o negrillas.

3) La variedad métrica de los estribillos.

4) Modificaciones como la adición a cualquier tipo de estrofa de octosílabos, asonantada o aconsonantada, de uno o más versos tipo refrán, ligados con la última rima de la estrofa.

5) El *accelerando*: esto es, complicar la práctica de los añadidos y de los refranes abreviando las coplas para cerrar en una especie de clímax contrapuntístico. Este recurso tiene que ver —obviamente— con razones musicales; pero también con necesidades retóricas, propias de composiciones de carácter expositivo.

6) La función predominantemente lírica del estribillo pospuesto. Por ejemplo, la letra 3 del juego de San Pedro 1677 es una típica composición “en metáfora de”: Pedro es el Contador Mayor, el que lleva las finanzas del Cielo. No se trata de un romance “relator” de hazañas (como lo son las jácaras), sino de una especie de “lección” sobre las virtudes de San Pedro. El lirismo no es tan evidente en las coplas, pero al rematarlas con un estribillo en segunda persona, en el tono de un rezo, queda bien clara la intención más lírica que narrativa de la composición entera:

¡Contador divino, cuenta, cuenta, cuenta,  
y de tu libro borra las deudas nuestras;  
y pues tienes en contar  
destreza tan singular,  
que multiplicas, sumas, partes y restas,  
multiplica las gracias y parte las penas!

Esta relación entre lirismo y estribillos pospuestos es evidente en el juego a San Pedro de 1683, en el que siete de las ocho letras tienen el estribillo después de las coplas.

7) El uso regular de formas como las liras, el romance endecasílabo o la estrofa aconsonantada tipo redondilla alargada más refrán, formas nada comunes en juegos de otros autores. Es más: estos recursos podrían considerarse una aportación sorjuanina al género.

## V

### LOS TEMAS

#### EL TEMA MARIANO

Para muchos, el culto a la Virgen María es la devoción de devociones de Sor Juana<sup>1</sup>. La monja dedicó varias obras al culto mariano: seis de los doce juegos de villancicos, dos loas a la Concepción, varias letras sueltas y sus escritos monjiles-doctrinarios (los *Ejercicios de la Encarnación*, los *Ofrecimientos*), además de la ratificación de su defensa de la Inmaculada Concepción, expresada en tres de sus escritos finales: en uno de los documentos que se leen en el *Libro de profesiones* de San Jerónimo<sup>2</sup>, en la *Docta explicación del Misterio y voto de la Inmaculada Concepción* y en la *Protesta de la fe*. Todo esto no es indicio automático de una piedad especial: Sor Juana no decidía celebrar a la Virgen sino que se lo encargaban. La devoción mariana fue la gran devoción de su tiempo. Como lo muestra el estudio de Marina Warner<sup>3</sup>, el culto a la Virgen moldeó la mentalidad de la Europa católica; los dos dogmas que fundamentan la teología mariana (Asunción e Inmaculada Concepción) fueron particularmente defendidos en el mundo hispánico. La piedad de Sor Juana se inscribe en este contexto, aunque tiene aspectos propios. La crítica actual ha destacado principalmente uno: un cierto tipo de “feminismo”, que tendría que ver con las razones psicológicas por las que la monja “se identificaba” con la Virgen:

Constituía, pues, una necesidad vital de Sor Juana hallar modelos femeninos teológica y moralmente irrefutables y reconocidos por la Iglesia de su época. Se apodera de la retórica de poder de su Iglesia para darse validez a sí misma, para darse seguridad y así

<sup>1</sup> Véanse sobre todo: MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, *Humanismo y religión...*, pp. 234-247; GEORGINA SABAT DE RIVERS, “Los Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana”, en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, PPU, Barcelona, 1992, pp. 257-282; y MARGO GLANTZ, “El discurso religioso y sus políticas”, en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, ed. S. Poot, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1995, pp. 505-548.

<sup>2</sup> “Yo, Juana Inés..., religiosa profesora..., no sólo ratifico mi profesión y vuelvo a reiterar mis votos, sino que de nuevo hago voto de creer y defender que mi Señora la Virgen María fue concebida sin mancha de pecado original...” (OC, t. 4, p. 522). Este documento está fechado el 8 de febrero de 1694.

<sup>3</sup> *Seule entre toutes les femmes. Mythe et culte de la Vierge Marie*, trad. del inglés N. Ménant, Rivages / Histoire, Paris, 1989.

afianzarse como la mujer intelectual que era y que pretendía reconocieran sus contemporáneos. La monja tiene conciencia de su marginalización como mujer y se apoya en el ser supremo femenino reconocido por la Iglesia del tiempo: la Virgen María<sup>4</sup>.

Realmente, si se analizan con detenimiento las letras marianas es fácil reconocer que la inspiración proviene, más que de una solidaridad o complicidad feministas, de las fuentes empleadas por Sor Juana para componer sus villancicos, en concreto, del *Oficio divino* y del Cantar de los cantares. La relación entre los dos textos tiene una larga tradición. A partir, sobre todo, de San Bernardo (1135), el Cantar fue fuente importantísima de la liturgia mariana<sup>5</sup>. Del Cantar proviene la alegoría de María como esposa de Cristo, con la que se traba aquella otra imagen del Apocalipsis de la nueva Jerusalén que baja del Cielo “como novia engalanada para su esposo” (21,2)<sup>6</sup>. El lenguaje del Cantar pasa a la liturgia, con sólidas justificaciones teológicas, sin perder el tono amoroso y conservando buena parte de sus alegorías<sup>7</sup>. Así que, varias imágenes de los villancicos sorjuaninos provienen de la liturgia, origen también del tono exaltado, fervoroso e intenso que inflama algunas de las letras a María.

La originalidad de Sor Juana está en el uso de esas dos fuentes: a veces sólo traduce algunos pasajes, a veces los traduce y los glosa, a veces sigue la interpretación oficial de alguna alegoría bíblica (como la de María madre y esposa) y a veces descontextualiza la imagen y crea una nueva alegoría. Pero quizá el aspecto más novedoso sea el tratamiento lógico-escolástico de los misterios: ni la Inmaculada Concepción ni la Asunción eran dogmas en las época, así que Sor Juana aprovecha la oportunidad y se cuela (metafóricamente hablando) en la discusión teológica proponiendo, desarrollando y probando argumentos en favor de los dogmas, con esa su lógica impecable.

#### ASUNCIÓN 1676

La labor villanciquera de Sor Juana empieza con este juego, cantado en la Catedral Metropolitana. Aun tratándose de su primer juego, es ya notable la variedad de registros y de tonos empleados, hábilmente conjuntados y contrastados. En el primer nocturno predomina la presentación-explicación del misterio por medio de letras alegóricas; el segundo continúa con esa presentación (letra 4), pero in-

<sup>4</sup> G. SABAT DE RIVERS, “Los Ejercicios...”, pp. 265-266.

<sup>5</sup> Véanse al respecto MARINA WARNER, *op. cit.*, pp. 119-129, y G. POUGET et J. GUITTON, *Le Cantique des cantiques*, J. Gabalda Éditeurs, Paris, 1934, pp. 128-134.

<sup>6</sup> “Dans la pensée patristique Marie était une figure de l’Église et vice versa; dans l’Apocalypse, la radieuse apparition de l’Église épousée se trouve précédée par et associée avec «le grand signe dans le ciel», déjà identifié avec la Vierge” (M. WARNER, *op. cit.*, p. 122).

<sup>7</sup> “Eres huerto cerrado, fuente sellada, tus plantas forman paraíso, oh María: tus manos destilan mirra, y los Cielos se hicieron de miel, cuando la Madre de tan gran Dios fue formada por la mano del Señor” (parte del ofertorio en la misa a la Inmaculada). “Huerto eres cerrado, / hermana mía, esposa, / huerto cerrado, / fuente sellada...” (Cantar 4,12).

cluye también dos letras altamente contrastantes: la 5, una paráfrasis del Cantar de los cantares, con un marcado acento lírico, y la 6, una desenfadada jácara con la Virgen como “Dama andante”; el tercer nocturno vuelve al tono de los villancicos “en metáfora de” para cerrar con lo ligero, lo festivo de una ensalada.

En las series asuncionistas son frecuentes las discusiones entre “los de arriba” (cielo, estrellas, ángeles) y “los de abajo” (tierra, flores, hombres) disputándose sus respectivos méritos para tener a María. Un primer ejemplo de este tratamiento es la letra 1 de este juego: el cielo y la tierra apuestan por ver quién gana más, si el cielo con que suba María o la tierra con que baje Cristo<sup>8</sup>. Cielo y tierra entablan una ingeniosa discusión en la que una copla presenta el argumento de uno de los contendientes, la siguiente el contraargumento:

Dice el Cielo: —Yo he de dar  
posada de más placer:  
pues Dios vino a padecer,  
María sube a triunfar;  
y así es bien, que a tu pesar  
mis fueros se me mantengan.  
—¡Vengan, vengan, vengan!  
La Tierra dice: —Recelo  
que fue más bella la mía,  
pues el vientre de María  
es mucho mejor que el Cielo;  
y así es bien que en Cielo y suelo  
por más dichosa me tengan.  
—¡Vengan, vengan, vengan!<sup>9</sup>

Esto es, la oposición cielo-tierra, divino-humano, queda anulada por la intercesión de la Virgen, ya que su vientre es morada celestial<sup>10</sup>. El juego reside en que no puede haber ganador de la apuesta. Aquí hay que insistir en el aspecto “oralizante” de estas composiciones: desde que escucha el estribillo, el público sabe

<sup>8</sup> En la trayectoria de la conformación teológica del dogma de la Asunción hay momentos de gran paralelismo entre Cristo y María (los dos ascienden al cielo en cuerpo y alma). Esta analogía, según MARINA WARNER (*op. cit.*, pp. 94-95), fue definitiva en la estructuración final del dogma. Probablemente Sor Juana no tenía en mente este fino matiz teológico; para el momento en que ella compone sus letras no hay necesidad de estos malabarismos argumentativos: el dogma —aunque aún no oficializado (Pío XII lo hizo artículo de fe en 1950)— estaba bien conformado y gozaba de gran aceptación. Se trata simplemente de una batalla alegórica, tópica del género (que figura también, en tratamiento serio, en el romance a la Encarnación, OC, t. 1, núm. 52).

<sup>9</sup> Véase este otro villancico, con la misma organización estrófica, a la misma fiesta, de Antonio Delgado y Buenrostro (Puebla, 1689): “Siendo del Cielo la gloria / en que se concibió Pura / la más perfecta criatura, / es del Cielo la victoria, / con tan clara executoria, / que el triumpho le viene a pelo. / ¡Victor del Cielo! // Si Celestial Ciudadana / es en el Cielo María, / también con soberanía / es terrena, siendo humana: / luego con razón se ufana / ésta, que venció en la guerra. / ¡Victor de la Tierra!” (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

<sup>10</sup> La imagen procede del *Breviario Romano*: “¡Oh Santa e inmaculada Virginitad!... A Aquel a quien los Cielos no podían encerrar, tú lo llevaste en tu seno” (responsorio de la lección 1 de maitines en las fiestas a la Virgen; *apud* MÉNDEZ PLANCARTE, OC, t. 2, p. 355).

que no hay solución a la apuesta y goza con las ocurrencias de los contendientes (muchas veces, cuando la supuesta oralidad está más acentuada, el chiste, el sentido de la letra se completa con la complicidad del público).

Otra forma ingeniosa de presentar el misterio son las alegorías de María como doctora en teología (letra 3), maestra de capilla (4) y elocuente retórica (7). Mucho se ha dicho<sup>11</sup> que Sor Juana logró en estos villancicos, por medio de la figura de la Virgen, cumplir funciones que por ser mujer le estaban vedadas. Seguramente esto es cierto: la escritura le proporcionó siempre un espacio de realización de lo prohibido (de lo que la estructura social le negaba). Además, dos de estas letras remiten a la Virgen no sólo como experta en esas materias, sino como la que mejor las enseña. Recordemos que en su *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana argumenta que la mujer podría estudiar, no ociosamente, sino para enseñar a otras mujeres (evitando así el peligroso contacto hombre-mujer). También en la *Carta* al padre Núñez habla de lo que le ha costado aprender “a secas”, sin maestros ni compañeros. La monja demuestra estar ávida de la atmósfera académica, del intercambio de ideas. Así que, en efecto, parte de su circunstancia vital está tras estas alegorías. Sin embargo, lo más interesante de estos villancicos es el ingenio con que Sor Juana presenta el misterio. Por ejemplo, en la letra 3, María es la maestra suprema después de Dios:

por ser quien inteligencia  
mejor de Dios participa,  
a leer la suprema sube  
Cátedra de Teología...

La Virgen es la más sabia de las criaturas pues nadie como ella estudió tan arduamente la caridad; ella conoció la materia “de Gratia” aun antes de nacer (Inmaculada Concepción); estudió en sí misma el tema de “Incarnatione” y sobre el misterio de la Trinidad ella es la más informada. (*De Gratia, de Incarnatione*, etc., son partes de la teología dogmática que era materia universitaria.)

Sor Juana recurre con frecuencia a la asociación Virgen-sabiduría, de forma muy explícita (como en esta letra) o más velada (por ejemplo, en el juguetillo de la Concepción 1689 llama a María “pacífica Oliva”, epíteto que en Eclesiástico 24,14, se aplica a la sabiduría). Esta asociación no es original de la monja: es parte de la hermenéutica católica oficial. La Virgen, como casi par de Dios (que es el conocimiento absoluto), participa más que nadie de esa enorme sabiduría (la monja misma lo aclara en la estrofa citada arriba); por eso, en la letanía, uno de sus epítetos es *Sedes Sapientiae* (“Trono de la Sabiduría”). Lo que sí parece ser una asociación de cuño sorjuanino es la de espíritu puro-inteligencia, apenas esbozada en una copla de esta letra:

<sup>11</sup> M. GLANTZ, “El discurso religioso...”; G. SABAT DE RIVERS, “Los Ejercicios...”; M.-C. BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*; JOSEFINA MURIEL, *Cultura femenina novohispana*.

con los Espíritus puros  
que el eterno Solio habitan  
(e Inteligencia sutiles,  
Ciencia de Dios se apellidan)...

El espíritu es puro (no tiene sexo), por lo que la inteligencia no es una determinante sexual (no es propiedad exclusiva del hombre).

Muy dentro de la poética del Barroco, y particularmente dentro de las fórmulas de los villancicos, en las letras 4 y 7 todo el aparato teológico en torno a la Virgen se presenta en términos de teoría musical y de preceptiva retórica de la época: “que entre Dios y el hombre *media*, / y del Cielo el *be cuadrado* / junta a *be mol* de la tierra” (su papel de mediadora); “Si del mundo el *frigio modo* / de Dios la cólera altera / blandamente con el *torio* / las Divinas iras templá” (su función como apaciguadora de las iras divinas); “Con *cláusula*, pues, *final*, / sube a la mayor alteza, / a gozar de la *Tritona* / las *consonancias* eternas” (su ascenso a los Cielos), etc.<sup>12</sup>

Una derivación muy especial de los villancicos “en metáfora de” son las jácaras<sup>13</sup>. Sor Juana compuso nueve jácaras, todas dentro de sus juegos de villancicos: seis a la Virgen, una a San Pedro Nolasco, otra a San Pedro Apóstol y una a San

<sup>12</sup> ERNST R. CURTIUS (*Literatura europea y Edad Media latina*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, FCE, México-Buenos Aires, 1955, pp. 591-593) explica que el empleo metafórico de los términos gramaticales y retóricos procede del sistema escolar de la Edad Media. Como tantas otras cosas, también esta curiosidad estilística pasó al Barroco español del siglo XVII; Curtius da los siguientes ejemplos: 1) Góngora hace de un río un período retórico (*Soledad I*); 2) Lope de Vega hace decir a un alcalde: “Pues ¿cómo de esta suerte vives, / sirves, pides por Dios, y sin paráfrasis, / andas hecho bribón por las tabernas?”; 3) el mismo Lope pone los requiebros de un enamorado galán en estos términos: “Dichoso el que se queda en tu gramática / y no llega a tu lógica y retórica; / pues el que sabe más de tu teórica / menos lo muestra en su experiencia práctica”; 4) En *El galán fantasma* de Calderón, una dama cuenta a un caballero que la descubrieron al ir a visitarlo, y le dice: “Barbarismo de amor grande, / salir a ver y ser vista; / pues, mal gramático, sabe / persona hacer que padece / de la persona que hace”.

<sup>13</sup> Las jácaras eran una especie de romances de nota roja; fueron muy populares a lo largo del todo el siglo XVII. Debido a esa popularidad, muy tempranamente fueron empleadas por los autores de contrahechuras a lo divino. Una de las jácaras más famosas (“Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán...”, de Quevedo) fue vuelta a lo divino en 1615: “Ya está metido en prisiones, / alma, Jesús tu galán, / que hombres muertos en pecado / me prendieron por su mal...”: *Segunda parte del Desengaño del hombre... con vn Romance de Escarramán a lo diuino*, compuesto por Lope de Vega Carpio, Madrid, 1615 (pliego suelto documentado en: CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña*, Madrid, 1907, t. 3, pp. 318-319). La práctica de divinizar jácaras era frecuentísima. POLO DE MEDINA se burla de ella (aunque también le gustaban estos chistes). En *Hospital de incurables* (Zaragoza, 1667, pp. 66-68), encierran a un poeta en el hospital: “-¿Hay mandamiento de «No poetarás»? No por cierto. Pues ¿por qué me traen aquí? // -No os han traído por poeta, sino porque sois poeta de bolver romances y andáis trabucando las coplas de humano en divino, diciendo cosas indignas. Bellaco, ¿en qué pensavais quando dixistis «Helas, helas por dó vienen / Madalena, Maria y Marta, / a más no poder mugeres, / íembras de la vida santa»?...” (Polo de Medina alude a la jácara de QUEVEDO: “Helas, helas por dó vienen / la Corruja y la Carrasca, / a más no poder mugeres, / hembros [sic] de la vida airada”: *Poesía varia*, ed. J. O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1987, p. 332). Como el villancico, la jácara se adaptó —contra toda lógica— a las exigencias de las ceremonias religiosas. Ya para 1670 la jácara se había convertido en tradición obligada y pieza de cajón en las series de villancicos. Las primeras jácaras dentro de series de villancicos datan de 1638 (Navidad, Toledo) y 1639 (Navidad, Toledo); empiezan a ser más comunes después de 1650 y casi imprescindibles a partir de 1670 (cf. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii*).

José. En general, en los juegos de villancicos, la posición de la jácara es bastante variable; en cambio, en las series sorjuaninas tiene un lugar más o menos fijo: en sus primeros juegos (Asunción 1676, Nolasco 1677 y Asunción 1679) la jácara cierra el segundo nocturno (excepto la de San Pedro Apóstol 1677 que abre el tercer nocturno); en las series Asunción 1685, Concepción 1689, San José 1690 y Asunción 1690 la jácara forma parte de la ensalada (cf. cap. 6) y se acerca más a la modalidad de la jácara entremesada<sup>14</sup>.

Como bien señala Enrique Flores<sup>15</sup>, las jácaras sorjuaninas no tienen un lugar importante en su obra; no son ni más ni menos originales que las de otros villanciqueros de la época: son “ejercicios de estilo (con lo que la palabra supone de *entonación* de la lengua y la lectura)”. Con todo, las jácaras de Sor Juana presentan ciertos rasgos originales. Para empezar, una monja apropiándose del tono desgarrado y valentón de una composición “de hombres” que, en teoría, no debería estar nunca en boca de una mujer, aunque de una jácara de Quiñones de Benavente se deduce que las mujeres eran vergonzosamente aficionadas al género:

... ¿qué casada no la gruñe,  
qué doncella no la labra,  
qué viuda no la pellizca,  
qué soltera no la carda...<sup>16</sup>

Lo único que faltaba: una monja que no las canta, sino las compone para que las canten los hombres (músicos y ejecutantes del coro). De las jácaras a María, cuya ejemplar vida era tan poco jacarizable<sup>17</sup>, destaca el ingenio para hacer de la Virgen parte del mundo del hampa. Ejemplo de ello es esta primera jácara de la Asunción. El comienzo del villancico es de lo más convencionalmente jacaresco:

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

Con el juego lingüístico del último verso, Sor Juana justifica el porqué de la jácara a María: que corra el romance (la jácara-corrido) como corrió María al cielo.

<sup>14</sup> “Este carácter y nombre tomaron las últimas jácaras, en que se introdujo el diálogo recitado y un asomo de acción en ellas. Por tal camino se aproximaron a una clase de bailes en que también se introdujo algo de acción y había parte no cantada” (EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xvii*, NBAE, t. 17, p. cclxxxvi).

<sup>15</sup> “La Musa del Hampa. Jácaras de Sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 2 (1991), p. 9.

<sup>16</sup> E. COTARELO Y MORI, *op. cit.*, NBAE, t. 18, p. 574.

<sup>17</sup> No son comunes las jácaras a la Virgen. De los 85 juegos marianos registrados en el *Catálogo*, 21 incluyen jácaras. Sor Juana en los seis juegos a María tiene jácaras.

Toda la composición es una alegoría de la Virgen como Dama andante: María es una heroína hermosa y valiente, de ésas que pueblan los grandes textos épicos (la *Eneida*, el *Orlando furioso*) y las novelas de caballería. Las primeras tres coplas están dedicadas a describir a esta “Valiente de aventuras”, con el mismo tono hiperbólico de los relatos épicos y caballerescos, pero a partir de las imágenes (reconocidas por buena parte del público) del Apocalipsis:

Lleva de rayos del Sol  
resplandeciente armadura,  
de las Estrellas el yelmo,  
los botines de la Luna;  
y en un escudo luciente  
con que al Infierno deslumbra,  
un [mote]<sup>18</sup> con letras de oro  
en que dice: *Tota pulchra*.

Se trata de la muy socorrida imagen del Apocalipsis 12,1: “Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza”. Con esta imagen Sor Juana hace maravillas: la sublima en composiciones de gran lirismo (cf. *infra*, pp. 100-101: “Cui virgineum pedem...”), o le arrebató toda solemnidad en ingeniosas jácaras.

Después del retrato viene un pasaje en el que el tono de la jácara se mezcla con el de la letanía en una sucesión de estrofas, a la manera de un rezo, hiladas por el enlace anafórico “La que”:

La celebrada de hermosa  
y temida por sañuda,  
Bradamante en valentía,  
Angélica en hermosura;  
La que si desprende al aire  
la siempre madeja rubia,  
tantos Roldanes la cercan  
cuantos cabellos la inundan.

Cada estrofa es una viñeta bíblico-caballeresca y en cada una se expone algún aspecto de la teología mariana: su victoria sobre el mal (“La que destrozó el encanto / de aquella serpiente astuta...”), su papel de intercesora (“La que venga los agravios, / y anula leyes injustas...”), su ascensión (“sirviendo al Imperio sacro / mereció corona augusta”). Versos más adelante es notorio el desenfado, casi vulgar, con el que Sor Juana vuelve a referirse a la Asunción:

<sup>18</sup> En la ed. de Méndez Plancarte se lee *monte*, por errata (la *Inundación Castálida* dice *mote*: ed. facs., est. y pról. S. Fernández, UNAM, México, 1995, p. 261).

coronada de blasones  
y de hazañas que la ilustran,  
por no caber ya en la tierra,  
del mundo se nos *afufa*<sup>19</sup>.

Poco antes del final del romance vuelve la novela de caballerías: “y Andante de las Esferas, / en una nueva aventura, / halla el Tesoro Escondido / que tantos andantes buscan”. Aquí “Tesoro Escondido” se refiere al Reino de los cielos, según la imagen de Mateo 13,44. En la última copla retoma Sor Juana el tono jacaresco con los tópicos versos de despedida y la moraleja del corrido:

¡Vaya muy en hora buena,  
que será cosa muy justa,  
que no muera como todas  
quien vivió como ninguna!

Este razonamiento de que es lógico que la Virgen tenga un final “especial”, aquí muy llanamente expuesto, en formas diferentes, más complicadas y silogísticas, es común en los villancicos para celebrar la Concepción y la Asunción. Se trata de una muy sutil insistencia en que aunque esos dos misterios no son dogmas, la lógica dicta que son verdades.

Es común que las letras marianas, sin importar si están dedicadas a la Asunción o a la Concepción, aludan indistintamente a las dos, como sucede en la liturgia correspondiente a cada fiesta. La asociación Inmaculada-Asunción está en el origen del segundo dogma: “Le dogme de l’Assomption a été basé sur l’équivalence chrétienne entre le sexe et la mort et, par conséquent, entre la pureté de la Vierge et son affranchissement de la dissolution du tombeau”<sup>20</sup>. Por esto los dogmas aparecen siempre entreverados, como en el romance latino de este juego, elaborado a partir de la glosa poética de algunos versículos del *Oficio*. La primera copla está tomada del responsorio de la lección 1 de maitines (cf. *supra* nota 10):

Illa quae Dominum Caeli  
gestasse in utero, digna,  
et Verbum divinum est  
mirabiliter enixa...

La segunda copla remite al *Himno de Laudes*: “O Gloriosa Virginum, / sublimis inter sidera: // qui te creavit parvulum / lactante nutris ubere...” (*apud* Méndez Plancarte, p. 357):

<sup>19</sup> *Afufar*: “voz vulgar y jocosa” por huir (*Dicc. Aut.*).

<sup>20</sup> MARINA WARNER, *op. cit.*, p. 96.

cuius Ubera Puello  
 lac dedere benedicta,  
 et vox conciliavit somnum  
 Davidica dulcior lyra...

El estribillo de esta letra es una primera muestra de las muy frecuentes paráfrasis del Cantar de los cantares:

—¿Quae est Ista? ¿Quae est Ista,  
 quae de deserto ascendit si cut virga,  
 Stellis, Sole, Luna pulchrior? —Maria!<sup>21</sup>

Otro ejemplo es la letra 5 de este mismo juego. Se trata de una hermosa recreación del Cantar, con ese mismo tono erótico, levemente pagano, en la que las tres últimas coplas, sin romper con el tono predominante, introducen sutilmente la alegoría teológica:

por gozar los brazos  
 de su amante Dueño,  
 trueca el valle humilde  
 por el Monte excelso...

La letra termina con un estribillo festivo, en evidente contraste con las coplas (el contraste entre coplas y estribillos es un rasgo característico de las letras sorjuaninas):

¡Al Monte, al Monte, a la Cumbre  
 corred, volad, Zagales,  
 que se nos va María por los aires!  
 ¡Corred, corred, volad aprisa, aprisa,  
 que nos lleva robadas las almas y las vidas,  
 y llevando en sí misma nuestra riqueza,  
 nos deja sin tesoros el Aldea!

#### ASUNCIÓN 1679

A diferencia de la serie anterior, alegre, triunfal, regocijante, en este juego predomina el sentimiento nostálgico por la partida de María. En general el tono es más bien lírico, de ahí la mayor presencia de recursos formales como el estribillo pospuesto (seis de ocho), el apóstrofe lírico, así como el empleo de las liras, a las que Sor Juana suele dotar de gran lirismo (cf. cap. 4):

<sup>21</sup> Cf. Cantar 6,10, y véase el paso de este versículo a la liturgia en el siguiente gradual de la misa a la Inmaculada: "¿Cuál es nuestra amada, carísimos? ¿Cuál es la madre, decid, del Señor? ¿Cuál y cuán grande es la esposa de Cristo? Nuestra amada, cándida, inmaculada, que se levanta como la aurora al amanecer..."

Todos los elementos  
 lamentan tu partida;  
 mida, mida  
 tu piedad sus lamentos:  
 oye en humilde ruego  
 a la tierra, a la mar, al aire, al fuego  
 (letra 1).

Manifestación también de ese lirismo son las letras en forma de rezo, como el villancico 2, en el que se invoca a María con una serie de apelativos de diversas procedencias (la letanía, imágenes bíblicas, etc.):

Divina Maria,  
 rubicunda Aurora,  
 matutina Lux,  
 purissima Rosa...

Luego, la letrilla adquiere un estructura muy común en los rezos católicos que consiste en que antes de hacer la petición, finalidad del rezo, el penitente “justifica” la elección del destinatario del ruego: “tú que...”:

Tu, quae coronando  
 conscientias devotas,  
 domas arrogantes,  
 debiles confortas...  
 Tristes te invocamus:  
 concede, gloriosa,  
 gratias quae te illustrant,  
 dotes quae te adornant.

Junto a las letras “líricas” están los villancicos más clásicos hechos a base de juegos de oposiciones (discusiones, disputas, etc.). Las composiciones de este tipo son muy comunes en las series a la Virgen pues las antítesis sirven bien para la exposición de los dos aspectos —lógicamente opuestos— de los misterios marianos: virgen/madre, reina/esclava, humana/divina... Es el caso de la letra 3, aunque aquí la antítesis no da lugar a un villancico de disputa sino que Sor Juana juega más literalmente con el recurso y muestra que en la Virgen esas oposiciones antes que incongruencias son “hermosas contradicciones”:

De hermosas contradicciones  
 sube hoy la Reina adornada:  
 muy vestida para pobre,  
 para desnuda, muy franca...

Sabemos que Sor Juana era admiradísima por sus contemporáneos porque sabía de todo: astronomía, geometría, teología, etc., y en sus villancicos es real-

mente notable la manera como logra trabar esa “universalidad de noticias” con la fiesta litúrgica en cuestión. Por ejemplo, en un ingenioso villancico de esta serie (letra 4) presenta a la Virgen como gran astrónoma:

La que mejor sabe  
contar las Estrellas,  
pues que sus influjos  
y sus números tiene de cabeza...

Pero la analogía no se limita a esta presentación, en la segunda parte de la letra la alegoría se complica: en la primera, María es la astrónoma perfecta; en la segunda, es el símil: ya no es sólo la astrónoma grande, sino un planeta que al hacer eclipse con el sol (Dios) “se exalta del Dragón en la cabeza” (vence al demonio) y

ya, acabado el curso,  
en su Casa entra:  
de donde reparte  
influjos saludables a la tierra.

Sor Juana se mueve en dos niveles: por un lado hace uso del halo que la piedad popular ha creado en torno a la Virgen. Así, en la copla anterior, elabora una novedosa metáfora científica para aludir a los beneficios de María hacia los hombres. Por otro lado, no vacila en recurrir a cuestiones teológicas de mayor altura, dando indicios de conocer, al menos, parte de la intrincada red hermeneútica tejida por la Iglesia para justificar el encumbramiento de la figura de María:

A recibirla salieron  
las Tres Divinas Personas,  
con los aplausos de quien  
es Hija, Madre y Esposa...

Se trata de las tres modalidades que la Iglesia reconoce a María: Hija de Dios Padre, Madre de Dios Hijo y Esposa de Dios Espíritu Santo<sup>22</sup>. Con todo y estas in-

<sup>22</sup> De acuerdo con JOSEFINA MURIEL, *op. cit.*, p. 165, en estos versos es clara la influencia de la madre María de Jesús de Ágreda, quien en su *Mística ciudad de Dios* relata que al entrar María al cielo, el Padre eterno le dijo: “Asciende más alto que todas las criaturas [...] hija mía...”; Dios Hijo: “Madre mía de quien recibí el ser humanado...”; y el Espíritu Santo: “Esposa mía amantísima...” Ya he dicho cuáles son las fuentes principales de las letras marianas, lo que no excluye otras posibles fuentes derivadas de las muchas y muy diversas lecturas de Sor Juana. Sería imposible descubrirlas todas. Sor Juana debió conocer las obras de la Madre Ágreda: la menciona en la *Respuesta a Sor Filotea* y en los *Ejercicios de la Encarnación* recuerda un pasaje de la *Mística ciudad de Dios* (cf. ANTONIO ALATORRE, “Notas al *Primer Sueño* de Sor Juana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 1995, p. 396). La primera edición de la *Mística ciudad* es de 1670 (Madrid); luego vinieron tres ediciones más (1682, 1689 y 1692). Es difícil saber hasta qué punto estos versos provienen de la Madre Ágreda, o son parte del conocimiento catequístico de un católico entendido, o del bagaje propio de una monja. M.-C. BÉNASSEY-BERLING (*op. cit.*, p. 117) piensa que Sor Juana debió conocer el libro “sólo superficialmente”.

curSIONES en terrenos teológicos, Sor Juana termina esta letra dejando el misterio de la Asunción como asunto de devoción, sin meterse a “escriturista”<sup>23</sup>:

Mas las [glorias] que en el Solio Regio  
por eternidades goza,  
la devoción las admire,  
sin profanarlas la boca.

Finalmente, hay que destacar la jácara que, como otras dedicadas a la Virgen, es rica en imágenes. El estribillo responde a la típica retórica jacaesca: “¡Plaza, plaza, que sube vibrando rayos! / —¿Cómo? ¿Qué? —¡Aparten digo, y háganle campo!”. Como el romancista abre plaza para “echar” su relato y como el valentón abre plaza a golpes, así Sor Juana (identificada, como veremos más adelante, con el relator) pide a los astros espacio para la entrada de María: “¡Ábate allá, que viene, y a puntillazos / le sabrá al Sol y Luna romper los cascos!”. Cual vil valentón, si no la dejan pasar, María la emprenderá a patadas contra el sol y la luna. En conjunto, las coplas conforman un retablo de hermosas imágenes relacionadas con la visión de San Juan en Patmos (Ap 12):

Aquella Mujer valiente,  
que a Juan retirado en Patmos,  
por ser un Juan de buen alma  
se le mostró en un retrato...

Como en otras jácaras, Sor Juana toma del discurso jacaesco expresiones coloquiales, vulgares, propias de estas composiciones, y las vuelve al sentido que tienen fuera de ese discurso. Es el caso de la expresión “Juan de buen alma”: “Modo vulgar de hablar en que se explica un hombre floxo, dexado, sin aliento, ni vigor, que no se inquieta, altera, ni enoja por accidentes ni contratiempos que le ocurren” (*Dicc. Aut.*, s.v. *alma*). La monja juega con el giro: 1) le sirve para entonar su letra “al modo de” una jácara; 2) alude a las cualidades espirituales del evangelista; 3) refiere, a su vez, el estado contemplativo, extático, de San Juan en Patmos. Esta primera copla, a partir de la alegoría apocalíptica, enmarca el retrato de la belleza de María: “el término de lo lindo, / el colmo<sup>24</sup> de lo bizarro, / el hasta aquí de belleza / y el más allá de milagro”. Nada es comparable a la belleza de esta “mujer valiente”. La hipérbole remite al tópico fundamental de los poemas de retrato: la indescriptible belleza de la retratada; por ello para retratar a María, las bellezas del mundo “no sólo han sido dibujos, / pero ni llegan a rasgos”.

<sup>23</sup> Cf. la *Loa* a la Concepción en la que participan como personajes, entre otros, la “Devoción” (fe) y la “Escuela” (razón): “Devoción: ¿Quién canta la Concepción? / Música: La Devoción. / Escuela: ¿Quién por su amor se desvela? / Música: La Escuela... / Culto: Pues ya la confiesa [la Concepción] el labio / Música: del Sabio, / Entendimiento: Y con fe pura y constante / Música: el Ignorante...” (OC, t. 3, pp. 269-271).

<sup>24</sup> En la *Inundación...* (ed. cit., p. 245) dice *colmo* que parece más adecuado que el *cómo* de Méndez Plancarte.

Concretamente el retrato sólo ocupa cuatro coplas y es una yuxtaposición de imágenes coloridas y aclamaciones hiperbólicas, desafiantes, a la manera de las jácaras:

¡No es nada! De sus mejillas  
están, de miedo temblando,  
tamañitos los Abriles,  
descoloridos los Mayos.

¡Los ojos! ¡Ahí quiero verte,  
Solecito arbolado!  
Por la menor de sus luces  
dieras caballos y carro.

Junto con el muy gracioso retrato, lo más original de la jácara es el “salto” de la “mujer valiente”: para la Virgen poco resulta la distancia que hay de la tierra al cielo, no necesita volar, con un salto llega al “Celestial Palacio”. Sutil valentonada a lo divino. La jácara termina con la victoria de la heroína:

Entre, Bendita de Dios,  
en el Celestial Palacio;  
que entrar y salir, es cosa  
en que yo ni entro ni salgo.  
Otro pinte cómo rompe  
los celestiales tejados;  
que yo solamente puedo  
hablar de tejas abajo.

En lugar de la convencional moraleja final, Sor Juana termina la jácara con dos alusiones a su propia circunstancia: 1) su enclaustramiento: “que entrar y salir...”, con estos dos versos se refiere, en efecto, a su condición de monja, pero también (y esto tiene que ver con la copla que sigue) a que ella de esas cosas no sabe (es decir, no sabe discurrir como lo hacen los teólogos<sup>25</sup>: otra valentonada, ahora muy sorjuanina, pues en otras letras de este mismo juego ha dado muestras de poder incursionar con pie firme en el campo de la teología). 2) La decisión —autoimpuesta, pero obligada en su condición de “mujer ignorante”— de no hablar de asuntos teológicos: “hablar de tejas abaxo, no meterse en teologías quien no lo entiende” (*Tesoro*). Sor Juana parecería decir: que otro demuestre la validez del dogma de la Asunción, que a mí sólo se me encargó hacerle una letra.

<sup>25</sup> “Saber *entrar* y salir. Phrase con que se da a entender que uno es capaz, tiene ingenio y vivacidad, y que sabe dar razón de sí y dello que se ofrece responder en qualquier materia que se proponga y discurra” (*Dicc. Aut.*, s.v. *entrar*).

## ASUNCIÓN 1685

En cuanto al tratamiento del tema (no en cuanto a la forma) ésta es la serie más sencilla. Sin dejar de lado su usual conceptismo, predomina la simple alabanza a la Virgen en tono de oración, de rezo. Recursos que en otras series sirven a necesidades líricas (el estribillo pospuesto, por ejemplo) aquí son empleados para acentuar la manera gozosa, laudatoria, de toda la serie. Además del *Oficio*, están muy presentes rezos marianos como la letanía:

Pues la Iglesia, señores,  
canta a María,  
de fuerza ha de cantarle  
la Letanía.  
¡Oigan, oíganla todos con alegría,  
que es de la Iglesia, aunque parece mía!  
(letra 2)

Admite Sor Juana que sus versos proceden de textos de la Iglesia. Las coplas glosan los epítetos “Puerta del Cielo”, “Estrella Matutina”, “Espejo de Justicia”, “Reina de los Patriarcas”, “Reina de los Ángeles” y “Reina de todos los Santos”:

De par en par se abre el Cielo  
para que entre en él María,  
porque a la Puerta del Cielo  
puerta del Cielo reciba.  
—*Ianua Caeli.* —*Ora pro nobis.*

Quizá la única novedad en este juego sea la alusión a la muerte de la Virgen, nunca mencionada en las Escrituras<sup>26</sup>. La mención se da dentro de una clásica letra de disputa entre el alma y el cuerpo:

Al tránsito de María,  
el Cuerpo y Alma combaten:  
el Cuerpo, por no dejarla;  
y el Alma, por no apartarse  
(letra 1).

En realidad, a pesar del anuncio de esta primera copla, en la letra no se lleva a cabo ninguna batalla entre cuerpo y alma; la alegoría queda trunca: se trata sólo

<sup>26</sup> “Cette histoire des derniers jours de la Vierge sur la terre ne mentionne jamais sa mort: elle est transférée au ciel et au moment de ce *Transitus* elle reçoit l’assistance de quatre figures bibliques à qui a été épargné le destin mortel des autres hommes” (M. WARNER, *op. cit.*, p. 89). La misma M. WARNER explica que este silencio de los Evangelios en torno de María, provocó, entre otras cosas, la idea de la Asunción: “Les histoires des miracles qui ébranlèrent le monde à la mort de Marie proviennent généralement des cercles hérétiques; de ces récits fantastiques naquit une seule version cohérente, qui reçut l’approbation générale de l’Eglise médiévale et qui, bien que traitée aujourd’hui avec scepticisme, influence profondément le dogme de l’Assomption...” (*ibid.*, p. 88).

de una serie de especulaciones en torno a la muerte y al porqué de la resurrección en cuerpo y alma de la Virgen. De hecho es una de las pocas ocasiones en la que la monja se refiere explícitamente a la muerte de María, no al “tránsito”; y explica esta muerte no como castigo sino “por imitación”: “para que no se hallase / señal alguna en el Hijo, / que no tuviese la Madre”. La idea no es original de Sor Juana: proviene de la tercera lección de los maitines de la Asunción, en la cual San Juan Damasceno dice que María se sometió a la muerte en obediencia a la “antigua sentencia”, ya que ni su Hijo se había escapado de ella<sup>27</sup>.

En otra letra de esta misma serie reaparece el tema de la muerte de María, pero esta vez expuesto a la manera de un pregón: como seregonaban las causas criminales y los castigos que mandaba la justicia, así Sor Juana cumple el oficio de pregonar la gloriosa muerte de la Virgen:

¡Ésta es la justicia, oigan el pregón,  
que manda hacer el Rey nuestro Señor  
en su Madre intacta,  
porque cumplió  
su voluntad con toda perfección!  
¡Oigan el pregón! ¡Oigan el pregón!  
(letra 3)

Los argumentos son los mismos de la letra 1: María murió como madre de Dios, no como hija de Adán (no fue castigo, sino asunción gloriosa).

El segundo nocturno comienza con un lindo villancico que alegoriza una batalla entre flores y estrellas. La alegoría parte de la visión de San Juan, enriquecida con las flores. Estrellas y flores discuten, “unas con voz de centellas / y otras con gritos de olor”<sup>28</sup>, sobre las preferencias de la Virgen. Las dos son representaciones emblemáticas en la teología mariana: las estrellas por la imagen del Apocalipsis; las flores por epítetos bíblicos como “Azucena de los campos”, “Rosa de Sharon”, etc. Esta imagería floral proviene de las lecciones del *Oficio*<sup>29</sup>, de las cuales se vale Sor Juana para armar su competencia entre flores y estrellas; la novedad está no tanto en la competencia en sí o en las alegorías, sino en las razones que flores y estrellas esgrimen para proclamarse vencedoras:

¿Qué flor en María no fue  
de las Estrellas agravios,  
desde el Clavel de los labios  
a la Azucena del pie?

<sup>27</sup> Cf. ALICIA SARRE, “El Oficio Divino...”, p. 273.

<sup>28</sup> Sobre posibles antecedentes de esta hermosa imagen de las “voces de centellas” y “gritos de olores”, cf. las notas de MÉNDEZ PLANCARTE (p. 403), quien cita un poema de Salazar y Torres anterior a 1675.

<sup>29</sup> En realidad, a esta parte del *Oficio* se trasladó buena parte del “Discurso de la sabiduría” (Eclesiástico 24), pasaje ricamente aromático, en el que la sabiduría hace su propio elogio en los siguientes términos: “Cual cinamomo y asálato aromático he dado fragancia, / cual mirra exquisita he dado buen olor...” (Eclesiástico 24, 15). Estas imágenes recuerdan, a su vez, el discurso poético del Cantar, de ahí la asociación litúrgica de la Virgen con la sabiduría.

Luego más claro se ve  
que éstas fueron las mejores.

La discusión va *in crescendo*. Termina sin vencedoras en una serie de aclamaciones: “¡Aquí de las Flores!”, “¡Fulmínense las centellas!”...

Extrañamente el segundo nocturno concluye con un romance endecasílabo, solemne, pomposo, con ese tono triunfalista, amanerado y pesado, propio de las poesías de certamen que acompañaban los arcos triunfales:

A las excelsas imperiales plantas  
de la triunfante poderosa Reina  
que corona de Estrellas sus dos sienes  
y sus dos pies coronan las Estrellas...<sup>30</sup>

Lo más destacable de esta letra es su estribillo final: una ligera y llana invitación a cantar la subida gloriosa de María, en marcado contraste con la suntuosidad de las coplas:

Y cantemos humildes  
con voces tiernas,  
que el ir la Reina hermosa  
a la Gloria eterna,  
¡sea norabuena!...

Entre esta letra y la primera del tercer nocturno hay también un contraste interesante, pues esta última es una gozosa composición a dos voces, en la que los elementos se unen “en dulce armonía” para celebrar la Asunción:

En dulce desasosiego,  
por salva a sus Pies Reales,  
dispara el Agua cristales,  
y tira bombas el Fuego;  
caja hace la Tierra, y luego  
forma clarines el Viento.  
TROMPA ¡Ay qué contento!

Como en otros villancicos dialogados, en éste el *accelerando* final está formado por la rápida sucesión de aclamaciones de cada una de las voces y de la “tropa”:

TROMPA ¡Ay qué alegría!  
¡Gócela siglos sin cuento!  
TROMPA ¡Ay qué contento!  
Pues la mereció María.  
TROMPA ¡Ay qué alegría!  
¡Ay qué alegría! ¡Ay qué contento!

<sup>30</sup> Cf. lo dicho sobre el uso sorjuanino del romance endecasílabo en el cap. 4, pp. 69-70.

Estos *acelerando* poco aportan al tratamiento del tema. Debieron tener, más bien, una función “efectista”, musical y “escénicamente” hablando.

#### ASUNCIÓN 1690

Podría decirse que éste es el juego más “teológico” de los cuatro a la Asunción. Sor Juana parece haber querido aventurar ciertas “reflexiones”, más poéticas que sesudamente teológicas, sobre el misterio. En varias letras desarrolla una paradoja pseudoteológica: el ir María al Cielo ¿fue subir o fue bajar? Es evidente que no se trata de hacer teología, sino de mantener el interés del público con este tipo de recursos. La supuesta paradoja es tan desconcertante (la solución es demasiado obvia) que difícilmente puede pensarse que Sor Juana pretendiera una cavilación teológica. Especula con la idea de que la grandeza de María era tal, que su mismo cuerpo (que encarnó al Niño Dios) era mejor cielo (hipérbole que usa en varias ocasiones):

Paradoja es, que en mi vida  
la ha topado mi desvelo:  
pues ir de la tierra al Cielo,  
¿quién dudará que es subida?  
Y en cosa tan conocida,  
no es necesario argüir  
que fue subir.

Quando el Alma se apartó  
del Cuerpo con raudó vuelo,  
como era mejor que el Cielo,  
en vez de subir, bajó:  
pues mejor Cielo dejó  
en él, y es fácil probar  
que fue bajar.

Se trata sólo de juegos poéticos y conceptuosos, por lo que Méndez Plancarte exagera cuando señala que esta paradoja tiene más agudeza que solidez: “para poder decirlo seriamente —apunta el editor de Sor Juana— sería menester que N. Señora hubiese desde su vida mortal gozado permanentemente de la visión Beatífica: tesis que ningún teólogo, aun de sus más encendidos amadores, ha aventurado jamás” (p. 427). Josefina Muriel<sup>31</sup> piensa que la suposición de que la Virgen gozó de la visión de la divinidad proviene de la Madre Ágreda, quien en su *Mística ciudad de Dios* sostiene que Dios puso a su madre en estado de “visión de la divinidad, abstractiva, pero continua”, esto es, en algo semejante a la visión beatífica. Remito nuevamente a M.-C. Bénassy:

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 168.

Resultaría después de todo inverosímil que Sor Juana, enemiga si las hubo de las revelaciones y de las visiones, haya sido una incondicional de esa asombrosa novela histórica [la *Mística ciudad de Dios*] sobre la vida (¡incluyendo la vida intrauterina!) de la Virgen [...] Cabe suponer lícitamente que Sor Juana no era o había dejado de serlo tiempo atrás, una lectora de María de Ágreda...<sup>32</sup>

Las paradojas, falsas o reales, son uno de los tantos recursos del género, del que la monja sabe sacar buen provecho. Es claro que Sor Juana podía llegar por su cuenta a esos “atrevimientos” poéticos<sup>33</sup>, no le hacía falta la Madre Ágreda, aunque sí la conocía. Es evidente que en este villancico no hay mayor pretensión teológica puesto que la solución a la paradoja es lógica (cuando la paradoja es realmente tal, como en la primera letra de la Asunción 1676, no hay solución final):

Yo la paz quiero ajustar,  
pues la guerra ocasioné;  
y diré  
que su gloriosa Asunción  
se ha de entender del blasón  
de ascender con regocijo  
a los brazos de su Hijo,  
que es el Trono, en mi sentir,  
a donde puede subir;  
que a mérito tan sin par,  
lo demás fuera bajar.

La letra 5 está elaborada según el mismo razonamiento hiperbólico de que María es mejor cielo: Dios no cupo en los cielos “y se estrechó en el claustro generoso / del vientre virginal que le circunda”. Por tanto, mientras la Virgen está en la tierra, Dios no tiene morada en las alturas “pues sólo le es el pecho de su Madre, / Trono, Reclinatorio, Templo y Urna”:

Suba, pues, a hacer Cielo el mismo Cielo,  
pues hasta que le adorne su hermosura,  
al Cielo falta ornato, a Dios morada,  
y gloria accidental a las criaturas.

Otro tratamiento de esta misma paradoja es la propuesta poética de exégesis de un pasaje del Apocalipsis (21). Según la interpretación “oficial”, esa ciudad que ve San Juan descendiendo del cielo, “como novia ataviada para su esposo”, es la “Jerusalén celestial”, donde —dice el evangelista— “no vi Santuario alguno en ella; porque el Señor Dios Todopoderoso y el Cordero es su Santuario” (Ap

<sup>32</sup> *Op. cit.*, pp. 258-259.

<sup>33</sup> Ahí está el “Romance a la Encarnación” (núm. 52): “Que hoy bajó Dios a la tierra / es cierto; pero más cierto / es, que bajando a María, / bajó a mejor Cielo” (*OC*, t. 1, p. 162). Hipérbole —según MENDEZ PLANCARTE (*OC*, t. 1, p. 449)— “intolerable en rigor teológico”.

21,22). Sor Juana glosa estos versículos y deduce que esa novia es “Templo de Dios” a la vez que “Dios es Templo suyo”. En realidad, la monja se adhiere a la hermenéutica mariana oficial: esa ciudad proclamada por San Juan representa una nueva era de la Iglesia, una creación pura, bella, sin mancha, asociada a la figura de María<sup>34</sup>:

¿Pues a quién figurar  
podrá tanto misterio,  
sino al entrar María  
en la Gloria, y Jesús en el *Castelo*?<sup>35</sup>

Formulada de manera diferente, en el fondo está la antítesis preferida por Sor Juana en los juegos a la Asunción: Dios “entra en la gloria” al encarnarse en María y María al ascender a los cielos.

También frecuente en los juegos asuncionistas es la alabanza a la gran humildad de María, que se humilló proponiéndose como “esclava del señor” y fue premiada con su gloriosa asunción. Con la articulación de esta alabanza, Sor Juana logra una letra notable, original, gracias a la metáfora científica que emplea:

En buena Filosofía  
es el centro de la Tierra  
un punto solo, que dista  
igual de toda la Esfera.  
Luego si algo hasta él bajara  
y de ahí pasar quisiera,  
subiera, en vez de bajar,  
hacia la circunferencia.

Alude a un hecho de la ciencia: si alguien bajara del polo superior al centro de la tierra, al traspasarlo, empezaría a subir. Así María quiso humillarse tanto (bajar), que fue ascendida:

Esto pasa hoy en María,  
que al tocar la línea extrema  
de la Humildad, por bajarse,  
pasa del centro y se eleva.

No podían faltar las letras inspiradas en el Cantar. En esta serie hay dos ejemplos: los villancicos 3 y 6. En el primero, el estribillo está tomado completamente del Cantar (16,10) y las coplas son glosas poético-teológicas de las imágenes de ese mismo libro:

<sup>34</sup> Cf. *supra*, nota 5.

<sup>35</sup> J. MURIEL, *op. cit.*, p. 168, piensa que el símil del castillo proviene de la *Mística ciudad...* de la Madre Ágreda. Sin embargo, MÉNDEZ PLANCARTE señala que la imagen está en Lucas 10,38-42, que era el Evangelio que se leía en la liturgia de la Asunción hasta 1950: “intravit [Jesus] in castellum” (versículo 38).

¿Quién es aquesta Hermosura  
 que su salida apresura,  
 cual la Aurora presurosa  
 y como la Luna hermosa  
 y como el Sol escogida,  
 como escuadrón guarnecida  
 de toda fuerte armadura?  
 ¿Quién es aquesta Hermosura?

En las coplas, la voz 2 pregunta, por ejemplo, “¿Por qué dices que al Aurora / se parece su carrera?” y la voz 1 —la que ha cantado en el estribillo— justifica su alegoría:

Porque ella es la luz primera  
 que de luz los campos dora:  
 es del Sol la precursora,  
 cuyo divino arrebol  
 es engendrado del Sol,  
 y es Madre del Sol también.

Todos            ¡Está bien!

En cuanto al tratamiento del tema este villancico es uno de los más originales. Aunque la relación entre estribillo y coplas en los villancicos sorjuaninos es casi siempre estrecha, en esta letra en particular, el estribillo está cuidadosa e ingeniosamente aprovechado. Los símiles del estribillo se van desconstruyendo y se transforman en motivo de otra recreación poética, inspirada a su vez en otro aspecto de la teología mariana. Por ejemplo, el papel de mediadora: ¿por qué la belleza de María es como la de la luna y no como la del sol?, porque “su beldad peregrina / sin abrasar ilumina / y hace favor sin desdén”. Es decir: Cristo es el Sol (temible); María la luna (luz suave y acariciadora). ○ su victoria sobre el infierno: ¿por qué su belleza se compara con un escuadrón?:

Porque está bien ordenada  
 y a todo el Infierno espanta:  
 cuya vencedora Planta  
 quebrantó el cuello orgulloso  
 de aquel Dragón envidioso  
 que cayó con un vaivén.

Todos            ¡Está bien!

Aquí el pasaje del Cantar es el pretexto para una serie de reflexiones “teológicas”, en cambio, la letra 6 es una auténtica paráfrasis del Cantar, de su discurso amoroso, de su tono apasionado, en la que sutilmente Sor Juana desliza el tema del misterio celebrado:

¡Vén, Amiga mía,  
levántate presto;  
vén, Paloma mía,  
alza el dulce vuelo!  
¡Vén, Hermosa mía,  
y en tres llamamientos  
las tres Coronas goza  
que te prevengo!

El símbolo del matrimonio penetra con gran éxito en la mariología, a partir básicamente de la “novia” del Apocalipsis y de la historia de amor del Cantar. En esta representación de la Asunción, el Esposo ciñe a María con tres coronas, por cada una de las personas de la Trinidad: como Madre, como Esposa y como Hija. Sor Juana varía un poco esa representación: María es coronada como madre (del Hijo), Esposa (del Padre) y Templo (del Espíritu Santo).

#### INMACULADA CONCEPCIÓN 1676

La disputa teológica sobre la concepción inmaculada de María data del siglo XIII. El bando “concepcionista” (Duns Escoto y seguidores) supone que María fue ex-ceptuada, sólo ella, del pecado original<sup>36</sup>. El bando “anti-concepcionista” (representado por Santo Tomás de Aquino) sostiene que, como todo mortal, María fue concebida en pecado original. En la época de Sor Juana las discusiones continuaban (los dominicos representaban el ala “anticoncepcionista” y los franciscanos, inicialmente, luego con los jesuitas, el ala “concepcionista”), tanto en las altas esferas de la intelectualidad eclesiástica (tratados y refutaciones), como en el vivir cotidiano y normal de los fieles: misas, sermones, procesiones, villancicos, coplas —serias y satíricas— en pro y en contra<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> La Virgen fue librada del pecado original porque desde el comienzo de los tiempos Dios la escogió como hija bien amada y como madre de su único hijo: “Antes de los siglos, desde el principio, me creó, / y por los siglos subsistirá” (Eclesiástico 24,9). María conservó la gracia divina de que gozaban Adán y Eva en el paraíso, con la diferencia de que ellos fueron hechos capaces de pecar, y ella no: “¡Toda hermosa eres, amada mía, / no hay tacha en ti!” (Cantar 4,7). A pesar de la aceptación del dogma entre los católicos, pocos saben a qué se refiere: algunos lo relacionan con la maternidad virginal de María y su vida sin pecado; otros con la virginidad de Santa Ana, la madre de María. De esta confusión ha sido víctima, indirectamente, Sor Juana, pues en algunos estudios sus villancicos se han interpretado a partir de una noción errónea del misterio: “Sor Juana defiende lo que las autoridades locales afirman: desde el momento mismo de la Concepción de la Virgen en el vientre de su madre no hubo impureza, y por impureza debe entenderse el contacto sexual entre varón y mujer que después de la Caída empezaron a practicar Adán y Eva” (MARGO GLANTZ, “El discurso religioso...”, p. 527); “La *Inmaculada* es ciertamente la encarnación de su secreto anhelo de maternidad sin padre...” (LUDWIG PFANDL, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, p. 146).

<sup>37</sup> Para escritos en pro de la Inmaculada son muestra suficiente la cantidad de villancicos compuestos para su celebración (aunque no se trataba de un dogma y cada feligrés decidía voluntariamente si lo aceptaba o no, la fiesta se celebraba con toda solemnidad y se consideraba con gran seriedad, ahí está el voto de sangre exigido por la Universidad de México a sus profesores y alumnos, y la presencia importantísima de la Congregación de la Purísima, de la que fue preclaro prefecto el padre Núñez). Para escritos en contra véanse las coplas satíricas registradas en el *Catálogo de textos margina-*

A primera vista, pudiera pensarse que el tratamiento sorjuanino de los dos misterios marianos es el mismo, pero no es exactamente así. Las fórmulas son muy parecidas: pleitos entre “arriba” y “abajo”, el uso de las mismas fuentes, imágenes florales, etc. Sin embargo, en los villancicos a la Asunción Sor Juana tiende a la pura celebración, a la fiesta de palabras y de imágenes, al lirismo desbordante. Mientras que en las series a la Inmaculada Concepción, es más reflexiva, más proclive a la especulación teológica. Y cuando digo que Sor Juana “hace teología” en sus villancicos me refiero a un ejercicio imaginativo-intelectual expresado en juegos de conceptos, razonamientos lógicos, comentarios como de paso, que pudieran ser atisbos del pensamiento de la monja, de lo que pensaba realmente sobre estos temas y nunca expresó. Los juegos a la Inmaculada dan varias muestras de esos “atisbos”.

El primer juego a la Inmaculada, el de 1676, es más tradicional. Incluye varios villancicos “en metáfora de”: la letra 4, una ingeniosa composición a partir de la alegoría de Dios como un sabio herbolario y la Virgen como hierba que todos los males remedia: María es la hierba *sánalo-todo*, porque a todo se aplica; es la *Hierba-buena*, por su bondad; la *Hierba-Santa*, la única que se libró de la “infección de manzanilla” que nos hizo Adán, etc. O la letra 5 en la que Dios figura como el Hortelano que plantó “la Rosa más noble”, exenta de espinas y de corrupción. En esta letra encontramos una primera pincelada del gusto especulativo de Sor Juana, de su afán de ir siempre más allá. El villancico no anuncia mayores pretensiones reflexivas, sin embargo, repentinamente, Sor Juana desliza la siguiente especulación:

tan limpia, en fin, se concibe,  
tan fuera del común orden,  
que Naturaleza misma,  
en Ella, se desconoce.

Hasta qué punto esta última estrofa es una ponderación poética más y hasta qué punto revela las íntimas especulaciones sorjuaninas —no pronunciadas— en torno a la Virgen. Los dos misterios marianos hacen de la Virgen una figura de devoción, más divina que humana<sup>38</sup>: María no murió como cualquier ser humano, su cuerpo no se corrompió; y no nació, como todos, manchada por el pecado original. Por eso Sor Juana marca cierta distancia: María es tan divina que la Naturaleza (los seres humanos) no se puede reconocer en ella. Incluso la jácara revela

*dos novohispanos. Inquisición: siglo xvii*, coord. M. A. Méndez, El Colegio de México-AGN-FONCA, 1997, p. 595, s.v. *Inmaculada Concepción*. El dogma fue proclamado hasta 1854 por el Papa Pío IX (bula *Ineffabilis Deus*).

<sup>38</sup> Si comparamos los villancicos a la Virgen con los que dedica a San Pedro y San José se percibe cierta diferencia de tono: San José y San Pedro representan seres de carne y hueso, con debilidades y grandezas, por los que se puede sentir compasión y admiración, no forzosamente veneración. Sor Juana parece gozar conjeturando en torno a sus razones, sus emociones. La negación y el arrepentimiento del apóstol, la generosa aceptación de San José de una paternidad dispuesta por la Providencia, son motivos de hermosas letras. No debe ser gratuito que las series a estos santos sean, quizá, las más logradas.

algo de ese halo de misterio y veneración que envolvía la cuestión de la Inmaculada Concepción. Se trata, tal vez, de la jácara menos “jacaresca” de todas. La fórmula inicial no responde a las convenciones jácaras, es más bien un típico estribillo exhortativo:

¡Oigan, miren, atiendan  
lo que se canta,  
que hoy la Música viene  
de mucha gracia!

Sor Juana alude a la venta de las jácaras (y de los villancicos en general) en pliegos sueltos; esta alusión es uno de los sentidos de este triple juego de referencias: la música viene de mucha gracia porque trata de la Inmaculada, concebida en la gracia de Dios; porque es gratis<sup>39</sup> y porque acompaña una letra “graciosa”.

“Antes que todas las cosas [*Ab initio et ante saecula*] / érase una hermosa Niña”: estos dos versos parecen anunciar la narración de una leyenda<sup>40</sup>. En efecto, el relato propiamente jacaresco se diluye en la remisión constante a aspectos de la teología mariana. Parecería que el núcleo de la jácara va a ser la valentona de la Virgen de embestir a la serpiente y vencerla aplastándole la cabeza. Claro que Sor Juana recurre a este episodio, pero sin fanfarronería, en un tono completamente neutro:

siempre armada y vigilante;  
y tanto, que al embestirla,  
con linda gracia le dio  
en la cabeza una herida.

Aunque la composición no está exenta de cierta bravuconería:

Jamás pudo ni aun tocarla  
la Sierpe; y así, corrida,  
en escuchando su Nombre  
bramando se da a Patillas<sup>41</sup>.

Es decir, ante el triunfo de María, el diablo “se da al diablo”<sup>42</sup>. La última copla remite otra vez a los usos retóricos de la jácara: una despedida que “alude a la cir-

<sup>39</sup> Con este sentido usa la palabra *gracia* en el villancico 4 de la misma serie: “Manuel es el Extranjero: / a Él vaya quien le codicia; / que también se da de gracia / La que en Gracia es Concebida”. La hierba *Sánalo-todo* se reparte gratis.

<sup>40</sup> Parecido comienzo en el villancico 11 de Santa Catarina (“Érase una Niña...”), también jugando con ese tono legendario. Curiosamente no es la única coincidencia: también aquí se alude al diablo como *Patillas*.

<sup>41</sup> “*Patillas*: Nombre que vulgarmente se da al demonio...” (*Dicc. Aut.*).

<sup>42</sup> Un chiste parecido se encuentra en un juego a la Asunción, de Ambrosio Francisco de Montoya (Puebla, s.a.): “... / La que un instante solo, / La que en vn Jesús, / dándole al diablo de pie / lo hizo darse a Belcebú...” (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

cunstancia del canto, al tipo de canto que se entona y al cantor que lo interpreta ante el público (como solían hacerlo los ciegos y lo hacen aún los corridistas)<sup>43</sup>:

De Ésta, pues, a quien los fieles  
invocan Madre benigna,  
es la fiesta, y es el canto  
de esta mi Jacarandina.

Quizá la letra más ingeniosa de este juego sea la que cierra el primer nocturno. Un villancico hecho a base de preguntas y respuestas. En cada copla, se pregunta y se responde algo en relación con la fiesta. Las respuestas son juegos chuscos:

—¿Quién es aquella Azucena  
que pura entre todas brilla?  
—Es, aunque Azucena sea,  
de Dios una Maravilla.

Esto es: María es una flor (azucena), pero es otra flor (maravilla). Nótese la paráfrasis, ahora en “jocoso numen” del Cantar. Más gracioso es el chiste de la “descalabradora”: ¿cayó la Virgen en la culpa de Adán, de quien es hija?; respuesta: “La cabeza *se estrelló* [se coronó de estrellas] / sin haber dado caída [libre del pecado original]”. El estribillo final resume, didácticamente, el dogma en cuestión:

—¿Quién es aquella Reina de tierra y Cielo?  
—Es el Ave de gracia, por Dios eterno,  
concebida sin mancha,  
que está para glorias, que está para gracias,  
y en un Instante  
la libró Dios de culpa, para ser su Madre.

Lo más notable de esta letra es que en medio de esta serie de chistes, Sor Juana suelta, casi imperceptiblemente, esta copla:

—En su Concepción sin mancha  
¿tuvo asomos de cautiva?  
—Muy libre se concibió,  
y fue en un Ave María.

Quizá uno de los escollos más difíciles de librar en la elaboración teológica de este dogma es: si la Virgen estuvo predestinada para no pecar, ¿dónde queda su libre albedrío? “Son libre arbitre —dice M. Warner— ne se trouvait pas mis en

<sup>43</sup> E. FLORES, art. cit., p. 11.

cause par ce privilège unique, car son incapacité de pécher résultait d'une résistance adamantine"<sup>44</sup>. Ella no se ve en la necesidad de elegir; no opta por el pecado, porque fue creada sin inclinación hacia él. Sor Juana no se mete en honduras, y sale del paso con el chiste del Ave María: se concibió *muy libre* (del pecado original), y esto sucedió en un decir "Ave María". Sin embargo, el solo hecho de jugar con esa pregunta ("¿Tuvo asomos de cautiva?") revela algo de lo que, como intelectual que razonaba, interiormente lucubraría. Esto es, de manera sutil y aparentemente inocente cuestiona o bien la idea de la predestinación de María o bien el supuesto libre albedrío con que Dios dotó al hombre<sup>45</sup>.

La última letra del juego es un villancico de negro<sup>46</sup>. En estos villancicos son muy frecuentes los diálogos. En este caso, los personajes son un "Negliyo" y la "Música castellana". El negro se presenta diciendo que los negros también saben cantar a la Reina; la Música le replica "que en Fiesta de luces, / toda de purezas, / no es bien se permita / haya cosa negra". El comentario de la "Música" tiene que ver con la analogía negro-mancha: reproduce un racismo tópico (y real) y sirve para dar pie a uno de los lugares más comunes de este tipo de composiciones (que a pesar de su constante reutilización no pierde su encanto original):

—Aunque Negro, blanco  
somo, lela, lela,  
qui il alma rivota  
blanca sá, no prieta.

Los versos son una reelaboración de aquéllos de Góngora: "Vamo a la sagraria, prima, / veremo la procesiona, / que aunque negra, sa presona..." ("Mañana sa Corpus Christa", 1609). En el caso del villancico sorjuanino, el negro no sólo afirma su humanidad, sino la pureza de su alma, refutando la asociación negro-mancha. Sor Juana insiste: el alma no tiene sexo, tampoco tiene color.

#### INMACULADA CONCEPCIÓN 1689

Tres años después de haber participado en el certamen literario en honor a la Inmaculada (*Triunfo Parthénico*) y trece después de los villancicos de 1676, com-

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 218.

<sup>45</sup> Recordemos sus tesis de los beneficios negativos expuesta en la *Carta atenagórica*: la mayor muestra de amor de Dios hacia los hombres es su no intervención, aun ante nuestros ruegos; su absoluto respeto de nuestra libertad de elección. ¡Lo que Sor Juana apreciaba ese regalo divino y lo que le costaba hacerlo valer!

<sup>46</sup> Como ya lo señalé en el capítulo 3, no me interesa dar a la inclusión de negros o de cantos de negro un contenido social o una interpretación sociológica. Los villancicos de negro, también llamados *guineos*, *negrillas*, *romance negrito*, etc., son, como las jácaras, piezas fundamentales de los juegos. Su introducción implica la intervención de otra música, otros ritmos y de una sonoridad muy especial dada por las deformaciones fonéticas y sintácticas de la jerga de los negros. Dentro de los juegos, los villancicos de negros tenían la función de aligerar ciertos momentos, ilustrando las series con gracias, chistes y adivinanzas: una función tópica en la literatura española del Siglo de Oro.

puso Sor Juana esta segunda serie a la Concepción. En este juego está aún más acentuado el ejercicio lógico-argumentativo. Por ejemplo, la primera letra empieza con el siguiente estribillo:

¡Oigan un Misterio, que  
aunque no es de fe, se cree!  
—Verdad es en mi conciencia:  
que para mí, es evidencia,  
y la evidencia no es Fe.

La Imaculada Concepción no es cuestión de fe porque no es (aún) dogma definido, pero también porque es algo tan evidente que prescinde de la fe. Es decir, es una verdad que se alcanza por razones teológicas evidentes, comprensibles, por eso no es cuestión de fe:

Madre de Dios, y pecado,  
es cosa tan repugnante,  
que aun para el más ignorante  
queda el Misterio aclarado.  
Pues si miro lo implicado,  
¿por qué otra cosa diré?  
TROPA           ¿Si la evidencia no es Fe?

En cada copla Sor Juana esgrime un argumento, una razón “evidente” que refuerza la tesis del estribillo (otra vez el estribillo está muy bien aprovechado). Estas razones, dice Méndez Plancarte, son más bien “óptimas «congruencias» que —una vez revelada la Purísima Concepción— la muestran convenientísima, en admirable armonía con las demás verdades católicas” (p. 409). Es decir, Méndez Plancarte no cree o, más bien, se preocupa por aclarar que Sor Juana no está exponiendo “verdades oficiales”. La aclaración resulta superflua pues, evidentemente, no se trata de verdaderos desarrollos teológicos, sino de juegos argumentativos con nociones y conceptos archisabidos, aceptados y reconocidos:

¡Oigan qué cosa y cosa,  
que decir quiero  
un Privilegio que es  
y no es Privilegio!

Sor Juana cuenta con la complicidad de su audiencia, que en ningún momento cuestiona, ni se preocupa por especular en torno al misterio. La monja se vale de esa seguridad para tejer su red de argumentos lógicos, planteándolos como juegos de adivinanzas<sup>47</sup>: la Inmaculada Concepción es un privilegio porque Dios la eligió

<sup>47</sup> “Qué cosa y cosa” es una fórmula convencional de enigmas y adivinanzas. Cf. las notas de MÉNDEZ PLANCARTE (OC, t. 2, p. 409) y las de ANTONIO ALATORRE en su introducción a Sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 40-41.

sólo a ella para librarla del pecado original; y no es un privilegio puesto que si iba a ser su madre, estaba obligado a librarla:

Propio interés fue de Dios  
ser sin mancha Concebida:  
porque ¿a quién le importó más  
el nacer de Madre limpia?

El ejemplo más representativo de ese trabajo lógico-argumentativo es el villancico 3, en el que Sor Juana lleva a cabo una especie de ejercicio silogístico. Las primeras dos seguidillas presentan las dos premisas que se prueban recíprocamente: como María es madre de Dios, es purísima; como es purísima, fue elegida para ser madre de Dios. Las coplas siguientes plantean una serie de preguntas retóricas que constituyen, a su vez, argumentos en favor de las dos premisas iniciales:

¿Quién la ve de Dios Madre,  
que no discurra  
que de quien la Luz nace,  
nunca fue oscura?  
¿Quién la ve Preservada,  
que no adelante  
que es tanto privilegio  
para ser Madre?

La manera silogística no es sólo la técnica de construcción de este villancico, sino también parte de la alegoría:

Luego a la Preservación  
prueba la Maternidad.  
Luego es, de esa Dignidad,  
premisa la Concepción.  
La ilación  
de uno y otro hemos sacado,  
y aun convertibles mostrado,  
porque a dos sentidos cuadre:  
¿Sin pecado? ¡Luego Madre!  
¿Madre? ¡Luego sin pecado!

Ni aun la clásica paráfrasis del Cantar se salva del afán especulativo que caracteriza esta serie. El apasionado lenguaje del texto bíblico se mezcla con el tono expositor dominante:

Comparada la luz pura  
de uno y otro, entre los dos,  
ante el claro Sol de Dios,  
es morena la Criatura;

pero se añade hermosura  
mientras más se acerca allá  
(letra 7).

El color de la Esposa tiene una explicación divina: “Morenica la Esposa está, / porque el Sol en el rostro le da”, esto es, porque el Sol (Dios) la inunda.

Además de este tipo de letras en las que Sor Juana “prueba” la evidencia de la Inmaculada Concepción, están aquellas otras en las que propone una explicación del misterio: la creación del hombre fue la obra suma, “complemento del Orbe” y “perfección de los Cielos”<sup>48</sup>; el pecado distorsionó este orden universal; sin embargo, la Providencia, al preservar a María del pecado, restituye en ella la perfección del Universo. Por eso la creación entera es deudora de María:

Pues ya que toda criatura  
quedó deudora a María  
de perfección y alegría,  
de ornato y hermosura,  
canten su Concepción pura,  
pues la perfección encierra  
del Hombre,  
del Ángel,  
del Cielo  
y la Tierra  
(letra 2)<sup>49</sup>.

O bien, está también el muy conceptuoso razonamiento del villancico 5:

¡Un Instante me escuchen,  
que cantar quiero  
un Instante que estuvo  
fuera del tiempo!

El *instante* en que María fue sin mácula concebida quedó fuera del tiempo porque estuvo predestinado desde la eternidad. Para probar tan intrincada tesis, procede Sor Juana al alambicamiento de una serie de nociones temporales:

determinó su Poder,  
que todo lo considera,  
prevenir lo que no era  
para lo que había de ser.

<sup>48</sup> Sor Juana repite esta idea del hombre como climax de la creación en el *Primero Sueño*, texto quizá contemporáneo o muy cercano de esa serie de villancicos: “... el Hombre, digo, mayor portento / que discurre el humano entendimiento; / compendio que absoluto / parece al Ángel, a la planta, al bruto...” (vv. 690-693).

<sup>49</sup> La devoción a María estaba tan exacerbada, tan enraizada en las mentes y las almas de los fieles de entonces, era tan defendida por las autoridades eclesiásticas de la época, que hiperboles como ésta de que la Virgen encierra la perfección del Cielo y aun éste debe honrarla (exageración recurrente en Sor Juana) no hacían a nadie dudar de la ortodoxia de las letras.

Las últimas cuatro coplas remiten a la idea planteada desde la primera letra: la Inmaculada Concepción es una verdad tan evidente que la duda en torno a ella ha sido sólo producto de la ignorancia de los hombres. Sor Juana explica esta ceguera en una estrofa muy ingeniosa:

Que como nube que a Apolo  
esconde el claro arrebol,  
no es obstáculo del Sol,  
sino de la vista sólo...

La nube que oculta al sol no le impide alumbrar, sino a nosotros verlo. María ha pasado también intocada por la duda sobre su Concepción. La última copla es una especie de voto<sup>50</sup>:

Y así afirmará mi voz  
que siempre fue Limpia, pues  
debemos pensar que es  
todo lo que no es ser Dios.

Sor Juana se repite con sorprendente literalidad en su Profesión de votos de 1694, rubricada con su sangre:

Asimismo reitero el voto que tengo ya hecho de creer y defender que la siempre Virgen María nuestra Señora fue concebida sin mancha de pecado [...] y hago voto de defender y creer cualquier privilegio suyo que no se oponga a nuestra santa Fe, *creyendo que es todo lo que no es ser Dios...* (t. 4, p. 519)<sup>51</sup>.

Es notable que en medio de un credo común y corriente, cinco años después, al año de su supuesto retiro de las letras, la monja tenga presente aquella copla de uno de sus tantos villancicos a la Concepción<sup>52</sup>. Hay que tomar este desliz literario como una señal de que este escrito es, en efecto, una profesión de las convicciones católicas de una monja del siglo xvii, pero que es también un escrito literario, con sus lances retóricos y poéticos. Aun “retirada”, Sor Juana hace gala de su lúcida ironía, usando, en un escrito monjil —obligatoriamente ajeno a cualquier intención literaria—, un verso de sus celebrados villancicos. Quienes hayan reconocido la coincidencia de frases debieron percibir la intención: ‘No me he quebrado; escribo el voto como un ejercicio literario más, como compongo una serie de villancicos’. (A pesar de su “retiro”, la monja siguió coqueteando con la litera-

<sup>50</sup> Para un breve panorama histórico de la difusión de la Inmaculada Concepción y su relación con el voto de sangre, cf. M.C. BENASSY-BERLING, *op. cit.*, pp. 244-247.

<sup>51</sup> Inscrito en el contexto de la época, el voto de sangre de Sor Juana adquiere su verdadera dimensión: ni es un acto de fanatismo ni está forzosamente ligado a su decisión final.

<sup>52</sup> Otras veces Sor Juana se repite en forma literal y no gratuitamente, sino con un sentido muy específico; cf. mi comentario “Algo sobre el romance 56 de Sor Juana”, en “*Y diversa de mi misma...*”, pp. 207-208.

tura; ahí están los *Enigmas*, e incluso escritos como la *Petición causídica*, elaborada a partir de una alegoría judicial: Sor Juana no ha renunciado a la manera literaria, al artificio barroco, y su oficio ha alcanzado tal perfección que resulta casi imperceptible.)

VILLANCICOS DEL SANTORAL  
SAN PEDRO APÓSTOL 1677<sup>53</sup>

Las dos series a San Pedro son una buena muestra del trabajo personal de Sor Juana con el género. Si comparamos la de 1677 con la de San Pedro Nolasco, del mismo año, encontramos grandes diferencias en el tono, las formas métricas y aun en los alcances poéticos de las letras. La comparación revela que a pesar de que los villancicos eran compuestos por encargo, Sor Juana no hacía versos “a dos luces”: había santos o fiestas que la inspiraban más que otros. Pedro le era una figura grata. Esta cercanía se refleja en el énfasis lírico, en el empleo de ciertos recursos métricos y estilísticos (las liras, por ejemplo), en el uso de giros como “mi Pedro” y del apóstrofe lírico en letras de carácter más relator o narrativo como los villancicos “en metáfora de”.

El lirismo que caracteriza las series dedicadas a Pedro se presenta desde la primera letra del juego de 1677:

Reducir a infalible  
quietud, del viento inquieto las mudanzas,  
es menos imposible  
que de Pedro cantar las alabanzas,  
que apenas reducir podrán a sumas  
de las alas Querúbicas las plumas.

Estas primeras liras parecen anunciar el tono triunfal, hiperbólico, normal en este tipo de letras, pero luego Sor Juana introduce una especie de alabanza negativa:

No le dijo [Dios] que él [Pedro] era  
Cabeza de la Iglesia Militante,  
ni que era la primera  
Puerta para pasar a la Triunfante,  
ni que a la redondez que alumbra el día  
su pescador anillo ceñiría.

<sup>53</sup> Es curiosa la dedicatoria (al Sr. Lic. D. García de Legaspi Velasco Altamirano y Albornoz, por ese entonces canónigo de la catedral) que precede este primer juego al apóstol. Más que dedicatoria parece una disculpa, en ese tono falsamente modesto, por haber compuesto los villancicos, por sus posibles ligerezas, por lo “fallido” de los versos: “hice como pude [estos villancicos] a violencia de mi estéril vena, poca cultura, corta salud, y menos lugar por las indispensables ocupaciones de mi estado”. ¿Para qué da Sor Juana todas estas explicaciones al canónigo, si con toda seguridad él le encargó el juego? ¿Será que ya sufría a quienes la hostilizaban por sus “negros versos”?

Claro que Cristo dijo a Pedro que era el elegido: “Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia [...] A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos, y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos...” (Mateo 16,18-19). De hecho, la lira sorjuanina es una glosa poética de este anuncio del Señor. Este elogio de signo negativo sirve a Sor Juana para enfatizar aún más la grandeza de Pedro y para introducir su visión del apóstol:

gocen allá otros Santos  
de gloriosos altísimos renombres,  
cual la palma inmortal, cual verde cedro:  
que a mi Pedro le basta con ser Pedro.

El novedoso empleo del apóstrofe lírico hace de Pedro no sólo el referente, sino también el destinatario de las alegorías. Por ejemplo, en la letra 2, Sor Juana presenta a Pedro como maestro de escuela: a base de equívocos con términos como plana, pluma, lápiz (*lapis* = piedra), ABC, tipos de letra (bastarda, itálica, antigua, moderna, romanilla)<sup>54</sup>, presenta las alegorías con la historia de Pedro<sup>55</sup>, pero usando la segunda persona, es decir, dirigiéndose al apóstol:

La grifa y la italiana,  
por gala podéis saberlas:  
mas la romanilla os toca,  
pues sois de Roma cabeza.

Muy parecido es el villancico 3, elaborado a partir de nociones aritméticas: Pedro es el Contador Mayor<sup>56</sup>, enseña mejor que nadie la Regla de tres (el misterio de la Trinidad); puede hacer “de unos pies quebrados / corriente moneda” (alusión al milagro de Pedro de curar a un cojo de nacimiento: Hechos 3,6-9); se puede equivocar, pero rectifica:

bien que alguna vez,  
con inadvertencia,  
negó una partida  
por yerro de cuenta;  
mas luego, soldando  
de su fe la quiebra,  
lo que faltó en oro,  
satisfizo en perlas.

<sup>54</sup> Cf. *supra* lo anotado para la letra 7 de la Asunción 1676 (n. 11).

<sup>55</sup> En cuanto a a procedencia de la información sobre la vida de Pedro, la fuente sólo puede ser una: el Nuevo Testamento. Dice A. SARRE (art. cit., p. 277) que en este primer juego hay mucho de lo que se sabe del santo por las escrituras, por lo que tiene cierta relación con el *Oficio Divino*; sin embargo, las referencias al *Oficio* son tan vagas que “no hay prueba alguna de que Sor Juana lo haya usado como fuente de inspiración”.

<sup>56</sup> Las catedrales tenían un contador, llamado también claverero, que solía ser maestro de matemáticas.

Se trata de la primera referencia a la negación de Pedro y a sus lágrimas de arrepentimiento (que en la serie de 1683 serán el motivo central)<sup>57</sup>. El hermoso estribillo con que remata esta letra contrasta con el tono narrativo de las coplas; Sor Juana abandona el papel de relatora y se dirige a Pedro:

¡Contador divino, cuenta, cuenta, cuenta,  
y de tu libro borra las deudas nuestras;  
y pues tienes en contar  
destreza tan singular,  
que multiplicas, sumas, partes y restas,  
multiplica las gracias y parte las penas!

El ejemplo más representativo de este procedimiento es la composición que cierra el segundo nocturno: una letra ingeniosa y complicada, en la que la misma Sor Juana forma parte de la alegoría; cual sumulista, la monja se dirige a Pedro para probarle el error de su silogismo (de su negación):

Mal lógico, Pedro, estáis,  
pues cuando a Dios conocéis  
y por tal le confesáis,  
antes se lo *concedéis*  
y ahora se lo *negáis*.

Pedro no se mostró como el abismo de ciencia que es, pues aceptando la premisa (de la divinidad de Cristo), le negó la conclusión (negó conocer al hombre). El único acierto en el errático desarrollo silogístico de Pedro es su llanto, prueba del valor de su arrepentimiento:

Mas ya veo que advertido,  
viendo el caso sin remedio,  
lloráis como arrepentido;  
que es arte de hallar el *medio*  
de no quedar *concluido*.

Como lo señalo en el capítulo 2, el episodio de Malco es de los más explotados por los villanciqueros en los juegos dedicados al apóstol. En este juego, Sor Juana recurre a la anécdota tres veces: en la jácara (cf. *infra*), en el villancico 5, en donde Pedro es catedrático de latinidad:

Viendo a Malco sin *mensura*,  
del furor al que le incita  
su locura,  
le puso con sangre escrita  
la *cesura*.

<sup>57</sup> El episodio del llanto está registrado en tres de los cuatro Evangelios: Marcos 14,72; Mateo 26,75; Lucas 22,62. En el de San Juan se relatan las tres negaciones sin mención del llanto.

Pero donde trata el episodio de forma más ingeniosa y fina es precisamente en este villancico del Pedro sumulista:

Mejor las razones hila  
vuestro acero sin misterio,  
pues cuando su corte se afila  
contra Malco arguye en *ferio*,  
y en *celarem* con la ancilla.

Alude a los hexámetros mnemotécnicos de las formas de los silogismos: *Barbara*, *Celarem*, *Dario*, *Ferio*, etc., pero sin referirse a cuestiones técnicas de lógica, sino al juego con la traducción de esos términos latinos: *ferio* = hiero, *celarem* del verbo *celarem* 'ocultar'. Así que el gran lógico arguyó contra Malco hiriéndolo, y contra la criada de Caifás (*ancilla*) ocultando su identidad.

La jácara de este juego está en serie con las letras que la preceden<sup>58</sup>: en el villancico 2 Pedro es maestro de escuela; en el 3 es maestro de matemáticas; en el 5 es catedrático de prosodia y métrica; en el 6 su negación está expuesta en términos de sùmulas y silogismos. Todas estas letras tienen que ver con asuntos académicos y emplean diversas jergas técnicas. En conjunción con este tono técnico-académico, la jácara presenta a Pedro como el mejor maestro de esgrima, superior a "los Carranzas" y a "los Pachecos" (Jerónimo de Carranza y Luis Pacheco de Narváez, célebres teóricos del esgrima en el siglo XVI). El núcleo de la jácara es (no podía ser de otra manera) el episodio de Malco, pregonado en el estribillo en la forma desafiante, propia de estas composiciones, y desarrollado en las coplas con los tecnicismos de las teorías geométricas del esgrima (alcance, compás, ángulo recto, treta, tajo, revés, etc.):

Viendo la *treta* de Malco,  
se la penetró tan diestro,  
que sin valerle el atajo  
hizo la ganancia Pedro,  
pues libertando el alfanje  
y dando en el pie izquierdo  
*compás curvo*, le alcanzó  
a herir el lado derecho.

Aun para aludir a la negación y al arrepentimiento de Pedro, encuentra Sor Juana la alegoría con el tema central del esgrima y la conjunción con el tono jacaresco:

<sup>58</sup> E. FLORES (art. cit., p. 9) llama la atención sobre el lugar, anómalo en los juegos sorjuaninos, que ocupa la jácara: no cierra el segundo nocturno (como las cuatro jácaras de 1676 a 1679) ni forma parte de la ensalada (como las otras cuatro que van de 1685 a 1690). Este cambio coincide con la inclusión de las *glosas* del mestizo en la ensalada final del juego (cf. cap. 6), las cuales constituyen una segunda jácara por el tono y manera de tratar el tema, aunque no reciben tal designación (no es muy común, pero tampoco es del todo rara la inclusión de dos jácaras en un mismo juego; cf. *Catálogo*, ed. cit.).

Mas llegando al *estrechar*,  
 una mozuela, riñendo  
 con flaqueza sobre fuerza,  
 le hizo perder sus alientos.

*Estrechar*: “En la esgrima es necessitar al contrario, y precisarle para concluirle” (*Dicc. Aut.*). Esto es, a punto de ganar, Pedro flaquea ante una mozuela (la criada de Caifás). El Apóstol se sobrepone a esa caída “haciendo de *conclusión* movimiento”, con una *treta*<sup>59</sup> de “suprema dignidad”: sus lágrimas transforman su debilidad en fortaleza.

Sor Juana no se limita a incluir los episodios típicos de Pedro; trata cuestiones teológicas más finas y ensaya sus propias conclusiones en torno al yerro del apóstol. Ejemplo de lo primero es la siguiente copla:

También su *Diptongo* ha sido,  
 pues dos letras que en Él vienen  
 se han unido,  
 y entrambas juntas retienen  
 su sonido  
 (letra 5).

La monja se refiere a las dos naturalezas reunidas en Cristo que “retienen su sonido”, esto es, conservan su esencia sin confundirse. Es una verdad teológica que Pedro supo por revelación divina: “Díceles: «Y vosotros ¿quién decís que soy yo?» Simón Pedro le contestó: «Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo». Tomando entonces la palabra Jesús, le respondió: «Bienaventurado eres Simón, hijo de Jonás, porque no te ha revelado esto la carne ni la sangre, sino mi Padre que está en los cielos»” (Mateo 16,15-17). Este conocimiento es la razón por la que fue elegido cabeza de la Iglesia y es, a su vez, el fundamento del dogma de la infalibilidad del Papa. Doctrinalmente hablando, éste es el aspecto más relevante de San Pedro, y Sor Juana encuentra la manera de articularlo con las anécdotas más sabidas y populares del apóstol.

En cuanto a sus reflexiones sobre la negación de Pedro, concluye que el error permite al apóstol crecer espiritualmente:

Creció con el escarmiento;  
 y con mayor perfección  
 halló atento,  
 después de *declinación*,  
*incremento*.

<sup>59</sup> “*Treta*: Término de la Esgrima. El concepto, o pensamiento, que forma qualquiera de los batalladores para la defensa propia, u ofensa de su contrario, y acción correspondiente a él, sin que éste pueda fácilmente comprehenderle en qualquiera de los lances y tiempos que se ofrecen...” (*Dicc. Aut.*).

Sor Juana lleva un poco más lejos esta idea en la serie de 1683: puesto que esta mejoría espiritual permitirá la elección de Pedro como cabeza de la Iglesia, el yerro fue buscado por la Providencia.

### SAN PEDRO APÓSTOL 1683

Estos villancicos son, quizá, los más hermosos que escribió Sor Juana. El tema central del juego es el llanto de San Pedro, inspiración de versos realmente memorables. Según Alicia Sarre<sup>60</sup>, esta serie está muy lejos no sólo de la letra de los maitines, sino hasta del espíritu de la fiesta. El *Oficio* resalta más el aspecto triunfal del apóstol, su elección como cabeza de la Iglesia, como la potestad suprema. Así lo hace Sor Juana en alguna letra del juego de 1677; aquí, en cambio, enfatiza líricamente el arrepentimiento del apóstol y ensaya explicaciones a esa debilidad, que, a su vez, redunden en mayor grandeza espiritual. En estos villancicos la monja construye con amor, con ternura, con gran sentido poético, otra imagen de Pedro, distinta de la que presenta el triunfalismo oficial: nos muestra a su Pedro, que ya había esbozado en la serie de 1677.

Primer indicio del especial tratamiento de San Pedro es que la serie sólo incluya un villancico “en metáfora de”: la primera letra es la alegoría de un examen. El apóstol es examinado como prelado por Jesús “para que el mérito ostente / antes que a la silla suba”. Pedro responde correctamente a las preguntas, pero, ya que va a ser representante de Dios en la tierra, Dios

le permite que le niegue,  
para que más se confunda:  
que para una perfección,  
le examina en una culpa.

Sor Juana ya había esbozado esta idea en la serie anterior. No se trata de una tesis original de la monja: Méndez Plancarte (p. 400) señala que seguramente Sor Juana tuvo presente a San Gregorio Magno (Homilía XXI), quien habla del fin providencial de la caída de San Pedro: el que iba a ser pastor de la Iglesia debía aprender en su propia culpa a compadecer a los demás. Así, pues, no es importante la originalidad de la idea, sino la insistencia de Sor Juana en ella.

El resto del juego son alabanzas, carentes por completo del tono ditirámico, de certamen, típico de las composiciones en honor a los grandes. Por ejemplo en una letra (2) Sor Juana alaba a Pedro a partir de la premisa de que las maravillas que se saben del apóstol son apenas como “la punta del iceberg”. Se sabe que es claverero del Cielo, pero como no vemos el Cielo, no sabemos cuán grande es su potestad, etc.:

<sup>60</sup> Art. cit., p. 279.

En fin, su graduación tanto  
de todo discurso pasa,  
que es el mejor aplaudirla  
el no saber ponderarla.

La hipérbole, muy recurrente en los villancicos sorjuaninos, es que el mejor elogio para Pedro es no poder hacerlo ante tanta maravilla:

Porque copiar perfecciones,  
imposibles de pintarlas,  
con tan errados borriones,  
si alguno puede expresarlas  
será sólo en negaciones  
(letra 3).

Como en la letra 1 de 1677, la monja recurre a la afirmación “de signo negativo” para expresar el elogio, pero aquí usa *negaciones* en dos sentidos: las que conforman la alabanza y las de Pedro. Al final reitera la idea, que ha hecho suya, de que para llegar al Solio Mayor “haber sido pecador / le sirvió como el ser santo”.

Aun en el villancico a simple vista más “ditirámico” (incluso en el metro elegido: romance de 10 y 12 sílabas): “Hoy de Pedro se cantan las glorias, / al dulce, al doliente, al métrico són...”, hay hermosas alusiones al llanto de Pedro:

Finas perlas le bordan el pecho,  
quedando más rico con la contrición:  
cada pena, le alcanza una gloria;  
cada lágrima, impetra un perdón.  
Providencia Divina permite,  
altamente sabia, que yerre el Pastor,  
porque estudie en el propio delito  
lecciones de ajena conmiseración  
(letra 7).

Sor Juana insiste en que el error da a Pedro mayor grandeza espiritual y en que por eso la Providencia lo permitió. Pero aquí lleva más lejos la segunda idea: imperceptiblemente pasa de un planteamiento particular (el único error del apóstol: negar a su Maestro) a uno general: “Que yerre el Pastor”. Méndez Plancarte se siente obligado a explicar para evitar deducciones poco ortodoxas: “*Que yerre el Pastor*: no en la doctrina dogmática, y ni siquiera moral (Sor J. no niega la infalibilidad de S. Pedro), sino en la conducta práctica... una caída moral, no un error especulativo” (p. 400). Sor Juana suele ser muy fina cuando se trata de dejar pasar un segundo mensaje. Es muy difícil saber hasta qué punto la “osadía” que perturbó a Méndez Plancarte es realmente tal, es decir, es un cuestionamiento serio de la infalibilidad del Papa representado en Pedro, y hasta qué punto es sólo producto de un momento de éxtasis poético. Me inclino a pensar que hay algo de las dos cosas. Así era Sor Juana.

El segundo nocturno de esta serie, en conjunto, constituye una de las cúspides líricas de los juegos sorjuaninos. En los tres villancicos está presente el apóstrofe lírico; en los tres el estribillo va pospuesto y funciona como una condensación lírica; el tema de los tres es el llanto de Pedro. En la letra 4, por ejemplo, para aludir al llanto, Sor Juana logra una afortunada y hermosa traslación con el convencional símil de la *piedra* (“Tú eres Pedro y sobre esta piedra...”):

Piedra herida a los golpes  
del dolor penetrante,  
desatando tu yelo  
en dos puros raudales.

En ningún momento recurre a los lugares comunes de las composiciones al apóstol. Y, cuando lo hace, se aplica en dar un tratamiento personal al lugar común:

bien haces: acude  
a mayor empeño,  
y tu pesca sea  
todo el Universo.

Sor Juana usa la alegoría bíblica del santo como pescador de almas, pero como en otros casos, la alegoría no es el origen de un romance relator, sino el vehículo del afecto de la monja. De ahí el estribillo con que remata la letra: una cancioncilla tradicional, seguramente tomada del romance gongorino “Sin Leda y sin esperanza”, que adapta a la segunda persona de la letra: “¡Barquero, barquero, / que te llevan las aguas los remos!”<sup>61</sup>. En todo este nocturno, Sor Juana se ocupa, con ternura, con compasión, del dolor de su Pedro (“Llora, llora, mi Pedro...”), consolándolo en hermosísimos versos:

¡Oh Pastor, que has perdido  
al que tu pecho adora!  
Llora, llora:  
y deja, dolorido,  
en lágrimas deshecho  
el rostro, el corazón, el alma, el pecho<sup>62</sup>.

Esta segunda serie a San Pedro es buena muestra de que el tono de los juegos, el trabajo alegórico, el énfasis lírico o discursivo, incluso la versificación, están en buena parte determinados por la fiesta y no sólo por la retórica del género.

<sup>61</sup> Hay una hermosa reelaboración de este estribillo en una serie, también a San Pedro, de GABRIEL DE SANTILLANA (México, 1688): “Favor, favor, Barquero, / que a las aguas ossado / se arroja Pedro. / Tened, tened las velas, / batid los remos, / peina las ondas, / borrad los vientos” (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

<sup>62</sup> Nótese el parecido de esta imagen del corazón deshecho en lágrimas con la del soneto “Esta tarde mi bien...” (núm. 164): “...pues ya en líquido humor viste y tocaste / mi corazón deshecho entre tus manos”.

## SAN JOSÉ 1690

Dice M.-C. Bénassy-Berling que Sor Juana, “al igual que millones de mujeres oprimidas, veneró a San José, el «antimacho», hombre del que la escritura no conservó ninguna palabra, que nunca trató de estar en primer plano, que siempre estuvo presente cuando se necesitó de él”<sup>63</sup>. La estudiosa percibe en Sor Juana una inclinación especial hacia este santo, y le busca una explicación. Su comentario sugiere que las mujeres de la época eran especialmente devotas de San José, puesto que la devoción de Sor Juana era parte de esa piedad común. En alguna otra parte de su estudio, ignora esa “devoción femenina” y dice que San José más bien era una figura perpleja para Sor Juana, pues la monja no podía entender cómo el santo se jugó la vida por una sola visión y aceptó la versión del ángel sobre el embarazo de su esposa<sup>64</sup>. Sin embargo, la explicación más convincente, para Bénassy-Berling, es que la simpatía por San José era parte de su devoción mariana. En efecto, en alguna letra, Sor Juana plantea un paralelismo entre San José y María: al igual que en los villancicos a la Asunción, recurre a la oposición entre el júbilo del Cielo, porque José asciende, y el dolor de la tierra por perderlo. En realidad, Sor Juana retoma una idea muy aceptada por la tradición cristiana (al parecer a partir de Mateo 27,52-54) de que José, al igual que María y como premio a su santidad, ascendió al cielo en cuerpo y alma<sup>65</sup>:

Como aun después de su muerte  
la Tierra lo poseía,  
y guardado lo tenía  
en su calabozo fuerte,  
siente más perder la suerte  
cuando tanto bien la deja.  
¡Ay que se queja!

La percepción de Bénassy-Berling es atinada: las letras a San José evidencian cierta preferencia, pero no creo que ésta tenga que ver con su devoción mariana (que era la “obligada”), ni con el argumento del “antimacho”, siempre mudo y oculto (Sor Juana no podía haber sentido simpatía por una figura tan desdibujada y poco valiente). La inclinación por San José se debe, primero, al gusto por recrear una figura tan singular, pues se trataba nada menos que del padre terrenal de Cristo; segundo: precisamente porque las Escrituras no le dan ninguna personalidad, Sor Juana se va a ocupar de construirla. Así lo expone en la dedicatoria:

<sup>63</sup> *Op. cit.*, pp. 233-234.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>65</sup> Dice el texto de Mateo: “Se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron”. De donde algunos (MÉNDEZ PLANCARTE, p. 420, cita a San Bernardino de Siena, Gerson y Santo Tomás) dedujeron que entre los santos resucitados estaría San José.

Divino Josef: si son  
 vuestras glorias tan inmensas,  
 que ignorándolas ninguno,  
 no hay alguno que las sepa...

Ningún católico ignora la importancia y el significado de San José en la vida de Cristo, pero lo único que se sabe es que era el esposo de María y que aceptó el anuncio del ángel. La paradoja planteada en la dedicatoria es: cómo tratar sobre un gran asunto que se reduce a tan poco, “se sabe que es grande [San José], pero / no se mide su grandeza”, es decir, no hay datos concretos para sopesarla. El juego de palabras de la copla final de la dedicatoria es muy de Sor Juana y se traba con la conclusión del último villancico de la serie:

al menos merezca ser  
 índice de una fineza  
 que piensa de vuestras glorias  
 todo aquello que no piensa,  
 rúbrica

¿Cómo entender esta copla? Podría glosarse así: ‘estos villancicos son una muestra de mi amor [*fineza*] y de lo que pienso sobre ti, aunque en realidad no lo pienso’. ‘No lo pienso’ porque no hay elementos para deducir tales cosas, o porque no se debía pensar. Este ‘sí pero no’ se relaciona con la última copla del juego:

Yo no entiendo tan gran Santo;  
 de mí solamente sé  
 que desde luego detesto  
 todo lo que no sonare bien;  
 y estaré  
 a lo que corrija  
 Nuestra Santa Fe.

Sor Juana sabe que al recrear y sacar a la luz a una figura tan velada en las Escrituras, pudo haber caído en excesos, imprecisiones o incorrecciones y se “cura en salud”. Es la única vez que la monja incluye una declaración de este tipo; seguramente sabía que algo de lo que pensó no lo debía haber pensado<sup>66</sup>.

Los textos bíblicos proporcionan apenas unos cuantos datos sobre San José, relacionados con el proyecto mesiánico: que permaneció casto en su matrimonio y guardó la virginidad de María. Sor Juana borda sobre estas únicas noticias: a ve-

<sup>66</sup> Tiene razón Méndez Plancarte cuando señala que si la Iglesia hubiera querido pelear, habría podido encontrar material suficiente para iniciar proceso contra Sor Juana. Quizá es que no se tomaban en serio los villancicos, aunque sí pasaban por censura. Cf., por ejemplo, la censura del P. Núñez “Sobre dos proposiciones erróneas de un cuadernillo impreso con los villancicos que se cantaron en la Puebla de los Ángeles, en la Navidad de 1675” (núm. 457 del *Catálogo de textos... siglo xvii*, y el núm. 2085.2 del mismo *Catálogo*).

ces le permiten ejercicios especulativos realmente notables, y a veces son el detonador de ingeniosas y originales explicaciones al pasivo papel de San José. Las dos prendas espirituales del santo destacadas por la hermenéutica católica son su muda aceptación de las cosas y su castidad. Para resaltar lo primero, Sor Juana compara el silencio de José con la mudez de Zacarías. Este último duda del anuncio del ángel de que él y Santa Isabel —ya seniles— serían padres del futuro Juan el Bautista. Dios castiga su duda dejándolo mudo hasta el nacimiento del hijo (Lucas 1,20). El silencio de José, en cambio, es una elección libre, no un castigo; en José el silencio es mérito (calla ante la preñez de su esposa; recibe y acata sin duda alguna los anuncios angélicos). El razonamiento de Sor Juana es ingenioso: “¡Y así, todos entiendan que José calla / porque el Verbo Divino es su palabra!”

Sobre la virginidad de José, Sor Juana elabora varias letras, y en cada una ensaya una explicación diferente:

Pues ¿quién le podrá suplir  
la infecundidad, si nadie  
es digno de engendrar hijos  
que suyos puedan llamarse?  
(letra 2)

José es padre del hijo de Dios; sólo Dios podría engendrar otros hijos pares del hijo de José. De ahí el diseño de la Providencia de mantener casto al esposo de María. La alabanza parece sustentarse sólo en juegos de palabras, sin embargo, Sor Juana remata con una salida muy convincente:

Sébase, pues, de José,  
que es su perfección tan grande  
que para ser Hijo suyo,  
sólo Cristo fue bastante.

Así, la parca noticia de la virginidad de José adquiere otra dimensión: no es el “buenecito” de José que aceptó conservarse casto, sino que no había otro hijo (además de Cristo) que fuera digno de tal padre.

En la letra 5 la explicación a la virginidad de José es más teológica: José no sólo mantuvo su castidad, también la de su esposa, a quien no “conoció”<sup>67</sup>:

El tener Dios Madre Virgen  
le debe: pues a merced  
lo fue de José, cediendo  
su matrimonial poder.

<sup>67</sup> No creo que la virginidad sea un tema especial para Sor Juana (cf. los estudios de MARGO GLANTZ, “El discurso religioso...”, y de GEORGE H. TAVARD, *Juana Inés de la Cruz and the Theology of Beauty. The first Mexican theology*, University of Notre Dame Press, Notre Dame-London, 1991, cap. 2). La monja le concede el valor que la tradición, judeo-cristiana en general y católica en particular, le han dado. Si en los villancicos a San José abundan las referencias a su castidad es porque es casi la única información proporcionada por los Evangelios. Sin embargo, Sor Juana sabe sacar buen provecho al tema y evita caer en la alabanza simplista.

San José hubiera podido lícitamente ejercer su derecho conyugal; muestra de su grandeza es la renuncia a ese derecho. A Méndez Plancarte no le parece del todo correcto el razonamiento de Sor Juana: “Aquí el fervor amoroso y lírico se excede del estricto rigor teológico. Para S. José hubiera sido *lícito* el uso de su matrimonio, atendiendo a sólo la justicia; mas no respecto a la religión y la castidad” (p. 422). Esta explicación anula el espíritu de la letra: la monja destaca, precisamente, la generosidad de José al aceptar sólo una paternidad “providencial”.

También en la letra 7 especula sobre este asunto, pero aquí lo relaciona con una cuestión clásica de la teología de la Encarnación: por qué Cristo no nació de simple virgen sino de casada. La idea está inspirada en el *Oficio* del 24 de diciembre: la primera lección del tercer nocturno de maitines (éste es el primer villancico del tercer nocturno) comienza con la lectura del Evangelio de San Mateo (1,18), donde se especifica que María estaba casada con José, y sigue con una homilía de San Jerónimo en la que el santo plantea y resuelve esta cuestión. Sor Juana remite literalmente a esta homilía: se refiere de manera perifrástica a San Jerónimo (“Padre de la Iglesia, y Padre / de mi sacra Religión”); habla de las cuatro respuestas formuladas en la homilía (mencionando, como lo hace San Jerónimo, que la cuarta es de Ignacio de Antioquía). Es, pues, evidente la relación entre esta letra y el *Oficio Divino*. Sin embargo, la monja no se limita a la recreación poética del *Oficio* y aventura su propia respuesta:

Digo, que fue por premiar  
de José la perfección,  
pues sólo era digno premio  
el llamarlo Padre, Dios.

Según la monja, Dios quiso que la Virgen fuera casada para honrar y premiar la extraordinaria virtud de San José con la dignidad de esposo de la Madre de Dios y padre de Cristo. La propuesta es una salida poética más, pero también un ejercicio intelectual (de la dimensión que pudiera tener un ejercicio de este tipo en el contexto de una poesía ligera). En otro nivel, la *Carta atenagórica* (que Sor Juana redactaba quizá por esas fechas) es el resultado de este mismo tipo de ejercicio. Si en el villancico la mención del asunto teológico, de San Jerónimo y su propia propuesta son puro artificio, en la *Carta* el cuestionamiento a las tesis de Vieyra es también el artificio de que se vale para mostrar que es capaz de discurrir sobre cualquier tema con la misma autoridad e inteligencia que otros. En ligero y en serio, pero en los dos casos se trata de ejercicios intelectuales.

Los ejemplos más representativos de ese ejercicio imaginativo-intelectual son los villancicos 3 y 6. En el primero, Sor Juana presenta a José asumiendo cabalmente la autoridad de padre, esto es, que “el hombre domine y obedezca Dios”:

¿Quién oyó? ¿Quién oyó? ¿Quién miró?  
¿Quién oyó lo que yo:  
que el Hombre domine, y obedezca Dios?  
¿Quién oyó? ¿Quién oyó lo que yo?

La pregunta del estribillo da pie para una serie de especulaciones sobre pasajes bíblicos en los que Dios ha subordinado su autoridad al hombre. Varios personajes ensayan sus respuestas, pero el que preguntó siempre contraargumenta:

Yo lo vi en Moisés,  
cuando revocó  
la sentencia, porque  
Moisés lo pidió.  
¡No, no, no, no, no,  
que es el que yo digo  
prodigio mayor!  
Que allí, de Piadoso  
concedió perdón;  
pero aquí, Obediente  
mostró sujeción.

Así, Josué, a cuyos ruegos Dios detuvo el sol (Josué 10,12-13), Jacob, que luchó con Dios y salió vencedor (Gn 32,24-31), Elías, a cuya petición Dios hizo llover fuego (Reyes 1,18-38), quedan como pálidos anuncios de San José. A ellos Dios no les obedeció, les concedió lo que pedían porque es misericordioso: a José se sujetó por amor; por ello se celebra Mayor entre los Mayores.

En la letra 6, plantea una apuesta entre Dios y José por ver quién de los dos ejecuta mayor fineza: Dios dándole por esposa a la Reina del cielo o José guardándola virgen. La disputa es de igual a igual:

[José] Yo fui a la voz del Ángel  
tan obediente,  
que mi respuesta sola  
fue obedecerte.  
Yo pago con ventajas  
esa fineza,  
sujetando a ti toda  
mi Omnipotencia.

A ojos de cualquier buen cristiano, José fue el premiado, porque, evidentemente, Dios ejecutó la mayor fineza. Sin embargo, en la apuesta sorjuanina ninguno “alcanza”; nadie gana, “pues en la cuenta / tanto vale la paga / como la deuda”. Sor Juana desvirtúa la imagen “oficial” de San José como hombre humilde que acata sin chistar; imagina un San José inteligente y retador que, lejos de aceptar pasivamente los dones de la Providencia, se pone con Dios al tú por tú. La monja se luce recreando la reacción humanamente lógica de un José tan divino como humano.

Esta paradoja de José divino/humano es también el tema de los tres últimos villancicos de la serie. La letra 10 es una hermosa composición sobre los celos de José:

Para no ver el Preñado,  
José, que le daba enojos,  
de María, los dos ojos  
ha cerrado.

José sufre y para no ver a María preñada, cierra los ojos pues no quiere que sean testigos en contra de ella. De ahí la antítesis “ver dormido” y “no ver despierto”: nunca está más ciego que cuando ve (no acepta la falta de su esposa); y mientras duerme Dios le abre los ojos y le revela la verdad<sup>68</sup>.

En la letra anterior, los celos revelan el lado humano de José, en cambio, en la siguiente lo acercan a la divinidad. En este villancico, Sor Juana explica los celos como un dolor que pone a prueba a José y que lo equipara al Padre Eterno, recordándonos cómo éste celó a su pueblo que adoraba a otros dioses (Éx 20, 3-5):

El sentimiento de Dios  
eran celos de su Pueblo;  
y cuando los tiene Dios,  
no está José bien sin ellos.  
Pues sienta él entre los Santos  
solamente este tormento;  
que es Padre de Cristo, y debe  
parecerse al Padre Eterno.

La equiparación con Dios sigue en la última letra del juego:

A poder Dios hacer otro  
Dios, tan bueno como Él,  
a lo que imagino yo,  
hiciera sólo a Joséf:  
y se ve,  
pues en cuanto pudo  
le dio su Poder.

Sin embargo, Sor Juana no deja de ponderar su lado humano: José como padre “normal” que da de comer, provee el sustento, educa, regaña, etc.:

Más sustentaba que Dios,  
a mi modo de entender,  
pues Dios lo sustenta todo,  
y él daba a Dios de comer...<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Las notas de MÉNDEZ PLANCARTE son siempre muy útiles, sin embargo el comentario a esta letra no es muy atinado: “Por licencia poética, llama Sor J. *celos* a la zozobra de S. José, al ver y no saberse explicar la gravidez de su Esposa [...] No lo fueron, sin duda, en sentido propio” (p. 426). Méndez Plancarte no puede aceptar una emoción tan humana en San José; como sacerdote, acepta sin más la versión oficial de la pasividad de José. Y está bien: cada quien sus creencias. Lo que no es del todo correcto es endosar las mismas convicciones a Sor Juana: precisamente, la monja se complace en recrear la humanidad de José, mencionando sentimientos muy humanos que los Evangelios silencian.

<sup>69</sup> Cf. el romance 54 (OC, t. 1, p. 164): “Un hombre, que da alimentos / al mismo que lo alimenta; / cría al que lo crió, y al mismo / que lo sustenta, sustenta”.

Los villancicos a San José son muy notables, por varias razones; entre otras, por la buena poesía de que son muestra, porque ejemplifican —muy ilustrativamente— el afán especulativo de Sor Juana (afán que se pensaría difícil de encontrar en composiciones de este tipo), por sus hipérbolos conceptistas, que, además de recursos poéticos, son también esbozos de una opinión sobre el tema, de una “teología personal”. Esta teología “especulativo-imaginativa” está muy presente, como lo señalé en su oportunidad, en los villancicos a la Concepción. Se trata de un continuo ejercicio intelectual e imaginativo que revela la intención de ir siempre más allá (bien ilustrada en la *Carta atenagórica*): Sor Juana sabía de teología; no modificaba nada, porque no podía. Lo bueno es todo el juego que sabe sacar.

#### SANTA CATARINA 1691

Éste es el juego más estudiado. Por un lado, es el último que compuso y de lo último que escribió Sor Juana. Por otro, están elementos como el parecido entre las vidas de Sor Juana y de Santa Catarina, el famoso “feminismo” y el supuesto “hermetismo” de la serie.

1691 fue un año importante en la vida de Sor Juana: en noviembre de 1690, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, había publicado —sin la autorización de la monja— la *Crisis de un Sermón* (que, para muchos estudiosos, fue un “golpe bajo” que desató las furias contra Sor Juana<sup>70</sup>), acompañada de la “cariñosa” reprehensión del obispo por sus actividades literarias mundanas; en marzo de 1691, firmó Sor Juana su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*; en ese año se preparaba ya en España la edición del *Segundo volumen* (publicado al año siguiente); en serie con acontecimientos de tal importancia estaría la composición de los villancicos a Santa Catarina, por ello a este juego se le ha dado el valor de “testamento intelectual”, considerándolo una especie de contraparte (en verso) de la *Respuesta*. Además, son los únicos villancicos que no se cantaron en Puebla ni en la ciudad de México, sino en la catedral de Oaxaca. Según Georgina Sabat<sup>71</sup>, esto se debió a que el obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, después del asunto de las cartas (la *Atenagórica*, la *Carta a Sor Filotea* y la *Respuesta*), juzgó poco oportuno que esos villancicos tan virulentos se cantaran en Puebla, y se los recomendó al obispo de Oaxaca, su amigo. Esta explicación supone que Sor Juana no quedó conforme con lo expuesto en su *Respuesta*, se quedó con cosas que decir y compuso *motu proprio* los villancicos y luego buscó dónde colocarlos. Sin embargo, es casi seguro que Sariñana, obispo de Oaxaca y admirador de Sor Juana, le hiciera el encargo; por tanto, se trata de letras, al igual que tantas otras, más o menos con-

<sup>70</sup> Cf. O. Paz, *op. cit.*, pp. 511-533; DARIO PUCCINI, *Una mujer...*, pp. 38-49; ELÍAS TRABULSE, *Los años finales de Sor Juana*, Condumex, México, 1995. Sobre el supuesto revuelo causado por la *Crisis* véanse los comentarios de ANTONIO ALATORRE y MARTHA LILIA TENORIO, *Serafina y Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 68-72.

<sup>71</sup> “Los Ejercicios...”, p. 260.

vencionales, con su dosis de originalidad y quizá con mayor presencia de lo autobiográfico (el tema se prestaba), pero no especialmente significativos.

Catarina es una de las más célebres mártires de los primeros siglos (¿s. iv?). Según su leyenda, a los diecisiete años era la más hermosa y la más ilustrada de las jóvenes de Alejandría. No pudo encontrar un pretendiente que la igualara hasta que un ermitaño le reveló que la Virgen María le procuraría el esposo deseado (Cristo). Catarina se convirtió al cristianismo; abogó ante Maximino para que cesara la persecución de cristianos. Éste convocó a los cincuenta mayores filósofos de la provincia para que la confundieran. Catarina no sólo rebatió los argumentos de los sabios, sino que los convirtió. Maximino, entonces, la torturó con una rueda de cuchillas, y luego la mandó decapitar: “Al fin, dando su cuello a la segur, voló al duplicado premio de la Virginidad y el Martirio; y su cuerpo fue maravillosamente colocado por los Ángeles en el Monte Sinai” (*Breviario*)<sup>72</sup>.

El parecido con la vida de Sor Juana es evidente: dos mujeres sabias, que muy jóvenes superaron a los hombres. Como Catarina, la monja fue sometida a un examen; Calleja cuenta que el virrey de Mancera, asombrado de la precocidad y el saber de Juana Inés (que entonces tendría 16 o 17 años) convocó a cuarenta doctores para que la examinaran; como Catarina, la joven Juana salió airoso:

...y atestigua el señor Marqués, que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dize: “Que a la manera, que un Galeón Real” (traslado las palabras de su Excelencia) “se defendería de pocas Chalupas, que le embistieran, así se desembaraçaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas, que tantos, cada uno en su clase, la propusieron”<sup>73</sup>.

La leyenda y el *Breviario* destacan tres cualidades en Catarina: virgen, mártir y sabia<sup>74</sup>, sin embargo, el aura de Santa Catarina está tejida básicamente con dos hilos: su virginidad y su martirio, la sabiduría es sólo un adorno. Sor Juana lo sabe y dedica hermosas letras a la virgen mártir; en algunas alabando —como era de cajón en composiciones ditirámicas— su belleza y virtudes:

La hermosa Catarina,  
que la gloria Gitana  
vana, vana,  
elevó a ser Divina,  
y en las virtudes trueca  
de Débora, Jael, Judith, Rebeca.

<sup>72</sup> OMER ENGLEBERT, *La flor de los santos*, Librería Parroquial de Clavería, México, 1985, pp. 426-427.

<sup>73</sup> *Fama y Obras póstumas*, ed. de la UNAM, p. [21].

<sup>74</sup> Dice A. SARRE, art. cit., p. 280: “No sólo era bien conocida la leyenda [de Santa Catarina], sino que se leía [...] en las lecciones de los matines de los que los villancicos formaban parte. En esto los villancicos corresponden muy bien con el Oficio Divino. Cualquier otro detalle que Sor Juana añade es más bien el resultado de su propio trabajo, que la prueba de que haya usado otras fuentes”.

La santa supera, pues, en belleza, sabiduría y valor a las heroínas bíblicas. De este mismo tipo es la letra 9: villancico de corte muy tradicional que “escenifica” una disputa entre la Rosa y la Estrella por ver cuál de los dos símiles se aplica mejor a Catarina:

Catarina, siempre hermosa,  
es Alejandrina Rosa.  
Catarina, siempre bella,  
es Alejandrina Estrella.  
¿Cómo Estrella puede ser,  
vestida de rosicler?  
¿Cómo a ser Rosa se humilla,  
quien con tantas luces brilla?

La idea es que Catarina participa de los atributos de las dos y no hay vencedora en la disputa. En otras letras, Sor Juana traba muy ingeniosamente los dos motivos:

¡Esto sí, esto sí,  
esto sí que es lucir,  
cándido el Clavel,  
purpúreo el Jazmín!...

El trueque de epítetos (“cándido” le toca al jazmín, “purpúreo” al clavel) enfatiza la idea de Catarina siempre ‘virgen y mártir’: jazmín, pero rojo; clavel, pero blanco.

Inspirada en los mismos motivos, pero más original, es la letra en la que Sor Juana compara dos “gitanas” ilustres: Cleopatra y Catarina. Cleopatra, herida de amor, se hace morder por una serpiente (“Un áspid al blanco pecho / aplica amante Cleopatra”). Catarina también se entrega a la muerte, pero “de mejor Amor herida”. Cleopatra, “porque no triunfase Augusto / de su beldad soberana”, prefiere la muerte a la esclavitud. Igualmente heroica, pero sublime, Catarina “la ebúrnea entrega garganta / al filo, porque el Infierno / no triunfe de su constancia”. De la comparación sale enaltecida Catarina.

En todas estas letras, el martirio es el motivo de desarrollos más o menos convencionales, que son más o menos los esperados, de acuerdo con las fórmulas y retórica del género. Pero en la letra 5, Sor Juana hace del martirio un asunto personal: Catarina fue torturada física y moralmente, Sor Juana moralmente; la santa fue decapitada, la monja, de manera simbólica, mutilada. Así, la monja “usa” el martirio de Catarina como una alegoría de su propia circunstancia vital. En ningún pasaje de la leyenda se alude a la envidia: Catarina muere por proclamar la fe verdadera y no querer abjurar de ella. Sor Juana deduce esa envidia a partir de su vida: ella vive su propio martirio al ser envidiada, y lo entrevera en el relato de la santa:

Contra una tierna Rosa  
mil cierzos [se] conjuran<sup>75</sup>:

<sup>75</sup> Sin el *se* el verso queda de seis sílabas, además de que el pronombre va con el sentido del

¡oh qué envidiada vive,  
 con ser breve la edad de la hermosura!  
 Porque es bella la envidian,  
 porque es docta la emulan:  
 ¡oh qué antiguo en el mundo  
 es regular los méritos por culpas!

Un motivo recurrente en sus dos cartas autobiográficas es la envidia: “¿De qué embidia no soi blanco? ¿De qué mala intención no soi objeto? ¿Qué acción hago sin temor? ¿Qué palabra digo sin recelo? [...] Y de todo junto resulta un tan extraño género de *martirio* qual no sé yo que otra persona aya experimentado”, dice al padre Núñez<sup>76</sup>. Y lo reitera nueve años después en su *Respuesta*:

Aquella ley políticamente bárbara de Atenas, por la cual salía desterrado de su república el que se señalaba en prendas y virtudes porque no tiranizase con ellas la libertad pública, todavía dura, todavía se observa en nuestros tiempos, aunque no hay ya aquel motivo de los atenienses; pero hay otro, no menos eficaz aunque no tan bien fundado, pues parece máxima del impío Maquiavelo: que es aborrecer al que se señala porque desluce a otros. Así sucede y así sucedió siempre (*OC*, t. 4, p. 453).

Este párrafo, escrito meses antes del juego a Santa Catarina, parece la glosa de los impresionantes versos “¡oh qué antiguo en el mundo / es regular los méritos por culpas!”. Toda la letra constituye una hermosa denuncia, “a lo divino”, de lo denunciado una y otra vez:

No extraña, no, la Rosa  
 las penetrantes púas,  
 que no es nuevo que sean  
 pungente guarda de su pompa augusta.

El “martirio” de la envidia en analogía con las púas está también en la *Respuesta*:

Suelen en la eminencia de los templos colocarse por adorno unas figuras de los Vientos y de la Fama, y por defenderlas de las aves, las llenan todas de púas: no puede estar sin púas que la punquen quien está en lo alto. Allí está la ojeriza del aire; allí es el rigor de los elementos [...] ¡Oh infeliz altura expuesta a tantos riesgos! ¡Oh signo que te ponen por blanco de la envidia y por objeto de la contradicción!... (*OC*, t. 4, p. 454).

Como Catarina, Sor Juana es Rosa (virgen y mártir); en el caso de la santa, las púas son reales (la máquina que la torturó), en Sor Juana metafóricas (la constante hostilidad), pero a las dos las fortalecen, las hacen más grandes.

verso: *conjurarse*, según el *Dicc. Aut.*, significa “unirse, aliarse, confederarse contra el Superior u otra persona...”

<sup>76</sup> ANTONIO ALATORRE, “La Carta...”, pp. 620-621.

A pesar de que la leyenda y el *Breviario* hablan de Catarina como mártir y sabia, obviamente para la Iglesia lo más digno de recordación es la mujer mártir, y se interpreta su sabiduría en función de la conversión y del martirio: Catarina era sabia en tanto que aceptó las revelaciones divinas y supo defenderlas con su mente y con su sangre. En casi todo el juego Sor Juana acata esa jerarquía (aunque la sabe aprovechar de maravilla), pero en una deliciosa letrilla (muy al estilo gongorino), pone a la sabiduría al mismo nivel del martirio e ignora la tácita restricción al ámbito místico-religioso:

Érase una Niña,  
como digo a usted,  
cuyos años eran,  
ocho sobre diez...  
Ésta (qué sé yo,  
cómo pudo ser),  
dizque supo mucho,  
aunque era mujer...  
Y aun una Santita  
dizque era también,  
sin que le estorbase  
para ello el saber...

Esto de que la santidad no está reñida con la sabiduría y el sarcástico diminutivo “Santita”, es una reiteración de sus reclamos, de nueve años atrás, al padre Núñez:

Pues ¿por qué para salvarse ha de ir por el camino de la ignorancia si es repugnante a su natural? No es Dios, como summa bondad, summa saviduria? Pues ¿por qué le ha de ser más acepta la ignorancia que la ciencia? Sávese San Antonio con su ignorancia santa, norabuena, que San Agustín va por otro camino, y ninguno va errado<sup>77</sup>.

Sólo que en este villancico Sor Juana es más clara y contundente:

Pues como Patillas  
no duerme, al saber  
que era Santa y Docta  
se hizo un Lucifer.

El desvelo de “Patillas” está plenamente justificado: el estudio de las ciencias sagradas favorece la santidad individual y redonda, por tanto, en beneficio de toda la Iglesia.

El tema de una santa sabia se prestaba para “tomar la ocasión por la mollera” y defender el derecho de la mujer al estudio y al saber. De aquí el tan traído y lle-

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 623. En su “Aprobación” de la *Inundación...*, fray Luis Tineo sostiene también que sabiduría y santidad no están reñidas (cf. la ed. facs. de la UNAM, p. [10]).

vado “feminismo” de los villancicos a Santa Catarina. Ha sido, principalmente, el villancico 6 de esta serie el que ha despertado todo ese entusiasmo feminista. Se trata, en efecto, de una apología apasionada, obvia, explícita, de la mujer docta:

De una Mujer se convencen  
 todos los sabios de Egipto,  
 para prueba de que el sexo  
 no es esencia en lo entendido.  
 ¡Victor, victor!

Estudia, arguye y enseña,  
 y es de la Iglesia servicio,  
 que no la quiere ignorante  
 El que racional la hizo.  
 ¡Victor, victor!

Respecto a estos versos, observa M.-C. Bénassy-Berling que “contradice[n] implícitamente al mismísimo San Pablo”, lo que —según la misma estudiosa— no era tan grave, pues “en unos *villancicos* cantados ante el pueblo un día de fiesta, es posible introducir —entre veras y burlas— ciertas cosas que serían inconcebibles en un alegato dirigido a un obispo”<sup>78</sup>. ¡“Inconcebibles en un alegato dirigido a un obispo”! ¿Y el pasaje de la *Respuesta* donde, dirigiéndose al obispo de Puebla, contradice de manera explícita y muy en serio, no directamente a San Pablo, sino a sus torpes (y malintencionados exegetas)?<sup>79</sup> ¿Qué necesidad tenía Sor Juana de reiterar, con esa vehemencia, lo que ya había dicho (a quien se lo tenía que decir) de manera tan inteligente, ponderada y bien argumentada? Además, la letra no es tan novedosa como podría pensarse. Calderón había esgrimido argumentos parecidos: “Pues lidien y estudien, que / ser valiente y ser sabias / es acción del alma, y no es / hombre ni mujer el alma”<sup>80</sup>.

Por otra parte, está el asunto de la atribución de este villancico, justo este villancico, a León Marchante (1631-1680): figura en las páginas 350-351 del tomo 2 de las *Obras poéticas póstumas*, sin lugar ni fecha, junto con otras dos letras a la misma santa. Méndez Plancarte no acepta esa atribución: “Huelga ponderar la evidentísima *autenticidad Sorjuanesca* de estos Vills. de S. Catarina, remitidos por ella misma a Oajaca, impresos al punto y con su nombre en Puebla [...] He aquí un flagrante apócrifo entre esas «Obras póstumas»” (p. 436). El *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii* no registra ni una sola edición aislada donde aparezca este villancico. La única entrada remite a las *Obras póstumas*. Tomando en cuenta el gran influjo de León Marchante sobre Sor Juana, el cuidado y escrúpulo con que el anónimo editor reunió las obras del villanciquero español, las tres letras de la serie navideña que sí se puede probar (con la existencia de ediciones aisladas muy anteriores a 1689) que son de León Marchante

<sup>78</sup> “Más sobre la conversión de Sor Juana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), p. 465.

<sup>79</sup> *Respuesta*, OC, t. 4, líneas 1033-1061.

<sup>80</sup> *Apud* MÉNDEZ PLANCARTE, OC, t. 2, p. 436.

(véase el Apéndice), no sería extraño que se tratara de un “plagio”. Hay tres posibilidades: que Sor Juana no haya entregado el juego completo, por lo que el maestro de capilla (generalmente españoles que habían recorrido varias catedrales de la Península) conociera la letra y completara el juego; que la misma Sor Juana conociera la letra y la incluyera; que, en efecto, el villancico sea de la monja y la atribución a León Marchante sea errónea. A mí lo que me hace dudar de la autoría de Sor Juana es, precisamente, la vehemencia del villancico, su tono tan descaradamente encendido: Sor Juana era mucho más sutil<sup>81</sup>. Además, el discurso apologético no es la única coincidencia entre la serie sorjuanina y las letras de León Marchante a Catarina, hay otras más puntuales. Por ejemplo, en el estribillo de la letra 10 Sor Juana usa la alegoría del matrimonio, en la que la virgen mártir es la esposa y Cristo el esposo:

¡Ay que se abren los Cielos de par en par,  
 porque Cristo descende, y su Esposa va;  
 y porque entre y salga una y otra  
 Sacra Majestad,  
 abre el Cielo sus puertas de par en par!

León Marchante recurre también al motivo del matrimonio: “El martyrio se previno, / para abreviarle los plazos / de ver a su Esposo Divino...”<sup>82</sup> En realidad, la analogía proviene de la liturgia mariana (“Veni, sponsa Christi, accepe coronam...”); así que esta coincidencia puede deberse a la simbología católica de la época. Sin embargo, en la letrilla “Érase una niña...”; dice Sor Juana:

Porque tiene el Diablo  
 esto de saber,  
 que hay mujer que sepa  
 más que supo él...

Es la misma idea de León Marchante: el demonio, como vio que no podría tentar a Catarina porque era demasiado sabia, tentó al emperador para que éste la obligara a abjurar:

Al tentarla Lucifer,  
 dixo, por dar testimonio  
 de su vida y su saber:  
 No venceré a esta Muger,  
 que sabe más que el Demonio<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> Muestras de esa sutileza hay en los juegos a San José y a San Pedro, en las reflexiones de las series marianas, etc. Cf., por otra parte, el comentario de ANTONIO ALATORRE y MARTHA LILIA TENORIO al pasaje de la Tecuites en el prólogo del *Neptuno alegórico* (*Serafina y Sor Juana*, pp. 88-90).

<sup>82</sup> *Obras poéticas póstumas*, ed. cit., t. 2, p. 351.

<sup>83</sup> *Loc. cit.*

Obviamente también hay coincidencias en los epítetos de Catarina: Rosa por el color de su cuerpo, ensangrentado por el martirio, y por su temprana muerte; Azucena por su virginidad y la pureza de su alma<sup>84</sup>. No es, pues, descabellado suponer que Sor Juana conocía los villancicos de León Marchante y que tomó esta letra a Catarina porque quedaba perfecta dentro de su juego<sup>85</sup>. Finalmente, quizá no tenga ninguna importancia llegar a una conclusión definitiva sobre la autoría de esta letra. Me interesó plantear la polémica y sembrar la duda porque este villancico se ha leído como el “manifiesto feminista” de Sor Juana, como la prueba de su defensa ante el recrudescimiento de la hostilización de Núñez, Aguiar y Seixas, etc. En todo caso, Sor Juana es mucho más “feminista” en la *Carta atenagórica* o en el *Sueño*, obras en las que prueba —y con creces— que una “pobre mujer” puede emular a los más grandes: nada menos que a Vieyra, en el terreno de la oratoria sagrada y de la especulación teológica, y a Góngora, en el de la poesía. La otra lectura feminista, la militante, la que hace a Sor Juana portavoz de ocupaciones y preocupaciones muy siglo xx, hace flaco favor a la obra de la monja.

Tampoco la lectura hermética de esta serie resulta muy convincente. La atmósfera egiptológica del juego y, particularmente, un villancico, han dado pie a ciertas sospechas de hermetismo; al grado de tomar estos villancicos como prueba de la adscripción de Sor Juana a la filosofía hermética. El villancico en cuestión constituye un desarrollo muy original de la historia de Catarina: comienza aludiendo a la traducción de los “Libros de Israel” (el Antiguo Testamento) hecha por los Setenta en Alejandría (s. III a.C.). A este hecho otorga Sor Juana un valor profético, providencial: el supuesto “encargo” de Ptolomeo Filadelfo, debido seguramente a inspiración divina, preparó el terreno para la defensa de los Evangelios que siglos después haría Santa Catarina:

¡Oh Providencia altísima! ¿Quién duda  
que sólo fue por Ascendiente regio  
de Catarina, en quien la Ley de Gracia  
su defensa miró y su cumplimiento...?

Parte también de ese destino profético de Egipto es la cruz que el pueblo adoró grabada en el pecho del dios pagano, Serapis:

<sup>84</sup> León Marchante: “Viose en la sangrienta pena / tan tyrana, y rigurosa, / a que el furor la condena; / su cuerpo como una Rosa; / su Alma, como una Azucena” (*op. cit.*, t. 2, p. 351); Sor Juana: “Éstos, oh Virgen bella, / que observó la memoria, / son nombres que en la historia / el tuyo dulce sella: / que eres Rosa, Azucena, Luna, Estrella” (letra 10).

<sup>85</sup> Las otras dos letras de León Marchante son composiciones en quintillas, sin estribillo. Una de ellas incluye una estrofa que Sor Juana debió encontrar ofensiva o, por lo menos, de mal gusto: “En las Ciencias aprender, / cifró todos sus placeres; / mas no fue mucho, a mi ver, / porque todas las Mugerres / son amigas del saber” (*op. cit.*, t. 2, p. 351). La supuesta defensa de la mujer se presenta entreverada con una ironía alusiva al gusto femenino por el chisme. Quizá la letrilla “Érase una niña...” del juego sorjuanino sea una especie de réplica al mal chiste de León Marchante: la letrilla parece una paráfrasis en tono ligero, pícaro, como de chisme, del villancico “De una mujer se convencen...”, caracterizado por su vehemencia e historicismo.

¿Qué mucho, si la Cruz, que por oprobio  
 tuvo Judea y el Romano Imperio,  
 entre sus jeroglíficos Egipto,  
 de su Serapis adoró en el pecho?

Paz piensa que Sor Juana se refiere a la cruz que se encontró entre los jeroglíficos del santuario de Serapis en Alejandría<sup>86</sup> y que la monja no ignoraba la tradición filosófica dentro de la cual se insertaba el símbolo de esta cruz: para los egipcios era un símbolo fálico de vida perenne; para Ficinio, un poderoso talismán astral; para Bruno, la cruz original, “plagiada” por los cristianos; para Kircher, se trata del símbolo fálico del dios hindú Shiva, bajo cuyo “infame y monstruoso disfraz, el signo divino era adorado en la India”<sup>87</sup>. Según Paz, Sor Juana resume toda esta tradición hermética en la siguiente estrofa:

Heredó Catarina con la sangre  
 (aunque en viciado culto), ardiente celo  
 de la Ley y la Cruz, y Dios en ella  
 redujo lo viciado a lo perfecto.

Sor Juana no necesitaba de Ficinio, Bruno o Kircher para escribir esta estrofa. La explicación es más simple: Catarina (como egipcia) heredó (“traía en la sangre”), dentro de un culto pagano (“corrupto”), la veneración por la cruz, pero Dios la iluminó y el culto falso dio paso al verdadero (la conversión de la santa).

Paz también llama la atención sobre otras dos coplas:

Fue de Cruz su martirio; pues la Rueda  
 hace, con dos diámetros opuestos,  
 de la Cruz la figura soberana,  
 que en cuatro se divide ángulos rectos.  
 Fue en su círculo puesta Catarina,  
 pero no murió en ella: porque siendo  
 de Dios el jeroglífico infinito,  
 en vez de topar muerte, halló aliento.

Dice Paz: “La imagen es la misma que impresionó a Ficinio, Bruno y Kircher: la relación misteriosa entre la cruz y el círculo. Los brazos de la cruz, al girar, engendran el círculo, a su vez el círculo contiene a la cruz” (p. 426). Sin embargo, para cualquiera es fácilmente perceptible que dos diámetros opuestos forman una cruz dentro del círculo; Sor Juana usa esa proyección geométrica para figurar la cruz donde murió Cristo, y llevar muy alto el martirio de Catarina. En cuanto a la segunda estrofa, Paz destaca la idea “hermética” de Dios como jeroglífico infinito. En efec-

<sup>86</sup> Según PAZ, *op. cit.*, p. 423, la monja pudo haber tomado esta noticia del *Oedipus Aegyptiacus* de Kircher. M.-C. BÉNASSY-BERLING es más precisa: el dato proviene de Marsilio Ficinio citado por Kircher en el *Obelisci aegyptiaci* (*op. cit.*, pp. 141-142).

<sup>87</sup> PAZ, *op. cit.*, p. 425.

to, parece que la idea de Dios como círculo cuyo centro está en todas partes, proviene de Kircher; así lo reconoce Sor Juana en la *Respuesta*: “Así lo demuestra el R.P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia desde donde salen y donde paran todas las líneas criadas” (OC, t. 4, p. 450). Lo que demuestra que Sor Juana conocía, directa o indirectamente, algunas obras de Kircher y que, como buena católica de su época, suponía que de Dios venía todo y a él llegaba todo. Paz supone que “Catarina asciende al cielo en las revoluciones de la rueda, emblema de Dios infinito” (p. 427), sin embargo la asociación círculo-Dios-infinito-no muerte no funciona: el *Breviario* dice que la rueda de cuchillas se hizo pedazos ante Catarina que estaba en oración (la santa no murió en el carro, sino decapitada).

También Elías Trabulse ha propuesto una lectura “hermética” de este villancico en su artículo “*La Rosa de Alexandria: ¿una querella secreta de Sor Juana?*”<sup>88</sup>. Dice Trabulse que el juego está lleno de símbolos herméticos: la *Rosa* “relacionada con la Gran Obra del arte de la alquimia” (p. 212); la *Estrella*, “símbolo femenino por antonomasia, que representa el mercurio filosofal” (p. 213); el *Uroboro* “que representa la eternidad, como una serpiente que se muerde la cola”; la *cruz hermética*, etc. Pero: la *rosa* (usada también por León Marchante) es la imagen convencional de las vírgenes (el mismo Trabulse lo sabe: “a Santa Catarina por virgen, por mártir y por doctora, le viene como nacido, el epíteto de Rosa”, p. 210); el símil de la *estrella* figura en varias letras (véanse los villancicos marianos), puesto que forma parte de una larga tradición poética relacionada con la descripción de la belleza femenina; la *cruz hermética* es, como señalé antes, una de las tantas noticias que tenía Sor Juana por sus muchas lecturas; el *Uroboro* parece ser una muy forzada interpretación del áspid de la letra 3.

El famoso hermetismo de Sor Juana es una cuestión añeja (desde Vossler) y muy polémica que no pretendo avivar ni resolver aquí. Yo veo una explicación mucho más simple a las resonancias herméticas en la serie a Santa Catarina. Toda esta egipptología es señal de las muchas noticias de Sor Juana; no creo que estas alusiones tengan un significado especial; quizás se trate de un hermetismo no militante: esta corriente de pensamiento, inserta en la cultura, estaba en el aire. Simplemente, estos conocimientos —aislados, no como parte de un sistema filosófico; producto no de un estudio profundo y ordenado, sino de lecturas diversas, dispersas y casuales— venían “como anillo al dedo” para adornar la historia de Catarina<sup>89</sup>.

#### SAN PEDRO NOLASCO 1677

Este juego es, quizá, el más gris, el menos atractivo. La fiesta no tenía gran importancia en el calendario litúrgico ni inspiró de manera especial a Sor Juana. Simple-

<sup>88</sup> En el volumen *Y diversa de mí misma...*, pp. 207-214.

<sup>89</sup> Como dice ANTONIO ALATORRE (“Notas al *Primero Sueño...*”, p. 394, n. 25) “la influencia de Kircher [y yo añadiría del hermetismo en general] en Sor Juana resulta, cuando no nebulosa, poco profunda”.

mente los mercedarios eran de las órdenes más ricas: organizaron su fiesta y encargaron los consabidos villancicos.

En las letras 1 y 7 Sor Juana establece la analogía entre Pedro y Cristo. Los dos son hijos de María (Nolasco por ser de la orden de Nuestra Señora), los dos redimen, etcétera<sup>90</sup>:

¡Vengan a ver un Lucero  
en el Redentor segundo,  
que ha ejercitado en el mundo  
el oficio del Primero!...  
(letra 7)

Las letras 2 y 4 aluden a la muerte del santo. (El *Oficio* dice que sucedió la Navidad de 1256, pero no entra en detalles.) En el villancico 2, Sor Juana expresa el sentimiento de los cautivos ante la muerte de su redentor, con imágenes muy de ella:

Llorad, y deshechos  
en líquido humor,  
busque por los ojos  
puerta el corazón.

Quizá lo más original de la serie, además de la ensalada (cf. cap. 6), sean el tratamiento ligero de la letra 5 y las ocurrencias de la jácara que cierra el segundo nocturno. El recurso principal de la primera son los juegos de palabras:

Venderse por varios modos,  
por rescatar, intentó;  
pero nadie lo compró,  
porque lo conocen todos.

El *Breviario* cuenta que para rescatar a algunos cautivos, Nolasco pretendió venderse a sí mismo; los versos finales remiten al refrán “Quien no te conozca, que te compre”. O también: viendo su fervor se pensaría que es pastor, pero es “mercenario” (por mercedario); vivió en tal pobreza “que siempre vivió de gracia” (en la gracia santificante) y “se enterró de Merced” (como se enterraba a los pobres, en alusión a la orden fundada por Nolasco).

En la jácara, Nolasco se transforma en un notable bandolero, a quien Sor Juana celebra con el estilo tremendista e hiperbólico propio de estas composiciones:

Oigan, atiendan, que canto  
las hazañas portentosas  
de aquel asombro de Marte,  
del espanto de Belona.

<sup>90</sup> Según el *Breviario* (*apud* MÉNDEZ PLANCARTE, p. 369), San Pedro Nolasco nació en Recaudi, Francia, en el seno de una familia adinerada. En Barcelona consumió su patrimonio rescatando cristianos cautivos por los moros. A petición de la Virgen fundó la Orden de Nuestra Señora de la Merced, dedicada a rescatar cautivos.

La monja resuelve la prolijidad narrativa de este tipo de romances (de nota roja) en coplas puntuales que glosan, “a lo jácaro” y “a lo divino”, episodios de la vida de Nolasco:

Bandolero que, en poblado  
robando las almas todas,  
a cenar con Jesucristo,  
despachó muchas personas.

“Despachar” en el doble sentido de matar y de negociar (el rescate de los cautivos).

Al final Sor Juana subvierte la oculta moralina de las jácaras (en las que después de ponderar las hazañas del héroe-bandolero, se relata su poco afortunado final: cárcel o patíbulo): Nolasco, “como los de su trato”, también acaba mal pues muere pidiendo limosna. Pero aquí la lectura hagiográfica permite una verdadera enseñanza moral: el santo renunció a su fortuna y se dedicó a mendigar por los pobres.

Dice muy bien Octavio Paz, “el valor de los villancicos de Sor Juana no es única ni predominantemente histórico, social, filosófico, métrico o literario sino, en el sentido más riguroso de la palabra, poético. Estos poemas nos seducen ora por su gracia fluida, ora por su transparencia irisada y, siempre, por las razones imponderables de la poesía”<sup>91</sup>. En efecto, además de ser la muestra más representativa, la más acabada, de un género que tuvo una boga impresionante en la segunda mitad del siglo xviii; de un género con un lugar tan especial en la vida social, cultural y religiosa de la época; de un género “menor” tan mayor, los villancicos sorjuaninos son textos poéticos de gran calidad. La crítica ha ignorado este valor o no lo ha considerado razón suficiente o punto de partida válido para estudiar esta parte de la obra de Sor Juana. Así que se han buscado otros “valores” y las lecturas se han diversificado delirantemente, al grado de perder de vista los villancicos, origen de la lectura: ahí está la “nebulosa” lectura hermética o la ahistórica e irreflexiva lectura feminista. A pesar de las hostilidades de que Sor Juana fue objeto, no podemos ver en cada escrito un ataque al *establishment* o la constante reivindicación de su condición de mujer intelectual. La mujer intelectual está en el dominio de las formas poéticas, en la gracia de las jácaras, en el ingenio de los villancicos “en metáfora de”, en la belleza de muchas letras y en esos súbitos comentarios que no se anuncian, que no se desarrollan, que quedan ahí como esbozos de los asuntos que ocupaban la mente de Sor Juana, de cómo la ocupaban, y sobre los que hubiera discurrido más amplia y sistemáticamente si hubiera podido.

<sup>91</sup> *Op. cit.*, p. 427.



## VI

### LAS ENSALADAS

La ensalada es un interesante género lírico-musical del Siglo de Oro. Es una composición extensa que contiene un relato en el cual se van intercalando otros textos: versos de cancioncillas, de romances, rimas infantiles, refranes, adivinanzas, frases en latín procedentes de la Biblia o de la liturgia, pasajes en otras lenguas (portugués, gallego, “lengua de negro”, etc.). Es una especie de juego poético-musical caracterizado por su variedad: parte del juego está en los continuos cambios de tono, de metro, de estrofas, de lengua, con sus correspondientes cambios en la música, y parte en la recontextualización de textos conocidos de diversas procedencias.

La ensalada puede ser de tema religioso o profano (aunque son más las ensaladas religiosas)<sup>1</sup>; puede adoptar formas estróficas regulares o irregulares o tiradas de romance<sup>2</sup>, combinar varios tipos de estrofas, o proceder con entera libertad, sin estructura precisa alguna; los textos intercalados pueden formar parte de las estrofas o estar completamente aparte; puede haber un eje narrativo que haga de la ensalada un relato continuado, o puede también ser un simple encadenamiento de “episodios” sueltos. El chiste de las intercalaciones (no hay glosa; lo que no es intercalación es texto de enlace) es hacer que los textos incrustados “giren alrededor” del tema; que lo comenten adecuada y graciosamente.

Según el estudio monográfico de Kathryn Kruger-Hickman<sup>3</sup>, la ensalada nació hacia mediados del siglo xv y perduró hasta la primera mitad del xvii. El *corpus* de Kruger-Hickman consta de 38 ensaladas, que van desde el “villancico” “Por una gentil floresta” (de mediados del siglo xv) hasta la letrilla gongorina “No sólo el campo nevado” de 1615 (la más tardía, registrada en este estudio, es una anónima “Qué bien bailan las serranas” de 1620), pasando por las ensaladas de Flecha<sup>4</sup> (ca. 1530) y de González de Eslava (ca. 1580).

<sup>1</sup> Ejemplos de ensaladas profanas (aunque no se llamen así): LOPE DE VEGA, “Íbase la niña...” y “Por los jardines de Chipre...” (*Poesías líricas*, ed. J. F. Montesinos, Castalia, Madrid, 1968, t. 1, pp. 81-84 y 104-107).

<sup>2</sup> Como el romance-ensalada de Góngora, “En los pinares de Júcar” (1603) (*Romances*, ed. cit., núm. 52).

<sup>3</sup> “La ensalada. Hacia la tipología de un género híbrido”, monografía inédita, La Jolla, 1984, p. 2.

<sup>4</sup> Se considera a Mateo Flecha el Viejo, maestro de capilla de los Reyes Católicos y músico de la corte valenciana del duque de Calabria, el “inventor” de la ensalada como forma musical (véanse JOSÉ

En este *corpus* se pueden distinguir tres tipos de ensaladas:

1) Una muy rudimentaria en la que el texto narrativo es más extenso que los textos intercalados (por lo común estribillos de villancicos populares). A pesar de su extensión, el texto narrativo no tiene gran peso en la composición: es el soporte de los diversos cantarcillos y está especialmente elaborado para su inclusión:

Salió Diego brioso  
con mil verdes seguidillas;  
desgoznadas las rodillas,  
Bolatín y Bisoñoso;  
Bufalón de Pantanoso,  
que cantaba con Bihán:  
*No tiene bragas el sacristán  
si no se las dan*<sup>5</sup>.

2) Las ensaladas estilo Flecha, que abarcan casi todo el siglo XVI, son composiciones extensas, alegóricas, en las que predominan los temas religiosos. En ellas, el diálogo (sugerido o concreto) tiene mayor presencia; el texto narrativo es mucho más breve (unos cuantos versos de enlace); los textos intercalados no se limitan a estribillos de villancicos (encontramos frases latinas, lengua de negro, versos de romances, etc.); hay mayor variedad métrica:

*"Jubilare Deo omnis terra,  
cantate et exsultate et psallite"*.  
Mil plazeres acá estén,  
amén, amén.  
Y así lo digo yo  
por el Niño que nació  
esta noche en Bethlem.  
¡Oh gran bien,  
por quien se diría:  
"Para mí me lo querría,  
madre mía,  
para mí me lo querría!"  
¿Por dó viene este bien tal?  
Por la Virgen preservada,  
la qual dixo en su llegada  
al pecado original:  
"Poltron françoi,  
lasáme andare,

ROMEY FIGUERAS, "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala", *Anuario Musical*, 13, 1958, 25-101; y la presentación de HIGINIO ANGLES a *Las Ensaldas de Flecha*, Diputación Provincial, Barcelona, 1954).

<sup>5</sup> Gabriel Lobo Lasso de la Vega, "Desde el campanario", 1601. Núm. 25 del *corpus* de KRUGER-HICKMAN.

que soy infantina  
del bel maridare"...  
(de "El Jubilate")<sup>6</sup>.

De este mismo tipo son las ensaladas de González de Eslava, caracterizadas también por el desarrollo alegórico de algún tema religioso.

3) Finalmente, está una ensalada que podríamos llamar "pre-barroca", "escénica", que —en palabras de Margit Frenk— "tiende a usar sobre todo la tirada de romance y a especializarse en la presentación de festivas escenas rústicas —una boda, la fiesta de San Juan, la adoración de los pastores—, con abundancia de chocarrerías populares e intercalación de villancicos enteros..."<sup>7</sup>

Dentro de este tipo abundan también las de tema religioso. Un ejemplo representativo es la letrilla gongorina "No sólo el campo nevado", quizá una de las primeras ensaladas en series de villancicos (letra 1 del juego navideño de 1615)<sup>8</sup>. La letrilla, además de bailes y cancioncillas populares, incluye al final una letra completa con su estribillo y coplas, que constituye un nuevo tipo de intercalación: el texto no es ajeno, es del mismo Góngora. Esto es, la ensalada no está formada únicamente por textos ya conocidos, sino que ahora los hay compuestos *ex professo* para la ensalada:

CARILLO ¡Qué bien suena el cascabel!  
GIL Grullas no siguen su coro  
con más orden que esta grey.  
CARILLO Cántenle endechas al buey,  
y a la mula otro que tal,  
si ellos entran el portal.  
GIL Halcones cuatrerros son  
en procesión.  
CARILLO Ya las retamas se ven  
del portal entre esos tejos.  
*Míroos desde lejos,  
portal de Belén,  
míroos desde lejos,  
parecéisme bien.*

<sup>6</sup> MATEO FLECHA, *Las Ensaladas*, p. 44.

<sup>7</sup> *Villancicos, romances...*, ed. cit., p. 81.

<sup>8</sup> Es difícil documentar a partir de qué momento las ensaladas empezaron a ser parte de fiestas religiosas. Como los villancicos, las ensaladas eran compuestas por el maestro de capilla (Flecha hizo las suyas para las fiestas de Navidad y Reyes en Valencia) y se cantaban en las iglesias como parte de las celebraciones religiosas. Es muy natural que cuando los villancicos empezaron a conformarse en *suites*, las ensaladas —también parte de esa paraliturgia— se incluyeran como lógico fin de fiesta. Y conforme el villancico se teatralizó, las ensaladas se fueron convirtiendo en auténticos minientremes con bailes, diálogos chuscos, etc. Quizá la práctica venga del último tercio del siglo XVI. COVARRUBIAS en su *Tesoro* (1611) dice: "Éstas [las ensaladas] componen los maestros de capilla para celebrar las fiestas de la Natividad".

- GIL. Brasildo llega también  
[...]  
de otro! Tocad el rabel.
- A ¿Qué diremos del clavel  
que nos da el heno?
- B Mucho hay que digamos dél,  
mucho y bueno.
- GIL. Diremos que es blanco, y que  
lo que tiene de encarnado  
será más disciplinado  
que ninguno otro lo fue...<sup>9</sup>

Las ensaladas de Sor Juana constituirían un cuarto tipo, en el que se combinan elementos, sobre todo, de las ensaladas de Eslava<sup>10</sup> y de Góngora. Como el villancico, la ensalada también pasa por un proceso de barroquización. Muy lejos ya del procedimiento del centón, las ensaladas sorjuaninas son composiciones muy extensas, con un eje narrativo reducido a su mínima expresión.

Dice Méndez Plancarte (OC, t. 2, p. 362) que la *ensalada* o *ensaladilla* “solía ser el Villancico final de los Maitines, en atención a la fatiga de los fieles”. Esta afirmación supone que la inclusión de ensaladas en los juegos era práctica normal. Sin embargo, a juzgar por el *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid* y por la *Antología* de C. Bravo Villasante, hacia la segunda mitad del siglo xvii la práctica de incluir estas composiciones en las series había caído completamente en desuso<sup>11</sup>. Incluir ensaladas como letras finales es, más bien, una práctica novohispana<sup>12</sup>. Podría decirse que el recurso de la ensalada como fin de fiesta es un elemento distin-

<sup>9</sup> *Letrillas*, ed. cit., pp. 166-170.

<sup>10</sup> Ya he señalado (cf. cap. 2) la cercanía de las ensaladas de González de Eslava con los villancicos barrocos del siglo xvii y, particularmente, con los de Sor Juana. No sólo comparten el tono coloquial y festivo o el proceder alegórico, sino cuestiones formales más evidentes, como la estrofa aconsonantada tipo redondilla alargada abbaac + refrán c y el *acelerando* (este último está apenas esbozado en González de Eslava: redondillas alargadas más su refrán con redondillas simples más su refrán; Sor Juana sí lleva a cabo un *acelerando* en toda forma reduciendo el número de versos de las estrofas hasta llegar a pareados o versos sueltos).

<sup>11</sup> El *Catálogo* registra únicamente 16 juegos con ensalada, y de éstos, la mayoría (trece) son de la primera mitad del siglo xvii (en estos juegos el lugar de la ensalada es muy variable). En la *Antología* de Bravo Villasante hay una sola letra (Huesca, 1661) que podríamos considerar ensalada (incluye: rondas infantiles, francés, portugués, vizcaíno, gallego, negro) aunque no figura bajo tal denominación.

<sup>12</sup> Cf. las letras 8 de las series documentadas por MÉNDEZ PLANCARTE en *Poetas novohispanos*, t. 3, pp. 129-130. En un juego a la Asunción de FRANCISCO DE ACEVEDO (México, 1689) hay un caso curioso: la última letra se anuncia como una ensalada: “Para acabar los Maytines, / ¿qué haremos, qué haremos? / Ensaladilla, que tiene / para postre muy buen dexo”. Este inicio es frecuente en las ensaladas; la novedad es la respuesta del personaje 1 a la propuesta: “No lo apruevo, no lo apruevo, / que a Maytines ençalada / no puede hazer buen provecho. / Pues, ¿qué haremos? / Vn Zainete...” Y el “sainete” es en realidad un diálogo serio (no chusco como sería esperable en una ensalada), en el que un personaje propone un símil y el otro lo refuta: “Es Águila con su aliento / María, pues sin escalas, / el donaire / dexa el vuelo con sus alas / en el Aire. / No es Águila que en sumas / de alta sabiduría / le den vuelo a María / sagradas plumas...” (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

tivo de las series sorjuaninas y que con la inclusión de ensaladas Sor Juana revive un uso que, para el momento en que ella compone sus villancicos, había sido casi abandonado. En la elaboración de sus ensaladas, prácticamente, no tiene antecesores ni continuadores. A partir del momento en que los villancicos se agrupan en series, son contados los ejemplos de ensaladas que pudieran servir de antecedente. Quizá sólo haya dos precedentes importantes. Uno sería la ensalada de Góngora (por la inclusión de dos villancicos completos, de factura original: “Támaraz...” y “Míroos desde lejos...”). El otro sería León Marchante: aunque este villancique-ro compuso poquísimas ensaladas<sup>13</sup>, se podría decir que muchos de sus juegos son una especie de “gran ensalada”, en la que las introducciones (la estructura más común de los villancicos de León Marchante es introducción, estribillo y coplas) de cada letra están relacionadas entre sí: son el eje narrativo de todo el juego. Por ejemplo, en una serie navideña (Toledo, 1666), todo el trabajo alegórico es a partir de la analogía con las “artes liberales”; cada letra tiene que ver con un arte y las introducciones las van presentando:

Pues manda Dios que en su día  
todas sus obras se alaben,  
cumplirlo quiere esta Noche  
con las Artes Liberales  
(introd. 1).

Después que las Artes todas  
vieron al Recién-Nacido,  
cada una de por sí  
una fiesta hacerle quiso.  
Dio a sus discretos aplausos  
la Gramática principio,  
con la propiedad de ser  
su estudio cosa de niños  
(introd. 2).

La Retórica entró luego  
a probar que el Niño es Dios  
y de convencer a todos  
entró con gran persuasión  
(introd. 3)<sup>14</sup>.

Las otras cinco letras corresponden a la Lógica, la Aritmética, la Música, la Geometría y la Astrología. Hay evidente continuidad, a pesar de los cambios de asonancia en las introducciones (cosa que también ocurre en las ensaladas de Sor Juana).

<sup>13</sup> En sus *Obras poéticas póstumas*, ed. cit., sólo hay una ensalada (sin tal denominación): se trata de un villancico convencional (introducción, estribillo y coplas) en el que intervienen negros, gallegos, vizcaínos, portugueses y castellanos (cada uno con su jerga). El final del estribillo dice: “Pues oyga el Rey de la Estrella, / y por si la tonadilla / gusta de la *ensaladilla*, / haga colación con ella” (t. 2, pp. 130-131).

<sup>14</sup> *Ibid.*, t. 2, pp. 31-39.

Sor Juana compuso nueve ensaladas. Todas ocupan el mismo lugar en sus respectivas series (letra 8) y su estructura es muy parecida: 1) una “introducción” que sirve como eje narrativo y que consta en general de unas cuantas cuartetas, distribuidas a lo largo de la ensalada, que van presentando las diferentes partes, y que conservan el nombre de “introducción” (es normal la acotación “prosigue la introducción”); 2) letras, más bien ligeras, que pueden ser de diferentes tipos: bailes, tocotines, negrillas, diálogos chuscos, jácaras, juguetes, textos en “otra” lengua como portugués, vizcaíno, latín (entrecomillo “otra” porque más que de “otra lengua” por lo común se trata de imitaciones chuscas de las lenguas en cuestión).

Quizá uno de los aspectos más originales de los juegos de Sor Juana sean las ensaladas; en ellas confluyen todas las tradiciones literarias que forjaron el género del villancico: Góngora, negrillas, jácaras, diálogos chuscos, composiciones macarrónicas, etc. Además, en las ensaladas resume Sor Juana la gran enseñanza de León Marchante, esto es, toda una concepción del villancico “litúrgico”: como el villanciquero español estructuró sus juegos, estructura Sor Juana sus ensaladas; como León Marchante varió registros (desde letras muy líricas hasta “groseramente” jocosas), así la monja, pero todo dentro de la ensalada.

#### ASUNCIÓN 1676

Esta ensalada es relativamente sencilla. Alegoriza una “jura”, es decir, el acto solemne y público por medio del cual los habitantes de un estado o reino reconocen a un príncipe como soberano y “juran” mantenerlo como tal. En la “introducción” se presenta la alegoría y se va narrando cómo se lleva a cabo la jura:

A la aclamación festiva  
de la Jura de su Reina  
se juntó la Plebe humana  
con la Angélica Nobleza.  
Y como Reina es de todos,  
su Coronación celebran,  
y con majestad de voces  
dicen en canciones Regias...

A esta presentación siguen unas “coplas” (cuatro redondillas) en las que “ángeles y hombres” rinden homenaje y juran obediencia a la Reina. Prosigue la “introducción”, ahora para presentar la negrilla:

Porque dos Negros, al ver  
misterios tan admirables,  
Heráclito uno, la llora;  
Demócrito otro, la aplaude.

La negrilla es un villancico en forma (coplas y estribillo), dialogado y muy bien logrado. La consonancia entre la piedad sencilla e ingenua de los personajes

y la forma ligera del romancillo hexasílabo es perfecta. Dos negros hablan sobre la Asunción: “Pilico” está contento porque la Virgen se va al Cielo, “Flacico” triste. He aquí un matiz distinto. Era muy cómodo representar siempre al “negro feliz” para amenizar la fiesta. Sor Juana nos lo presenta desconsolado:

Déjame yolá,  
Flasico, pol Eya,  
que se va, y nosotlo  
la Oblaje nos deja.

La Virgen se va; los esclavos se quedan en su triste realidad cotidiana (el terrible “obraje”). Aunque las expresiones de compasión o solidaridad con la situación del negro pudieran ser también lugares comunes<sup>15</sup>, de los que difícilmente se puede deducir un ideario social, en Sor Juana esas inflexiones son menos estereotipadas (cf. *infra* ensalada de San Pedro Nolasco)<sup>16</sup>. Recurre, como todos los villanciqueros, a las convenciones fonéticas propias de las letras en “habla de negros”: r > l, d > r, e > i, o > u, supresión de las eses finales, está > sa, etc.<sup>17</sup> Como producto barroco que son, los juegos de villancicos constituyen escaparates en los que se exhiben cosas preciosas y exóticas para diversión del público asistente. Tocotines y negrillas aportan ese exotismo.

Después de los negros, salen a rendir su homenaje los “Mejicanos alegres”: “y con las cláusulas tiernas / del Mejicano lenguaje, / en un Tocatín sonoro / dicen con voces süaves...”<sup>18</sup> Sor Juana sólo compuso dos tocotines: éste (todo en náhuatl) y otro mestizo (español-náhuatl) dentro de la ensalada de San Pedro Nolasco (1677). Entre los dos hay, además, muy poco tiempo de diferencia (agosto 1676-enero 1677). Después, no volvió a recurrir a esta forma “mexicana”. No es extraño que los únicos tocotines sean parte de juegos de villancicos, puesto que, como los mismos villancicos, son composiciones poético-musicales que cabían muy bien en las series para maitines. Lo que sí llama la atención es que sólo haya compuesto dos, y para sus primeros juegos<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Cf. FRIDA WEBER DE KURLAT, “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. N. Poulussen y J. Sánchez Romeralo, Asociación Internacional de Hispanistas-Universidad de Nimega, Nimega (Holanda), 1976, pp. 695-704.

<sup>16</sup> Según MÓNICA MANSOUR (*La poesía negrista*, Era, México, 1973, p. 62), en el castellano deformado de los negros de Sor Juana “parece que el acento no es estilizado y se acerca mucho a la realidad”. No sé cómo pueda probarse que los textos sorjuaninos reflejan más fielmente que otros el habla de los negros; pero sí es evidente que Sor Juana supo dotar de ternura y de cierta originalidad al estereotipo.

<sup>17</sup> Véanse P. E. RUSSELL, “Towards an interpretation of Rodrigo Reinosa’s «poesía negra»”, en *Studies of Spanish... to E. M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Tamesis, London, 1973, p. 230; FRIDA WEBER DE KURLAT, “El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco: fonética”, *Filología*, 7 (1962), 139-168.

<sup>18</sup> MÉNDEZ PLANCARTE (*OC*, t. 2, p. 364) piensa que la palabra *tocotín* pudiera ser una derivación onomatopéyica de los ritmos “toco, toco, totoco, toco”. Entre los primeros tocotines está uno incluido en *Los Sirgueros de la Virgen*, cuando los caciques bailan al son del teponaxtle una “vistosa danza, Mitote o Tocatín” (*id.*, p. 364), y ya desde entonces se usó el romancillo hexasílabo para los tocotines.

<sup>19</sup> ¿Sabía náhuatl Sor Juana? Según Ángel M<sup>a</sup> Garibay, Sor Juana maneja el náhuatl (en este poe-

El papel de los indios se asimila al de los negros: aligerar ciertos momentos del juego. A diferencia de lo que sucede con los personajes negros, los tocotines poco o nada transmiten de la vida cotidiana de los indios. Este tocotín, en particular, sugiere una realidad de despojados; por eso los “Mejicanos alegres”, como Pilico, se quedan tristes ante la partida de María:

Amada Señora,  
si te vas y tristes  
nos dejas, ¡Oh Madre,  
no allá nos olvidés!

El tocotín y el villancico de negro exponen la visión de “los de abajo”: muestran con ternura el sólcito fervor y la piedad *naïve* de indios y negros. La supuesta vertiente social de los villancicos pierde terreno ante el factor religioso: negros e indios se proyectan sobre todo como fieles y devotos cristianos, no como instigadores sociales<sup>20</sup>. Dice Ezequiel Chávez: “El aspecto socializante del pensamiento de Sor Juana, en sus villancicos, es, a las veces, más que nacional; es católico en el sentido de universal...”<sup>21</sup> (cf. *infra* sobre San Pedro Nolasco).

#### SAN PEDRO NOLASCO 1677

La ensalada empieza con un villancico de negro, denominado “Puerto Rico” por la música con que se cantaba. Adornado con las onomatopeyas tópicas, el estribillo constituye la dolorosa expresión de una aspiración “libertaria”: “que donde ya Pilico, escrava no quede”. El negro canta:

Eya [los mercedarios] dici que redimi:  
cosa parece encantala,  
porque yo la Oblaje vivo  
y las Parre no mi saca.

La pregunta implícita es ¿por qué los mercedarios —redentores de cautivos— no sacan a los negros de los obrajes? El negro se asombra de que la labor redentora se limite a los blancos:

ma) “con notable gracia y fluidez” (*apud* MÉNDEZ PLANCARTE, *OC*, t. 2, p. 365) y según GEORGES BAUDOT en este texto es “excelsa la calidad del idioma náhuatl [...] que en verdad toma obvias raíces en un conocimiento íntimo y familiar de la lengua de Nezahualcōyotl” (“La trova náhuatl de Sor Juana”, en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez, El Colegio de México, México, 1992, p. 853). En realidad, Sor Juana conocía el náhuatl de oídas (no era su lengua materna, pero sí la de su entorno) y, como piensa OCTAVIO PAZ (*op. cit.*, p. 418), contó con ayuda de alguien que sí conocía bien la lengua (sobraban los conocedores). En el caso de este tocotín, es evidente que los versos están medidos y rimados de acuerdo con normas de métrica castellana.

<sup>20</sup> Cf. cap. 3, p. 62.

<sup>21</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra*, p. 230.

Sola saca la Pañola;  
 ¡pues, Dioso, mila la trampa,  
 que aunque negro, gente somo,  
 aunque nos dici cabaya.

La afirmación de la humanidad de los negros es frecuente en composiciones de tema negro. En *Los comedadores de Córdoba* (1596), Lope de Vega hace decir a uno de sus personajes (blanco) que quiere abrazar a los esclavos: “Todos los he de abrazar / que aunque negros, gente son”<sup>22</sup>. También en la letrilla gongorina “Mañana sa Corpus Christa” (1609) una de las esclavas dice:

Vamo a la sagraria, prima,  
 veremo la procesiona,  
 que aunque negra, sa presona  
 que la perrera mi estima<sup>23</sup>.

No por repetida pierde fuerza la protesta, la indignación del negro: defiende su humanidad ante apelativos injuriantes como “caballo” (villancico sorjuanino) o “perro” (letrilla gongorina). Sor Juana no estaba sola en el atrevimiento de dar voz, en medio de la fiesta, a las dolorosas y justificadas quejas de los esclavos. Quizá consciente de algún exceso en esa osadía, la monja “enmienda” el rumbo:

El Santo me lo perrone,  
 que só una malo hablala,  
 que aunque padesca la cuepo  
 en ese libla las alma.

La corrección es sólo aparente: de manera irónica Sor Juana sigue denunciando el falso consuelo que ofrece la Iglesia. La osadía pasó inadvertida: todos creían en ese consuelo y se suponía (y predicaba) la resignación de los marginados. En ese contexto, la conclusión del negro sonaba sensata, nada escandalosa; pero en el contexto del resto del villancico, en el que Sor Juana se ha ocupado en mencionar la parcialidad de las órdenes religiosas, el obraje, las injurias, la discriminación, la conclusión es —por lo menos— ambigua<sup>24</sup>: “ya

<sup>22</sup> *Apud* FRIDA WEBER DE KURLAT, “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega...”, p. 696.

<sup>23</sup> *Letrillas*, ed. cit., p. 155. Véase también su romance “Aunque entiendo poco griego” (1610), en el que retrata los ojos de Hero jugando con la fórmula: “Los ojazos negros, dicen: / «Aunque negros, gente samo»...” (*Romances*, ed. cit., núm. 64).

<sup>24</sup> Dice M.-C. BENASSY-BERLING, *op. cit.*, p. 305: “Con una audacia bien calculada, Sor Juana, por su parte, va sin rodeos a lo más escandaloso de una situación escandalosa. Al denunciar lo ilógico o la hipocresía de una segregación en la caridad, denuncia lo ilógico y la hipocresía de la segregación a secas, de la esclavitud negra en general”. Me parece difícil que de los villancicos se pueda deducir una concepción o una posición sorjuanina ante la esclavitud (recordemos que ella tenía esclavas). Quizá la riqueza de estas composiciones esté precisamente en que no son sólo réplicas, ecos, del género, pero tampoco manifiestos sociales. Sor Juana muestra compasión, solidaridad, y a partir de estos senti-

había expresado Sor Juana la dolorosa verdad, como los negros mismos la sentían y la vivían<sup>25</sup>.

El tono cambia abruptamente. A las expresiones de dolor del negro, sigue un diálogo jocoso entre un “bachiller afectado” y un “bárbaro ignorante”<sup>26</sup>. El bachiller se expresa en latín, y no macarrónico, pues las expresiones son correctas. El efecto chusco no está en el latín mal empleado, sino en lo que el bárbaro entiende a partir de analogías fonéticas:

— *Uno mortuo Redemptore,  
alter est Redemptor natus.*  
— Yo natas buenas bien como,  
que no he visto buenos natos<sup>27</sup>.

Aunque los disparates del ignorante glosador son obvios, el diálogo es ingenioso y divertido.

La ensalada termina con un tocotín mestizo (español-náhuatl), también romancillo hexasílabo, en el que el español está “nahuatlizado” y el náhuatl se inserta de acuerdo con las normas sintácticas y prosódicas del español. El tono de este tocotín no es de oración y alabanza (como el anterior) sino de jácara: un indio llega afirmando que el único redentor es Cristo, aunque San Pedro Nolasco también haya “redimido” (rescatado) a muchos; luego se refiere a las hazañas del valiente santo sólo para fanfarronear, para presumir de valentón. El efecto jocoso resulta no sólo de las inserciones en náhuatl, sino de los súbitos cambios en la perorata del indio: empieza con una reflexión semiteológica sobre el auténtico Redentor, continúa con un relato jacaresco de sus hazañas y termina rindiendo su devoción a “San Redentor”. Quizá esta incongruencia del indio se deba a que venía algo borracho, como parece indicarlo esta estrofa: “Púsolos en paz un Indio /

mientos hace ciertas reflexiones. Lo interesante de estas reflexiones es que se den en medio de una poesía (como eran los juegos de villancicos) destinada a celebrar y consagrar el orden establecido; este hecho puede restarles valor “contestatario”, pero también dice mucho de la personalidad de Sor Juana. Según JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ (“«Plebe humana y angélica Nobleza»». Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, 16, 1995, p. 110), “Sor Juana con sus villancicos cultiva una literatura comprometida a fondo con las vías del orden y la autoridad, aunque a veces su relación con las altas jerarquías fuese más o menos problemática...”

<sup>25</sup> EZEQUIEL CHÁVEZ, *op. cit.*, p. 235.

<sup>26</sup> Esta sección de la ensalada es muy parecida —en el modo y sentido como se recurre al latín— a una letra de León Marchante, también un diálogo entre un “culto” y un “ignorante”: “Cuando el Niño está llorando / *Tace, tace, amicus meus.* / ¿Para qué quiero yo tazas, / cuando Dios hace pucheros?”. Según la versión de Méndez Plancarte, el “ignorante” del villancico sorjuanino es un “bárbaro”; sin embargo, los textos originales, todos, dicen “barbado” (cf. *Segundo volumen*, ed. facs., UNAM, México, 1995, pp. 60-61). Méndez Plancarte corrige la supuesta errata; pero “barbado” podría ser una alusión lúdica al “barbero” original, al de León Marchante (cf. Apéndice).

<sup>27</sup> Se trata de chistes tradicionales. Por ejemplo, del adagio latino *Necessitas caret lege* (la necesidad carece de ley) viene la expresión popular “la necesidad tiene cara de hereje”: “Modo de hablar festivo con que el vulgo traduce la sentencia Latina, que la necesidad carece de ley, tomándola por el sonido que hace en el Latín” (*Dicc. Aut.*, s.v. *hereje*).

que, *cayendo y levantando, / tomaba con la cabeza / la medida de los pasos*". La copla resulta una explícita acotación (en el sentido teatral): el indio llega cayendo y levantando, dando traspies (por desnutrido y alcoholizado<sup>28</sup>), tomando con la cabeza la medida de los pasos y rasgueando una guitarra de mala muerte. (Esa "escenificación" es uno de tantos juegos o recursos del género, que en unas ensaladas está más presente que en otras.)

#### SAN PEDRO APÓSTOL 1677

La ensalada escenifica una fiesta con la que se rinde homenaje a San Pedro. El primer "número" está a cargo de un mestizo; su parte (denominada enigmáticamente *Glosas*) es un romance, medio bravucón, en tono de jácara, elaborado a partir de los equívocos entre las hazañas de un valiente de barrio y la vida de San Pedro:

Por aquesto y otras cosas,  
por guardar el individuo,  
ganó la Iglesia, y en ella  
fue perpetuo retraído.

"Ganar la Iglesia" se refiere a cuando un malhechor se acogía "a sagrado" metiéndose a una iglesia (evadiendo así a la justicia). San Pedro ganó la iglesia pues fue su primer dirigente.

Después del mestizo viene un portugués,preciado de navegante, que "...mirando en alta mar / de Pedro la hermosa Nave, / por ayudarla con soplos / echó unas coplas al aire". Se trata de un romance en portugués "aproximativo"; de un villancico en forma (estribillo y coplas), elaborado a partir de la alegoría tradicionalísima de Pedro como piloto de la nave de la Iglesia: Cristo resulta la Estrella Polar, Lisboa el Cielo, las Indias el mundo, etc. Los portugueses se presentan en las caricaturas poéticas como fanfarrones y melosos (o sebosos)<sup>29</sup>: era lugar común. Sor Juana se basa en la lengua hablada en esas caricaturas, pero se abstiene del estereotipo burdo: el portugués (sabiéndose parte de una nación de ilustres navegantes) ve avanzar gallardamente la nave de la Iglesia y pretende, haciendo gala de su proverbial jactancia, "ayudarla con [sus] soplos"; sin embargo, la jactancia del portugués queda plenamente justificada, por ser el gran Pedro el objeto de su canto.

Como en la gran mayoría de los villancicos al apóstol, no podía faltar la referencia a su llanto:

<sup>28</sup> El pulque era el consuelo de los desposeídos. Recordemos a SIGÜENZA Y GÓNGORA: "A medida del dinero que les sobraba, se gastaba el pulque y, al respecto de lo que éste abundaba entonces en la ciudad, se emborrachaban los indios...", *Alboroto y motin de los indios de México*, versión de Irving A. Leonard, UNAM-Porrúa, México, 1986, p. 185.

<sup>29</sup> Cf. la letrilla de Góngora "¿A que tangem en Castela?", núm. XLIX de la ed. cit.

Navegasáon mais segura  
podes tener en ti mesmo,  
pois dan tuos ollos dos mares  
e tus suspiros dan vento.

Finalmente, entra en escena un sacristán cobarde, “que un gallina no fue mucho / que con el Gallo cantase”. Esta parte está formada por coplas, tipo redondilla alargada con refrán, en las que el sacristán —como todos los sacristanes de villancicos, algo pedante— expone, mezclando español y latín, su temor ante el gallo. Los equívocos tienen que ver con ese temor y la respuesta de gallina (del sacristán y de San Pedro):

Yo soy todo un alfiñiqui;  
pues, Cielos, ¿qué es lo que medro  
con Gallo que espantó a Pedro?  
*Metuo, timeo malum mihi.*  
¿Sólo por un tiqui-miqui  
me tengo que estar aquí?  
— ¡Qui-qui-riqui!

Esta ensalada es la única cuya “introducción” concluye con una cuarteta que da fin a la ensalada y a todo el juego:

Éstos fueron los Maitines,  
sin ponerles ni quitarles;  
si no tuvieron elogios,  
no carecieron de *Laudes*.

#### ASUNCIÓN 1679

El primer pasaje de esta ensalada es un romance a cargo del mismo sacristán cobarde de la ensalada anterior. No son raras estas referencias a villancicos pasados<sup>30</sup>. Sor Juana retoma un personaje a dos años de distancia: “...aquel Sacristán de antaño / que introdujo con su voz / gallinero en el Parnaso”. Con estos primeros versos de la introducción, recuerda al público (que, por lo visto, tenía muy presentes los conciertos de villancicos) a qué sacristán se refiere (seguramente Sor Juana sabía que el villancico en cuestión había tenido mucho éxito). Pero la continuidad no se limita a esos recordatorios. Ya en la ensalada de San Pedro Apóstol 1677 este sacristán daba muestras de ser aficionado al plagio y, particularmente, a Virgilio: “Pienso, con el sobresalto, / Gallo, que ya me galleas. / ¡Oh quién fuera

<sup>30</sup> LEÓN MARCHANTE, por ejemplo, hace este tipo de remisiones con frecuencia: “Fue la Navidad pasada / de las Artes Liberales: / y ésta, las *Artes de Manos* / quieren mostrar su buen *Arte*...” (*Obras poéticas...*, t. 2, p. 39).

ahora Eneas, / por ser sic orsus ab alto!...” En esta ensalada (Asunción 1679) la alabanza del sacristán es toda un gran centón a base de citas de la *Eneida*.

Como en todo texto sacristanesco, el latín es imprescindible. Según Méndez Plancarte, se trata de un “romance burlesco, de latín bastante corriente en que las citas virgilianas son como remiendos de púrpura en baja estofa, llega a latino-macarrónico en sus coplas 3 y 5, por sus rasgos de crudo español medio latinizado...” (OC, t. 2, p. 395). El sacristán ya no tiene miedo, pues al encontrarse ante tal Ave (el Ave María) no puede seguir temiendo al gallo. Parte del tono burlesco del romance resulta de la conjunción del “elevado canto” que, en su pedantería, pretende el sacristán con coloquialismos como “*et subtilem testam meam*” (“y así mi cholla sutil”, trad. A.M.P.):

...ut omnes dicant quod mereor  
esse, per optimos cascos,  
Dominus Sacristanorum,  
Monigotorum Praelatus.

En realidad, el sacristán tiene muy poco juicio (“cascos”), y por ello merece ser prelado de los ignorantes (“Monigotes”)<sup>31</sup>.

Al romance del sacristán sigue un villancico dialogado, entre dos “princesas de Guinea”. A diferencia de otras negrillas, ésta no adopta la forma del romancillo hexasílabo: son coplas aconsonantadas con refrán. Como en todos sus villancicos de negro, Sor Juana remite a la realidad de los negros: Flásica y Cristina dejan de vender pepitoria porque en el día de la Asunción sobra la “alegría” (en el doble sentido de “gozo” y de “dulce de amaranto”) y se van a la fiesta de la Virgen (como ellas, “escrava”: “He aquí la esclava del Señor...”, Lucas 1,38). Ingeniosa y hermosa me parece esta estrofa en que Sor Juana recrea la sencilla piedad de sus personajes y que, además, es glosa de un versículo del Cantar de los cantares (3,6):

Mílala como cohete,  
qui va subiendo lo sumo;  
como valita li humo  
qui sale de la pebete:  
y ya la Estrella se mete,  
adonde mi Dioso está.  
¡Ha, ha, ha!...

Finalmente viene la intervención de los Seises de la capilla (niños cantores o monaguillos). Los seises, “...por no haber quien hiciese / los Villancicos, a mano, / de los Versículos mismos / este juguete formaron”. Esto es, como no tuvieron a mano ningún villanciquero, ellos acudieron a los versículos litúrgicos. El chiste (el “juguete”) es la buena traducción: las cuartetos son traducción de un texto la-

<sup>31</sup> *Monigote*: “Voz que da el vulgo a los Legos de las Religiones: y por extensión llaman assi a otro qualquiera que juzgan ignorante en su profesión” (*Dicc. Aut.*).

tino procedente de las lecciones de cada uno de los tres nocturnos de los maitines del 15 de agosto. Esta ensalada termina con una curiosa estrofa:

Hazme digna, Virgen Sacra,  
para poderte alabar;  
y contra tus enemigos  
dame virtud eficaz.  
—*Dignare me laudare te, Virgo Sacrata.*  
—*Da mihi virtutem contra hostes tuos.*

Sor Juana firma el juego con ese *hazme digna*, en femenino, que —como señala Méndez Plancarte (OC, t. 2, p. 396)— “no pedía el latín ni convenía a la boca de los Seises”<sup>32</sup>.

#### SAN PEDRO APÓSTOL 1683

En los villancicos y ensaladas parecen ser bastante comunes las alusiones (generalmente juguetonas) al proceso de su composición, esto es, a la preparación del villancico mismo (de hecho, ésta es una de sus características entremesiles). Sor Juana emplea este recurso metapoético sobre todo en las ensaladas. Ya señalé *supra* el caso de los Seises que hacen un juguete por no haber quien compusiera los villancicos. En esta ensalada, la monja juega, en la introducción, con los dos sentidos del término *ensalada*:

Como es día de Vigilia  
la víspera de San Pedro,  
sólo con una Ensalada  
hacer colación podemos.  
No estará muy sazónada,  
porque por venirme presto  
a los Maitines, no pude  
echarle mucho aderezo.

Las coplas aluden a dos cosas: al clásico tópico de la falsa modestia (del tipo ‘mi baja lira’, ‘mis pobres versos’, etc.) y a la sencillez de su ensalada (cf. las de la Asunción 1685 y 1690 y la de San José) ante la premura de la entrega o sólo una manera diferente de empezar la composición.

El baile “San Juan de Lima” está en voz de uno de los seises. Se trata de un romance octosílabo normal, elaborado a partir de la analogía del pescador bíblico: Pedro, “pescador de almas”, en redes que sólo él sabe “atar y desatar”. Otro seis, envidioso del éxito del primero, entra en escena (la introducción proporciona

<sup>32</sup> Cabe anotar que este juego se publicó inicialmente en una ed. aislada, con nombre de autor: “Escribálos la M. Juana Inés de la Cruz” (OC, t. 2, p. 388).

todos estos hilos narrativos) con un “cardador”, otro baile regional. Jugando con el nombre del baile, Sor Juana hace la alegoría del pastor bíblico Pedro (“Apacienta mis ovejas”) como “cardador de lana”. Como es frecuente en los villancicos a San Pedro, el chiste más notable surge del episodio de Malco:

Tan hecho a ello estaba [a cardar la lana]  
que a cierto garzón  
le quitó una oreja  
en vez de vellón.

Finalmente, otro seis —“que ya algún latín sabía”— participa con una composición latina. Se trata de un hermoso romancillo hexasílabo en cuartetos con estribillo: “*Quia sapit amare, / coepit amare flere*”. Este estribillo es el núcleo lírico de la composición, pues en él Sor Juana usa “amare” en sus dos acepciones: como adverbio (amargamente) y como “amar”. Así, a cada pregunta de los cuartetos, por ejemplo, por qué llora Pedro si él es el llavero celeste, “porque sabe amar (*amare*), llora amargamente (*amare*)”. El lirismo de este último pasaje es un registro raro en las ensaladas.

#### ASUNCIÓN 1685

En las ensaladas sorjuaninas se puede hablar de cierta progresión: las más tardías (1685-1690) son más extensas, complicadas, diversas y más “escénicas”. Ésta, en particular, es una ensalada muy lograda y original: una novedosa “introducción” dialogada, “prosigue” continuos y “números” de cada dialogante. Como indica la acotación, la introducción debe cantarse a dos voces en tono de jácara. Así, la introducción funciona al mismo tiempo como eje narrativo y como una inserción más (como los bailes, las jácaras forman parte de algunas ensaladas; cf. *infra*). Se trata de una jácara “entremesada”<sup>33</sup>; el carácter entremesil no está dado propiamente por la presencia o ausencia de actuación, sino por el tipo de expresiones (todas recursos orales) que “simulan” llevar a cabo una acción. Lo interesante es cómo por medio de esta “simulación” se introduce una serie de comentarios en torno al quehacer ensaladístico (y también villanciqueril): la preparación de la música y del texto, los ensayos, la necesidad —a veces— de improvisar:

Yo perdí el papel, señores,  
que a estudiar me dio el Maestro  
de esta fiesta, porque yo  
siempre la música pierdo.  
Pues no os dé ningún cuidado,  
que otras cosas cantaremos;

<sup>33</sup> Cf. cap. 5, p. 151, n. 13.

que el punto propio es cantar,  
 aunque no es el punto mesmo.  
 ¿Pues qué podemos decir?  
 Lo que dictare el cerebro,  
 cualquier cosa, y Dios delante,  
 pues delante lo tenemos.  
 Y haremos una Ensalada  
 de algunos picados versos...

Varias veces alude Sor Juana a la improvisación como procedimiento ensaladístico. El género se prestaba para este tipo de juego, pero también parece tratarse de una manera —así sea indirecta— de referirse a su propia labor como villanciguera.

Aunque toda la introducción se canta en el tono de una jácara, la jácara propiamente dicha ocupa unos cuantos versos (de la primera parte):

Vaya, pues, y empiece usted.  
 En nombre de Dios, comienzo.  
 Érase aquel valentón  
 que a Malco cortó en el Huerto  
 la oreja.  
 ¡Cuerpo de tal!  
 ¿ahora sale con San Pedro,  
 que es día de la Asunción?<sup>34</sup>

El artificio está en que asistimos a un entremés que trata sobre unos cantores que pierden lo que deben cantar, deciden improvisar una ensalada, empezarla con una jácara y luego equivocan el tema; vuelven a improvisar, para justificar el error: ¿no concurrieron, acaso, todos los apóstoles al Tránsito de la Virgen? ¿y entre ellos no estaba San Pedro “más presente que un regalo”?

La supuesta improvisación es el eje de la narración. Después de la fallida “minijácara”, deciden cantar una letrilla en latín “y que vendrá bien sospecho, / por un tono del Retiro: / con que vendrá a ser acierto, / pues se retira María, / que del Retiro cantemos”. Seguimos en la retórica de la improvisación: todo este asunto del retiro no es más que un pretexto para introducir, menos forzosamente, la letrilla latina (todo es parte del juego).

Característicos del género son estos súbitos cambios de tono. Del tono ligero, juguetón, jacaresco, de la introducción, pasamos a una especie de oración a la Virgen: unas liras abbaA —metro completamente insólito en las ensaladas— y, además, en latín (un latín llano, según Méndez Plancarte, pero no macarrónico como sería más esperable en una ensalada).

<sup>34</sup> Es evidente la intención de destacar la parte correspondiente a la jácara. Dice ENRIQUE FLORES (“*La Musa de la Hampa...*”, p. 16): “«¡Vaya, pues!» es expresión típica para iniciar una jácara. «En nombre de Dios» es una forma característica de comenzar sus relaciones el poeta vulgar. «Érase aquel valentón...» es una variante convencional en que se presenta al jaque en esta poesía”.

Otra ruptura drástica de tono: después de la plegaria latina, el entremés continúa. Prosigue la introducción, y volvemos al tono de jácara; dice uno de los personajes:

Bueno está el Latin; mas yo  
de la Ensalada, os prometo  
que lo que es deste bocado,  
lo que soy yo, ayuno quedo.

Y para darme un hartazgo,  
como un Negro camotero  
quiero cantar, que al fin es  
cosa que gusto y entiendo...

Viene entonces la negrilla. Esta vez no se trata de un villancico en forma (estribillo y coplas), sino de un romancillo hexasílabo con refrán:

— ¡Oh Santa María,  
que a Dioso parió,  
sin haber comadre  
ni tené doló!  
— ¡Rorro, rorro, rorro,  
rorro, rorro, ro!  
¡Qué cuaja, qué cuaja, qué cuaja,  
qué cuaja te doy!

Sor Juana vuelve a referirse a los oficios típicos de los negros (vender “cuajada”, “garbanza”, “camotita”, etc.) y a sus miserables condiciones de vida. Las convenciones son las mismas y la visión y tratamiento de la Virgen también: siempre como la intercesora entre Dios y los “oprimidos”:

— Mas ya que te va,  
ruégale a mi Dios  
que nos saque libe  
de aquesta plisión.  
— Rorro, rorro, ro!...

La última parte de la ensalada está a cargo de un vizcaíno. Dice uno de los personajes: “Nadie el Vascuence murmure, / que juras a Dios eterno / que aquésa es la misma lengua / cortada de mis abuelos”. ¿Alusión sorjuanina a su supuesto abuelo vasco? Muy probablemente: Sor Juana usa *cortada* con dos acepciones, como lengua procedente (“cortada”) de sus abuelos, como “entrecortada”, carente de sintaxis. Quizá también: “cortada” con la misma tijera, según el mismo patrón, y “cortada” ‘entrecortada’ (atrabancada). Este vizcaíno no tiene mayor chiste. La monja se vale de un tópico literario de los siglos XVI y XVII relacionado con la imitación del castellano de los vizcaínos ignorantes, así como con la representación caricaturesca del vizcaíno como hombre tosco, colérico y orgulloso de su hidal-

guía<sup>35</sup>. Lo más notorio es el tipo de estrofa empleada para lograr el efecto chusco de la otra lengua: 8-8-8-6 (5, 4, 5) + 8-11 (pareados con la misma asonancia de la cuarteta; cf. *supra*, cap. 4, p. 71).

#### INMACULADA CONCEPCIÓN 1689

Destaca la alusión inicial, en las coplas introductorias, al resto del juego y al lugar en que se cantó (Puebla):

Siendo de Ángeles la Puebla  
en el título y el todo,  
no pudo menos que ser  
de Ángeles también el coro...

Este coro angélico ha venido entonando “dulces y sonoros” cantos; así que, por tratarse de la última letra, para “aliviar con lo ligero / la gravedad de los tonos”, un ángel del coro decide entonar una jacarandina. En efecto, los villancicos de esta serie tienden al tono serio: las letras 1, 2, 3, 4 y 5 tienen que ver con el aspecto teológico del misterio de la Inmaculada Concepción; la 6 y la 7 son más líricas; la parte ligera del juego está a cargo, únicamente, de la ensalada; por eso habla Sor Juana de “aliviar la gravedad de los tonos”.

La primera inserción es, pues, una jácara. Se trata de una jácara convencional, en romance octosilabo, sin estribillo (generalmente, cuando la jácara es autónoma, o sea, cuando no forma parte de ensaladas, consta de estribillo y coplas), narrativa, no entremesada. El primer “asalto” a la atención del oyente-lector es que la jácara está en voz de un ángel. El ángel empieza alabando a la Virgen con expresiones de tahúr: “aquel divino Portento, / en quien de su poder sumo / quiso Dios *echar el resto*”<sup>36</sup>. En realidad, fuera de esta primera estrofa y algunas otras más, el tono de la letra no es muy jacaresco. Las coplas más originales son éstas:

A quien los Astros más nobles  
como oficiales plebeyos,  
el Sol le sirve de sastre,  
la Luna de zapatero.  
La que, queriendo acecharla  
el fiero Dragón soberbio,  
de un puntapié le dejó  
todos los cascos abiertos.

<sup>35</sup> Ejemplo clásico del tópico del vizcaíno es el del cap. 8 de la Primera parte del *Quijote*. Cf. el comentario de LUIS ANDRÉS MURILLO en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, Castalia, Madrid, 1978, t. 1, p. 135, n. 26.

<sup>36</sup> *Resto*: “en los juegos de envite, es aquella cantidad que separa al jugador para jugar y envidar” (*Dicc. Aut.*). Esto es, Dios guardó sólo para la Virgen —para ningún otro mortal— el nacer sin el pecado original.

Originales por el triple juego de analogías: Sor Juana se vale del discurso de la jácara para, a partir de él, usar las imágenes de dos libros sagrados (Apocalipsis 12,1: “Vestida de Sol, y la Luna bajo sus pies”; Génesis 3,15: “Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: ella te pisará la cabeza...”), y con estos dos elementos hacer la alegoría, en la primera copla, con dos “oficios plebeyos”, y en la segunda con un episodio de novela de caballerías.

El tono de jácara regresa con la última estrofa, en la que se jura el misterio de la Inmaculada en un doble sentido: el de una “jura” y el de lanzar un juramento (a la manera de los valentones de las jácaras):

Éste siempre mi sentir  
ha sido y será, y protesto  
que nunca diré otra cosa,  
¡y voto a Dios, que lo creo!<sup>37</sup>

Una vez abierto el espacio de la informalidad, de lo ligero, otro ángel, “viéndose ya sin goliilla, / echó por esa *Valona*”. *Valona* en dos sentidos: como cuello suelto (en contraposición a *goliilla*) y como cierta tonada popular. Esta *valona* consta de cuatro cuartetos de romance octosílabo, muy ligeras, con alguna que otra ocurrencia relacionada con la Inmaculada:

Dizque los doctos de allá  
Claridad de Dios os llaman,  
y de Ángeles: ¡pues, Señora,  
Vos debéis de ser Poblana!

Después de oír a los ángeles, los seises de la capilla discurren intervenir y componen —como en alguna otra ocasión— un “juguetillo”. Se trata de un perqué, en estrofas de 10 versos octosílabos más refrán<sup>38</sup>. Las imágenes proceden en su mayoría de libros bíblicos: el Cantar de los cantares, el Eclesiástico, el Apocalipsis, el libro de Isaías (sin distinción alguna, Sor Juana las aplica todas a la Virgen). Es interesante el contraste entre la procedencia culta de las imágenes y el remate del estribillo popular. También destaca, por estar dentro de un juguetillo y en una ensalada, el uso del superculto acusativo griego: “luce la divina Esposa / toda pura y toda hermosa, / púrpura y biso vestida”. De alguna manera, el canto de los seises reafirma el tono “culto” del resto de la serie.

<sup>37</sup> Para el tema del voto y la Inmaculada Concepción, cf. cap. 5, p. 23, n. 48.

<sup>38</sup> El refrán es un estribillo muy popular: “y trescientas cosas más”. En un juego navideño anónimo (Puebla, 1693) encontramos una letra con una construcción muy semejante: también es un perqué en el que cada tirada termina con el refrán “y trescientas cosas más”: “A cantar con Cherubines / salieron tantos mil niños, / blancos como unos Armiños, / bellos como Seraphines, / y en motines / vn tyrano, / Rey villano / los degüella por su mano, / y por puntos, / todos juntos, / cayeron todos difuntos, / siendo inocentes, haz, haz, / y trescientas cosas más” (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

## SAN JOSÉ 1690

Ésta es la ensalada más larga de Sor Juana y una de las más elaboradas y logradas. Para empezar, la introducción es completamente diferente de las de otras ensaladas, en el tono, función y metro. No hay “prosigue”, sino que consta de una sola copla romanceada 8-8-8-8 + 3-8 (pareados con la asonancia de la cuarteta); no tiene una función narrativa; su tono es de exhortación e invitación, a la manera de los estribillos de los villancicos:

Los que música no entienden  
oigan, oigan, que va allá  
una cosa, que la entienden  
todos, y otros muchos más.  
¡Tris, tras,  
oigan, que, que, que allá va!

Curioso que una ensalada tan larga carezca de un hilo narrativo. Pero está tan bien trabada que no se extrañan los “prosigue”. Consta de cuatro poesías distintas (dos de ellas muy extensas: la jácara y el juguete) que Sor Juana logra conectar con ingenio.

La primera poesía es una jácara narrativa (sin estribillo). Dice Sor Juana que es una jácara “de chapa”, aludiendo al oficio de carpintero así como a las buenas prendas de San José<sup>39</sup>. Las primeras coplas del romance juegan con los equívocos entre términos propios del oficio de carpintero (chapa, mazo, palos, etc.) y la acepción de los mismos en el léxico del hampa: *mazo*, “hombre basto, rústico y grosero” (*Dicc. Aut.*), por extensión, “rufián”; *palo*, material de trabajo del carpintero, castigo al delincuente, etc.

“Érase un buen Carpintero / de estos que labran en blanco...” A partir de estos versos la analogía carpintero-rufián adquiere un sentido teológico: San José es un carpintero de “lo blanco”, enemigo de “colores” (engaños), aunque tiene en su taller una imagen tan bien “encarnada” (en el sentido de Dios hecho hombre y de color carne de una pintura), que parece de carne y hueso, aunque en realidad es obra “de un Maestrazo” que por cierta deuda (el pecado original) la dejó empeñada. Siendo José tan santo, Dios le deja en tutoría a ese Niño encarnado, y el carpintero, “...tratando / con los bienes del Menor, / se puso en muy buen estado” (en dos sentidos: mejoría económica y espiritual).

La historia de José está narrada a la manera de un romance vulgar, de aquellos que contaban fechorías de criminales. Encontramos varios recursos de estos romances: 1) constantes apelaciones al oyente-lector: “ya verán”, “¿ven ustedes?”,

<sup>39</sup> *Chapa*: “Hoja o lámina de cualquier metal”, de uso artesanal (*Dicc. Aut.*) y también *Hombre de chapa*: “Phrase vulgar de conversación familiar, para explicar y significar que un hombre o una muger es persona de prendas, valor, juicio y prudencia...” (*id.*). Los valientes de las jácaras son “hombres de chapa” no por honrados o prudentes, sino por aguerridos y osados. Sor Juana usa la expresión a partir del discurso jacaresco, pero volviéndola a su sentido original: San José sí es prudente, juicioso, etc.

“pues como les voy diciendo”; incluso, cuando el narrador olvida la historia que está contando, se hace alusión a la venta de estos romances: “¡Oiga! ¿cómo? ¿qué? ¿burlamos? / ¿Olvido a mí, que los vendo?...”; 2) el apoyo de la narración en autoridades: (“¿Ven ustedes? Pues aquesto / no lo saco de mis cascós, / que está de letra de molde, / con Fe de cuatro Escribanos”); 3) la moraleja final:

Señores Tutores, cuenta,  
los que son albaceazgos:  
si así le fue al que era bueno,  
¿cómo les irá a los malos?

La jácara termina así con una pregunta. La siguiente composición, un juguete, empieza con “Oigan una duda de todo primor”, y aunque la duda no tiene ninguna relación con la pregunta de la jácara, el verso funciona como puente entre texto y texto. Como otros, este juguete incluye a los seises, ahora no como autores, sino como personajes. El “Señor Doctor” les plantea un juego de adivinanzas: ¿cuál era el oficio de San José?; cada uno dice un oficio diferente. Se trata de un extenso perqué de octosílabos y quebrados, con un ritmo muy ágil.

La primera respuesta es que fue pastor, porque guardó al Cordero Pascual. Después de cada respuesta intervienen todos los seises con esta especie de estribillo:

¡No fue tal!  
¡Sí fue tal!  
¡No fue tal!  
Pues ¿qué fue?...

Otro responde que fue labrador “de la Semilla mejor, / pues en solamente un grano / guardó aquel Pan soberano...” Otro más, que fue carpintero, y que labró “el Madero / (Remedio de nuestro mal) / celestial”. Nadie acierta, y al final el “Señor Doctor” dice que el *oficio* (esta vez empleado en el sentido de rezo litúrgico) de San José es de Primera Clase (el rito más solemne).

La siguiente composición (un indio, también un perqué, aunque muy breve) liga muy bien con la anterior:

Yo también, *quimati* Dios,  
mo adivinanza pondrá,  
que no sólo los Dotore  
habla la Oniversidá...

No se trata de un tocotín, no es un baile, sólo contiene dos palabras en náhuatl y algunas deformaciones fonéticas para reproducir el español del indio. Al principio los seises se burlan de la ingenuidad del indio, que se atreve a responder a la adivinanza; luego se burlan de la adivinanza (¿cuál es el mejor San José?), teológicamente absurda pues hay un solo San José. Pero el indio les devuelve la burla: el mejor San José es... la estatua venerada en la iglesia de Xochimilco.

La última parte es una negrilla, muy breve, también en forma de *perqué*, que continúa con el juego de las adivinanzas (por esta continuidad entre los textos, dije antes que no era necesaria la “introducción”). El negro entra al juego diciendo que San José pudo haber sido negro: descendía de Salomón; éste tuvo un *affaire* con la Reina de Saba, ¿no puede entonces Salomón tener un cuarterón?<sup>40</sup> El mismo negro celebra su ocurrencia: “¡lele, lele, lele, lele! / ¡que por poca es Neglo Señol San José!”

#### ASUNCIÓN 1690

Como en otras ensaladas, la introducción es no sólo el eje narrativo, sino el comentario sobre la ensalada misma y su entorno, digamos, las acotaciones a la simulada “escenificación”:

Miren que en estos Maitines  
se usa hacer una Ensalada;  
y así, déme cada uno  
algo para aderezarla.

De esta manera introduce Sor Juana la primera parte de la ensalada: una ágil serie de seguidillas, cada una en boca de un personaje distinto. La estructura es ingeniosa: un personaje dice con qué contribuirá, haciendo siempre la analogía entre ensalada-comida y ensalada-canción, y otro contraargumenta el ofrecimiento con alguna ocurrencia:

Yo daré las lechugas,  
porque son frescas,  
y nadie mejor dice  
una friolera.  
No negará la Patria  
quien tal pronuncia,  
ni que tanta friolera  
es de Toluca.

Luego el narrador detiene la tonta discusión, pues “que ya en el postrer Nocturno / está la gente cansada”. Y como el público ayuna y no comerían la ensalada hasta el día siguiente, el “guiso” ya no va a servir. “Pues en lugar de lechugas, / yo un enigma propondré”, se presenta así la siguiente parte: un juguete. Se trata de un juego de adivinanzas muy parecido al de San José, también en forma de *perqué*, aunque más breve. El juguete retoma la discusión entre personajes planteada en las seguidillas anteriores. Uno de los personajes pregunta ¿qué día fue la Asunción de María? Otro, ante la obviedad de la respuesta, comenta algo así “claro, tenías que salir con esa friolera” y responde que el día de la Asunción es el 15 de agosto. Y la friolera

<sup>40</sup> “Cuarterones” eran los hijos de mestizo-español: en la época, se decía que tenían un cuarto de sangre india y tres de sangre española (*Enciclopedia de México, s.v. cuarterón*).

lera resultó no ser tal, pues el personaje 2 explica que ese día lo celebra la Iglesia, pero que la verdadera Asunción es el 25 de marzo, el día en que Dios encarnó en la Virgen: María no podía subir más alto; ese día se convirtió en la Madre de Dios.

Sin mucha relación con la primera parte del juguete, los personajes 4 y 5 continúan también con su discusión. En las seguidillas, el personaje 4 había dicho que él pondría el aceite porque su voz era “clara y blanda como el aceite”. Así que ahora sostiene que la Virgen es como el aceite por las mismas razones que su voz (¿qué tiene que ver esto con el enigma inicial?). El personaje 5 contraargumenta que María es como la sal (en las seguidillas había dicho que, por su mucha gracia, él pondría la sal) porque su pureza ignoró la corrupción<sup>41</sup>.

La última parte de la ensalada es una “jácara entre dos”, del tipo entremesado. Según E. Flores<sup>42</sup>, el comienzo, alusivo al desgarrar con que se entona el romance, es bastante convencional: “Allá va una Jacarana / desgarrada y desco-sida...” Aún no empieza la narración cuando un segundo personaje interrumpe el intento de relato:

Espérese y no prosiga.  
¿Por qué no he de proseguir?  
Porque en la Iglesia se estila  
que se canten cosas nuevas,  
y si en su Jacarandina  
no hay algo de novedad,  
en vano se desgañita,  
porque nadie ha de escucharle.

Difícil prueba, pues siendo día de la Asunción, con tantos villancicos como se componían para esta fiesta, ¿qué de nuevo se puede decir? Pero el romancista no se arredra; urde una alegoría, algo extravagante, pero novedosa, a partir del episodio de la lucha entre Jacob y Dios (Génesis 32,24-31). Recordemos que Jacob lucha con Dios; éste le pide que lo suelte porque “ha rayado el alba”; Jacob se niega a soltarlo si no lo bendice. El jacarista, transformado en escriturista, explica así este misteriosísimo pasaje bíblico: Dios se detiene no por la llegada de la auro-ra, sino ante la visión de la Virgen que asciende a los Cielos. Nadie entiende la alegoría (“Pienso que ustedes dormitan”, se indigna el narrador), pero el autor se apoya en autoridades dignas de crédito: “que dijo Ildefonso...” Fina ironía de Sor Juana: la idea de Ildefonso de que la alegría de la Asunción había provocado una tregua en los tormentos del infierno es un arrebató lírico y no una afirmación teológicamente sostenible. Sin embargo, orgulloso de su erudición (“mire si tengo noticias: / tomáos ésa para en cuenta”), el romancista termina su disparatado relato con otra fanfarronada: “Entiéndalo quien lo entiende; / y ésta doy por despedida”. En verdad, esta jácara constituye un divertido fin de fiesta de una muy entretenida y ágil ensalada.

<sup>41</sup> Varias carnes, pescados y otros alimentos se salaban para evitar que se pudrieran.

<sup>42</sup> Art. cit., p. 19.



## APÉNDICE

### LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD 1689

“Plagio” es un concepto moderno. En el siglo xvii tomar las formas creadas por otro autor, continuar los hallazgos métricos de otro, retomar ideas, temas o motivos, era una forma de honrar a los buenos autores. Y, particularmente, en el caso de los géneros llamados “menores” como el villancico, la autoría era una cuestión secundaria (ahí están los numerosos “villancicos atribuibles”). En este contexto no es extraño que cinco letras del juego navideño (1689) se hayan atribuido a otros autores: tres a León Marchante (a quien también se ha atribuido la letra 6 del juego de Santa Catarina), una a José Pérez de Montoro y otra más a Vicente Sánchez.

León Marchante (1631-1680) fue un villanciquero de altos vuelos. Compuso muchísimos villancicos, casi todos a la Navidad. Fue un poeta muy solicitado y admirado en vida, admiración que se extendió hasta bien entrado el siglo xviii (prueba de ello es que un admirador suyo se haya dado a la tarea de reunir toda su obra poética y dramática, y la haya publicado en 1722/33). Probablemente Sor Juana conoció la obra de León Marchante a través del padre Calleja, quien colaboró con el villanciquero español en tres comedias<sup>1</sup>. Quizá también por medio de la Condesa de Paredes, gran aficionada a la poesía (quien, posiblemente, también la haya conectado con la obra de Pérez de Montoro y de Salazar y Torres). El hecho es que Sor Juana llegó a conocer al menos parte de la obra de León Marchante, y esto tan bien, que cuando así lo requirió “tomó” tres letras, variándolas aquí y allá, para completar su juego<sup>2</sup>. Ya se ha visto la enorme influencia de León Mar-

<sup>1</sup> *La Virgen de la Salceda, Las dos Estrellas de Francia y Los dos mayores Hermanos, S. Justo y Pastor* (cf. MÉNDEZ PLANCARTE, OC, t. 2, p. lxxii, n. 14).

<sup>2</sup> La serie navideña se publicó por primera vez, sin el nombre de Sor Juana, en una ed. aislada (Puebla, 1689). Después apareció en el t. 1 de la ed. de 1691, en el t. 2 de Sevilla, 1692, donde figuran como letras sueltas (“Letras Sagradas”) y en el t. 1 de la ed. de 1725. El que Sor Juana las haya tomado, sin aclaración alguna, quizá no fuera un procedimiento raro en el mundo de la composición y distribución de villancicos. Varias letras de León Marchante se han atribuido también a Vicente Sánchez —tanto en ediciones sueltas como en la recopilación póstuma de la obra de Sánchez (*Lyra poética*, 1688). Asimismo, según la investigación de AURELIO TELLO (“Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios...”, *Pauta*, 1996, núms. 57/58, 5-26), los villancicos “Pues mi Dios ha nacido a penar”, “Escuchen dos sacristanes”, “Venid, Mortales, venid a la Audiencia” (de la serie navideña), “Dios y Josef apuestan” y “Queditito airecillos” (del juego de San José) se repitieron después de 1689 (incluso hacia 1765) en diversas catedrales americanas (México, Lima, Cuzco, Sucre). Quizá

chante en Sor Juana: modo y concepción del villancico, las letras tipo disputa (serias o jocosas), agudezas, libertad y variedad métricas. En este amplio contexto hay que situar las tres letras del juego navideño y la de Santa Catarina.

Las letras son: “El Alcalde de Belén” (letra 3), “Pues mi Dios ha nacido a penar” (letra 5) y “Escuchen dos sacristanes” (letra 8). Méndez Plancarte no acepta la atribución a León Marchante; menciona que esos villancicos aparecen en el tomo 2 de las *Obras poéticas póstumas*, pero duda de la autenticidad o veracidad de una recopilación póstuma. En realidad, el editor de León Marchante da muestras de gran escrúpulo y cuidado en la recopilación y organización de los materiales, así como en la investigación sobre la trayectoria de los diferentes textos. Por ejemplo, después de la letra “Pues mi Dios ha nacido...” anota: “En este año dio para esta Santa Iglesia otra letra, y no se ha encontrado” (t. 2, p. 177). Luego, a propósito de un villancico hecho para la Capilla Real en la fiesta de Reyes, 1670: “Esta primera letra se repitió en la Santa Iglesia de Zaragoza, el año de 1671” (t. 2, p. 215); etc. Estas indicaciones pretenden la mayor precisión posible: en nota a un villancico cantado en Toledo en 1675, aclara el editor que ese mismo año, para esa misma iglesia, compuso otras cuatro letras que no se reproducen por estar ya publicadas en el tomo 1:

La una al Folio 3, que empieza: *Sacra admiración explique*. Otra al Folio 4, que empieza: *Quieren dulces o castaña ingerta?*. Otra al Folio 5, que empieza: *Un Maestro Montañés*. Y la otra está al Folio 17, que empieza: *Oy es entre Dios y el Hombre* (t. 2, p. 137).

Estas anotaciones<sup>3</sup> son muestras de un cuidadoso y meticuloso trabajo editorial. No comparto la desconfianza de Méndez Plancarte. Además, como se verá luego, el editor de León Marchante conocía las obras de Sor Juana (para 1722-1733 los tres tomos se habían impreso y reimpresso varias veces); sabía que estas letras se le habían atribuido y aun así mantuvo su inclusión en las *Obras poéticas póstumas*. Por otra parte, en el *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo xvii* figuran varias veces, en ediciones sueltas anónimas, todas las letras en cuestión, y casi siempre formando parte de juegos anteriores a 1689.

En su comentario al villancico “Al Niño Divino que llora en Belén”<sup>4</sup>, Méndez Plancarte llama la atención sobre su parecido con una letra de León Marchante,

los autores de villancicos, ante la premura, entregaran juegos incompletos y el maestro de capilla los completara con letras de series anteriores; León Marchante era de los villanciqueros más populares y, por tanto, de los más socorridos para estos menesteres: varias letras de juegos novohispanos anónimos están incluidas en sus *Obras poéticas póstumas* (por ejemplo, los villancicos de las pp. 72 y 175 del t. 2 de las *Obras poéticas...* forman parte de una serie poblana de 1688: Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

<sup>3</sup> Dispersas a todo lo largo del tomo; cf. pp. 51, 152, 170, 179, *et passim*. Las letras sin fecha están reunidas en las pp. 238-258 del mismo tomo.

<sup>4</sup> El *Catálogo* da dos entradas para este villancico: la del *Segundo volumen* de Sor Juana (Navidad, 1689) y otra del mismo año, pero dentro de una edición aislada de Sevilla, sin nombre de autor.

“A Belén, zagalejos” (*Obras poéticas...*, t. 2, p. 52)<sup>5</sup> y atribuye esa semejanza al empleo, por parte de los dos poetas, de algún estribillo tradicional. En efecto, los villancicos son muy parecidos; no sólo coinciden en un verso o en algunos motivos (como admite el editor de Sor Juana) sino en estrofas enteras:

León Marchante:

No lloréis, Sol mío,  
cuando amanecéis;  
que el sol que se baña  
se quiere poner...

Si Cristo, que es Piedra,  
la Piedra Imán es,  
que me lleva el yerro  
por verme sin él...

Si Dios, por no herirme,  
siendo recto Juez,  
humano convierte  
el rayo en laurel...

Sor Juana:

Dejen que el Sol lllore;  
pues aunque al nacer  
también llora el Alba,  
no llora tan bien...

Si es Piedra Imán Cristo,  
y es tan al revés,  
que al Imán un yerro  
le pudo atraer...

Si Dios por no herirme,  
siendo recto Juez,  
Humano convierte  
el rayo en laurel...

Los estribillos, en cambio, son muy diferentes: el de Sor Juana es muy corto, 7 versos con la misma asonancia de las coplas (-é):

—Al Niño Divino que llora en Belén,  
¡déjen-lé,

<sup>5</sup> En el *Catálogo* esta letra figura tres veces: 1) anónima, Alcalá de Henares, 1679 o 1680; 2) dentro de las *Obras poéticas póstumas*, tomo 2, con la indicación de que se cantó en Alcalá en 1667; 3) dentro de otro juego, en las mismas *Obras...*, pero éste para la Navidad de 1679 en Alcalá (es decir, remite a la edición suelta citada en el núm. 1).

pues llorando mi mal, consigo mi bien!  
 ¡Déjen-lé,  
 que a lo Criollito yo le cantaré!  
 ¡Le, le,  
 que le, le le!

El estribillo de León Marchante es más complicado: tiene una primera parte con asonancia -ó, y la última, correspondiente al refrán que se repite en las coplas, con asonancia -é:

A Belén, zagalejos,  
 que ha nacido el Sol:  
 quedito, que llora,  
 pasito, que ríe, humanado, Dios.  
 No, no, no le recuerden, no,  
 que en los brazos del Alva  
 descansa el Amor.  
 ¡Ay qué dolor!  
 Recibid, Niño hermoso, mi corazón,  
 que a mí me duele  
 y os adora a Vos.  
 ¡Ay qué dolor!  
 ¡Ay qué placer!  
 Pues adoro a un Dios Niño:  
 Déxenme,  
 que llorando mi mal,  
 consigo mi bien.  
 Déxenme, déxenme.

El refrán está en primera persona: “¡Déxenme, / que llorando mi mal, consigo mi bien!”. Es decir, si el recién nacido llora de frío, el cristiano devoto llora de arrepentimiento. En la letra de Sor Juana, sólo llora el Niño Dios; la petición de la voz lírica es que lo dejen llorar, pues llora por “mi mal” (los pecados de los hombres), y al llorar él, “consigo [yo] mi bien” (la salvación). Sor Juana reduce a uno los dos *lloros* de León Marchante y, poéticamente, el estribillo gana mucho con esa simplificación.

Aquí viene al caso una tercera letra, “A Belén, Monarcas”, de Vicente Sánchez, parte de una serie cantada en la iglesia del Pilar de Zaragoza, para la fiesta de Reyes, en 1674, en la cual aparece este mismo refrán<sup>6</sup>. El estribillo de Vicente Sánchez es casi igual al de León Marchante (con las dos asonancias, -ó y -é, y el refrán en primera persona, “déjenme”):

<sup>6</sup> El *Catálogo* registra esta serie dos veces: en su edición aislada (Zaragoza, 1674) y recopilada en la *Lyra poética... obras póstumas* (1688) de Vicente Sánchez, pp. 268-277.

A Belén, Monarcas,  
 que os llama el Farol.  
 Quedito, que llora,  
 pasito, que ríe el Alva y el Sol.  
 No le diviertan, no,  
 que en el ruido del llanto  
 descansa el Amor.  
 Recibid essa mirra,  
 mi Niño Dios,  
 que a mí me es dulce,  
 si os amarga a Vos.  
 ¡Ay qué dolor! ¡Ay qué placer!  
 Pues adoro a Dios Niño,  
 déxenme,  
 que al llorar yo mi mal  
 se ríe mi bien.  
 Déxenme...

(*Lyra poética*, p. 268).

Las coplas son iguales en cuanto a esquema métrico; desarrollan los mismos motivos, pero, excepto una (“Si Cristo, que es Piedra...”), parecen ser creación de V. Sánchez. Ahora, entre la letra de Vicente Sánchez y la de Sor Juana la diferencia más importante es el estribillo; las coplas son las mismas, con variantes mínimas (hay que notar que la versificación no responde a una práctica sorjuanina: éste es el único ejemplo de romancillo irregular distribuido en tiradas 6-6-6-6-4 + 6-6-6-6-4 + 4-7). Por ejemplo, Sor Juana usa el refrán de la letra de León Marchante (“déxenme, / que llorando mi mal, / consigo mi bien”), pero en tercera persona; V. Sánchez alterna la primera y la tercera personas:

Sed tiene de penas  
 Dios, y es bien le den  
 sus ojos el agua  
 y el barro mi ser.  
 Déxenme.  
 Dexen que el Sol lllore,  
 pues aunque al nacer  
 también llora el Alva,  
 no llora tan bien.  
 Déxenle,  
 que es el llanto del mal Aurora del bien  
 (*Lyra*, p. 269).

Esto es, Vicente Sánchez mantiene los dos llantos de la letra de León Marchante, pero en diferentes coplas: cuando la estrofa se refiere al llanto del Niño Dios el refrán es “déjenle”; cuando alude al llanto del “yo” es “déjenme”. Además del estribillo, la variante más notoria es la última estrofa:



Además de la existencia de ediciones anteriores a 1689, en esta especulación, tienen un papel importante dos elementos más: las pruebas que una lectura atenta de las letras nos puede proporcionar y un factor extratextual, es decir, el momento que estaba viviendo Sor Juana hacia 1689. Las fiestas de la Concepción y de Navidad son muy cercanas y, por esas fechas, la monja se encontraba muy atareada: acababa de componer los villancicos a la Concepción; estaba en plena elaboración del *Primero Sueño*; tal vez estaba dando los últimos toques al auto de *El divino Narciso*, que la Condesa de Paredes le pidió para llevar a Madrid y que se publicó en 1690.

En relación con el texto mismo, hay que señalar que la letra que se reproduce en las *Obras* de León Marchante y la de Sor Juana son exactamente iguales; no hay una sola variante. Las coplas son seguidillas reales (10-6-10-6), un tipo de seguidilla que sólo figura en esta letra y que parece ser “invención” de León Marchante (cf. cap. 4, nota 26). En cuanto al trabajo alegórico, resulta curioso que éste sea el único villancico “de alcalde” de Sor Juana, frente a los muchos que compuso León Marchante. Por otra parte, en la letra hay referencias que remiten a un contexto claramente peninsular: el alcalde no era un funcionario novohispano (aquí había regidores); o el gentilicio *tudesco* para los alemanes (Sor Juana no lo usa nunca) y su fama de buenos bebedores. La letra está plagada de alusiones convencionales: los sastres, los pregones de ciego, el poeta pobre, el doctor “matasanos”, etc. Todos ellos lugares comunes de la poesía satírica española. La cultura de Sor Juana era libresca; buena parte de su obra (su poesía amorosa, por ejemplo) está hecha a base de referencias literarias y no de experiencias personales o de elementos de su contexto inmediato. Aun así, es raro que la monja acumule un montón de lugares comunes y nada más, sin burlarse de ellos (como en los ovillejos), sin reelaborarlos o sin hacer la analogía con el tema de la letra.

Quizá resulte ilustrativo comparar el procedimiento alegórico de esta letra con el de otras de la misma serie navideña. Por ejemplo, la letra 6 es un retrato. Sor Juana tiene varias composiciones de este tipo y es asombroso cómo logra variar las metáforas y los motivos más convencionales. Este villancico no es la excepción: la introducción presenta las metáforas típicas (oro, plata, diamantes, perlas, claveles, rosas), pero no las relaciona con las partes del cuerpo que convencionalmente les corresponden, sino con el Misterio de la Encarnación:

De Oro y Plata en listones,  
un ramillete  
de encarnado es, y blanco,  
de azul y verde.

No es retrato del arte,  
ni de pinceles,  
que es Divino, aunque Humano  
sólo parece.

Las coplas pintan propiamente el retrato, relacionando cada motivo con una parte del cuerpo y con el significado del Nacimiento:

Un breve Rubí es su Boca,  
 en dos partes dividido,  
 porque se vea el Aljófár  
 por el pequeño resquicio.  
 Labios tan lindos,  
 el aliento se beben  
 de mis suspiros.

Así, cada uno de los motivos convencionales del retrato poético tiene un correlato alegórico con el tema de la Encarnación.

En otra letra, el tema es la adoración del Niño. Sor Juana despliega un hermoso abanico de imágenes. Cada copla empieza con un anafórico “cual” y desarrolla una comparación. Las almas que adoran al Niño se representan: cual Abejas que chupan el rocío de los jazmines (y el rocío es también, metafóricamente, el llanto del recién nacido, que refresca las almas); cual Mariposa amante que quiere ser abrasada por el fuego (el amor del Niño); cual Fuente que “vuela al Golfo en que descansa”; cual Flecha “a la Meta apuntada”; cual Aguja atraída por el Imán. Y así prosiguen las comparaciones hasta el verso 29: “así se van [las almas] al Niño”. En el *así* desembocan todos los *cual*, es decir, las diversas representaciones del alma, con lo que el trabajo alegórico cobra pleno sentido: es el Niño el centro donde mejor se encuentran las almas.

En cambio, en la letra del alcalde de Belén, sólo en una seguidilla el lugar común tiene un correlato alegórico:

Con farol encendido iba un Ciego,  
 diciendo con gracia:  
 ¿Dónde está la Palabra nacida,  
 que no veo palabra?

Las demás seguidillas actualizan un lugar común, relacionándolo con la cuestión de los faroles —alegoría eje de la letra—: el tudesco que no lleva su farol por llevar en sus ojos linternas “con luz de sarmientos” (esto es, por ir borracho); el doctor al que se le apagó el farol “por más señas, que no es el primero / que ha muerto en sus manos”. Sólo en la última copla se hace la relación con el tema de la Navidad: nadie lleva faroles porque encuentran la luz en el niño recién nacido. Pero este acumular elementos y no hacer la analogía sino hasta la parte final de la letra, no es la “manera” de Sor Juana, que se preocupa por ir conectando, casi copla por copla, cada motivo con algún aspecto de la fiesta que se solemniza.

La letra “Pues mi Dios a nacido a penar” figura en el *Catálogo* en cinco ocasiones (no cuento la entrada que remite a Sor Juana):

— León Marchante, M., *Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento*, Toledo, 1677 (esta serie incluye también “El Alcalde de Belén” y “Escuchen dos sacristanes”)<sup>10</sup>.

— *Villancicos que se cantaron... la noche de Navidad de 1682 y la de... Reyes de 1683*, Madrid, 1683 (con la atribución a León Marchante a partir de las *Obras...*).

— *Letras de los villancicos que se han de cantar la noche de Navidad*, Lérida, 1686 (aquí también la autoría de León Marchante se deduce de las *Obras...*).

— León Marchante, M., *Obras poéticas póstumas*, ed. cit., t. 2. Aquí aparece como parte de un juego cantado en Alcalá de Henares en 1677 y con la aclaración de que se repitió en Puebla en 1689.

Entre la letra que figura en el tomo 2 de las *Obras* de León Marchante (pp. 177-178) y la de Sor Juana hay variantes. Si dividimos el villancico en secciones, cada una formada por la estrofa cantada por la voz 1 (asonancia en -i) y la de la voz 2 (asonancia en -á), el texto de León Marchante tiene tres partes, el de Sor Juana cuatro. El orden de las secciones y de las estrofas es diferente. Para las coplas del romance en -í, León Marchante usa dos refranes, que se van alternando: “¡Déjenle dormir; / que si duerme, en el sueño / se ensaya a morir!” y “¡Déjenle dormir; / y pues Dios por mí pena, / descanse por mí!”. Para el romance en -á, también alterna dos refranes: “¡Déjenle velar, / que no hay pena en quien ama, / como no penar!” y “¡Déjenle velar, que su pena es mi Gloria, / mi bien es su mal”. Sor Juana hace lo mismo, pero en diferentes estrofas y secciones:

León Marchante:

Pues del Cielo a la Tierra, rendido  
 Dios viene por mí,  
 si es la vida jornada, sea el sueño  
 posada feliz.  
 ¡Déjenle dormir;  
 que si duerme, en el sueño  
 se ensaya a morir!  
 No se duerma, pues nace llorando,  
 que tierno podrá,  
 al calor de dos Soles despiertos,  
 su llanto enjugar.  
 ¡Déjenle velar,  
 que no hay pena, en quien ama,  
 como no penar!  
 (ed. cit., t. 2, p. 177).

Sor Juana:

Pues del Cielo a la Tierra, rendido  
 Dios viene por mí,

<sup>10</sup> Este juego se recoge casi en su totalidad en las *Obras poéticas póstumas* como cantado en Toledo en 1677 (t. 2, pp. 169-175).

si es la vida jornada, sea el sueño  
 posada feliz.  
 ¡Déjenle dormir!  
 No se duerma, pues nace llorando,  
 que tierno podrá,  
 al calor de dos Soles despiertos,  
 su llanto enjugar.  
 ¡Déjenle velar,  
 que su pena es mi gloria,  
 y es mi bien su mal!  
 ¡Déjenle dormir;  
 y pues Dios por mí pena,  
 descanse por mí!  
 ¡Déjenle velar!  
 ¡Déjenle dormir!

(Nótese el muy sorjuanino *accelerando* final.)

Además, la letra de Sor Juana incluye dos estrofas (“Si a sus ojos corrió la cortina...”, correspondiente al romance en -í, y “No se duerma en la noche, que al hombre...”, del romance en -á) que no están en el texto del tomo 2 de las *Obras* de León Marchante. Otras variantes de consideración son:

León Marchante:

Si es el Sueño tributo a la vida,  
 y es Rey tan feliz  
 que al vasallo el tributo en descanso  
 convierte sutil...

Si el que duerme se entrega a la muerte,  
 y Dios, con ardid,  
 cuando al sueño se rinde, es decirme  
 que muere por mí...

Sor Juana:

Si en el hombre es el sueño tributo  
 que paga al vivir,  
 y es Dios Rey, que un tributo en descanso  
 convierte feliz...

Si el que duerme se entrega a la muerte,  
 y Dios, con ardid,  
 en dormirse por mí, es tan amante,  
 que muere por mí...

Y otras modificaciones menores. Las variantes mejoran la versión de las *Obras poéticas póstumas*. Seguramente son composuras de Sor Juana; dudo que el edi-

tor de León Marchante, que ha dado muestras de tal cuidado, haya metido mano: reprodujo los textos tal como los encontró, y aun conociendo la versión sorjuanina respetó los originales.

El trabajo métrico de esta letra es ajeno a Sor Juana. Las coplas, a dos voces, combinan versos de 10, 7 y 6 sílabas; están formadas por dos romances entreverados, con las mismas asonancias del estribillo, que se juntan en los versos del refrán “¡Déjenle velar! / ¡Déjenle dormir!”. Los romances están organizados en estrofas “aseguidilladas”: 10-6-10-6 más un remate también tipo seguidilla 6-7-6 (no son verdaderas seguidillas: la asonancia no cambia, se alterna). También es ajeno a la monja el recurso de juntar dos romances e irlos entreverando<sup>11</sup>, mientras que en León Marchante aparece con relativa frecuencia<sup>12</sup>. Es un hecho que métricamente se trataba de un villancico muy bien hecho; de un trabajo bastante lucido, propio de un poeta con mucho oficio. Sor Juana sabía lo que estaba “tomando prestado”.

Este villancico es el más hermoso del juego, por eso los estudiosos se han esforzado por enfatizar su tono y carácter sorjuaninos. R. Ricard habla de su cercanía con *El Sueño*<sup>13</sup>; Méndez Plancarte también encuentra “múltiples coincidencias” entre las dos composiciones: los versos “que quien duerme, en el sueño / se ensaya a morir” o “El que duerme se entrega a la muerte” responden a la misma idea que informa algunos versos de *El Sueño* (“Imagen poderosa de la muerte / Morfeo...” o “Un cadáver con alma, / muerto a la vida, y a la muerte vivo...”); está también la idea del sueño como tributo: “Si en el hombre es el sueño tributo / que paga al vivir...” (villancico) frente a “... / yacía el vulgo bruto, / a la naturaleza / el de su potestad pagando impuesto, / universal tributo” (*El Sueño*); asimismo, coincidencias más literales como:

Aunque duerma, no cierre los ojos,  
que es León de Judá,  
y ha de estar con los ojos abiertos  
quien nace a reinar  
(villancico)

y el Rey [el león], que vigilancias afectaba,  
aun con abiertos ojos no velaba  
(*El Sueño*).

Proverbialmente, el rey, el león, no cerraba los ojos ni para dormir pues debía estar en alerta constante. En el villancico se hace la analogía Cristo-Rey/León. ¿Prueban estas coincidencias la autoría de Sor Juana? No lo creo. La metáfora sueño/muerte es un símil arquetípico en la poesía universal. Borges cita la imagen

<sup>11</sup> Aunque hace algo parecido en el estribillo 1 de la Asunción 1690; cf. cap. 4, p. 90.

<sup>12</sup> Cf. *Obras poéticas...*, t. 2, pp. 81-82, 151-152, 184-185.

<sup>13</sup> *Une poétesse mexicaine du xvii<sup>e</sup> siècle, Sor Juana Inés de la Cruz*, Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1954, p. 40.

bíblica “Y David durmió con sus padres” (por “está enterrado junto a sus padres”) y un *blues* con la imagen de la muerte como una *old-rocking chair*<sup>14</sup>. Lo mismo sucede con el motivo del rey león que no duerme por velar (el mismo Méndez Plancarte anota el carácter proverbial de este motivo): el motivo del duerme-vela es muy frecuente en los villancicos navideños, pues el tema se prestaba para su empleo. Así es que estas coincidencias se explican muy bien como actualizaciones de un mismo núcleo metafórico.

La tercera letra en disputa es el villancico “Escuchen dos sacristanes”. El *Catálogo* la registra dentro de los siguientes juegos (además de la entrada correspondiente a Sor Juana):

— León Marchante, M., *Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento...*, Toledo, 1677.

— *Villancicos que se cantaron la noche de Navidad*, Valladolid, 1677 (la autoría de León Marchante deducida de sus *Obras*).

— *Villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento*, Madrid, 1678, sin nombre de autor, pero con la aclaración de la editora de que la letra es de León Marchante, según consta en sus *Obras*.

— *Letras de los villancicos que se cantaron... en los Maytines de la Epifanía*, Sevilla, 1680; la atribución a León Marchante también procede de sus *Obras*.

— León Marchante, M., *Obras poéticas póstumas*, ed. cit., t. 2, dentro de un juego cantado en Madrid en 1676.

Las variantes entre la versión sorjuanina y la de las *Obras* de León Marchante son mínimas (aunque algunas son significativas): “Nace Clavel de una Rosa, / Jericó me da un texto...” (León Marchante), “Nace Clavel de una Rosa, / y Jericó me da el texto...” (Sor Juana); “Nace Hombre, y crece Espiga, / en las Pajas mi argumento...” (LM), “Nace Grano, y crece Espiga, / y en las Pajas mi argumento...” (SJ); *grano* por *hombre*: preciosa mejora); “... / con el Prefacio te venzo, / cuando en él se cante: *Et per / Verbi Incarnati Mysterium*” (LM), “... / con el Prefacio te venzo, / cuando se canta el *Per In- / carnati Verbi Mysterium*” (SJ)<sup>15</sup>.

El estilo de esta letra es el típico de lo que Ricard ha llamado “opereta sacra”<sup>16</sup>. Se trata de una escena de comedia o de un entremés mínimo, en el que dos sacristanes pedantes y “cultos”, Benito<sup>17</sup> y Llorente, discuten sobre si el Niño-Dios es *verbum caro* (Verbo Encarnado: Juan 1,14: “Y la Palabra se hizo carne”) o *tantum ergo* (principio de la penúltima estrofa del himno de Corpus *Pange, lingua*,

<sup>14</sup> “La metáfora”, *Historia de la eternidad, Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 383.

<sup>15</sup> El prefacio de Navidad dice: “Quia per incarnati Verbi mysterium...” (P. ANDRÉS GOY y P. JOSÉ MARÍA IBARROLA, *Misal diario en latín y castellano*, El Perpetuo Socorro, Madrid, 1959, p. 775). En León Marchante se trata, pues, de una cita aproximada. Sor Juana conserva el texto original y para evitar problemas con la medida de los versos, ingeniosamente recurre a la separación *In-carnati*.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>17</sup> El sacristán Benito es un personaje genérico que aparece con cierta frecuencia en los villancicos (mucho en los de L. Marchante; menos en los novohispanos). En los de Sor Juana figura en esta única letra. (Todavía ahora *Benito* es un genérico muy común en España.)



Y las coplas constituyen el desarrollo de los argumentos de cada sacristán. En este caso, el estribillo cumple una función formal y argumental, pero no se repite en la parte de las coplas. Dentro del cuerpo de las coplas hay un fragmento elaborado a base de latines tomados de la nomenclatura silogística y litúrgica, que se repite cada dos estrofas. Esto es, en una estrofa el sacristán 1 defiende su argumento, en la siguiente el sacristán 2, y luego viene esta especie de estribillo:

*Melius dixi!*  
*Dixi melius!*  
*Probo, probó!*  
*Nego, nego!*  
*Incarnatus.*  
*Corpus Christi.*  
*Saeculorum*  
*In aeternum.*  
*Verbum Caro!*  
*Tantum Ergo!*

Imaginémonos esta letra cantada. La exposición en voces alternadas de los puntos de vista de cada sacristán, sin esta especie de estribillo, habría resultado monótona, por ingeniosas que fueran las ocurrencias para reforzar los argumentos. La inclusión de estos latines, además de subrayar el sentido “dialéctico” de la letra, contribuye con cierta carga sonora y cómica. Seguramente el público reconocía esos latinajos, sabía sus significados, y si le resultaban cómicos era porque los recibía descontextualizados, fuera del entorno solemne de la liturgia o de la discusión académica<sup>19</sup>.

Falta responder a una pregunta: ¿cómo supo el editor de las *Obras* de León Marchante que estos villancicos también se habían cantado en Puebla? Lo más seguro es que conociera el *Segundo volumen* de Sor Juana (Sevilla, 1692, etc.), donde se encuentra el juego navideño con la especificación de lugar y fecha donde fue cantado<sup>20</sup>. Pero entonces, ¿por qué no hace mención alguna del nombre de Sor Juana?, ¿era tan evidente la falsedad de la atribución a la monja que la ignoró? o ¿fue tan caballeroso como para pasarla por alto?

<sup>19</sup> LEÓN MARCHANTE tiene otro villancico con el mismo estribillo de latines silogísticos (t. 2, pp. 256-257). Se trata de un recurso común: GABRIEL DE SANTILLANA incluye un diálogo sacristanesco en unos villancicos a San Pedro (México, 1688), pero jugando más “en serio” con el significado de los latines: “Sacristán, ¿dónde aprendiste / latín de tanto primor? / Como soy *Petrus in cunctis*, / lo aprendí junto al peñón. / Pues dile al Santo esta noche / en latín algún favor. / *Sancte Petre, ora pro nobis*, / *parce mihi eleyesen*, / ¿qué te parece, Benito?...” (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

<sup>20</sup> Como lo señalé en el cap. 4 (cf. n. 27), la letra “El Alcalde de Belén” figura como “seguidillas reales” en las *Obras* de León Marchante, denominación que muy probablemente el editor tomó de las obras de Sor Juana (*Segundo volumen*: cf. ed. facs. UNAM, p. 51). El *Catálogo* registra las partes de cada letra de acuerdo con los nombres que reciben en las diferentes ediciones. Así, según las eds. sueltas, este villancico consta de “introducción, estribillo y coplas”; según el *Segundo volumen* de Sor Juana y las *Obras* de León Marchante, consta de “introducción, estribillo y seguidillas reales” (parece que en las eds. anteriores al *Segundo volumen*, 1692, todavía no se daba el nombre de “seguidilla real” a la estrofa 10-6-10-6).

Tal parece que este juego estaría mejor catalogado si estuviera en la sección de “villancicos atribuibles”. Está lleno de parches: además de las tres letras de León Marchante, la de Vicente Sánchez “reciclada” con otra de León Marchante, está la letra atribuida a Pérez de Montoro. De ésta, dice Méndez Plancarte que coincide literalmente con la letra 4 de los *Villancicos que se cantaron en la Real Capilla la noche de Navidad del año 1686*, juego que figura en las *Obras póstumas* de Pérez de Montoro (Madrid, 1736). Para el editor de Sor Juana “merece más fe la reiterada inclusión en las *Obras* de Sor Juana en 1691 y 1692, viviendo ella, que no esa adscripción póstuma al poeta peninsular” (OC, t. 2, p. 415). En el *Catálogo* esta letra, además de en el *Segundo volumen*, figura en las siguientes ocasiones:

— *Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento...*, Toledo, 1685, sin nombre de autor.

— *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de sv Magestad la noche de Navidad de este año de MDCLXXXVI*, Madrid, sin nombre de autor. (Aunque la cabeza es diferente, por el año y el lugar parece tratarse del juego incluido en las *Obras póstumas* de Pérez de Montoro, al que se refiere Méndez Plancarte.)

— *Villancicos que se han de cantar en los Maytines de la Noche buena de la Navidad...*, Madrid, 1687, sin nombre de autor.

— *Villancicos que se cantaron la noche de Navidad*, Valladolid, 1694, sin nombre de autor.

Aunque las poesías de Pérez de Montoro (1627-1694) se publicaron tardíamente (1736) es casi seguro que Sor Juana las conocía. La conexión entre los dos poetas es segura<sup>21</sup> y pudiera haber sido, otra vez, la misma Condesa de Paredes: ella conseguiría las cosas de Montoro (él era secretario del Duque de Medinaceli) y, por supuesto, le pasaría las de Sor Juana. En el caso de este villancico ¿quién copió a quién? Creo que la monja a Pérez de Montoro. En primer lugar, la versificación de las coplas no corresponde a una práctica sorjuanina: es la única muestra de la combinación 7-11-7-11 con seguidillas (cf. cap. 4, pp. 73-74). En segundo lugar, el tono o carácter de la letra es totalmente peninsular. Habría que preguntarse, por ejemplo, ¿qué tan común habrá sido en la Nueva España el españolísimo fenómeno de los “pretendientes” o el uso del término coloquial *covachuelas*<sup>22</sup> con el que en la corte española se designaba a las oficinas de los Consejos Reales, como para que a una monja novohispana se le ocurriera un villancico con la analogía del Rey de Reyes que da “audiencia” a los pretendientes?:

<sup>21</sup> Ahí está el romance de Sor Juana a los celos (OC, t. 1, núm. 3) en respuesta a otro del poeta español. Y está también la posible influencia de Sor Juana en MONTORO, concretamente en su “tocotín negro” de 1688: “Vaya’e soneciyo / de una rinda ranza / que ha venido en frota / de la Nueva España, / y en Chapurtepeque / la señaron mí. / ¿Y cómo se yama, / pala yo segui? / El tocotín, tocotín, tocotín...” (*Obras póstumas*, Madrid, 1736, t. 2, pp. 264-267). Montoro, que naturalmente no sabía náhuatl, trasladó el tocotín a terreno conocido, como era el habla de negros.

<sup>22</sup> “Por excelencia se llama la Secretaría del Despacho Universal, donde asiste el Secretario con quien el Rey despacha, y donde están los Oficiales, que por este motivo se denominan de la Covachuela. Diósele este nombre por estar situada en una de las bóvedas de Palacio” (*Dicc. Aut.*).

Hoy, que el Mayor de los Reyes  
llega del Mundo a las puertas,  
a todos sus pretendientes  
ha resuelto dar Audiencia.

Atended: porque hoy, a todos,  
los memoriales decreta,  
y a su Portal privilegios  
concede de covachuela.

Señal de autor peninsular es también la alusión a la espera de la “flota” (cargada de metales preciosos y chocolate):

Atended al decreto que lleva:  
En el Limbo por cárcel  
quédese ahora,  
que hoy del Cielo ha llegado  
la mejor Flota.

El trabajo alegórico de la letra no tiene tanto que ver con una presentación del Misterio; es más bien una especie de recreación-especulación de las gracias que diferentes personajes (“pretendientes”) pudieran esperar del Niño Dios en el día de su nacimiento. Así desfilan delante del portal: Adán, que pide “una espera, / pues al Mundo obligado / tiene a sus deudas”; Salomón, que pide ser consejero de estado, lo que no se le concede por no salir del “mal estado” (tan proverbial como su sabiduría eran su locura por las mujeres y sus veleidades idolátricas); los patriarcas del Antiguo Testamento, que como murieron sin bautizo están en el Limbo, piden la gracia, pero su petición “No ha lugar ahora, / pues este Infante / indulta cuando muere, / no cuando nace”; y San José que pide “oficio competente a su nobleza” (recordemos el noble linaje del esposo de María), y se le concede ser “Capitán de la Guarda”, pues queda en la mejor “compañía” posible (Jesús y María). Casi todos los juegos de conceptos o de palabras se hacen a partir de instituciones o funcionarios típicos de la burocracia peninsular. Parece difícil que a Sor Juana se le ocurrieran este tipo de analogías; no creo que este villancico sea de ella.

En general, esta serie navideña no es muy representativa de la labor villanciguera de Sor Juana, ni en la manera de tratar el tema, ni formalmente. Salta a la vista el uso por primera y única vez de la estructura introducción, estribillo y coplas. Sor Juana no empleó esta estructura ni antes ni después de esta serie. En este juego, cinco de las ocho letras, tienen introducción; de las cinco, tres son de autoría dudosa. Es raro que tratándose de una forma tan poco empleada por la monja aparezca aquí representada en tal proporción (quizá Sor Juana pretendió homogeneizar el estilo y compuso sus villancicos con introducción). El trabajo de versificación es impecable, pero no responde a las prácticas sorjuaninas más características: figuran formas que Sor Juana no había usado antes ni usó después (por ejemplo, las “seguidillas reales”), mientras que tipos de estrofa que habían estado apareciendo con cierta regularidad no tienen en esta serie ni una sola

muestra (es el caso de las estrofas aconsonantadas con refrán). En cuanto al tema, creo que la Encarnación ofrecía a Sor Juana una muy buena oportunidad para ejercicios de argumentación y contraargumentación, a los que era tan afectada, bordando sobre la cuestión de la divinidad y la humanidad de Cristo, o también para la exaltación (que vemos en los villancicos dedicados a San Pedro o a San José) del lado humano de Jesús<sup>23</sup>. Sin embargo, muy poco hay de estos gustos o preferencias sorjuaninos en esta serie. Las letras más destacables son “Pues mi Dios ha nacido a penar”, por sus alcances poéticos, y “Escuchen dos sacristanes”, por sus características entremesiles, y son de León Marchante.

Todo esto confirma que se trata de un juego elaborado bajo presión de tiempo, al que Sor Juana no pudo dedicar el trabajo necesario. Un buen punto de comparación para comprobar lo poco que se comprometió la monja en la elaboración del juego navideño de 1689 es ver cómo trata el mismo tema en dos letras sueltas al Nacimiento. La primera está hecha a base de un singular juego conceptista entre las nociones de evidencia (lo que se ve) y de fe (lo que se cree):

¿Cómo será esto, mi Dios,  
que yo creo en Vos,  
y aunque creo lo que veo  
no veo todo lo que creo?  
(núm. 361).

Escrito en primera persona, el yo se pregunta cómo es que lo ve niño, pero sabe —sin verlo— que es grande; que lo ve hombre y es Dios, para concluir que “...el sentido aquí / no se engaña, pero es / Infinito más lo que hay / que lo que se alcanza a ver”.

La segunda es una letra de pastores, de tono más ligero, más enfocada en las figuras de José y María que en la del recién nacido. En esta letra sí encontramos esa predilección sorjuanina por la humanidad de las figuras bíblicas, incluyendo a Cristo:

...vi una Mujer tan hermosa  
que parece cosi-cosa,  
con un Chicote abrazada.  
Pescudé si era Casada;  
mas dicenme que la bella  
es Casada y es Doncella,  
y que Doncella parió,  
sin saber cómo, ni cómo no.

<sup>23</sup> Si de tono sorjuanino hablamos, hay letras dentro de los juegos navideños atribuibles que sueñan más a Sor Juana que cualquiera de las de la serie “auténtica”. Por ejemplo, del juego de 1678, el villancico 2 “Niño Dios que lloras naciendo...”, en el que se hace la analogía Niño-Dios-Cupido, con el sentido pagano del dios del amor que hiere con sus flechas, al mismo tiempo que se le relaciona con un tema caro a la monja como el de las finezas de Cristo: “¡Oh inestimables finezas de Dios! / Con las perlas redimes mis culpas, / con las flechas me hieres de amor”. En esta misma tónica están las letras 5 (“¡Ay, que llora Jesús!”) y 7 (“Pues un abismo de penas...”) de la serie de 1680.

Un buen hombre es su Velado,  
que muestra en su regocijo  
que, de que no es suyo el Hijo,  
Bercebú tiene el cuidado;  
antes anda con agrado  
sirviéndole a la Señora,  
y al Niño, que perlas llora,  
le calienta las mantillas  
y le sirve de rodillas,  
porque diz que tien creído  
que el Niño recién Nacido  
es Quien la vida le dio,  
sin saber cómo, ni cómo no.

Creo que hay elementos suficientes para dudar de la certeza de Méndez Plancarte y para pensar seriamente en una autoría mal asignada (fenómeno común en el caso de los poetas de los Siglos de Oro)<sup>24</sup>. Lo interesante de esta especulación en torno a la autoría de algunas letras es que demuestra que sí se puede hablar de la presencia o ausencia de rasgos sorjuaninos en estas “obras menores”.

<sup>24</sup> Cf. las “letrillas atribuibles” de Góngora en la ed. de Jammes. Por otra parte, no es extraño que se atribuyan a Sor Juana textos ajenos. Recordemos el polémico *Oráculo de los preguntones* (véase la introducción de ANTONIO ALATORRE a su edición de Sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, pp. 9-13) o el muy discutido desenlace de la comedia de Salazar y Torres, *La segunda Celestina* (para un resumen de la polémica, cf. GEORGINA SABAT DE RIVERS, “Los problemas de *La segunda Celestina*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1992, 493-512); o la glosa de Salaizes (cf. SALVADOR CRUZ, “Felipe de Salaizes Gutiérrez no fue un seudónimo de Sor Juana”, en *Coloquio Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1995, pp. 77-80).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE CARRERAS, MIRTA, *Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz*. Casa de las Américas, La Habana, 1975.
- ALATORRE, ANTONIO, "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), 341-459.
- "La Carta de Sor Juana al P. Núñez", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), 591-673.
- "Un devoto de Sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco", *Filología*, 20 (1985), 157-176.
- "Historia de la palabra *gachupín*", en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*. UNAM, México, 1992, t. 2, pp. 275-302.
- "Notas al *Primero Sueño* de Sor Juana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43 (1995), 379-407.
- "Sor Juana y los hombres", *Estudios*, 1986, núm. 7, 7-27.
- y MARTHA LILIA TENORIO, *Serafina y Sor Juana*. El Colegio de México, México, 1998.
- ALVAR, MANUEL, *Villancicos dieciochescos*. Delegación de Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1973.
- ÁLVAREZ GATO, JUAN, *Obras completas*. Ed. de J. Artiles Rodríguez. Iberoamérica de Publicaciones, Madrid, 1928.
- Antología de la poesía española de tipo tradicional*. Eds. A. Alonso y J. M. Blecua. Gredos, Madrid, 1956.
- ARRÓNIZ, OTHÓN, *Teatro de evangelización en la Nueva España*. UNAM, México, 1979.
- ARROYO, ANITA, *Razón y pasión de Sor Juana*. Porrúa, México, 1980.
- ÁVILA, FRANCISCO DE, *El parto virginal de la Virgen... compuesto por... (ca. 1606)*. Ed. facs. de A. Pérez Gómez. Duque y Marqués, Valencia, 1953.
- BAUDOT, GEORGES, "La trova náhuatl de Sor Juana", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. Eds. B. Garza Cuarón y Y. Jiménez de Báez. El Colegio de México, México, 1992, pp. 849-859.
- BECKER, DANIELE, "Respuesta a Jammes [«La letrilla dialogada»]", en *El teatro menor en España a partir del siglo xvi*. CSIC, Madrid, 1983, p. 119.
- BELLINI, GUISEPPE, *L'Opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*. Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1964.
- BÉNASSY-BERLING, MARIE-CÉCILE, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. UNAM, México, 1983.

- BÉNASSY-BERLING, MARIE-CÉCILE, "Más sobre la conversión de Sor Juana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), 462-471.
- BEHAVENTE, FRAY TORIBIO "Motolinía", *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. de G. Baudot. Castalia, Madrid, 1985.
- BORGES, JORGE LUIS, "La metáfora", *Historia de la eternidad, Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.
- BRAVO VILLASANTE, CARMEN, *Villancicos de los siglos xvii y xviii*. Magisterio Español, Madrid, 1978.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Obras completas*. 3 ts. Ed. de A. Balbuena Prat. Aguilar, Madrid, 1952.
- Cancionero castellano del siglo xv*. Ed. de R. Foulché-Delbosc. NBAE, t. 19.
- Cancionero de Upsala* (1909). Introd. y notas de R. Mitjana, transcripción musical de J. Bal y Gay. El Colegio de México, México, 1944.
- Cancionero musical de Palacio*. Introd. y estudio de J. Romeu Figueras. CSIC-Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1965.
- Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglo xvii*. Coord. M. A. Méndez. El Colegio de México-AGN-FONCA, 1997.
- Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos xviii y xix*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de L. A. Murillo. Castalia, Madrid, 1978.
- CHÁVEZ, EZEQUIEL, *Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra*. Araluce, Barcelona, 1931.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xvii*. NBAE, ts. 17 y 18.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Turner, Madrid-México, 1979.
- CRAWFORD, J. P. WICKERSHAM, "Comedia a lo pastoril", *Revue Hispanique*, 24 (1911), 497-541.
- *Spanish drama before Lope de Vega*. University of Pennsylvania, Philadelphia, 1937.
- CRUZ, SALVADOR, "Felipe de Salaizes Gutiérrez no fue un seudónimo de Sor Juana", en *Coloquio Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1995, pp. 77-80.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. Ed. de A. Alatorre. El Colegio de México, México, 1994.
- *Fama y obras póstumas*. Ed. facs. Introd. de A. Alatorre. UNAM, México, 1995.
- *Inundación castálida*. Ed. facs. Estudio y pról. de S. Fernández. UNAM, México, 1995.
- *Obras completas*. Ts. 1, 2 y 3 ed. de A. Méndez Plancarte; t. 4 de A. Salceda. FCE, México, 1951, 1952, 1955 y 1957 (reimpresiones de 1976).

- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA, *Segundo volumen*. Ed. facs. Estudio y notas de M. Glantz. UNAM, México, 1995.
- CURTIUS, ERNST R., *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de M. Frenk y A. Alatorre. FCE, México-Buenos Aires, 1955.
- DÍAZ RENGIFO, JUAN, *Arte poética española*. Ed. J. Vicéns. Imprenta de María Ángela Martí Viuda, Barcelona, 1759.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Reimp. Gredos, Madrid, 1984.
- Enciclopedia de México*. Compañía Editora "Enciclopedia de México"-SEP, México, 1987.
- ENCINA, JUAN DEL, *Obras completas*. Ed. de A. M. Rambaldo. Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- ENGLEBERT, OMER, *La flor de los santos*. Librería Parroquial de Clavería, México, 1985.
- ESTRADA, JESÚS, *Música y músicos en la época virreinal*. SEP, México, 1973.
- ESTRADA JASSO, ANDRÉS, *El villancico virreinal mexicano*. T. 1: Siglo xvi. Estudio, selección y notas de... Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1991.
- Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. S. Merrim. Wayne State University Press, Detroit, 1991.
- FLECHA, MATEO, *Las Ensaladas*. Ed. de H. Anglés. Diputación Provincial, Barcelona, 1954.
- FLORES, ENRIQUE, "La Musa del Hampa. Jácaras de Sor Juana", *Literatura Mexicana*, 2 (1991), 9-22.
- FLYNN, GERARD C., *Sor Juana Inés de la Cruz*. Twayne, New York, 1977.
- FRENK, MARGIT, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos xv a xvii)*. Castalia, Madrid, 1987.
- *Estudios sobre lírica antigua*. Castalia, Madrid, 1978.
- *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. El Colegio de México, México, 1975.
- "¿Santillana o Suero de Ribera", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16 (1962), 437.
- GAGE, THOMAS, *The English-American. A new survey of the West Indies (1648)*. George Routledge & Sons, London, 1928.
- GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Gredos, Madrid, 1968.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ, "Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: géneros parateatrales", en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo xvii*. Eds. J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez. Rodopi, Amsterdam, 1989, t. 1, pp. 137-154.
- GEIGER, ALBERT, "Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4 (1921), 64-93.
- GERBI, ANTONELLO, *La naturaleza de las Indias Nuevas*. Trad. de A. Alatorre. FCE, México, 1978.
- GLANTZ, MARGO, "El discurso religioso y sus políticas", en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. Ed. S. Poot. Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1995, pp. 505-548.

- GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, *Letrillas*. Ed. de R. Jammes. Castalia, Madrid, 1980.
- *Romances*. Ed. de A. Carreño. Cátedra, Madrid, 1989.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, FERNÁN, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Ed. de M. Frenk. El Colegio de México, México, 1989.
- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS, *Historia de la literatura mexicana*. CVLURA-SEP, México, 1928.
- GOY, ANDRÉS P., y P. JOSÉ MARÍA IBARROLA, *Misal diario en latín y castellano*. El Perpetuo Socorro, Madrid, 1959.
- GUERRERO, FRANCISCO, *Villanescas*. Ed. de M. Querol Gavaldá. CSIC, Barcelona, 1955.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *La versificación irregular en la poesía española*. Revista de Filología Española, Madrid, 1920.
- JAMMES, ROBERT, “La letrilla dialogada”, en *El teatro menor en España...*, pp. 91-118.
- JANNER, H., “La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas”, *Revista de Filología Española*, 27 (1943), 181-232.
- JONES, CYRIL A., “Mexican juego de villancicos”, en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*. Gredos, Madrid, 1972, t. 1, pp. 313-321.
- KRUGER-HICKMAN, KATHRYN, “La ensalada. Hacia la tipología de un género híbrido”. Monografía inédita. La Jolla, 1984.
- LE GENTIL, PIERRE, *La poésie lyrique*. Plihon, Rennes, 1952.
- *Le vilerai et le villancico. Le problème des origines arabes*. Les Belles Lettres, Paris, 1954.
- LEÓN MARCHANTE, MANUEL DE, *Obras poéticas póstumas*. Gabriel del Barrio, Madrid, t. 1: 1722; t. 2: 1733.
- LÓPEZ-CALO, JOSÉ, *Historia de la música española*. T. 3: Siglos xvi y xvii. Alianza, Madrid, 1988.
- MANSOUR, MÓNICA, *La poesía negrista*. Era, México, 1973.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, JUANA, “«Plebe humana y angélica Nobleza». Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, 16 (1995), 97-110.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO, *La imprenta en México, 1539-1821*. UNAM, México, 1989.
- *La imprenta en la Puebla de los Ángeles, 1640-1821*. UNAM, México, 1991.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, “La primitiva poesía lírica española”, *Estudios literarios*. Espasa-Calpe, Madrid, 1920.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1916.
- *Historia de la poesía hispano-americana*. T. 1. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911.
- MITJANA, RAFAEL, *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo xvi*. Madrid, 1918.
- MURIEL, JOSEFINA, *Cultura femenina novohispana*. UNAM, México, 1982.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse University Press, Syracuse, NY, 1956.
- *Los poetas en sus versos*. Ariel, Barcelona, 1982.
- NERVO, AMADO, *Juana de Asbaje, Obras completas*. T. 2. Ed. de F. González Guerrero y A. Méndez Plancarte. Aguilar, México, 1991.

- OCAÑA, FRANCISCO, *Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pascua* (1603). Ed. de A. Pérez Gómez. Duque y Marqués, Valencia, 1957.
- OVIDEO, ANTONIO DE, *Vida exemplar, heroycas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda*. Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1702.
- PALAU Y DULCET, ANTONIO, *Manual del librero hispanoamericano*. Antonio Palau y Dulcet, Barcelona, 1976.
- PAZ, OCTAVIO, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. FCE, México, 1982.
- PEDRELL, FELIPE, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos, antiguos y modernos: acopio de datos y documentos*. Imprenta de Víctor Berdós y Feliú, Barcelona, 1987.
- PERÉZ DE MONTORO, JOSÉ, *Obras pósthumas*. Madrid, 1736.
- PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL, *Bibliografía madrileña*. Madrid, 1907.
- PFANDL, LUDWIG, *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*. Trad. de J. A. Ortega Medina. Porrúa, México, 1963.
- PIMENTEL, FRANCISCO, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días. Poetas*. Librería de la Enseñanza, México, 1885.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*. Ed. facs. Estudio y notas de J. García Morales. Madrid, 1957-1961.
- Pliegos sueltos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*. Ed. facs. Estudio y notas de M. C. García de Enterría. Madrid, 1975.
- Poetas novohispanos*. 3 ts. Ed. de A. Méndez Plancarte. UNAM, México, 1944, 1944 y 1945.
- POLO DE MEDINA, SALVADOR JACINTO, *Hospital de incurables*. Zaragoza, 1667.
- POPE, ISABEL, "El villancico polifónico", en el *Cancionero de Upsala*, pp. 15-43.
- POUGET, G., et J. GUITTON, *Le Cantique des cantiques*. J. Gabalda Éditeurs, Paris, 1934.
- PUCCINI, DARIO, *Una mujer en soledad*. Trad. de E. Benítez. Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1996.
- "Los «villancicos» de Sor Juana Inés de la Cruz", *Cuadernos Americanos*, 24 (1965), 223-252.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poesía varia*. Ed. de J. O. Crosby. Cátedra, Madrid, 1987.
- REYES, ALFONSO, *Letras de la Nueva España*. FCE, México-Buenos Aires, 1948.
- RICARD, ROBERT, *Une poétesse mexicaine du xvii<sup>e</sup> siècle*. Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1954.
- ROBLES, ANTONIO DE, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Porrúa, México, 1946.
- ROMEU FIGUERAS, JOSÉ, "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala", *Anuario Musical*, 13 (1958), 25-101.
- RUBIO, SAMUEL, *La polifonía clásica*. El Escorial, Madrid, 1956.
- RUIMONTE, PEDRO, *Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seys*. Ed. de P. Calahorra. Excma. Diputación Provincial de Zaragoza-Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1980.
- RUSSELL, P. E., "Towards an interpretation of Rodrigo Reinosa's «poesía negra»", en *Studies of Spanish literature of the Golden Age: presented to Edward M. Wilson*. Ed. R. O. Jones. Tamesis, London, 1973.

- SABAT DE RIVERS, GEORGINA, "Los Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana", *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. PPU, Barcelona, 1992, pp. 257-282.
- "Los problemas de *La segunda Celestina*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), 493-512.
- SÁNCHEZ, VICENTE, *Lyra poética*. Zaragoza, 1688.
- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, *El villancico*. Gredos, Madrid, 1969.
- SARRE, ALICIA, "El Oficio Divino, fuente de inspiración de los villancicos de Sor Juana", *Revista Iberoamericana*, 16 (1950/1951), 269-283.
- SCHMIDHUBER, GUILLERMO, "Hallazgo y significación de un texto en prosa perteneciente a los últimos años de Sor Juana Inés de la Cruz", *Hispania*, 76 (1993), 189-196.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS DE, *Alboroto y motín de los indios de México*. Versión de I. A. Leonard. UNAM-Porrúa, México, 1986.
- ST. AMOUR, SISTER MARY PAULINE, *A study of the villancico up to Lope de Vega*. The Catholic University of America Press, Washington, DC, 1940.
- STEVENSON, ROBERT, *Christmas music from Baroque Mexico*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1974.
- *Music in Aztec and Inca territory*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1968.
- *Music in Mexico*. Thomas Y. Crowell, New York, 1952.
- SUBIRÁ, JOSÉ, *La tonadilla escénica*. Madrid, 1929.
- "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico", *Revista de Literatura*, 22 (1962), 5-27.
- TAVARD, GEORGE H., *Juana Inés de la Cruz and the Theology of Beauty. The first Mexican theology*. University of Notre Dame Press, Notre Dame-London, 1991.
- TELLO, AURELIO, "Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios, o de los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía", *Pauta*, 1996, núms. 57/58, 5-26.
- TENORIO, MARTHA LILIA, "Algo sobre el romance 56", en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. S. Poot. El Colegio de México, México, 1993, pp. 201-208.
- Tesoro de la música polifónica en México*. T. 7: *Archivo musical de la catedral de Oaxaca. Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*. Rev., est. y transcripción de A. Tello. CENIDIM, México, 1994.
- The new Grove dictionary of music and musicians*. Ed. S. Sadie. Macmillan, London, 1993.
- TIMONEDA, JUAN DE, *Fuente de los siete sacramentos*. Ed. de E. González Pedroso. En *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo xvii*. BAE, t. 58.
- TRABULSE, ELÍAS, "La Rosa de Alexandria: ¿una querrela secreta de Sor Juana?", en *Y diversa de mí misma...*, pp. 207-214.
- *Los años finales de Sor Juana*, Condumex, México, 1995.
- TREJO, PEDRO DE, *Cancionero general*. Ed. de S. López Mena. UNAM, México, 1981.

- VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *Literatura dramática española*. Noguer, Barcelona, 1930.
- VEGA Y CARPIO, FÉLIX LOPE DE, *Poesías líricas*. Ed. de J. F. Montesinos. Castalia, Madrid, 1968.
- VERA, DIEGO DE, *Cancionero llamado Danza de galanes, en el cual se contienen innumerables canciones para cantar y bailar, con sus respuestas, y para desposorios, y otros placeres (1625)*. Ed. facs. Castalia, Valencia, 1949.
- VERA, MARTÍN DE LA, *Instrucción de eclesiásticos previal uso i praxis de las ceremonias*. S.I., 1634.
- VICENTE, GIL, *Obras*. França Amedoi, Coimbra, 1914.
- Villancicos polifónicos del siglo xvii*. Ed. de M. Querol Gavaldá. CSIC, Barcelona, 1982.
- VOSSLER, KARL, *Die "zehnte Muse von Mexico" Sor Juana Inés de la Cruz*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1934.
- WALLACE, ELIZABETH, *Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa de corte y convento*. Eds. Xóchitl, México, 1944.
- WARDROPPER, BRUCE, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- WARNER, MARINA, *Seule entre toutes les femmes. Mythe et culte de la Vierge Marie*. Trad. del inglés de N. Ménant, Rivages/Histoire, Paris, 1989.
- WEBER DE KURLAT, FRIDA, "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco: fonética", *Filología*, 7 (1962), 139-168.
- "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Eds. N. Poulussen y J. Sánchez Romeralo. Asociación Internacional de Hispanistas-Universidad de Nimega, Nimega (Holanda), 1976, pp. 695-704.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Acevedo, Francisco de: 152n.  
Ágreda, Madre María de Jesús: 103n,  
109, 110, 111n.  
Aguiar y Seixas, Francisco de: 56, 143.  
Aguirre Carreras, Mirta: 62n.  
Agustín, San: 42, 140.  
Alatorre, Antonio: 39n, 43n, 53n, 55n,  
56n, 59, 66n, 68, 70, 71, 103n, 118n,  
136n, 139n, 142n, 145n, 190n.  
Alfonso X: 13n, 22n.  
Alonso, Amado: 12.  
Alvar, Manuel: 24n, 28n, 30n, 34, 42n,  
52n, 70n, 78, 79n.  
Álvarez de Velasco, Francisco: 54, 55n.  
Álvarez Gato, Juan: 20, 22.  
Ana, Santa: 113n.  
Anglés, Higinio: 150n.  
Antonio, San: 140.  
Arias de Villalobos: 41.  
Arróniz, Othón: 36n.  
Arroyo, Anita: 63n.  
Aquino, Santo Tomás de: 52, 113, 130n,  
185.  
Augusto: 138.  
*Auto de la Caída de Adán y Eva*: 39.  
*Auto de los Reyes Magos*: 35.  
Ávila, Francisco de: 25n.  
Baudot, Georges: 156n.  
Becker, Danièle: 38.  
Beltrán de Alzate, Esteban: 74n.  
Bellini, Guisepppe: 63n.  
Bénassy-Berling, Marie-Cécile: 56n, 57,  
62n, 63n, 93n, 96n, 103n, 109, 121n,  
130, 141, 144n, 157n.  
Benavente, fray Toribio de: véase “Mo-  
tolinia”.  
Bernardo, San: 57n, 94.  
Blecua, José Manuel: 12n.  
Borges, Jorge Luis: 183.  
Bravo Villasante, Carmen: 29n, 31n, 32n,  
72n, 74n, 77, 152.  
Bruno, Giordano: 144.  
Caifás: 125, 126.  
Calderón de la Barca, Pedro: 61, 72n,  
74n, 97n, 141.  
Calleja, Diego: 54, 56, 137, 173.  
*Cancionero castellano del siglo xv*: 12n.  
*Cancionero de Baena*: 12, 13n.  
*Cancionero de Herberay*: 13.  
*Cancionero de Medinaceli*: 18.  
*Cancionero de Stúñiga*: 13.  
*Cancionero de Upsala*: 16n, 18, 22n, 37n.  
*Cancionero llamado Danza de galanes*:  
23n.  
*Cancionero musical de Palacio*: 12n, 13.  
Carranza, Jerónimo de: 125.  
Carvajales de Hinojosa, Álvaro: 13.  
*Catálogo de textos marginados novohis-  
panos. Inquisición, siglo xvii*: 113n,  
131n.  
*Catálogo de villancicos de la Biblioteca Na-  
cional de Madrid. Siglo xvii*: 24, 25n,  
33n, 37n, 97n, 98n, 125n, 141, 152,  
174, 175n, 176n, 178, 180, 184,  
186n, 187.  
*Catálogo de villancicos de la Biblioteca Na-  
cional de Madrid. Siglos xviii y xix*: 16n.  
Catarina, Santa: 62n, 65, 136-145, 174.

- Cerda, Tomás Antonio de la (Marqués de la Laguna): 62n.
- Cerone, Pedro: 21, 22, 23.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: 59n.
- Cifuentes, Luis de: 46.
- Cleopatra: 138.
- Código Gómez Orozco*: 41, 52.
- Colección Sánchez Garza: 50n.
- Coloquio de la conversión y bautismo de los cuatro reyes de Tlaxcala*: 40.
- Comedia a lo pastoril*: 35.
- Córdoba, Sebastián de: 17.
- Corvera, Juan Bautista: 40.
- Cotarelo y Mori, Emilio: 98n.
- Covarrubias, Sebastián de: 11, 151n.
- Cruz, Salvador: 190n.
- Cruz, Sor Juana Inés de la: *Carta atena-górica*: 53, 54, 55, 57, 60, 117n, 133, 136, 143; *Docta explicación*: 93; *Ejercicios de la Encarnación*: 53, 93, 103n, 136n; *El divino Narciso*: 179; *Enigmas ofrecidos a la Casa del placer*: 190n; *Fama y Obras póstumas*: 54, 137n; *Inundación Castellida*: 54n, 99n, 104n; *Los empeños de una casa*: 178n; *Neptuno alegórico*: 56n, 61, 142n; *Ofrecimientos de Dolores*: 53, 93; *Poemas*: 53n; *Primero Sueño*: 54, 55, 58, 64, 120n, 143, 179, 183; *Protesta de la fe*: 93; *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*: 53, 56n, 57, 96, 103n, 136, 139, 141, 145; *Segundo volumen*: 54n, 58n, 136, 174n, 178, 186, 187; *Triunfo Parthénico*: 117.
- Curtius, Ernst R.: 97n.
- Chávez, Ezequiel: 56n, 62n, 63n, 156, 158n.
- Damasceno, San Juan: 107.
- David, rey: 184.
- Delgado y Buenrostro, Antonio: 49n, 74n, 95n.
- De Spectaculis*: 38n.
- Díaz Rengifo, Juan: 11, 15.
- Elías: 134.
- Encina, Juan del: 13, 35.
- Eneas: 161.
- Englebert, Omer: 137n.
- Escoto, Duns: 113.
- Espejo de Enamorados*: 12n.
- Estrada, Jesús: 37n.
- Estrada Jasso, Andrés: 22n, 39, 41n.
- Felipe II: 22.
- Fernández, Gaspar: 46.
- Fernández, Lucas: 35.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo: 39n.
- Fernández de Santa Cruz, Manuel (Obispo de Puebla): 56, 136, 141.
- Ficinio, Marsilio: 144.
- Flecha, Mateo: 38, 43, 149, 150, 151n.
- Flores, Enrique: 98, 116n, 125n, 164n, 171.
- Flynn, Gerard: 64.
- Francisco, San: 43.
- Frenk, Margit: 11n, 12n, 15n, 17n, 42, 58n, 59, 63, 151.
- Gage, Thomas: 44n.
- Gallardo, Bartolomé José: 23n.
- García de Enterría, María de la Cruz: 24, 36, 38n.
- Garibay, Ángel María: 155n.
- Geiger, Albert: 22n.
- Gerbi, Antonello: 39n.
- Gerson le Charlier, Juan de: 130n.
- Glantz, Margo: 93n, 96n, 113n, 132n.
- Gómez Manrique: 35.
- Góngora y Argote, Luis de: 19, 27, 28, 38, 43n, 54, 55, 59, 61, 66, 72, 73, 74, 97n, 117, 143, 149n, 151, 152, 153, 154, 159n, 190n.
- González de Eslava, Fernán: 40, 41n, 42, 43, 149, 151, 152.
- González Peña, Carlos: 61.
- Goy, P. Andrés: 184n.

- Gregorio Magno, San: 127.  
 Guerrero, Francisco: 18, 19n, 21, 22, 37, 62.  
 Guitton, J.: 94n.
- Henríquez Ureña, Pedro: 45.  
 Heras, Francisco de las: 56.  
 Hero: 157n.  
 Horacio: 77.  
 Hortigosa, Pedro de: 40.
- Ibarrola, P. José María: 184n.  
 Ignacio de Antioquía: 133.  
 Ildefonso, San: 171.  
 Isabel, Santa: 132.  
 Isaías: 167.
- Jacob: 134, 171.  
 Jammes, Robert: 28, 38n.  
 Janner, H.: 17n.  
 Jerónimo, San: 133.  
 Jesucristo: 17, 21, 29, 41, 43, 44, 48, 52, 60, 81, 94, 95, 101n, 112, 123, 124, 126, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 142, 144, 146, 147, 158, 159, 175, 177, 183, 188, 189.  
 Jones, Cyril A.: 38n, 45.  
 José, San: 65, 114n, 130-136, 142n, 162, 168-170, 188, 189.  
 Josué: 134.  
 Juan, San: 48n, 104, 110, 111, 124n, 151, 184.  
 Juan Bautista, San: 132.
- Kircher, Atanasio: 144, 145.  
 Kruger-Hickman, Kathryn: 149, 150n.
- Legaspi Velasco Altamirano y Alborno, García de: 122n.  
 Le Gentil, Pierre: 13, 14.  
 León, fray Luis de: 77.  
 León Marchante, Manuel de: 20n, 26, 30n, 31, 61, 66n, 71, 72n, 73n, 74n, 77, 78n, 79n, 80, 85, 90n, 91, 141, 142, 143, 145, 153, 154, 158n, 160n, 173-187, 189.
- Lobo Lasso de la Vega, Gabriel: 150n.  
 López Calo, José: 21n, 22.  
 López de Mendoza Íñigo (Marqués de Santillana): 12, 13.  
*Los Sirqueros de la Virgen*: 41, 155n.  
 Lucas, San: 111n, 124n, 132, 161.
- Malco: 48, 124, 125.  
 Mancera, Antonio Sebastián (virrey): 137.  
 Manrique, María Luisa (Condesa de Paredes): 173, 179, 187.  
 Mansour, Mónica: 155n.  
 Maquiavelo: 139.  
 Marcos, San: 124n.  
 Martínez Gómez, Juana: 158n.  
 Mateo, San: 100, 123, 124n, 126, 130, 133.  
 Maximino: 137.  
 Medina, José Toribio: 45, 46n, 49n, 58n.  
 Medinaceli, Duque de: 187.  
 Méndez Plancarte, Alfonso: 37n, 41, 45, 46n, 54n, 56n, 58, 63n, 64, 69n, 77, 84n, 85, 95n, 99n, 100, 104n, 107n, 109, 110n, 111n, 118, 127, 128, 130n, 131n, 133, 135n, 141, 146n, 152, 155n, 156n, 158n, 161, 162, 164, 174, 183, 187, 190.  
 Menéndez Pidal, Ramón: 11, 12, 16n.  
 Menéndez y Pelayo, Marcelino: 20, 35, 61.  
 Mitjana, Rafael: 24.  
 Montesino, fray Ambrosio de: 20.  
 Montesinos, José F.: 78, 79n.  
 Montoya, Ambrosio Francisco de: 115n.  
 Morera, Francisco: 35n.  
 Motolinía: 39.  
 Muriel, Josefina: 63n, 96n, 103n, 109, 111n.  
 Murillo, Luis Andrés: 166n.
- Navarro Tomás, Tomás: 59, 66, 71, 74,

- 75n, 76n, 77, 78, 84n.  
 Nervo, Amado: 61.  
 Nolasco, San Pedro: 54n, 60, 122, 145-147, 155, 156-159.  
 Núñez de Miranda, Antonio: 27, 45n, 53, 56n, 96, 113n, 131n, 139, 140, 143.
- Ocaña, Francisco: 25n.  
 Oviedo, Antonio de: 45n.  
 Oviedo y Rueda, Luis Antonio (Conde de la Granja): 54, 55.
- Pablo, San: 141.  
 Pacheco de Narváez, Luis: 125.  
 Palau y Dulcet, Antonio: 25.  
 Paz, Octavio: 40, 59, 136n, 144, 147, 156n.  
 Pedrell, Felipe: 22n.  
 Pedro, San: 46-48, 50, 52n, 54, 58n, 114n, 122-129, 142n, 159-160, 162-163, 189.  
 Pérez de Montoro, José: 61, 73n, 173, 186-188.  
 Pérez Pastor, Cristóbal: 97n.  
 Pérez Ramírez, Juan: 40.  
 Pfandl, Ludwig: 63, 64, 113n.  
 Pío XII: 95n.  
 Pío IX: 114n.  
 Pimentel, Francisco: 61.  
 Polo de Medina, Jacinto: 97n.  
 Pope, Isabel: 22n, 37.  
 Pouget, G.: 94n.  
 Ptolomeo Fidelfo: 143.  
 Puccini, Dario: 36n, 56n, 62n, 65, 136n.
- Querol Gavaldá, Miguel: 21n, 22, 24.  
 Quevedo, Francisco de: 97n.  
 Quiñones de Benavente, Luis: 98.
- Ramírez de Vargas, Alonso: 68n.  
 Reinoso, Rodrigo: 155n.  
 Reyes, Alfonso: 63.  
 Ribera, Diego de: 46.  
 Ricard, Robert: 183, 184.
- Risco, Juan: 27.  
 Robles, Antonio de: 45, 56.  
 Romeu Figueras, José: 14n, 17, 150n.  
 Rubio, Samuel: 20n.  
 Ruimonte, Pedro: 17n.  
 Russell, P.E.: 155n.
- Saba, Reina de: 170.  
 Sabat de Rivers, Georgina: 93n, 94n, 96n, 136, 190n.  
 Salazar, Antonio de: 60.  
 Salazar y Torres, Agustín de: 72n, 78n, 107n, 173, 178n, 190n.  
 Salomón: 170, 188.  
 Sánchez, Vicente: 26n, 78n, 173, 176-178, 187.  
 Sánchez Romeralo, Antonio: 13n.  
 Santillana, Gabriel de: 46, 58, 74n, 129n, 186n.  
 Santillana, Marqués de: véase López de Mendoza Íñigo.  
 Santoyo, Felipe: 46, 58, 68n.  
 Sariñana, Isidro de: 136.  
 Sarre, Alicia: 63n, 107n, 123n, 127, 137n.  
 Schmidhuber, Guillermo: 27n.  
 Serapis: 143, 144.  
 Shiva: 144.  
 Siena, San Bernardino de: 130n.  
 Sigüenza y Góngora, Carlos: 159n.  
 Soriano Fuertes, Mariano: 22n.  
 Soto Espinosa, Pedro de: 20n, 46, 47n, 48, 58.  
 St. Amour, sister Mary Pauline: 22n.  
 Stevenson, Robert: 22n, 39, 40, 41n, 45, 46, 60.  
 Subirá, José: 22n, 29n, 36.  
 Sumaya Manuel de: 40n, 52n.
- Talavera, fray Hernando de: 20, 21.  
 Tavard, George H.: 132n, 185.  
 Tecuites, la: 142n.  
 Tello, Aurelio: 40n, 46, 173n.  
 Tenorio, Martha Lilia: 136n, 142n.

- Timoneda, Juan de: 17n.  
Tineo, fray Luis: 54, 140n.  
Trabulse, Elías: 136n, 145.  
Trejo, Pedro de: 40, 41.  
Trillo y Figueroa, Francisco de: 71.  
*Triumpho de los Santos*: 40.
- Valbuena Prat, Ángel: 35n.  
Valdivielso, José de: 61.  
Vega, Garcilaso de la: 77.  
Vega y Carpio, Lope de: 55, 58n, 59, 61,  
72, 73, 97n, 149n, 157.  
Velasco, Francisco de: 25n.  
Vera, Diego de: 23n.  
Vera, fray Martín de la: 22, 23.  
Vicéns, Joseph: 15, 25, 26n.
- Vicente, Gil: 18n, 35.  
Vieyra, Antonio: 53, 57, 133, 143.  
Virgen María: 49-50, 60, 62n, 64, 93-  
122, 136, 137, 146, 155, 156, 160-  
162, 163-167, 170-171, 188, 189.  
Vossler, Karl: 61, 62n, 145.
- Wallace, Elizabeth: 63.  
Wardropper, Bruce: 16n.  
Warner, Marina: 93, 94n, 95n, 100n,  
106n, 116.  
Weber de Kurlat, Frida: 155n, 157n.  
Wickersham Crawford, J. P.: 35.
- Zacarias: 132.  
Zafra, Esteban de: 25n.

*Los villancicos de Sor Juana*

se terminó de imprimir en julio de 1999.

Composición tipográfica: Literal, S. de R.L. Mi.

Impresión: Encuadernación Técnica Editorial, S.A.

Calz. San Lorenzo 279, locales 45 a 48,

Col. Granjas Estrella 09880 México, D.F.

Se imprimieron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.

La edición estuvo al cuidado del Departamento  
de Publicaciones de El Colegio de México





**L**os villancicos, parte de la obra de Sor Juana menos estudiada, es el tema de este libro. Durante mucho tiempo considerados “obra menor”, pocos estudiosos repararon en su valor poético, que les ha permitido mantener vigente su belleza, a pesar de la secularización del gusto y de la cultura.

Este estudio parte de una caracterización histórica y literaria del género, que hace posible ubicar estas composiciones sorjuaninas dentro del gran fenómeno que fue el villancico barroco en el mundo hispánico: composiciones formulaicas de tema restringido, en los que la individualidad del poeta contaba poco, ya que la mayoría eran anónimos.

La parte más extensa del estudio está dedicada a revisar, en el gran corpus aquí reunido, temas, formas métricas, rasgos estilísticos y fórmulas de los villancicos en el marco de la tradición hispánica. A partir de esta revisión, Martha Lilia Tenorio muestra, en su justa medida, hasta qué punto, aun sujetándose a los dictados de la tradición, Sor Juana innovó en el tratamiento del género.



EL COLEGIO DE MÉXICO

ISBN : 968-12-0648-4



9 785681 203490