

EL COLEGIO DE MÉXICO  
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Tesis que para optar al grado de  
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA  
presenta

MARTHA LILIA TENORIO TRILLO

Asesor

ANTONIO ALATORRE

D.F.

Enero 1997

Vaya mi más profundo agradecimiento a  
Antonio Alatorre, Margit Frenk, Glenn  
Swiaddon y Martha Elena Venier.

## Introducción

El propósito de esta tesis es estudiar una parte de la obra sorjuanina hasta hace poco casi ignorada por la crítica: los villancicos. En medio de la actual proliferación de estudios sobre Sor Juana y su obra, me pareció pertinente (y más sugerente) trabajar lo menos trabajado.

Sor Juana ha sido objeto (sobre todo en los últimos diez años) de una asombrosa (y a veces delirante) variedad de interpretaciones. Lo que menos ha interesado a la crítica es el trabajo de la monja con las diversas formas poéticas de su tiempo. Sin embargo, antes que "feminista", "teóloga" o "filósofa", Sor Juana es poeta. Por ello el enfoque de esta tesis parte del género: qué hace la poeta con un género como el villancico.

Bajo la denominación de "villancico" han cabido gran variedad de manifestaciones poéticas; desde las sencillas cancioncillas medievales de amor ("Con amores, mi madre, / con amores m'adormí..."), hasta los majestuosos juegos barrocos destinados a solemnizar determinadas fiestas religiosas, compuestos en serie y bajo pedido de las catedrales u otras iglesias. Precisamente, a trazar la historia del género está dedicado el primer capítulo: origen y evolución del villancico hasta el momento en que lo toma Sor Juana, es decir, hasta que se constituyó en lo que llamo "villancico barroco", fenómeno único del mundo hispánico.

El método de trabajo de la tesis exigía ese panorama. Había que dar cuenta de la poética y retórica del género, para poder

estudiar esa poética en los villancicos sorjuaninos.

El objetivo del segundo capítulo es particularizar el fenómeno del villancico en la Nueva España, por ser el contexto inmediato de Sor Juana. Este capítulo tiene limitaciones, debidas, sobre todo, a la falta de material publicado. Había que elaborar un corpus más o menos representativo de lo que fue el villancico novohispano. Ahí estaban ya los villancicos publicados por Méndez Plancarte (Poetas novohispanos, 3 ts., UNAM, México, 1944-1945) y por Andrés Estrada Jasso (El villancico virreinal mexicano, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991; esta antología abarca sólo el siglo XVI). El resto del material que pude recoger proviene de los siguientes archivos: Archivo Histórico de CONDUMEX, Fondo Reservado de la UNAM, Fondo Conventual de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología y acervo de la Catedral Metropolitana. El corpus es una muestra mínima, pero suficiente para dar un panorama real del trabajo de los villanciqueros novohispanos con el género.

En el tercer capítulo entro, realmente, en materia: explico las razones de mi interés por los villancicos sorjuaninos y hago una revisión de la crítica dedicada a ellos. El enfoque de mi análisis es formal: estudio primero la versificación (capítulo 4) y luego los temas (capítulo 5). También por necesidades formales dejé las ensaladas para el capítulo 6.

Estudié los villancicos de la Navidad de 1689, prescindiendo del resto de los juegos, porque tienen serios problemas de autoría. Como pretendo mostrar en el capítulo 7, ni formal ni temáticamente responde este juego a los "usos sorjuaninos". Me pareció más

conveniente analizarlo por separado.

A grandes rasgos éste es el plan de trabajo de la tesis. No pretendo ni cerrar ni totalizar el tema. Sé que quedan líneas para futuras investigaciones. Por ejemplo:

1) Tema de otra tesis sería una investigación más exhaustiva sobre el villancico novohispano, que condujera, entre otras cosas, a una edición de los mejores juegos (los de Gabriel de Santillana son bastante meritorios) y a la elaboración de un catálogo (que incluyera, además de los archivos ya mencionados, la colección John Carter Brown y material en posesión de particulares (bibliófilos como Guillermo Tovar y de Teresa) o que se encuentra disperso en diversas bibliotecas, como la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey --a donde fueron a dar las bibliotecas de Méndez Plancarte y de Salvador Gómez Ugarte--, la de la Universidad de Texas en Austin, etc.).

2) Más en relación con el tema de tesis, creo que aún quedan cosas por decir sobre los villancicos de Sor Juana. (Por mencionar una sugerencia: un análisis más detenido de la "teología personal", esa teología "imaginativo-intelectual", que revelan algunas letras sorjuaninas; aunque trato el asunto en el capítulo 5, me hubiera gustado dedicarle más tiempo y hacerlo más sistemáticamente; quizá tomando en cuenta los otros escritos religiosos de la monja. Quede como tarea.)

Para terminar con esta breve introducción, sólo dos aclaraciones:

1) No tomé en cuenta los diez juegos de "villancicos

atribuibles" (incluidos por Méndez Plancarte en el tomo 2 de las Obras completas) porque el corpus se hacía enorme, difícil de abarcar y el estudio podía entrar en terrenos muy pantanosos, de pura especulación.

2) Este trabajo no hubiera sido posible sin la "universalidad de noticias" del profesor Alatorre. Sus notas, apuntes y diversos hallazgos son el sustento filológico de buena parte de la tesis.

## I

**En torno al género**

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. villancico, 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 (Rengifo), su origen popular y su apropiación por parte de los poetas cultos (Tesoro) y su final restricción al ámbito religioso (Dicc. Aut.).

Resulta muy difícil dar una definición concreta, precisa, de un género que se ha manifestado de tantas formas y que a lo largo de su vida poética ha adoptado tantas modalidades. El único denominador común ha sido la presencia de un estribillo. Aunque, según la época, el villancico se ha caracterizado por otros elementos además del estribillo: por ejemplo, por el estilo popularizante, por la organización de la estrofa, por el tema religioso y por ser una composición para cantar en las iglesias. Con todo, se podría decir que, salvo algunas excepciones (los

recitativos de los siglos XVII y XVIII), la característica primordial del villancico ha sido, en efecto, el estribillo. Ante la dificultad que entraña una definición, quizá sea más claro ir trazando una historia del género, que lo vaya caracterizando, tanto en sus temas como en su estructura poética.

### 1. Orígenes. 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.

Que farei agor', amigo,  
pois que non queredes migo  
viver?  
Ca non poss'eu al ben querer<sup>3</sup>.

Con amores, mi madre,  
con amores m'adormí<sup>4</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. Este villancico, en efecto, entronca con las muestras más antiguas de poesía lírica española. Se ignora si constaba únicamente de estos versos o si era una composición más larga, de la cual sólo se ha conservado la cabeza. A este estribillo es a lo que se ha dado el nombre de villancico aunque en su momento no recibiera tal

designación.

Para la segunda mitad del siglo XV, este tipo de cancioncillas, muy diferente en lengua y estilo de 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). (Santillana habla de "cantares" del vulgo; en cuanto al Cancionero de Baena, el hecho de que no contenga cantares de vulgo --sino sólo textos muy cortesanos-- no significa que no se usara en 1445 la palabra villancico.)

La primera vez que estos villancicos 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. Como ya lo han señalado Alonso y Blecua, en realidad no es un villancico<sup>5</sup>. Al parecer se trata de uno de los primeros ejemplos de una práctica que luego fue muy común, y que consistía en tomar estas cancioncillas amorosas e insertarlas en estrofas ad hoc. De esta práctica surgió lo que propiamente conocemos como el género del villancico, producto ya de las postrimerías del siglo XV. La composición de Santillana es más bien lo que luego se llamó ensalada<sup>6</sup>, aunque bastante primitiva: estrofas típicas de la poesía cortesana de la época que acaban con una cancioncilla popular, no a manera de estribillo puesto que no se repite; cada estrofa termina con una cancioncilla diferente:

Por una gentil floresta  
de lindas flores e rosas,

vide tres damas hermosas  
 que de amores han requesta.  
 Yo, con voluntad muy presta  
 me llegué a conosçellas;  
 començó la una dellas  
 esta canción tan honesta:  
Aguardan a mí:  
nunca tales guardas ui<sup>7</sup>.

La segunda estrofa termina con otra cancioncilla popular: "La niña que amores ha / sola, ¿cómo dormirá?"<sup>8</sup>. Estas cancioncillas son precisamente los villancicos primitivos. A ellos se refiere Juan del Encina, cuyo tratado es un siglo anterior al de Rengifo, al tratar la forma del villancico:

Muchas veces 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 villancico glosado (estribillo y coplas) --empleado por el mismo Encina en sus piezas teatrales--, era poco cultivado, por lo que la voz villancico seguía remitiendo únicamente al estribillo, a la cancioncilla popular. En relación con la supuesta posterioridad de la glosa, Margit Frenk supone que en la Edad Media el villancico era cantado por el coro antes y después de cada estrofa de la glosa, cantada por solistas. Y añade:

Sin duda sería frecuente la improvisación de estrofas glosadoras, pero, como toda improvisación folklórica, también ésta se basaría en moldes tradicionales, perfectamente establecidos. Creo evidente, por otra parte, que muchos villancicos tendrían su propia glosa, tan conocida por todos como el villancico mismo<sup>10</sup>.

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).

También con este término se designa alguna composición del Cancionero de Herberay:

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>11</sup>.

Las dos composiciones son villancicos, o por lo menos, como tales se consideraron en su momento (carecen del verso de vuelta, característico de los villancicos posteriores). Para aquella época el villancico no correspondía a una forma fija; bastaba con el estribillo y con un cierto tono popularizante (tan grato a estas composiciones), para hablar de villancico.

El nombre empezó a formalizarse a partir del Cancionero musical de Palacio (recopilado a principios del XVI), pero aquí el nombre designa toda la composición, no sólo el cantarillo inicial. Se trata de las primeras veces en que el término villancico se utiliza tanto para composiciones de tipo o tono popular, como para aquellas escritas en el estilo conceptuoso de la poesía amorosa de la época. Esto es: se tomaba una cancioncilla popular como fundamento de una composición más larga, elaborada o bien conservando el espíritu original de la cancioncilla, o bien en el estilo y técnica de la poesía cortesana. De cualquier manera, el resultado de esta operación es el villancico glosado, es decir, lo que fue este género a partir del siglo XVI:

Con amores, mi madre,  
con amores m'adormí.

Así dormida soñava,  
 lo qu'el corazón velava,  
 qu'el amor me consolava  
 con más bien que merecí.

Adormeçióme el favor  
 que amor me dio con amor;  
 dio descanso a mi dolor  
 la fe con que le serví (CMP, núm. 335).

Romeu Figueras indica en sus anotaciones a este texto que el estribillo es tradicional (cf. supra, p. 2) y que las coplas parecen ser posteriores y de mano culta, aunque conservan el tono del cantarcillo inicial. Así pues, el cantarcillo puede tener una glosa popular o una glosa culta. Según Margit Frenk, la diferencia entre las dos glosas no estriba sólo en el contenido, la métrica, el vocabulario o la sintaxis, sino muy especialmente en la actitud del autor. El que compone una glosa culta toma el cantarcillo como tema de sus propias reflexiones: "la glosa es para él una creación en la que vierte, si no originalidad, sí pericia de poeta". La actitud de los autores de glosas populares es completamente diferente: "no quieren sino continuar modestamente el cantarcillo, respetando las más veces su espíritu y su tono"<sup>12</sup>:

De los álamos vengo, madre,      De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.      De ver cómo los menea el aire.

¿Qué firmeza, madre mía,  
 conmigo el amor tendrá  
 si un árbol se viene y va  
 adonde el viento lo guía,  
 si mil veces en un día  
 hojas y ramas se mudan?  
 Las mismas temen y dudan  
 su esperanza y mis verdades.  
 De los álamos vengo, madre...<sup>13</sup>

De los álamos de Sevilla,  
 de ver a mi linda amiga,  
 de ver cómo los menea el aire<sup>14</sup>.

Le Gentil presume 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, llegó a denominar una canción compuesta según determinada forma estrófica. De esta manera, para finales del siglo XV el término villancico designaba una composición de forma fija, caracterizada por la estructura de su estribillo, de dos o tres versos<sup>15</sup>. He aquí una composición característica de lo que, de acuerdo con la organización formal, en el Cancionero musical de Palacio se llama villancico:

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.

El villancico era, no hay que olvidarlo, una composición destinada al canto, de ahí su relación con otra forma de la época: la canción. Según explica Le Gentil<sup>16</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). Ignoro si esta distinción era real (si funcionaba en la época), o si se trata de una teorización de la crítica actual. Recordemos que el mismo Le Gentil dice que el villancico

acabó siendo una composición de forma fija (cf. supra). Según este estudioso y según Romeu Figueras, las diferencias entre una y otra forma serían: 1) el estribillo, que en la canción es de 4 versos o más y en el villancico de 3 o menos; 2) la canción es de factura y procedencia cultas (metro regular, rima consonante perfecta) y sus temas están siempre relacionados con aspectos del amor cortés (sin embargo, el villancico culto llega a la misma perfección formal y trata los mismos temas); 3) la canción es una composición breve que generalmente consta de una sola copla. Romeu Figueras añade una diferencia más: el villancico es un "género dialogado", "en cuyo contenido predomina el carácter doctrinal y razonador"<sup>17</sup>. Con estos criterios Romeu Figueras distingue en el CMP 52 canciones, frente a 198 villancicos. Insisto, la distinción parece artificial; por ejemplo:

## Villancico

Gentil dama, non se gana  
otro bien en vos mirar  
sino ver y desear.

El deleite que se faze  
mirando vuestra beldad,  
se destruye [y se desfaze]  
notando vuestra bondad.  
Ansí que mi fin tenprano  
non lo tiene de causar  
sino ver y desear  
(CMP, núm. 38)

## Canción

Donzella, non preguntéis  
quién es de mí más querida,  
que mejor la conocéis  
que persona de esta vida.

Ella es de la presencia  
qual vos mesma se demuestra;  
no ay alguna diferencia  
de su persona a la vuestra.  
Por ende, non preguntéis  
quién es de mí más querida,  
que mejor la conocéis  
que persona de esta vida  
(CMP, núm. 39).

De las diferencias señaladas por Le Gentil y Romeu Figueras la única que funcionaría en este caso es la del número de versos del estribillo, y en cuanto a lo del carácter razonador, me parece que se aplica más, en este caso, a la canción que al villancico. Lo que

no significa que no se encuentren ejemplos de villancicos conceptuosos:

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

Razón me fuerça serviros  
siendo de grado contento;  
[mas] para merced pediros  
yo no tengo atrevimiento;  
vuestro gran merecimiento  
me forçó  
a ser vuestro como so...(CMP, núm. 314).

Este tipo de villancicos, como las canciones, eran verdaderos ejercicios técnicos e intelectuales sobre un tema determinado (razonamientos ingeniosos, interpretaciones inesperadas, juegos verbales). Frente a éstos estarían los de factura más "tradicional" como "Enemiga le soy, madre..." Así pues, el autor glosaba lo mismo una cancioncilla popular, que glosaba o componía un estribillo "popularizante" o culto, como en "Razón me fuerça...", para la ocasión. Para entender el rumbo que tomó el villancico en el siglo XVII es fundamental tener en cuenta la actitud del autor de villancicos cultos: elaborar a partir del estribillo tradicional "una composición en que, según las disposiciones de cada uno, vertían su destreza, ingenio, gracia o, menos frecuentemente, una experiencia profundamente vivida"<sup>18</sup>. Creo que esta actitud del autor culto dio al villancico uno de sus rasgos definitorios: el ser considerado, básicamente, un ejercicio de virtuosismo.

Con todo, vale la pena tener en cuenta la observación de Romeu Figueras acerca de los géneros dialogados y del tono doctrinario y razonador en relación con el villancico, porque en algo anticipa el

desarrollo posterior del género (sus características teatrales y su pronta y prolífica divinización).

Se podría decir que para mediados del siglo XVI el término villancico designa una composición con estribillo (más bien breve, de 2 a 4 versos) 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.

Más 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 buelve 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>19</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 --como lo señala Ricard<sup>20</sup>--, en dos direcciones: 1) van surgiendo partes dialogadas (cuando se empiezan a cantar a dos o más voces) en una especie de "embrión" de drama lírico (opereta

sacra, la llama Ricard); 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. Recordemos que uno de sus rasgos estilísticos más frecuentes era la pregunta, que se empleaba como elemento de intensificación expresiva. Esta estructura suponía la existencia 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>21</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>22</sup>.

También en relación con este primer punto no hay que olvidar que los villancicos estaban destinados al canto. 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>23</sup>. Seguramente estas necesidades polifónicas favorecían el desarrollo de

composiciones dialógicas, de varios personajes y con características de escenificación.

El segundo camino mencionado por Ricard, el de la divinización, fue el definitivo en la historia del género. 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>24</sup>.

A partir del siglo XVI la poesía religiosa recurrió con asiduidad a la lírica popular, con un empleo muy particular, el de las versiones a lo divino:

Si eres niña y has amor	Heres Niño y as amor
¿qué harás cuando mayor?	¡qué farás cuando mayor! <sup>25</sup>

La música favoreció también las divinizaciones, pues éstas se cantaban con la melodía original (profana). Las imprentas solían sacar pliegos sueltos con poesías navideñas, que sin ser refundiciones de villancicos populares, se cantaban en el tono de esos cantos populares<sup>26</sup>.

En este punto hay que recordar lo dicho por Romeu Figueras sobre el villancico: su "carácter doctrinal y razonador". 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. Veamos como ejemplo este villancico de Timoneda a la Eucaristía:

¡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>27</sup>.

Se trata de un contrafactum del villancico citado supra p. 11.

Es cierto que los contrafacta eran una moda en España, sobre todo en el siglo XVI. 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). Pero, a pesar de que las divinizaciones eran parejas, con el término villancico sucedió algo particular: acabó designando, exclusivamente, composiciones religiosas. Además, una práctica común (de mención importante por el curso que seguirá el villancico) era la paráfrasis de los 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>28</sup>.

Junto a las divinizaciones se componían también villancicos religiosos, como parte de esta vertiente de la lírica española. No quiero decir que la lírica religiosa se virtiera únicamente en los moldes del villancico, pero sí es sintomático que de las 34 composiciones religiosas del CMP (reflejo de lo que ocurría hacia la segunda mitad del siglo XV), 32 sean villancicos.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI los temas devotos y religiosos crecieron en importancia, y la forma del villancico se usó cada vez más como texto de composiciones sacras en lengua romance, hasta que los villancicos llegaron a incluirse en la liturgia en los días de fiesta.

En el siglo XVI empezaron a aparecer las primeras colecciones musicales que incluyen villancicos en su modalidad religiosa. Por ejemplo el Cancionero de Upsala, el Cancionero de Medinacelli y especialmente las Canciones y villanescas de Francisco Guerrero.

Particularmente las villanescas de Guerrero (1528-1599) son el antecedente más próximo (en cuanto a temas, estilo, etc.) de los villancicos que encontramos en el siglo XVII, pues, como éstos, se

componían para ser cantados en las iglesias con motivo de alguna celebración del año litúrgico. 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>29</sup>. En lo que concierne a la forma poética, podríamos decir que los términos villancico y villanesca designan un mismo tipo de construcción. Como en el caso del villancico, en la villanesca no hay un metro o combinación estrófica característica; su elemento clave es el estribillo y su tono predominante el popular:

-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.

-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>30</sup>.

Como puede verse, 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 el espíritu festivo, ingenuo y popular.

También 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. Una villanesca de "apuesta":

Apuestan zaqales dos  
por el zaqal 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 Diós 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<sup>31</sup>.

Otro recurso muy frecuente en villancicos y villanescas es la exhortación: 'vengan, vengan', 'oíd, oíd', '¿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:

Oyd, oyd una cosa  
divina, graciosa y bella:  
el que crió la donzella  
generosa,  
esta noche nasció della...<sup>32</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 de los juegos, pues surgían del mismo hecho concreto que éstos: una

petición de la catedral para formar parte de los festejos de alguna fecha solemne.

## 2. El villancico de Iglesia

Como ya lo señalé, el término villancico acabó designando composiciones religiosas; el paso siguiente a esta especialización fue su incorporación a la liturgia, para ser exactos, intercalado en el oficio de maitines. En la liturgia vigente en la época (siglos XV y XVI), los maitines estaban estructurados en tres nocturnos, cada uno de los cuales constaba de tres salmos con sus correspondientes antífonas, después de los cuales se leían tres lecciones, a cada una de las cuales seguía un responsorio. Era frecuente que en las fiestas el último responsorio se sustituyera por el himno Te Deum laudamus.

Al parecer, a principios del siglo XVI se inició una costumbre que resultó definitiva para la historia del villancico: la de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana. Esta práctica tenía antecedentes que se remontaban a la segunda mitad del siglo XV con unos villancicos de Álvarez Gato (¿1440?-1509)<sup>33</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>34</sup>.

Sin embargo, según el primer biógrafo de fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, fue éste quien introdujo esta práctica para ocasiones especiales, fundamentalmente para la Navidad:

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 aquesto 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 dijessen 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>35</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"<sup>36</sup>.

Las críticas prosiguieron; incluso se llegó a intentar que el Papa 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. Así, 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>37</sup>.

Para 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), para entonces la composición de estas piezas para el oficio de maitines era ya 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>38</sup>

En ocasiones, incluso, según López-Caló<sup>39</sup>, la ejecución de los villancicos llegaba a incluir tramoya y escenas, con lo que se reafirmó ese carácter representacional que distinguió a la forma prácticamente desde sus orígenes.

Así que, partiendo de los villancicos de Álvarez Gato (1508) hasta las villanescas de Guerrero (1589), estamos frente a una práctica que cubre casi todo el siglo XVI<sup>40</sup>. Y esta modalidad del villancico como canción de iglesia fue in crescendo tanto en solemnidad como en frecuencia e importancia. Por ejemplo, las oposiciones a maestro de capilla incluían poner en música una serie de textos de villancicos. El interés de los Cabildos de que los villancicos --sobre todo los de Navidad y Corpus-- fueran lo más lucidos posibles, los llevó hasta el extremo de dar 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>41</sup>. A este respecto he encontrado una referencia, que hasta ahora no he podido confirmar, que me parece interesante. Antonio Corona Alcalde, en su presentación al disco México. Música colonial, menciona las quejas de un español, fray Martín de la Vera (Instrucción de eclesiásticos, 1630) en relación con esta práctica:

Felipe II quitó los villancicos de su Real Capilla<sup>42</sup>: ya se han vuelto a introducir, y de tal modo que en las fiestas el canto llano del oficio es como de aldea, y no es oído ni visto, y los villancicos se celebran con suma autoridad, y solemnidad, y parece que se tienen como cosa principal, y el Oficio Divino como accesorio [...] Esto se va introduciendo en muchas otras partes [...] Del día de Navidad y de Corpus Christi no hablo, porque como Dios en este día se humanó tanto, se puede tomar un poco más de licencia para el consuelo humano, pero siempre debe hacerse 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 y causar descompostura; y otros hechos a imitación o en la letra o en el tono de los cantares o letras profanas y que despiertan la memoria dellas, en ninguna manera deberán cantarse en la iglesia ni en el coro [...] y como están vedadas hacer representaciones profanas en la iglesia, sería justo lo estuvieran los villancicos, que son de esta data y calidad; pues en lo uno y lo otro corre la misma razón.

Esta admonición de fray Martín de la Vera nos proporciona varias noticias: 1) que los villancicos se cantaban como parte de una ceremonia religiosa; 2) que esta fiesta fue adquiriendo cada vez más relevancia 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, en cierta forma, 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 realizaban con características de representación.

Fray Martín de la Vera escribe en pleno siglo XVII, cuando el término villancico remite prácticamente sólo a composiciones religiosas<sup>43</sup>. Así, por ejemplo, ya en los primeros años del siglo XVII, en su tratado Del origen y principio de la lengua castellana (1606), Bernardo de Aldrete elogia "las chansonetas i villancicos con que las Navidades se regocijan los españoles", "lo más delgado, lo más acendrado de los Sanctos, i sus conceptos, i otros nuevos, los cifran y cifen en dos palabras con tanto donaire y gracia, que causan una gustosa devoción i un devoto consuelo"<sup>44</sup>. Asimismo, en el Parnaso español de Pedro Ruimonte (1614), de 12 villancicos, 8 son de tema religioso, y de éstos 7 dedicados a la Navidad. Es también en este primer cuarto del siglo XVII cuando con el nombre de villancicos empezó a llamarse casi exclusivamente lo que se cantaba en los maitines de las fiestas litúrgicas. A esta modalidad del villancico es a la que, a partir de ahora, llamaré 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 típicos juegos barrocos quedan como series de ocho o nueve composiciones (la última podía sustituirse por un Te Deum).

Este villancico barroco es el típico del siglo XVII. En el Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii, el ejemplo más antiguo que se recoge es de 1615<sup>45</sup>. Con todo, hay un dato fundamental: 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>46</sup>.

Si el dato es verídico (por ejemplo, si no es errata por 1587 o por 1637), aquí estaban ya las nueve letras de los juegos. Sin embargo, por lo que he podido registrar hasta ahora, al parecer, esto de las nueve letras para las nueve lecciones no fue lo usual durante el siglo XVI, aunque es interesante saber que hay antecedentes tan tempranos.

La pregunta obligada ahora es ¿cuándo empezaron a imprimirse los textos de los villancicos? En el Catálogo de la Biblioteca Nacional 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>47</sup>: durante el siglo XVI eran relativamente abundantes los "cancioneros navideños", en los que se recogían coplas para cantar la noche de Navidad (cf. supra, p. 12,

nota 26). Siguiendo esta tradición, las catedrales ricas 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 estaba cantando (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>48</sup>; sin embargo, al parecer, esto era sólo para las autoridades o personalidades importantes, 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  
 los Villancicos de este año  
 en uno nuevo pregonan...

Y de aquí, por las calles  
 vayan los ciegos  
 a vender Villancicos  
 del Nacimiento...<sup>49</sup>

Es interesante notar aquí la difusión y honda penetración del villancico barroco: producto eminentemente culto, que circulaba -- entre otras formas-- de la misma manera que los pliegos de cordel. Esto nos da un indicio de la unicidad de este fenómeno en el mundo hispánico. Para dar una idea concreta de la boga del villancico durante los siglos XVII y XVIII, veamos la investigación de los hijos de Palau:

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>50</sup>.

Sólo para dar un muestreo preciso tomo los villancicos marianos y los navideños. 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). De esta muestra destaca la cantidad de los compuestos en Sevilla (38) y lo temprano de la producción (a partir de 1619, cuando en el resto de los lugares los villancicos del siglo XVII empiezan a mediados de siglo). Villancicos navideños se registran 785 juegos, en 50 lugares diferentes: 1 del siglo XVI (Toledo, 1595, el más temprano), 228 del XVII, 501 del XVIII y 154 del XIX (el más tardío de Lérida, 1859). De esta muestra destaca: 1) el tempranísimo juego de Toledo; 2) la muy prolífica producción de Toledo (aproximadamente 150 juegos); 3) que en Sevilla, Granada y Valencia hay más villancicos del siglo XVII que del XVIII, lo contrario de lo que sucede en las otras plazas; 4) que después de 1595 la fecha más temprana es 1612 (Málaga --recordemos que la orden de Cabildo de que habla Mitjana es precisamente de Málaga; recordemos también la mención de Alvar, n. 43-- y Sevilla)<sup>51</sup>.

Un dato sugerente es la mención de Aurelio Tello, en su presentación del disco Villancicos de la Colonia, de un "ciclo" de nueve letras navideñas, compuesto para la catedral de Oaxaca en 1611. Esto significaría que los juegos de nueve letras fueron más

frecuentes a finales del siglo XVI de lo que pensamos, pues aunque las innovaciones peninsulares llegaban pronto, el hecho de que en la colonia existieran ya esos juegos es señal de que llevaban un tiempo componiéndose en España.

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, señala Querol Gavaldá<sup>52</sup>, la mayoría de los villancicos del siglo XVII son romances con estribillo, muchos tienen también la 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 algunas de estas formas, por ejemplo, los villancicos que constan de introducción, estribillo y coplas (como muchos de los villancicos de León Marchante; la introducción es bastante común en el siglo XVII); de introducción, estribillo y recitativo; de recitativo solo o de coplas solas. Menciona también el villancico de tonadilla (introducción, estribillo, tonadilla, coplas, tonadilla), el villancico con seguidilla (introducción, estribillo, coplas, seguidilla, estribillo), entre otros. Asimismo 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 terminada, acabada. 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.

1. 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 (vuelta)  
 y fue galana invención.

-----

Oygan, señores, publicar la paz,  
que ente Cielo y Tierra  
se establece ya.  
Diversas canciones  
los clarines formen,  
y en ecos suaves  
voces celestiales  
hagan armonía,  
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.  
Oygan señores publicar la paz,  
que entre Cielo y Tierra  
se establece ya.

1. Sacra admiración explique  
 de vna noche las grandezas,  
 en que elevada a la Gracia  
 se vio la Naturaleza.  
 [...] <sup>53</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. Así que en plena época barroca el villancico es una composición ya especializada en asuntos religiosos, con estribillo (a veces sin él), sin importar la estructura de las coplas.

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 ameritara 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. Efectivamente, era un acto paralitúrgico, pero también un acontecimiento cultural. En tan solemnes ocasiones los villancicos se intercalaban en los maitines, en lugar de los responsorios. Esta sustitución nunca fue del todo bien vista 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 esta 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>54</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, y por ello las autoridades eclesiásticas se ocupaban de ella para prohibirla. ¿Por qué prohibir algo que no existía? Un indicio más, proporcionado por la letra de una chanzoneta:

--Pragmática general  
publicaron los repiques  
de que todo el mundo venga  
esta noche a los Maitines...  
--Y a cualquiera que no viniere,  
¡el colete le pesquen los alguaciles!  
(Chanzonetas de los Maitines de San Pedro, 1654)<sup>55</sup>.

Los repiques llaman, a la medianoche, al rezo del oficio de maitines, engalanado con un "concierto" de villancicos.

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. Este hecho no le resta nada a la impronta ideológica que pudieran tener en el oyente, la cual debía ser considerable si tomamos en cuenta que la liturgia era en latín, y los cantos en español.

Según Carmen Bravo Villasante<sup>56</sup>, la práctica de los juegos abarcó los siglos XVI (un dato más que apoya la hipótesis de que

los juegos de 9 no empiezan en el XVII), 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. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se abandonó el término "villancico" y se sustituyó por los de "oratorio armónico", "drama armónico", "oratorio sacro", "drama alegórico", "letrillas místicas", entre otros.

Al parecer, estos 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.

Méndez Plancarte<sup>57</sup>, después de quejarse de la poca atención que se ha prestado a los juegos de villancicos como parte de la historia de la lírica hispánica, menciona entre los primeros juegos conocidos unos anónimos de la Navidad, de 1634, incluidos por Cejador en su Floresta de la antigua lírica popular (con las reservas del caso, cf. supra).

Uno de los primeros juegos de autor conocido, creo, es nada menos que de Góngora<sup>58</sup>, por petición de la catedral de Córdoba: unos villancicos compuestos en colaboración con el músico Juan Risco, para las Navidades de 1615-1616. Quizá para competir con Sevilla pues los villancicos de 1612 y 1613 (Gallardo, t. 1, col. 1235) son de Sevilla. Aunque Góngora ya había hecho una serie de siete (para

Corpus) en 1609<sup>59</sup>.

El juego para la Navidad 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. El tema de los Reyes es bastante común en los juegos de villancicos, pero no como parte de las letras dedicadas al Nacimiento, sino como tema aparte para todo un juego. (León Marchante, por ejemplo, tiene varios juegos dedicados a la fiesta de Reyes<sup>60</sup>.) El episodio de la Purificación de la Virgen sí es muy raro.

A diferencia de lo que sucede en juegos posteriores, en los cuales la ensalada casi siempre es jocosa y frecuentemente va al final de alguno de los nocturnos, 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, que Jammes destaca en su edición, es la "gradación" de los nocturnos<sup>61</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 estrofa de 8 versos.

La serie de Góngora es muy hermosa, llena de pasajes líricos

poéticamente 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:

Gil 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  
... (núm. XLVII de la ed. de Jammes).

Este tono, hermosamente evocador, es para mí el mérito de la serie. No siento en ella la búsqueda que veo en series posteriores (esto de "en metáfora de", cf. *infra*, p. 32). 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, grandes y chicos, se dieron a esta tarea y compusieron sus juegos, entonces empezó a notarse la necesidad de ser siempre más novedoso, más "inventivo".

El siglo XVII marca la cumbre de los juegos de villancicos, esto es, 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>62</sup>, el verso de arte menor convivía sin complejo alguno con el verso mayor. En la confección de las letras es cada vez más notoria la invención de maneras para tratar los temas clásicos; no hay reparo alguno en entretejer el chiste vulgar con las presentación de algún misterio religioso o de algún pasaje de

la Escritura.

En estos juegos es mucho más común el recurso de "en metáfora de", esto es, 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. Por ejemplo, la Navidad 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>63</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>64</sup>; "en metáfora de" un sorteo:

Al Sorteo, al Sorteo, Zagalas,  
 A la prenda, a la prenda;  
 Que se remate;  
 Que el Buey se sortee a dos cuartos de entrada.  
 Nadie, sin dar limosna, se vaya.  
 Quién entra? Quién viene? Quién pone? Quién  
 paga?<sup>65</sup>;

en analogía con los pregones de un día de mercado:

1. Oygan, escuchen,  
 Y al Niño diviertan  
 Las voces, los tonos,

- Que imitan, remedan,  
De quantos pregonan,  
En voces diversas.
2. Quieren azufa y fas?
  3. Limas de Valencia.
  4. Hilu portugués.
  5. Castañas ingertas.
  6. Quién me la lleva  
la xácara nueva?
  7. Lleven por vn quarto  
la Relación nueva,  
Cómo en Dios se hallan  
Dos Naturalezas:
1. Oygan, atiendan,  
Verán que se venden  
Mil cosas diversas<sup>66</sup>.

Muy frecuentes son las alegorías con oficios: sacristanes, alcaldes, sastres, herreros, carpinteros, etcétera:

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>67</sup>

O esta ingeniosa composición --ingenio escaso en los villancicos del siglo XVIII-- elaborada a partir de los pregones de ciegos que venden la Gaceta verdadera (digo 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"):

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>68</sup>

Estas metáforas no tienen más límite que la inventiva del autor. Por ejemplo, en un villancico navideño de 1696, se compara al pesebre con una plaza de toros en donde se lleva a cabo una faena de flores: María es rosa (por su belleza) y azucena (por su pureza); el girasol se inclina ante el niño creyéndolo el sol, y otras ocurrencias como éstas:

Los dos  
Coros

El Primer Quadrillero la Rosa  
 Salió en encarnado, vertiendo su sangre,  
 Y el Clavel, con quien hacía pareja,  
 Corrió como el viento, medroso del ayre.  
 Afuera, afuera, afuera.  
 Aparte, aparte, aparte.  
 En su adarga la Rosa  
 lleva una cifra,  
 con un mote, que dize:  
Rosa es María...<sup>69</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 Abrego 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>70</sup>.

También es frecuente que se recurra a adivinanzas, a juegos o rondas populares:

Al villano se lo dan  
 entre paja el blanco pan.  
 Al villano pobre, y rico  
 este manso corderico  
 le cubre con su pellico  
 las desnudezes de Adán  
Al villano...<sup>71</sup>

Las series de León Marchante, por ejemplo, son notables por su ingenio y por el montón de ideas novedosas. Así, en una serie navideña, cantada en la Santa Iglesia de Granada, entre 1676 y 1679<sup>72</sup>, encontramos un empleo mucho más frecuente de formas más complicadas; por ejemplo el villancico con una "Introducción" que corresponde a la forma estrófica de las coplas:

Viendo que está Dios desnudo,  
hizo en Belén el Alcalde,  
para vestir la Verdad,  
llamar los siguientes sastres...

Destaca también la complicación de los estribillos, que son --en general-- largos y a varias voces (los hay hasta para 7 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.

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...

Me interesa mostrar cómo para 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, sino de ideas, de ocurrencias para presentar más plásticamente esas historias.

Se nota que ya para este momento era práctica común que los poetas reconocidos de la época compusieran juegos de villancicos para las catedrales que se los solicitaran. De ahí la constante búsqueda de nuevas formas, de ahí la necesidad de no caer en lo convencional. Limitándonos al terreno de la métrica, los villancicos están plagados de innovaciones, de anticipos que luego se encuentran en escritores "revolucionarios" o que testimonian tendencias que nunca fructificaron (por ejemplo, el tipo de dodecasílabo empleado por Sor Juana en varias letras de sus juegos se fijó hasta Rubén Darío)<sup>73</sup>. Por su extensión, por sus limitaciones temáticas, por la frecuencia con que se componían y por la manera como habían proliferado, los juegos de villancicos representaban una verdadera prueba para los autores, de la que no todos salían bien librados<sup>74</sup>.

Además del procedimiento "en metáfora de...", un recurso frecuente en el villancico barroco es la reflexión sobre su propia factura, algo así como 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>75</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):

1. Cantemos aquesta noche  
algún tono de la jampa.
2. Voacé pide jacarilla:  
no hay guapo que pueda echarla.
- Todos Corra, siga, vuela, vaya.
2. Digo, no hay guapo que pueda echarla.
3. Pues entónese un guineo.
2. Somos gente aquí muy blanca,  
y no habemos de tirarnosa,  
arrime vicé esa tonada.
4. Pues cante voacé un canario.
2. O qué fresca chapadanza,  
a voacé le cantaremos,  
si enfada, alguna canaria.
1. Vaya en tono de Galicia.
2. Hablé ucé con más crianza,  
que voto, aquí no hay gallegos  
para andar templando gaitas.
3. Pues canta una portuguesa.
2. No me apuren, camaradas.
4. Pues algo se ha de cantar.

2. Me convengo, que me agrada,  
y sea la jacarilla...<sup>76</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 (me lo hace notar Margit Frenk) porque los del XVII están más cercanos a las formas del teatro menor, en las cuales es frecuente este referirse a sí mismas<sup>77</sup>.

La práctica de los juegos continuó durante los siglos XVIII y XIX, aunque en este último no con la misma pujanza. Méndez Plancarte cita una serie muy posterior del poeta Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750): "Villancicos en la Profesión de Dña. Tomasa Oloriz Nadal, en Zaragoza", ya no dividida en ensaladas, jácaras, nocturnos, etc., sino en "Recitados", "Arias", "Minués" (OC, t. 2, p. xxix), práctica que ya registraba el adicionador de Rengifo (cf. supra). Carmen Bravo Villasante incluye en su antología cinco juegos del siglo XVIII (1708, 1749, 1751, 1768 y 1776), todos dedicados a la Navidad. Aunque la cantidad de villancicos del siglo XVIII registrada por Palau no es nada despreciable (cf. supra, pp. 23-24). En el archivo de la catedral de la ciudad de México hay varios juegos, navideños también, todos musicalizados por Ignacio Jerusalén y Stella, quien fue maestro de capilla de la catedral de 1750 a 1769. En CONDUMEX hay dos series navideñas del XVIII (1725

y 1785). En el Fondo Reservado de la UNAM hay tres: 1750, 1770 y 1771, todos a la Navidad. En el archivo catedralicio de Puebla (Biblioteca del Museo Nacional de Antropología) hay algunos juegos del XVIII, aunque son muchos más los del XVII. Hasta ahora no he encontrado ningún juego del siglo XIX.

Tengo la impresión, por los villancicos que he podido revisar hasta ahora, que durante el siglo XVII el aspecto musical y el literario estaban equilibrados, esto es, ninguno se superponía al otro. Sin conocerla, siento que a partir del siglo XVIII se dio preeminencia a la música. Al respecto, Manuel Alvar dice algo que puede resultar interesante: el villancico del siglo XVIII no es un "poema musical de ciertas características, sino un conjunto de pasos que crean una estructura superior"<sup>78</sup>. Esto se ve hasta en la terminología empleada en las indicaciones: tenor, coro, aria, recitado, coreado. Pero este hecho es más evidente en la pobreza de casi todas las letras: 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. Aunque todavía pueden encontrarse trabajos ingeniosos como esta "Introducción" en romance heroico, con asonancia í-e, y los coros que le siguen que tienen una hechura polimétrica muy interesante (7-10-10-10; 8-8-8-8, con asonancia á-e):

#### Introducción

A<sub>1</sub> Viendo el Amor Divino que la estéril  
 naturaleza humana llora i gime,  
 i que al ver malogrado el primer hijo,  
 fruto de bendición ansiosa pide:  
 Un Niño Dios, i Hombre le concede,  
 tan fuerte i poderoso, aunque apacible,

que quanto el Mundo encierra i el Sol dora,  
 más que pidió en Adán por él recibe.

Estribillo

Coros 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 desastre<sup>79</sup>.

Con todo, la editora del Catálogo de la Biblioteca Nacional confirma mi impresión: "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>80</sup> Por ejemplo, es notable la escasez de negrillas (en los 16 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>81</sup>.

Como se puede apreciar, el tono es más el de una oración o 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>82</sup>.

Si siempre había sido difícil conseguir buenos letristas, al parecer, para la segunda mitad del siglo XVIII fue imposible. El género estaba en franca decadencia.

### 3. Teatralización del villancico

Un factor importante en el desarrollo del villancico, además de la música, fue la relación del género con las representaciones que se hacían en las iglesias. Schack sugiere que "los villancicos destinados al canto y los cánticos religiosos debieron tener estrecha relación con los dramas místicos, sobre todo los primeros, si es lícito deducirlo así de lo que sucedió con posterioridad"<sup>83</sup>. Esto significaría que era frecuente que los villancicos, principalmente los religiosos, formaran parte de la celebración litúrgica. En un principio, pues, 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>84</sup>.

Al parecer el teatro de iglesia poseía una estructura apegada a la organización de los rezos en la liturgia; lo mismo que sucedió 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>85</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 fijo mío chiquito", que --según Menéndez y Pelayo<sup>86</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>87</sup>. El villancico funcionaba a manera de conclusión; no formaba parte estructural del drama. Era una composición autónoma 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 surge vinculado tanto a cuestiones de la liturgia como de la representación, por primitiva o sencilla que ésta fuera. Al respecto, Sister St. Amour cita el siguiente comentario de José Sánchez Arjona (El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, Madrid, 1887):

Hallamos en los antiguos cancioneros, breves composiciones eucarísticas dialogadas, que si en un principio pudieron servir de complemento a los autos que, ajenos por completo al misterio de la Eucaristía, se representaban, fueron, a no dudar, el origen de los autos sacramentales<sup>88</sup>.

Luego, al parecer, 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. Todo esto debió favorecer el desarrollo del villancico como forma paralitúrgica y cuasiteatral.

El villancico conservó, pues, 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. Recordemos lo dicho por López-Calo acerca de que en ocasiones los villancicos de maitines se acompañaban de tramoya y escenario (cf. supra, p. 19).

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<sup>89</sup>. Sin embargo, más que como desarrollo escénico, veo este acercamiento a la loa como 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: "la libertad es suma, la variedad muy grande, y la riqueza temática muy diversa, hasta el punto que el villancico puede, a veces, convertirse en una pequeña representación teatral"<sup>90</sup>. 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. La editora del Catálogo cita el caso de los villancicos de la catedral de Cuenca: al parecer el maestro de capilla de esta catedral, a principios del siglo XVII, recibió 300 reales por los villancicos que hizo y representó con los mozos de coro y otras personas, en la Navidad. Las actas catedralicias muestran que se pagaban vestidos, calzado y lo necesario para la representación. Incluso se conservan facturas de pinturas, tablados y retablos encargados para el montaje escenográfico<sup>91</sup>.

En su estudio sobre las formas barrocas del romance, Antonio Alatorre se refiere a este fenómeno: "También están, en Sor Juana y sus contemporáneos, los estribillos «dramáticos», diálogos vivos y rápidos, y las ensaladas de romances que solían hacerse en el octavo villancico de las series de «Nocturnos»..."<sup>92</sup> Nótese que entrecomilla la caracterización de "dramáticos", empleándola más como calificativo que como clasificación genérica.

En el caso de la Nueva España, el desarrollo del villancico litúrgico fue más o menos el mismo: Henríquez Ureña explica que la difusión del villancico novohispano está vinculada al teatro sacro, de ahí que los autores de teatro fueran también los villanciqueros (que es el caso de González de Eslava)<sup>93</sup>. Dario Puccini, apoyando la postura de Henríquez Ureña, sostiene 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"<sup>94</sup>. En efecto, en su estudio sobre el teatro evangelizador en la Nueva España, Othón Arróniz, menciona a Alonso de Montúfar, arzobispo dominico, que arremetió en contra de la tarea teatral de los franciscanos:

viendo los desórdenes y excesos que en ellos pasan [...] estatuímos y mandamos a todos los curas, clérigos y personas que no hagan ni den lugar que en las dichas iglesias se hagan las dichas representaciones sin nuestra especial licencia y mandato, so pena que sean castigados gravemente<sup>95</sup>.

Es exactamente la misma historia que en España. Estas restricciones a las piezas teatrales pudieron haber influido en el

auge que el villancico barroco adquirió sobre todo en el siglo XVII, pero no fueron determinantes en su estructuración "dramática" y dialógica, características que poseía desde sus orígenes, aunque en ciernes. Hay dos factores que creo que sí fueron definitivos en esta conformación del villancico: uno es la composición musical que, como el texto poético, se complicaba cada vez más; otro es el aspecto litúrgico: la inserción del villancico en un contexto de oratoria sagrada, toda esa parafernalia muy ligada a la escenificación, pero que no es, strictu sensu, teatro.

Contra la concepción de los villancicos como teatro, Méndez Plancarte argumenta que a lo más que llegan es a la alternancia de dos o tres voces "con un dialogismo elemental" o con un algún esbozo de escena nunca representada, sólo sugerida. En el caso concreto de la Nueva España, tanto Méndez Plancarte como Jesús Estrada afirman que todo lo cantaba el coro de la capilla "sin nada que aun de lejos se acercara a la decoración, vestuario y acción teatrales"<sup>96</sup>. (En honor a la verdad, aunque estoy de acuerdo con Méndez Plancarte, debo decir que hay villancicos de León Marchante cantados a siete voces, y que Sor Juana llegó a utilizar hasta seis voces y un coro, por ejemplo en los villancicos a San José de 1690, y nueve voces y un coro en los dedicados a Santa Catarina de 1691, lo que para mí redunda en complicación formal y no significa un mayor desarrollo escénico.)

Evidentemente hay una relación entre el villancico y las representaciones religiosas (pensemos en las pastorelas, descendientes --según Subirá<sup>97</sup>-- de la tonadilla religiosa). El

carácter teatral del villancico debe residir en buena medida en esa relación y en el origen conjunto villancico/drama litúrgico. Pero es también seguro que ese carácter tiene mucho que ver con la barroquización del villancico. María Cruz García de Enterría<sup>98</sup> señala la gran variedad de formas del teatro menor insertas en los 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 esta misma investigadora, "quizá sea en este contexto de los villancicos donde se encuentre el entremés en su sentido más primitivo"<sup>99</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.

Ahora bien, otra cuestión completamente diferente es que se acepte, partiendo de esa cualidad escénica, que los villancicos se representaban. Habría que definir qué se entiende por "representación": la existencia de diálogos y de diversos personajes, o el trazo de movimientos en un escenario, por sencillo que fuera. Según Isabel Pope<sup>100</sup>, los villancicos dialogados llegaron en ocasiones a ser pequeñas escenas dramáticas "muchas veces con indicaciones en el texto de estar acompañados con baile". María de la Cruz 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>101</sup>.

Como puede verse las acotaciones son bastante simples. En realidad no indican ningún movimiento escénico. Incluso resultan superfluas, pues el público podría prescindir fácilmente de ellas sin riesgo de confundirse: el hilo argumental del texto y el cambio de cantores bastarían. El carácter teatral es muchas veces explícito, aunque no haya representación o ésta 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, a través del cambio de voces, la "entrada en escena" de otros personajes.

Quizá no sea osado afirmar que el villancico barroco, aclaro: el dialogado, es una forma parateatral. Posee demasiadas características escénicas, incluye --como ya lo señalé-- diversas formas del teatro menor, comparte con éste muchos de sus personajes tipo (alcaldes, estudiantes, barberos, valientes, beatas, etc.). Robert Jammes ha hablado de esta "contaminación genérica" entre el villancico dialogado y formas del teatro menor, al estudiar las letrillas dialogadas de Góngora<sup>102</sup>. Jammes aclara que no todas esas letrillas pueden considerarse como dramáticas, pues muchas están hechas para ser leídas y no interpretadas. Para él son dramáticas aquellas que tienen las siguientes características: diálogo sin

intervención del autor, estilización de los personajes, lenguaje contrastado, réplicas breves y significativas, variedad de entonaciones y acotaciones implícitas. Según Jammes, los villancicos dialogados de la serie navideña de Góngora de 1615-1616 (cit. supra) poseen esa estructuración dramática, pues ejecutados por un coro que se limitara a alternar un solista o dos resultarían muy fríos y casi no se entenderían. Por ejemplo, la letrilla "¿A qué tangem en Castela?" (núm. XLIX de su ya citada ed.), en la que un castellano se burla de un portugués por su ingenuo nacionalismo, por sus bravatas y amenazas, reúne para el estudioso todos los elementos de una pequeña farsa primitiva:

P. Ficai lá.  
 ¿Ouvís, cao?  
 C. Parientes somos.  
 P. Deos nasceu em Portugal,  
 e da mula do portal  
 proceden os machos romos  
 que teen os frades Jeromos  
 no mosteiro de Belém...  
 C. ¿Dejó también casta el buey?  
 P. Geraçao ficou n'extremo.  
 C. ¿Luego, era toro?  
 P. ¡Era o Demo,  
 era muita que os darei  
 pancada!  
 C. ¿A mí?  
 P. ¡A vos, ao Rei!

Según Jammes, a estos versos "no les podía bastar una polifonía estática; 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"<sup>103</sup>. Si ligamos estas afirmaciones con los datos documentales (cit. supra) de que en

Cuenca se pagaban actores, trajes, tramoya, etc., estaríamos en efecto ante una representación por breve o simple que fuera.

Ya en el caso concreto del villancico barroco del siglo XVII, el aceptar que las formas dialogadas tienen esas características que los hacen representables no equivale a afirmar que se representarían. Quizá la inclusión de varias voces (no sólo un solista), de varios instrumentos musicales, el 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. El padre Mariana en su De Spectaculis critica los villancicos por esas características entremesiles:

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...<sup>104</sup>

El padre habla de "entremeses a manera de coros". No podemos saber hasta dónde eran entremeses propiamente dichos y hasta que punto se representarían. Por ejemplo, en su respuesta a la ponencia de Robert Jammes, Danièle Becker señala que las ensaladas de Mateo Flecha, musicalmente hablando, eran una forma casi operística de nueve o doce minutos, con un argumento que cantaba el coro y con diálogos encargados a solistas<sup>105</sup>. Esto es, la escenificación se sugiere sólo a través de la música y del trabajo con el coro.

No tengo los elementos para afirmar que no o que sí existieron esos movimientos. Tampoco creo que, para los fines de esta

investigación, sea muy relevante probar una cosa o la otra. Creo que el villancico dialogado tiene ciertos valores o cualidades escénicos, pero que predominan y son más significativos los valores propiamente líricos. Se trata de piezas líricas que, como detalle de virtuosismo, contienen fragmentos en los que se enfatiza la acción dramática. Por otra parte, los lectores de ahora sólo contamos con la lectura de los textos; nos faltaría siempre su representación (no indicada, si la había, en las ediciones). Al respecto, Jones<sup>106</sup> menciona un hecho importante: la música se adecuaba al texto. Esto podría indicarnos que se daba más peso a los versos que a la actualización musical y escénica. He aquí, por ejemplo, el mérito de los villancicos de Góngora o de Sor Juana; los textos siguen disfrutándose aún ahora, prescindiendo de su música y de su contexto ceremonial.

#### Notas

1. Arte poética española, ed. J. Vicéns, Imprenta de María Angela Martí Viuda, Barcelona, 1759, p. 44.
2. "La primitiva poesía lírica española", en Estudios literarios, Espasa-Calpe, Madrid, 1920, p. 259.
3. Apud Margit Frenk, Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, El Colegio de México, México, 1975, pp. 143 y 141, respectivamente.
4. Apud Margit Frenk, Estudios sobre lírica antigua, Castalia, Madrid, 1978, p. 53.
5. Antología de la poesía española de tipo tradicional,

Gredos, Madrid, 1956, p. 235, n. 333. Al parecer la designación de 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, vol. 3-A, pp. 137-138). Según Margit Frenk, la atribución a Suero de Ribera pudiera ser más probable (cf. "¿Santillana o Suero de Ribera", NRFH, 16, 1962, 437).

6. Las ensaladas son una curiosa forma lírico-musical de los Siglos de Oro, de la cual hablaré más ampliamente al estudiar las ensaladas de Sor Juana (cf. cap. 6).

7. Cancionero castellano del siglo xv, ed. R. Foulché-Delbosc, NBAE, t. 19, p. 259. El estribillo es un villancico tradicional, documentado por Margit Frenk en su Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos xv a xvii) (Castalia, Madrid, 1987, p. 73, núm. 153).

8. Núm. 167 del mencionado Corpus.

9. "Arte de poesía castellana" (1496), en Obras completas, ed. A. M. Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 25.

10. Estudios sobre lírica antigua, op. cit., p. 209.

11. Antonio Sánchez Romeralo, El villancico, Gredos, Madrid, 1969, pp. 34-42. De él procede el ejemplo (p. 36).

12. Estudios sobre lírica antigua, op. cit., p. 269.

13. Apud Margit Frenk, loc.cit.

14. Margit Frenk, Corpus, p. 145, núm. 309B.

15. Le Gentil explica la aparición del término villancico suponiendo que el Marqués de Santillana, posible autor de aquellas cancioncillas, "attiré aussi par les thèmes de la cantiga de amigo, songeant peut-être au terme cantiga de vilão, il a pu imaginer le diminutif villancico, symétrique de pastourelle et de serranilla, et le donner pour titre à la pièce que l'on sait" (La poésie lyrique, Plihon, Rennes, 1952, t. 2, pp. 246-247, cita p. 247).

16. Ibid., pp. 263-290.

17. Introducción, CMP, ed. cit., p. 33.

18. M. Frenk, Estudios sobre lírica antigua, op. cit., p. 54.

19. Arte poética española, ed. cit., pp. 44 y 46. Hay que notar que las actualizaciones de Vicéns proceden sobre todo de la Lyra poética (1688) de Vicente Sánchez (villanciquero contemporáneo de Sor Juana, a quien ella seguramente conoció; cf. caps. 4 y 7) y de Sor Juana.

20. Robert Ricard, Une poétesse mexicaine du xvii<sup>e</sup> siècle, Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1954, p. 32.

21. Cf. Menéndez Pidal, "La primitiva lírica española", op. cit., pp. 195-240.

22. 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.

23. Cf. Tesoro de la música polifónica en México, t. 2: Trece obras de la colección J. Sánchez Garza, ed. F. Ramírez Ramírez,

CENIDIM, México, 1981. 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 las ocasiones en las que antes se cantaban villancicos. La estructura de los dos géneros es casi la misma, pues ya para el siglo XVIII el villancico 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).

24. Bruce Wardropper, Historia de la poesía lírica a lo divino, Rev. de Occidente, Madrid, 1958, p. 134.

25. Margit Frenk, Corpus, p. 56, núm. 117.

26. Cf. Margit Frenk, Corpus, pp. 615-653, núms. 1289-1390.

Aunado a la ductilidad propia de la poesía estrófica tradicional, a la música y a la penetración en el pueblo de esta poesía, 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 -- característica 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", RFE, 27, 1943, 181-232). Al mismo 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 cuatro, cinco y seys, ed. de P. Calahorra, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza-Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1980, p. 29).

27. Villancico 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.

28. Gil Vicente, Auto dos quatro tempos, en Obras, França Amedoi, Coimbra, 1914, t. 3, p. 68.

29. Cf. The new Grove dictionary of music and musicians, ed. S. Sadie, Macmillan, London, 1993, t. 19, s.v. villancicos.

30. Francisco Guerrero, Villanescas, ed. M. Querol Gavaldá, C.S.I.C., Barcelona, 1955, núm. 23.

31. Ibid., núm. 17.

32. Id., núm. 19. 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 pósthumas, 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 llore a mares deshecho  
Pedro, si quiere curarse.
1. Oygan, miren, atiendan  
(Archivo de CONDUMEX).

33. J. Artilles las llama "motetes para ser cantados en ceremonias infantiles" (Obras completas, ed. J. Artilles Rodríguez, Compañía Iberoamerica de Publicaciones, Madrid, 1928, p. xi). Motete, según el Tesoro de Covarrubias: "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..." Seguramente el término "motete" para designar las composiciones de Álvarez Gato, está usado en un sentido muy amplio: letras cantadas en las iglesias. Samuel Rubio explica que frecuentemente el texto de los motetes se dividía en dos partes, y que se tomaba de algún responsorio "en cuyo caso el cuerpo del

responsorio más el estribillo forman la primera parte del motete; el verso, seguido sin solución de continuidad, del estribillo, constituyen la segunda" (La polifonía clásica, El Escorial, Madrid, 1956, p. 173). Quizá esta estructura pudiera homologarse a la del villancico: copla, estribillo, verso de vuelta, estribillo, sólo que en el villancico casi siempre va primero el estribillo.

34. Historia de la poesía castellana en la Edad Media, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1916, t. 3, p. 64.

35. Apud Historia de la música española, t. 3: Siglos xvi y xvii de José López-Calo, Alianza Música, Madrid, 1988, p. 114.

36. Loc. cit.

37. Apud J. López-Calo, op. cit., p. 118.

38. Apud Querol Gavaldá, ed. cit., p. 21; las cursivas son mías.

39. Op. cit., p. 115.

40. 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 Víctor Berdós y Feliú, Barcelona, 1987. Subirá, 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, composiciones literario-musicales que, él supone, se cantaban --monódica o polifónicamente-- 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:

Solo: Inclina cor meum, Deus, in testimonia tua.  
 Coro: Inclina cor meum, Deus, in testimonia tua.  
 Solo: Averte oculos meus ne videant vanitatem.  
 Coro: In testimonia tua.  
 Solo: Gloria Patri...  
 Coro: Inclina cor meum, Deus, in testimonia tua

(apud 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 tono y tema del Oficio. Por ejemplo, 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).

41. Villancicos polifónicos del siglo xvii, C.S.I.C., Barcelona, 1982.

42. Al parecer, por lo que dice Robert Stevenson (Christmas music from Baroque Mexico, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1974, p. x), se refiere a un decreto de Felipe II (1596) que ordenaba que en su capilla se cantara únicamente en latín.

43. La forma como tal (estribillo y coplas) seguía componiéndose, pero recibía otras designaciones como letra, letrilla, etc. Una de las pocas ocasiones que he encontrado en la que se llama villancico a una composición profana en el siglo XVII es la de 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 la primera década 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).

44. Apud M. Frenk (ed.), Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas de F. González de Eslava, El Colegio de

México, México, 1989, pp. 55-56.

45. Se trata del juego Retrato de las fiestas que a la beatificación de... Santa Teresa de Jesús... hizo... la... ciudad de Zaragoza, de Luys Diez de Aux, de 1615 (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-Excmmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1973, p. 10).

46. Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo xvi, Madrid, 1918, p. 35.

47. "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.

48. Villancicos polifónicos del siglo xvii, op. cit., p. xiii.

49. La primera copla es de un juego de Toledo de 1661, y la segunda de uno de Madrid de 1694. Apud Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii, op. cit., p. xv.

50. Antonio Palau y Dulcet, Manual del librero hispanoamericano, Antonio Palau y Dulcet, Barcelona, 1976, t. 27, p. 145, s.v. villancicos.

51. 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 [apud M. Frenk, Corpus, p. 316]); o los pliegos de villancicos navideños de Esteban de Zafra (Villancicos para cantar en la Natividad... por Estevan de çafra, ca. 1595: Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional, ed. facs. J. García Morales, 1957-1961 [apud M. Frenk, Corpus, p. 137]). 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 Marqves, Valencia, 1957); de Francisco de Velasco (Cancionero de coplas del Nacimiento..., Burgos, 1604); o de Francisco de Avila (El parto virginal de la Virgen... compuesto por..., Cuenca, ca. 1606; ed. facs. de A. Pérez Gómez, Duque y Marqves, Valencia, 1953). Se trata todavía de colecciones de letras sueltas, no de juegos.

52. Villancicos polifónicos..., op. cit.

53. Obras poéticas pósthumas, ed. cit., t. 1, pp. 2-3.

54. 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...)".

55. Poetas novohispanos, ed. A. Méndez Plancarte, UNAM, México, 1943, t. 2, p. 81.

56. "Introducción", Villancicos de los siglos xvii y xviii, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1978, pp. 7-19.

57. Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, F.C.E., México, 1952 (reimp.: 1976), t. 2, p. xviii.

58. Es extraño que en los pliegos de villancicos se dé el nombre del autor de la música --que no se imprime-- y casi siempre se omite el del poeta. Extraño porque, como hemos visto, los villancicos barrocos son composiciones cultas, muy lejanas del anonimato de la tradición.

59. Serie de la que Jammes (ed. de Letrillas de Góngora, Castalia, Madrid, 1980, p. 153) sólo "salva" al primer villancico, porque le parece el más fiel a la esencia de este tipo de composiciones. En esta letrilla, por medio del diálogo de dos esclavas, Góngora evoca los aspectos populares y pintorescos de la fiesta de Corpus. La composición es de gran musicalidad, modelo fundamental de futuras "negrillas":

Juana Mañana sa Corpus Christa,  
mana Crara:  
alcholemo la cara  
e lavémono la vista.

Clara ¡Ay Jesú, cómo sa muy trista!

Juana ¿Qué tene? ¿Pringa señora?

Clara Samo negra pecandora,  
e branca la Sacramenta.

Juana La alma sa como la denta,  
Crara mana.  
Pongamo fustana,  
e bailemo alegre;  
que aunque samo negra,  
sa hermosa tú.  
Zambambú, morenica de Congo,  
zambambú.  
Zambambú, qué galana me pongo,  
zambambú (núm. XXXIX de la ed. de Jammes).

Frente a ésta, las demás letrillas le resultan a Jammes "frías y teológicas". Aunque no comparto la opinión de Jammes, hay que reconocer que no se trataba de un género 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, etcétera. Lo que sí es notable es la huella definitiva que deja Góngora en los villancicos. Por lo menos hasta fines del siglo XVII se nota que los villanciqueros (grandes y chicos) 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 mojiganga  
viene turu en una manga  
con sonaja y tarambullo,  
a vel al zilo Manué.  
Ay que turu, turu, turu,  
samo loco de placel  
y a lo son de sonajillo  
cantaremos pez con pez:  
Achihá, achihá, achihá;  
achihé, achihé, achihé:  
Viva el dioso zelo Niño  
que come butilo e mel

(M. Alvar, Villancicos dieciochescos, ed. cit., juego de 1753, villancico V, s.f.).

60. Es de notar que los nueve juegos navideños antologados por Alvar (Villancicos dieciochescos) constan de ocho letras, un Laus Deo y una letra más o menos independiente dedicada a la fiesta de Reyes.

61. Ed. cit., pp. 164-165. Sólo para destacar la belleza de estas composiciones y su evidente cercanía con los villancicos de Sor Juana, cito algunos pasajes de esa serie de Góngora:

Carillo	¿De qué estás, Gil, admirado, si hoy nació cuanto se nos prometió?
Gil	¿Qué, Carillo?
Carillo	Toma, toma el caramillo, y ven cantando tras mí:

por aquí, mas ¡ay! por allí  
nace el cardenico alhelí

(núm. XLVII de la ed. de Jammes).

- A -¡Oh, qué vimo, Mangalena!  
          ¡Oh, qué vimo!
- B -       ¿Dónde, primo?
- A -No portalio de Belena.
- B -¿E qué fu?
- A -               Entre la hena  
mucho Sol con mucha raya.
- B -       ¡Caya, caya!... (núm. LIV).
- Past. A -¿Qué gente, Pascual, qué gente,  
          qué polvareda es aquélla?
- Past. B -La Astrología de Oriente,  
          cuyo postillón luciente  
          es una estrella
- Negro -¡Praza!
- Past. A -               ¿Quién nos atropella?
- Negro -Mechora, rey de Sabá,  
          guan guan gua,  
          morenica de Zofalá... (núm. LV).

62. "Fue tonadilla la colección de canciones constituida musicalmente por varios números heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando villancicos que se cantaban en el templo, antes de que llegase a florecer en tonadilla escénica" (José Subirá, La tonadilla escénica, Madrid, 1929, t. 1, p. 14).

63. C. Bravo Villasante, op. cit., p. 71.

64. Ibid., p. 104.

65. Id., p. 127.

66. León Marchante, Obras poéticas pósthumas, ed. cit., t. 1, p. 4.

67. M. Alvar, Villancicos dieciochescos, ed. cit., juego de 1763, s.f.

68. Del mismo juego cit. en la n. anterior, villancico VII.

69. C. Bravo Villasante, op. cit., p. 132.

70. Ibid., p. 104.

71. Id., p. 34.

72. Op. cit., t. 1, pp. 1-9.

73. Cf. A. Alatorre, "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", NRFH, 26 (1977), 341-459.

74. Dos autores prolíficos en la composición de juegos, además de indudable calidad poética, fueron José Pérez de Montoro (1627-1694) y el ya mencionado Manuel de León Marchante (1631-1680). El primero, el poeta al que Sor Juana replica en su romance de los celos, tiene juegos para la Navidad; la Inmaculada Concepción, diversos santos, y su producción abarca --grosso modo-- de 1683 a 1694. El segundo compuso principalmente series navideñas. La influencia de estos dos autores en Sor Juana es muy marcada. Ya se verá en el análisis de los villancicos. Cf. particularmente mi cap. 7.

75. C. Bravo Villasante, op. cit., p. 37: Villancicos a la Navidad, 1661, villancico VI.

76. Ibid., Villancicos a la Navidad, 1694, villancico VI.

77. Analizo más detenidamente este aspecto al tratar las ensaladas de Sor Juana.

78. Villancicos dieciochescos, ed. cit., p. 7.

79. Francisco Morera, Villancicos que se han de cantar en los solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor JesuChristo en la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia este año de 1770, "Villancico segundo", s.f. (Fondo Reservado de la UNAM). Cf., por

ejemplo, las coplas de los villancicos 308 y 315 de Sor Juana ("Fabricó Dios el trono del Empíreo..." y "Ya fuese vanidad, ya Providencia...").

80. Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii, p. xii.

81. M. Alvar, Villancicos dieciochescos, ed. cit., juego a la Navidad, 1781, villancico I.

82. Ibid., Villancicos al Nacimiento, 1787, villancico VI.

83. A. F. de Schack, Historia de la literatura y del arte dramático en España, trad. E. de Mier, Madrid, 1886, t. 1, pp. 221-222.

84. RHi, 24 (1911), p. 498.

85. 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).

86. Historia de la poesía castellana en la Edad Media, op. cit., t. 3, p. 347.

87. Cf. J. P. Wickersham Crawford, Spanish drama before Lope de Vega, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1937, caps. 2 y 3.

88. Op. cit., p. 104.

89. En el siglo XVIII este acercamiento al teatro es aún más

evidente, por ejemplo en los nombres con los que se empiezan a designar los juegos ("drama alegórico", "drama armónico"). Según Bravo Villasante este acercamiento se vio favorecido, en algunas ciudades, por la prohibición del teatro; cita el caso concreto de la ciudad de Málaga: "Como en 1715 el Cabildo Catedralicio pidiese la supresión de los espectáculos teatrales, y Málaga se quedase sin teatro, años más tarde en la propia Iglesia se refugiaron los connatos de representación medieval (ciclos de Navidad) [...] Los villancicos serían «teatro cantado dentro del templo»" (op. cit., p. 11).

90. Loc. cit.

91. Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii, p. xv.

92. "Avatares barrocos del romance...", art. cit., p. 363.

93. "El teatro en la América española en la época colonial", en Obra crítica, ed. E. S. Speratti Piñero, F.C.E., México-Buenos Aires, 1960, pp. 712-718.

94. "Los «villancicos» de Sor Juana Inés de la Cruz", Cuadernos Americanos, 24 (1965), p. 227.

95. Apud Othón Arróniz, Teatro de evangelización en la Nueva España, UNAM, México, 1979, p. 93.

96. "Introducción", OC, t. 2, p. lii, esto en tácita alusión a Ezequiel Chávez, quien sin explicar de dónde se le ocurre eso, recrea todo un cuadro teatral (Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra, Araluce, Barcelona, 1931, esp. el cap. "Los villancicos del Nacimiento y la comunión de las almas", pp. 135-139). Jesús

Estrada, Música y músicos en la época virreinal, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.

97. La tonadilla escénica, op. cit., t. 1, pp. 22-23.

98. "Literatura de cordel...", art. cit., pp. 148-152.

99. Ibid., p. 150.

100. "El villancico polifónico", en El Cancionero de Upsala, ed. cit., p. 38.

101. Art. cit., p. 150. Letra de un juego de Santos Reyes (1692).

102. "La letrilla dialogada", en El teatro menor en España a partir del siglo xvi, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 91-118.

103. Ibid., p. 96.

104. Apud M. de la Cruz García de Enterría, art. cit., p. 152.

105. "Respuesta a Jammes [«La letrilla dialogada»]", en El teatro menor en España..., op. cit., p. 119.

106. "Mexican juego de villancicos", en Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa, Gredos, Madrid, 1972, t. 1, pp. 313-321.

## II

**El villancico en la Nueva España**

A América llega el villancico glosado (coplas y estribillo) como una forma literaria y musical bien definida y estructurada, ya especializada en cuestiones religiosas. Prácticamente en la Nueva España no floreció el villancico profano. Por ejemplo, en la recolección de villancicos del siglo XVI hecha por Estrada Jasso, de 104 composiciones 99 son religiosas y 5 profanas (las cinco de Pedro de Trejo; una relacionada con el levantamiento de los hijos del conquistador, y las otras de tema amoroso<sup>1</sup>). De los siglos XVII y XVIII no he obtenido hasta ahora ninguna noticia de villancico profano. Hablar, entonces, de villancico novohispano equivale a hablar de "canción de iglesia".

En Nueva España se encuentran villancicos religiosos con fechas anteriores a 1610. Por ejemplo, hay dos villancicos a la Virgen, en náhuatl, de ca. 1599 ("In ilhuicac ahuapille" y "Dios itlazonantzine"), 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>2</sup>. Méndez Plancarte registra un villancico con el que en 1538 se remató la representación del Auto de la Caída de Adán y Eva:

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>3</sup>.

Esto es, tan pronto como 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 hacia 1543 se cantaban en la catedral de la ciudad de México chanzonetas para Navidad y Pascua<sup>4</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. Al parecer, en la Nueva España la catedral metropolitana contó con esta capilla musical desde 1539<sup>5</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. Quizá resultado de este trabajo de los frailes sean los dos villancicos en náhuatl citados anteriormente. 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 en parte

la historia del villancico español-- el villancico novohispano existió dentro del teatro con una función claramente didáctica. Ya fuera de las representaciones religiosas el villancico fue adquiriendo otras características y otras funciones.

Aparte de las piezas teatrales, la producción villanciqueril fue muy abundante, y prácticamente siempre a petición de alguna catedral para celebrar alguna fiesta. Por ejemplo, Stevenson menciona que ya en 1591 las autoridades de la catedral metropolitana daban una licencia de 8 días al maestro de capilla con el fin de que buscara textos poéticos para las fiestas de Corpus y Navidad<sup>6</sup> (prueba de la preocupación por conseguir buenos textos). Esto es lo que Octavio Paz<sup>7</sup> ha llamado el "aspecto institucional" de estas composiciones. Tras su elaboración había verdaderamente toda una industria editorial: no se trataba sólo de los poetas y de los músicos sino del mecenazgo económico que todo ello suponía, y del poder de convocatoria de la Iglesia. Al respecto, Stevenson señala la dificultad que los académicos tenían entonces para hacer publicar sus trabajos, y sin embargo los villanciquerios --nada del otro mundo-- lograban imprimir sus textos con gran facilidad, lo que dice mucho de la enorme popularidad del género<sup>8</sup>.

Entender esta lírica nos obliga a pensar en qué expectativas estéticas, sociales y devotas debía satisfacer. Para empezar, se halla inscrita en todo un contexto de poesía de circunstancia y, fuera de esa circunstancia, corre el riesgo de perder buena parte de su sentido. Acercarse a los villancicos es acercarse a esa

poesía de circunstancia que refleja cómo una sociedad se gozaba a sí misma, se celebraba: 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. Esta procedencia y su inserción en un contexto de fiesta pública, da a esta lírica religiosa el carácter ornamental y colectivo que la define. Los villancicos, y particularmente lo que he llamado el villancico barroco (cf. p. 21), como parte de esta tradición, conservan el aspecto decorativo, tanto en su artificiosidad como en su insistente búsqueda formal. Pero, también, los juegos se alejan, en parte, de esa poesía colectiva --digamos "apta pata todo público"--, pues dejan de ser aquellas composiciones patrimonio común, para ser textos de autor, bajo pedido, destinados a un público urbano, más o menos cultivado, más o menos conocedor. Si el villanciquero y el maestro de capilla se lucían con formas novedosas, llamativas o complicadas era porque sabían que estaban ante una audiencia capaz de apreciar su pericia. Ya no se pretendía evangelizar o remachar en la conciencia de una población cuya ortodoxia religiosa se sentía continuamente expuesta (como sucedía con el teatro misionero). Se trataba de entretener a un público criollo-mestizo, atento a las novedades y tendencias culturales de la Península, y perteneciente a una elite cultural bien definida. A este respecto, recordemos cómo se difundían los villancicos: pliegos sueltos que se vendían en librerías o afuera de las iglesias, para que el público pudiera seguir las letras,

pero no para que las cantara; el coro cantaba, el público participaba como receptor, como oyente.

En la Nueva España los villancicos destacan, en primer lugar, por su cantidad, principalmente durante el siglo XVII. De acuerdo con la crónica de Thomas Gage (The English-American. A new survey of the West Indies, London, 1648) 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<sup>9</sup>. Para varias de las grandes festividades religiosas se componían juegos de villancicos. Ningún poeta sentía que se rebajaba al componerlos: era parte de su trabajo; más bien se sentían honrados cuando sus textos eran los seleccionados para ser cantados en las catedrales y ante autoridades virreinales.

Por su profusión, 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>10</sup> frecuentemente recurre a ellos para ejemplificar formas raras o novedosas. Sin embargo, hay que señalar, junto con Edward M. Wilson, que "...the general level of those productions is not very high, and perhaps the wisest course is merely to take lucky dips into them"<sup>11</sup>. Creo que es importante no sobre o minusvalorar 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.

Al estudiar los villancicos estamos, pues, ante una producción en serie, no siempre afortunada. Dejando a un lado su mérito o demérito, es necesario reconocer que esta parte de la poesía novohispana da un sentido de continuidad a toda la producción virreinal; y que, aunque no es la porción más representativa, sí llena espacios y nos permite un mejor conocimiento de la literatura del período.

Podríamos mencionar como primeras colecciones de letras sacras sueltas (no de juegos o series) las siguientes: el Cancionero de Pedro de Trejo (1570), unos 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 en 1610. Para el siglo XVII, Stevenson<sup>12</sup> menciona una pieza anónima de 1619 Coloquio de la conversión y bautismo de los cuatro reyes de Tlaxcala, que contiene un villancico eucarístico. 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>13</sup> registra las "Letras a la Purísima" (dentro de

Los Sirqueros de la Virgen, 1620, obra que, por cierto, incluye una "danza azteca", antecedente de los tocotines de Sor Juana); unas "chansonetas" compuestas por el Pbro. Arias de Villalabos para la Ermita del Patrón (1623). Todas estas composiciones son todavía letras sueltas, pero a partir de esta última fecha, al parecer, los villancicos se empezaron a organizar en suites de ocho o nueve letras para la celebración de los maitines de alguna festividad.

Según Méndez Plancarte, las primeras manifestaciones de estas suites datan de poco antes de 1650. Cita unos anónimos "Villancicos que se cantaron en la Puebla de los Ángeles en los Maitines y Misa del glorioso San Laurencio... año de 1648"<sup>14</sup>. Stevenson registra un juego navideño (Puebla, 1649), y otros dos juegos, pertenecientes a la biblioteca de Salvador Ugarte, uno para San Laurencio (Puebla, 1651) y otro para Navidad (Puebla, 1652)<sup>15</sup>. Medina registra un juego: Chansonetas 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 (juego que, de acuerdo con su propia documentación, Méndez Plancarte juzga "temprano")<sup>16</sup>.

Entre 1654 y 1673, hay un vacío de noticias tanto en Méndez Plancarte como en Medina. Stevenson menciona cuatro juegos (Puebla: 1654, 1656, 1659 y 1659; los tres primeros a la Inmaculada Concepción, el último navideño). Jones<sup>17</sup>, por su parte, registra una serie dedicada a la Navidad (ciudad de México, 1657, sin nombre de autor), así como una a la Inmaculada Concepción (Puebla, 1670) de autor desconocido, esta última --según Jones-- ya muy del tono de Sor Juana: con ensaladilla, negrilla y juguete (los dos juegos

forman parte de la colección Carter Brown). Luego estarían los villancicos a San Pedro compuestos por Diego de Ribera (1673)<sup>18</sup>.

Por las fechas que da Méndez Plancarte, se deduciría que los juegos novohispanos más tempranos se remontan a 1648, y suponiendo que las composiciones del padre Núñez (cf. supra, n. 14) fueran juegos, las fechas más tempranas serían 1640-1644. Sin embargo, parece ser que la práctica de los juegos de villancicos (particularmente en la catedral de la ciudad de México) pudiera remontarse a 1638 y haber sido una práctica anual, por lo menos para la fiesta de San Pedro. Así, Antonio de Robles en su Diario anota el 29 de junio de 1678:

Miércoles 29, día de nuestro padre San Pedro predicó 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>19</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, villancicos y chançonetas y con la mayor solemnidad que ser pueda"<sup>20</sup>. Además, recordemos el "ciclo" navideño, mencionado por Aurelio Tello, con textos anónimos, musicalizado por Gaspar Fernández, compuesto entre 1611 y 1612 para la catedral de Oaxaca (la sola mención de "ciclo" por el maestro Tello<sup>21</sup>, me hace pensar que se trata de un juego, anterior incluso al de Góngora, 1615-1616, pero de autor desconocido).

Sin duda el auge de los juegos de villancicos en la Nueva

España se da entre el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Ya para 1676 encontramos varios juegos, muchos anónimos y los primeros de Sor Juana. A partir de este momento la monja es la reina, con un séquito bastante numeroso y productivo<sup>22</sup>.

En cuanto a los temas del villancico novohispano, éstos no se reducen (como se cree generalmente) al ciclo de la Navidad (esta reducción temática se dio, en efecto, hacia la segunda mitad del siglo XVIII); abarcan varias fiestas religiosas, de acuerdo con el calendario litúrgico de la época (el de Pío V). La tónica de esta poesía religiosa es laudatoria: se trata de ensalzar a un santo, de cantar un misterio o de conmemorar una fiesta. Su tono es alegre, festivo. Hasta ahora no he encontrado, por ejemplo, ningún villancico a la muerte de Jesucristo<sup>23</sup>.

A diferencia del teatro de los misioneros, los villancicos no tenían la finalidad de evangelizar; su función era meramente la de solemnizar las fiestas. 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 los temas de siempre. Aquí radica, precisamente, la riqueza del villancico: las innovaciones en el tratamiento de las mismas fiestas parecen ser

inagotables, y el despliegue de recursos es en verdad digno de atención.

Antes de seguir adelante quisiera dejar muy claro que esta boga del villancico, sus maneras de hacerse, sus recursos, su función paralitúrgica, su papel en la cultura hispánica, es un fenómeno único de todo mundo hispánico. Si lo particularizo en la Nueva España es porque se trata del contexto inmediato de Sor Juana. Con lo que no quiero decir que la monja se inspirara en sus contemporáneos novohispanos: no. Las modas, las influencias, las tendencias venían de la Península. Aquí se seguían según el talento y la circunstancia de cada autor.

A diferencia del caso español (que cuenta con la colección de C. Bravo Villasante y la de Manuel Alvar, además de que los villancicos de varios autores como Lope, Góngora, León Marchante, Pérez de Montoro, están publicados) en el caso de la Nueva España casi no hay ediciones modernas de los villancicos. Están los que publica Méndez Plancarte en sus Poetas novohispanos (una muestra más bien raquítica); la colección de villancicos del siglo XVI de Andrés Estrada Jasso; y los villancicos de González de Eslava y Sor Juana. Nada más.

Quizá no haya ninguna diferencia, o las diferencias no sean muy representativas, entre los villancicos españoles y novohispanos; quizá, entonces, lo expuesto en el capítulo 1 sirva también para dar un panorama del villancico novohispano. Con todo, a riesgo de repetirme, considero que la colonia tenía su especificidad histórica y cultural, que daba ciertos rasgos a su

producción literaria. Esta red de vasos comunicantes podría ejemplificarse con dos casos: 1) los tocotines: danzas náhuatl adaptadas como villancicos por poetas novohispanos, esto es, vueltas a lo divino, que muy pronto fueron imitadas por villanciqueros españoles (como Pérez de Montoro); 2) los villancicos de Sor Juana atribuidos a León Marchante: Méndez Plancarte defiende con porfía la autoría de Sor Juana; Antonio Alatorre sostiene que la atribución a León Marchante pareciera ser correcta, porque muchas menciones remiten muy particularmente a un contexto peninsular: el alcalde, la "luz de los sarmientos" (encandilamiento por el vino), los tudescos = alemanes, las "covachuelas" (nombre que en la Corte se daba a las oficinas de los Consejos Reales), entre otras. Esto es, hay ciertos matices que hacen pensar a Alatorre en una procedencia peninsular. Así que existen esos matices; son reales. Podemos deducir entonces que la tradición es una, con realizaciones más o menos distintas a uno y otro lado del Atlántico (por ejemplo, la editora del Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xvii señala como rasgo distintivo que la ensalada se cultivó más en la Nueva España que en la Península; cf. cap. 6).

En la Nueva España se componían villancicos con prolijidad y constancia, pero los dos grandes villanciqueros fueron Fernán González de Eslava para el siglo XVI, y Sor Juana para el XVII:

La verdad es que ninguno de los poetas que escribían por esos días se podía comparar con ella [Sor Juana]. Ni pares, ni rivales: coro. Pero un coro de voces bien entonadas y gargantas mejor educadas: aquellos poetas eran los herederos de un siglo y medio de gran poesía, de Garcilaso a Calderón. Hábiles versificadores, dueños de un vocabulario y de un

repertorio de imágenes, figuras, metáforas y alusiones mitológicas de gran riqueza, no les era difícil, aunque fuesen talentos medianos, alcanzar un nivel poético al que nunca llegaron ni neoclásicos ni románticos<sup>24</sup>.

González de Eslava y Sor Juana, cada uno en su tiempo, son un buen ejemplo de la renovación del villancico en suelo novohispano: hay experimentación tanto en el estribillo como en las coplas. Por ejemplo, la inusual acentuación rítmica y las muy diversas combinaciones de los versos tradicionales. Como muestra de estas combinaciones métricas veamos estos dos estribillos, uno de González de Eslava y otro de Sor Juana:

Oy, para nuestro consuelo,  
la tierra se ha hecho cielo,  
pues en ella a Dios tenemos  
que nos llama  
y con su llama  
nos enciende  
y pretende  
que le amemos  
(ed. cit., núm. 14, p. 114).

1. María, en su Concepción,  
las sombras venciendo oscuras,  
se forma de luces puras  
bien ordenado Escuadrón.

2. De él huye el negro borrón;  
1. y viendo de María  
las puras luces bellas,  
2. queda la Noche fría,  
y la hace ver estrellas.  
1. ¡Triunfe el Día!

2. El Cielo, que venza ordena  
a la Sombra su arrebol,  
1. blanca Aurora, hermoso Sol  
y Luna de gracia llena.  
2. Déle a la Culpa la pena,  
destruyendo el negro horror;  
muera la Sombra al valor  
que tanta Luz encierra.  
¡Al arma, guerra, guerra!

1. Con luces de gracia y gloria  
consigue María victoria,

2. y a su pureza el triunfo se da.  
 1. ¡Es verdad,  
 porque vencer a la sombra  
 y al Dragón, que se asombra,  
 se debe a su claridad!  
 (Concepción 1676).

En el primer caso son octosílabos y versos de pie quebrado en un esquema irregular (vv. 3 y 8) de pareados. En el segundo se trata de un estribillo tan bien hecho, que es en sí mismo una composición que puede leerse independientemente de las coplas. Los estribillos son, en los dos períodos, una buena muestra de la experimentación formal.

Como ya lo he mencionado, la forma del villancico empieza en México con la evangelización, por lo tanto, dentro del teatro misionero. Se pretendía presentar la doctrina y el culto litúrgico en imágenes y música llamativas. De ahí que los primeros villancicos novohispanos se caractericen por su tono altamente didáctico y por la sencillez de su construcción y de sus alegorías e imágenes. No son frecuentes los diálogos (con excepción 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  
 (González de Eslava, op. cit.,  
 152).

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  
 (Pedro de Trejo, apud, Estrada  
 Jasso, op. cit., p. 120).

Las dos composiciones responden a estructuras formales sencillas, típicas de la lírica cancioneril: estribillos cortos de octosílabos, estrofas también de octosílabos, de rima consonante perfecta. Las dos están dedicadas a la Encarnación y al Nacimiento. El trabajo metafórico no es muy rebuscado y el "mensaje" resulta bastante claro. La celebración del misterio se hace en un tono expositivo, casi catequístico.

Hay que aclarar que una cosa es el tono didáctico 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>25</sup>; o bien, en otra composición --siguiendo el 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", ibid., núm. 3)<sup>26</sup>. Sin embargo este tipo de amplificatio es más bien raro.

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 --como ya vimos-- 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>27</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).

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".

Finalmente, un recurso frecuente en Eslava, escaso en villanciqueros 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. Éstas resultan muy interesantes por varias razones: 1) porque "mexicanizan" (si se me permite la expresión) el género (ya vimos que, además, son más frecuentes en la Nueva España que en España); 2) son vehículo para la transmisión de mucho del acervo literario folklórico de la Península; 3) son lo más cercano al teatro de Eslava y al villancico ultra "escénico" del siglo XVII; 4) son el punto intermedio entre las primeras ensaladas (más alegóricas) y los villancicos y ensaladas posteriores (siglo XVII) más festivos y plagados de chistes populares; entre la semiregularidad métrica de las primeras y el desplique métrico de las ensaladas posteriores (como las de Sor Juana).

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. Margit Frenk sostiene que "si el «color local» está casi ausente de sus villancicos y romances, en las ensaladas se da con una plenitud comparable al consabido «mexicanismo» de sus coloquios"<sup>28</sup>. Este "color local" es muy visible en la "Ensalada del tiánguez", en la cual la redención del hombre se expone por medio de la alegoría de un mercado mexicano, el tianguis que tanto impresionó a Cortés y a Bernal Díaz del Castillo. El asunto es el siguiente: un mercader (Lucifer) instiga a Eva a comprar y probar una manzana; ésta la rehúsa, contestando en náhuatl macarrónico; en eso aparece el "mercader celestial":

Dios haze ya una barata  
para enriquezer el suelo.  
--Siendo rico, ¿en esso trata?  
--Sí, que da de gracia el cielo,  
y al que nos dio muerte mata.  
Hombre, pues Dios te rescata,  
di con fe viva y entera:

Si mi Christo más tuviera,  
más me diera, más me diera  
(op. cit., p. 239).

También interesante, en relación con las referencias locales, resulta la "Ensalada del Gachopín": Cristo llega a la "celestial Castilla" (Nueva España); esta llegada es una analogía de su venida al mundo para salvarnos. El término gachopín, como se sabe, tiene varias acepciones. Góngora lo usa como derivado de cachopinto en sus villancicos para referirse al Niño Dios como rubio (güerito)<sup>29</sup>. Pero en la Nueva España el término cachopín --derivado de cachopo: tronco hueco, seco-- se empleó para designar al español que se establecía en América (el sentido es peyorativo: connota la torpeza

e ignorancia del recién llegado en relación con las cosas americanas). En este caso, el término se usa en el sentido de 'recién llegado', sin intención ofensiva<sup>30</sup>. La descripción de la indumentaria de Cristo Gachopín 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 la almoneda" alegoriza la redención por medio de una venta pública de esclavos: la cautiva es la Naturaleza Humana, el redentor Cristo. Esclava reproduce el ambiente bullicioso de una subasta pública:

...  
 --Tres blancas. --¿No ay quién dé más?  
 Miren que no tiene tacha  
 ni habla con Barrabás.  
 --Tres blancas. --¿Ay quién dé más?  
 --Tres blancas digo. ¡A la una,  
 a las dos y a la tercera!  
 ¡Buena, buena y verdadera!...  
 (Villancicos, romances..., ed. cit., p. 225).

Incluye cancioncillas populares que he encontrado en villancicos posteriores. Por ejemplo: la cautiva, a pesar de todo, no está triste, que "assí ha de ser la esclava", la "risa le retoça":

¡Ande la loça, ande la loça,  
 que la risa le retoça!  
 ¡Ande la loça! (loc. cit.)

Esta misma expresión de gozo aparece en la "Ensalada de las

adivinanzas" y en un villancico de Navidad (Puebla, 1653):

...  
 Pues el cielo se viene a la choça,  
 ande, ande la loça.  
 Pues el Niño risueño nos mira,  
 ande, ande la gira.  
 Pues el Eterno padece mudança,  
 ande, ande la dança  
 (Archivo CONDUMEX).

La "Ensalada de la flota" recrea el ambiente de un puerto: "¡Cierra, cierra!, / ¡las velas de presto aferra!" La nave se dispone a partir con Dios como capitán y el género humano como pasajero. Se trata también de una alegoría de la vida del cristiano y su relación con el redentor. El tema alegórico-místico de la nave es muy frecuente en la literatura religiosa (las Cantigas de Santa María, Las tres barcas de Gil Vicente, El viaje del alma de Lope, etc.).

Este mismo motivo, aplicado también a la Virgen, aparece en un villancico de la Concepción (Puebla, 1674), expresado exactamente en la misma cancioncilla empleada por Eslava: "Esta nave se lleva la flor, / que las otras no"<sup>31</sup>.

Finalmente menciono la "Ensalada de las adivinanzas" por su evidente cercanía con la estructura de villancicos posteriores. Se trata de un juego de acertijos en el que un personaje 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 (en unos villancicos navideños de Puebla, 1656; Sor Juana la

utiliza en un romance a San José, núm. 54, en unas Letras al Nacimiento, núm. 362, y muy modificado en los villancicos a San José de 1690).

Como puede verse, las ensaladas de González de Eslava<sup>32</sup>, más que sus villancicos y que los villancicos del siglo XVI en general, anuncian muchos de los recursos poéticos a los que recurrieron los villanciqueros del siglo XVII, tanto en sus ensaladas como en sus villancicos (he ahí ya una diferencia): los juegos de sentido, las chocarrerías populares, el tono narrativo, las variadas combinaciones métricas, la inclusión de elementos líricos procedentes de muy diversas tradiciones (cancioncillas populares y tradicionales, juegos infantiles, textos escriturísticos), la intensificación de lo teatral, etc. De ahí que Margit Frenk apunte: "Por cierto que habría que estudiar la relación entre los villancicos del siglo XVII --¡los de Sor Juana!-- y las ensaladas del XVI: tienen muchos puntos de contacto"<sup>33</sup>.

A diferencia de estas ensaladas y en general de los villancicos del siglo XVI, el villancico barroco del siglo XVII y en parte el del XVIII, acusan menos de esa tendencia a la alegorización; el tratamiento religioso es el resultado de una metáfora continuada que se mantiene como eje de toda la composición (como es el caso de las ensaladas de Eslava), pero también de diversos juegos de palabras y de conceptos.

Ante la carencia de material publicado, ejemplificaré con algunos episodios (los más comunes) para que se vean los diferentes tratamientos y trabajos poéticos.

En la Nueva España son muchos los villancicos a San Pedro (curiosamente no lo son tanto en la Península). Un episodio muy frecuente en ellos es la negación de San Pedro. Lo he encontrado tratado desde con el tono jocoso y burlón de Sor Juana (al canto del gallo una voz de gallina), hasta con el ánimo de justificación, de comprensión de la naturaleza humana (vale la pena citar la letra completa porque me parece notable):

#### Estribillo

1. ¡Ay! ¡Pensamiento mío!  
¡Ay! ¡Pensamiento!
2. Recoged las velas,  
volved a el sosiego.
1. Que al miraros los Cielos turbado,
2. 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

(de unos Villancicos a San Pedro, de Pedro de Soto Espinosa, Puebla, 1688, Archivo CONDUMEX).

En los villancicos a San Pedro destaca el trabajo alegórico-

argumentativo de los letristas para explicar o justificar la debilidad de Pedro:

Qual Salamandra camina  
del ardor que no desdeña;  
y como a llorar se inclina  
quanto el agua a Pedro enseña,  
tanto el fuego le examina.

Su contrición consumada,  
le haze santidad crecida,  
con tanta gloria encumbrada  
que es Mariposa encendida  
y Salamandra abrasada.

Santo le haze por tal modo,  
el fuego en esta jornada,  
que siendo de frágil lodo,  
su polvo con ser de nada,  
le haze ir a Roma por todo... (Oaxaca, 1729)<sup>34</sup>.

Otro ejemplo, ahora con una alegoría musical: Pedro como el "Maestro de capilla agosto":

Porque levantarse diestro  
con tal armonía supo,  
que cayó negando al Alto  
y alzó creyéndole sumo.

Contrapunto entonó el gallo  
y Pedro se explica al punto,  
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>35</sup>.

Los episodios se repetían (era inevitable), pero había gran variedad en la manera de tratarlos. Por ejemplo, para seguir con el tema de San Pedro, el episodio de Malco era sumamente común, pero no todos los autores le sacaban el mismo jugo. Pedro de Soto Espinosa, en una jácara del juego citado antes (cf. *supra*, p. 89) 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, supongo, como símbolo de la autoridad arbitraria). En una forma más elíptica, menos obvia, más elaborada, se utiliza la anécdota de Malco 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" (Poetas novohispanos, t. 3, pp. 108-109).

En su juego de 1677, Sor Juana recurre al episodio de Malco tres veces: en una el espadazo a la oreja de Malco es el núcleo de la jácara, cuyo tema es una clase de esgrima; en otra es Pedro maestro de "versos latinos" que "Viendo a Malco sin mensura, / del furor a que le incita / su locura, / le puso con sangre escrita / la cesura"; finalmente, donde creo que el episodio se ha tratado de forma más ingeniosa y fina, es en la letra en la que Pedro es el gran "sumulista", el gran lógico: "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". Como explica Méndez Plancarte, alude a los hexámetros mnemotécnicos de las formas de los silogismos: Barbara, Celarem, Dario, Ferio, etc., pero aquí Sor Juana no se refiere a ninguna cuestión técnica de lógica, sino al juego con el significado 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. De esta manera, Sor Juana sintetiza magistralmente, en sólo dos versos, los dos episodios más famosos, y explotados, de San Pedro.

Como puede verse, no importaba 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.

En la Nueva España, como en todo el mundo hispánico, el villancico barroco funcionaba como una especie de "voz autorizada" que pregonaba y enaltecía; que no pretendía explicar un misterio sino celebrarlo. Naturalmente, el poeta recurría a cuestiones teológicas, pero no para tratarlas dentro del campo especulativo de la teología, sino de una manera amable, triunfal. Por ejemplo, sin mayor problema, se resuelven 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.

Abundan los villancicos marianos a la Asunción o a la Inmaculada Concepción, por ser la Virgen María la patrona de las catedrales de México<sup>37</sup>, Puebla y Oaxaca, aunque las dos fiestas se declararon dogma de fe mucho tiempo después. Independientemente de los trámites oficiales que un dogma tuviera que seguir, tanto la Asunción como la Inmaculada Concepción fueron devociones promovidas por la Iglesia, y con muy buena recepción por parte de los feligreses. Cito primero un villancico del siglo XVI para que se vea el tipo de trabajo:

La inmaculada Paloma,  
 Madre y Virgen verdadera,  
 va oy al cielo que es su esfera,  
 porque Dios viv[a] la coma.  
 Sube la mansa Cordera;  
 sube el Aguila preciosa  
y fresca Rosa;  
va como fuego a su esfera,  
y Dios la espera,  
que es el centro do reposa

(Fernán González de Eslava, Villancicos, romances, ensaladas..., ed. cit., p. 108).

González de Eslava recurre a esa devoción colectiva empleando los diversos nombres místicos que recibe la virgen (los de la letanía, por ejemplo, y que el público seguramente reconocería de inmediato): Paloma (símbolo de pureza), Rosa, Fénix, Cordera (madre del Cordero), Águila (porque ascendió a las alturas: "a la que, de laureles adornada / y tremolando victoriosas señas, / caudal Aguila vuela a las alturas...", Sor Juana, Asunción 1685). Aquí, pues, el poeta trabaja con material heredado de la piedad colectiva, sin mayor elaboración alegórica; valiéndose sólo de su buena pluma. Hay también casos de un tratamiento más "didáctico":

--¿Para qué el Omnipotente  
 le da poder tan bastante?  
 --Para que luego quebrante  
 la cabeza a la serpiente.  
 Y quebranta su osadía  
 en su concepción: ¡gran bien!  
Morirá por ella, amén:  
¡muera, y mátela María!

(Villancicos, romances, ensaladas..., ed. cit., p. 295).

Otro tipo de trabajo, con el mismo motivo de la virgen/madre, encontramos en unos Villancicos de la Asunción, anónimos de 1677:

En el examen de Pura  
 fue su lección un milagro,  
 por el punto que le cupo  
 --sola-- De Verbo Incarnato  
 (Poetas novohispanos, t. 3, p. 120).

Parecida alegoría "académica", pero más elaborada, emplea Sor Juana en sus villancicos de la Asunción de 1676:

Ninguno de Charitate  
estudió con más fatiga,  
y la materia de Gratia  
supo aun antes de nacida.

Después la de Incarnatione  
pudo estudiar en sí misma...

También hay muestras del trabajo conceptuoso con mayor contenido teológico-didáctico y, con frecuencia, líricamente inferior (parece una constante en estas composiciones: a mayor contenido teológico-didáctico, menor calidad poética):

Asunción la Encarnación  
fue de su Virginidad,  
pues Dios de la Humanidad  
hizo por Ella asunción:  
¡nadie se asombre,  
que a ser Dios por María  
asciende el Hombre!

(P. Francisco de Azevedo, Villancicos de la Asunción, 1689; Poetas novohispanos, t. 3, p. 137).

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!  
y saldrá de sus manos  
descalabrado.  
El tiznadito  
descalabradito<sup>38</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). De ahí las alegorías de la Virgen aplastando la cabeza de la serpiente con sus pies; de ahí el tiznadito descalabradito

Como ya lo señalé en el primer capítulo, un motivo muy usual en los villancicos es el de la "apuesta". En los de tema mariano es frecuente encontrar apuestas entre el Cielo y la tierra (por la Asunción); en los de asunto navideño la apuesta entre pastores de si el niño de Belén es hombre o Dios:

Apuestan zagales dos  
por el zagal soberano;  
dice Gil que es Hombre humano,  
y Pascual dice que es Dios.

[...]

Dice Gil que nace al yelo,  
y que es Hombre, pues le enfría;  
Pascual dice que es del Cielo,  
pues la noche vuelve en día.  
Y el juez, que es Juan Lozano,  
dice que aciertan los dos:  
y así el caso queda llano,  
y el Zagal por Hombre y Dios<sup>39</sup>.

Las apuestas (y en ocasiones pleitos) entre los personajes 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.). La copla citada supra es del siglo XVI; no hay gran alambicamiento; el tema se expone de manera sencilla, ingenua, si se quiere, y muy hermosa. Pero con la barroquización del género las formas se van haciendo más elaboradas, no sólo métricamente sino que también se van complicando las tramas. Por ejemplo en un juego navideño de 1770 se incluye una letra al parecer con ese mismo tema del hombre/Dios: es el niño Cordero (Dios) o trigo (hombre), esto 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  
 (Fondo Reservado de la UNAM)<sup>40</sup>.

Estos dos niveles de interpretación, así como la mención explícita de términos teológicos como sacramento y misterio, son recursos extraños a los villancicos del siglo XVII, cuya función era, más bien, solemnizar una fiesta (relacionada con algún misterio): el autor podía lucirse complicando la trama y jugando con las supuestas contradicciones del dogma, pero ni lo exponía como tal ni pretendía explicarlo. Precisamente una de las características de las últimas manifestaciones del género (al menos en la Nueva España) es el abuso del tono edificante y teologizante. Volviendo a la letra que comento, 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 disputa continúa para llegar a la siguiente conclusión:

Coro Cesse la lid, que el Niño que ha nacido  
es Trigo, y es Cordero juntamente;  
Cordero, que por todos ofrecido,  
la presa quitará al león rugiente;  
Trigo amasado en sangre, que comido  
la gracia nos dará infaliblemente;  
siendo un manjar de su Pasión memoria,  
del alma Gracia, prenda de la Gloria.

Este villancico, pues, es una composición navideña, pero también eucarística. El razonamiento es rigurosamente teológico, ya que para morir y salvarnos nació Cristo, pero, creo, la exposición resulta poco afortunada poéticamente.

Fundamentados teológicamente, estos anticipos de la futura pasión, así como la inclusión --como de pasada-- del sacramento de la Eucaristía, no son extraños en los villancicos navideños<sup>41</sup>, pero en las composiciones, a mi juicio, mejor logradas, sirven más al lirismo que al didactismo:

...  
¡Déjenle velar,  
que su pena es mi gloria,  
y es mi bien su mal!  
Si el que duerme se entrega a la muerte,  
y Dios, con ardid,  
en dormirse por mí, es tan amante,  
que muera por mí,  
¡déjenle dormir!...

(Sor Juana [¿León Marchante?], Navidad, 1689)<sup>42</sup>.

Otro trabajo representativo del desarrollo del villancico novohispano es el que se hace con el tema de los santos. Por

ejemplo, los villancicos del siglo XVI --grosso modo-- presentan a los santos como paradigmas de virtudes heroicas, pero sin proponerlos como modelo a seguir, sino como expresión de una piedad y devoción compartidas entre el público y el autor:

De ti, Príncipe esforzado,  
se blasona  
entre los del coro alado  
que no hay empresa subida  
defendida,  
ni corona  
que no sea merecida  
del valor de tu persona.

Por ti vio el Cielo acabados  
 los peligros de su guerra,  
 y en el centro de la tierra  
 sus enemigos postrados.  
 Y este combate acabado,  
se blasona...

(González de Eslava, op. cit., núm. 68, p. 194; el arcángel Miguel fue el encargado de acabar con la revuelta de los ángeles rebeldes, Ap 12, 7-9).

Villancicos posteriores celebran a los santos como ejemplos de lo que produce una Iglesia fuerte, sólida; son también el pretexto para celebrar y confirmar ante el público creyente la grandeza de la Iglesia católica:

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, cuías glorias  
 quedarán auctorizadas  
 con su nombre: pues él solo  
 para engrandecerlas, basta  
 (San Pedro, 1688, Archivo CONDUMEX).

Algunos episodios de las vidas de los santos, casi siempre los mismos, se repiten constantemente: las penitencias de San Jerónimo,

la valentía de los mártires, la pureza de las vírgenes, el arrepentimiento de San Pedro, etc. En general, el trabajo con los santos consiste en exaltarlos haciendo uso de los elementos que proporcionan la leyenda y la hagiografía circulantes, sin cuestionar, sin analizar. En este contexto, por ejemplo, destaca la originalidad de Sor Juana: no conforme con los motivos y fórmulas establecidas, la monja ensaya un "análisis psicológico" que le permita sustentar más sólidamente la exaltación del santo, fin último del villancico.

Muy a grandes rasgos he tratado de presentar un panorama del villancico novohispano. Como en todo el mundo hispánico, en la Nueva España el villancico fue muy popular; un fenómeno muy especial. Además, como veremos, el género encontró en Sor Juana a una asidua, diestra e imaginativa creadora. Hasta tal punto es ella la autora por excelencia de villancicos, que cabría preguntarse cuánto le debe la forma a una tan experta versificadora. Ella llevó el villancico (en su modalidad de suite) a su más alta expresión.

#### Notas

1. Cf. Méndez Plancarte (ed.), Poetas novohispanos, UNAM, México, 1944, t. 1, p. 116.
2. Apud Robert Stevenson, Music in Aztec and Inca territory, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1968, pp. 159-160.
3. Poetas novohispanos, ed. cit., t. 1, p. xviii.
4. Christmas music from Baroque Mexico, University of

California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1974, p. 8.

5. 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 Aurelio Tello, CENIDIM, México, 1994, p. 13.

6. Christmas music..., op. cit., p. 4.

7. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, F.C.E., México, 1982, p. 411.

8. Music in Mexico, Thomas Y. Crowell, New York, 1952, p. 139.

9. George Routledge & Sons, London, 1928, cap. XIV, pp. 228-271: "Shewing the condition, quality, fashion, and behaviour of the Indians of the country of Guatemala since the Conquest, and especially of their feasts and yearly solemnities".

10. La versificación irregular en la poesía española, Revista de Filología Española, Madrid, 1933. Ejemplo recurrente es, naturalmente, Sor Juana.

11. Apud C. A. Jones, "Mexican juego de villancicos", en Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa, Gredos, Madrid, 1972, t. 1, p. 314.

12. Christmas music..., op. cit., p. 5.

13. Obras completas de Sor Juana (OC), F.C.E., México, 1952 (reimp.: 1976) t. 2, pp. xxxiv-xxxvi.

14. Dice Méndez Plancarte, apoyándose en el padre Oviedo, que entre 1640 y 1644 el padre Núñez de Miranda, el futuro confesor de Sor Juana, el que la "obligó" a publicar los villancicos con su nombre, era un autor bastante popular de este tipo de composiciones

(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" (apud OC, t. 2, p. xxxvi); pero no consta que fueran juegos completos.

15. Christmas music..., op. cit., p. 5. Medina no los menciona en La imprenta en la Puebla de los Angeles, 1640-1821 (UNAM, México, 1991).

16. La imprenta en México, 1539-1821, UNAM, México, 1989.

17. Art. cit., pp. 315-316.

18. Es este Diego de Ribera quien, en este mismo juego de villancicos, incluye una jácara en romance decasílabo, con comienzo esdrújulo, un antecedente --entre otros-- del famoso romance 61 de Sor Juana. Como se ve, 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, / ámbar, los exala su Cielo..." (ed. suelta, Biblioteca del Museo Nal. de Antropología).

19. Antonio de Robles, Diario de sucesos notables (1665-1703), Porrúa, México, 1946, t. 1, pp. 242-243.

20. Christmas music..., op. cit., p. 8.

21. Cf. supra, cap. 1. También Stevenson (Christmas music..., op. cit., p. 9) menciona estas composiciones de Gaspar Fernández.

22. 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-xxlv), así como su introducción a Poetas novohispanos (ed. cit), t. 3, pp. xxxvii-xxlv. Es interesante notar la gran penetración y popularidad del género, que siguió cultivándose hasta bien entrado el siglo XVIII (Méndez Plancarte registra unos villancicos a San Pedro, Valladolid, 1769). Stevenson, después de revisar las actas capitulares de la catedral, da las siguientes fechas para establecer el período en que se dio la práctica de cantar villancicos (suelos o en juegos) en las iglesias novohispanas: la fecha más temprana es 1538 (con unas "chançonetas dela pascua y noche santa de navidad"), y la más tardía 1765 (con unos villancicos a San Pedro musicalizados por el maestro Jerusalem) (Christmas music..., op. cit., pp. 18-19).

23. Estrada Jasso, op. cit., p. 57, registra, ya en el siglo XVIII, un juego a la Virgen de Dolores, pero a su fiesta. León Marchante tiene un juego a Cristo Crucificado de ca. 1676 (Obras poéticas pósthumas, ed. cit., t. 1, pp. 19-26).

24. Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, op. cit., p. 410.

25. Pedro de Trejo, Cancionero general, ed. S. López Mena, UNAM, México, 1981, núm. 2.

26. Además de que la argumentación está fundamentada teológicamente, es bastante común la figura del Niño Dios como un segundo Adán que viene a reparar los desaguisados del primero:

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, ed. cit., Villancicos al Nacimiento, 1736, s.f.).

27. Ed. de Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas de Fernán González de Eslava, El Colegio de México, México, 1989, p. 54.

28. Ibid., p. 82.

29. 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. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1980, p. 168). Al respecto, dice Antonio Alatorre ("Historia de la palabra gachupín", en Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch, UNAM, México, 1992, t. 2, p. 293): "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..." Esto es, los gitanos (morenos) le cantan al niño rubio como la miel, ojazul y sonrosado.

30. Dice A. Alatorre (*ibid.*, p. 297) que en "español mexicano" gachupín puede significar 'que llega dándose ínfulas', 'inexperto', 'que critica nuestras cosas', o bien simplemente 'recién llegado'.

31. Esta fórmula 'éste(a) sí que el(la) otro(a) no...' es típica de cancioncillas populares; cf. Margit Frenk, Corpus de la antigua lírica popular hispánica, (Siglos xv a xvii), Castalia, Madrid, 1987, núms. 1404, 1215, 1335, 1222, 1291, 1422, 1121, entre otros ejemplos. Sor Juana también la usa para aludir al matrimonio místico de una monja con Dios: ";Éste sí que es Enamorado / como lo he menester yo; / Éste sí, que los otros no!" (*OC*, t. 2, núm. 363).

32. En la Nueva España se registran ensaladas muy tempranas (en relación con las fechas con las que aparecieron en España; las de Mateo Flecha se imprimieron tardíamente, en 1581, pero antes habían circulado en forma manuscrita; cf. M. Frenk, ed., Villancicos, romances...de González de Eslava, ed. cit., p. 81). En la Carta del P. Pedro de Morales... para el P. Everardo Mercuriano, general de la Compañía, el P. Morales reseña una ensalada de 1578: "Batalla de la Carne, Mundo y Lucifer contra los Santos"; texto narrativo-alegórico donde se presenta una lucha entre las fuerzas de Lucifer --movidas por los emperadores romanos-- y los apóstoles,

mártires, vírgenes y doctores de la Iglesia. En su primera parte semeja un villancico (estribillo y coplas), para luego seguir la estructura de una ensalada con la inserción, básicamente, de cancioncillas y textos latinos de la Escritura:

...  
 Pero los santos Doctores  
 dicen con luz celestial:  
 no te engañen, oh mortal,  
que debajo de sayal, hay al\*  
 [...]

¡Oh reliquias ilustradas  
 con la soberana luz;  
 con amar tanto la Cruz,  
 bien supisteis lo que hicisteis,  
 que la Cruz os ha dado la luz,  
 con que vencisteis,  
nobis absit gloriari  
nisi in Cruce Domini nostri Jesu Christi  
 (Estrada Jasso, op. cit., núm. 74, p. 199).

\*Se trata de un refrán muy divinizado: "Debajo el sayal hay ál / se dirá, Niño, por vos, / pues cubrís el Ser de Dios / con la capa de mortal..." (divinización de Gregorio Silvestre, BAE, t. 35, ed. J. de la Sancha, núm. 556, p. 215). Estrada Jasso registra otra ensalada del siglo XVI, al parecer anterior a 1586, de Pedro de Hortigosa. Esta composición es una alegoría de la vida del cristiano como un viaje de navegación a la "China de arriba" (el cielo), capitaneada por San Miguel. Los pasajeros se aprovisionan con los sacramentos; encuentran piratas; hay lucha y se invoca la ayuda de la Virgen. El tema es muy parecido al de la "Ensalada de la flota" de González de Eslava, aunque ésta es muy superior poéticamente. Cf. también cap. 6.

33. Villancicos, romances, ensaladas..., ed. cit., p. 83.

34. Tesoro de la música polifónica en México, t. 7: Archivo

musical de la catedral de Oaxaca..., ed. cit., p. 26.

35. Ibid., p. 38.

36. "La insignia de la Santa Inquisición, que ponen sobre el pecho y espaldas del penitente reconciliado..." (Dicc. Aut., s.v. sambenito).

37. Por ejemplo, de las 31 entradas de villancicos que hay en el t. 3 de Medina, el tomo que contiene más villancicos (La imprenta en México, op. cit.), 17 son composiciones dedicadas a la Virgen, y esto sólo para la catedral de la ciudad de México.

38. Obra inédita de la colección Sánchez Garza del CENIDIM. Transcripción de Carlos Hinojosa.

39. Códice de Gómez Orozco, apud Estrada Jasso, op. cit., p. 130. Recuérdese la villanesca de Guerrero citada en el cap. 1.

40. Muy parecido al 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..." Esta discusión entre dos sacristanes es fórmula utilizadísima en los villancicos.

41. Esta lección "navideño-eucarística" es más frecuente en los villancicos dieciochescos que en los del siglo XVII (aquí un ejemplo peninsular):

...  
 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, ed. cit., Villancicos al Nacimiento, 1765, villancico VIII, s.f.).

42. Este villancico es de los atribuidos a León Marchante (cf.

cap. 7). Esta fórmula del dormir-velando, que poéticamente resulta tan efectiva, se repite con frecuencia. Podríamos pensar que las composiciones navideñas se prestan para el empleo de este motivo (el niño que duerme en el pesebre = al Salvador que vela por la humanidad):

Quedito, silencio,  
pasito, atención,  
que al sueño se entrega  
mi Niño y mi Dios:  
Arrúllenle, sí,  
no le inquieten, no,  
que aunque duerme, vela  
hoy su corazón.

El sol de justicia  
 su luz ocultó,  
 y duerme velando  
 rendido de amor.  
 Si cierra los ojos,  
 su fiel corazón  
 despierto medita  
 del hombre el perdón...

(M. Alvar, Villancicos dieciochescos, ed. cit., Villancicos al Nacimiento, 1785, villancico IV, s.f.).

Esto mismo del duermevela se reproduce de una manera bastante cercana a las ya citadas un villancico a San Pedro (Oaxaca, sin fecha, pero musicalizado por Manuel de Sumaya, maestro de capilla en esa ciudad de 1745 a 1755):

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..., ed. cit., 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>.

(De hecho, fue Núñez quien la convenció de que era un acto de soberbia no firmar las composiciones. Su nombre, según Méndez Plancarte, apareció en los Villancicos a la Asunción de 1679<sup>2</sup>.) La mención de los villancicos no implica 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 mención de los villancicos. Al referirse a sus escritos religiosos Sor Juana sólo enlista los Ejercicios de la Encarnación y los Ofrecimientos de Dolores. Claro, el asunto espinoso en la Respuesta es que la monja se haya atrevido a cuestionar los argumentos del padre Vieyra, esto

es, que se haya metido en terrenos que le estaban vedados: 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>3</sup>, la Carta atenagórica, las letras sacras y los poemas sueltos con motivos o de temas religiosos, 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 monta. Sor Juana parecía no dar gran importancia a esta parte de su obra, como si la considerara menor. 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>4</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. Por ejemplo, ni el padre Calleja (su primer biógrafo y autor de la Elegía biográfica que aparece en la Fama y obras pósthumas, 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 fuesen sus acciones<sup>5</sup>.

Calleja se refiere a una letra del juego a San Pedro Apóstol (1677), en la que Sor Juana hace la analogía 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: Sor Juana sabía de todo.

Entre los contemporáneos de Sor Juana sólo dos admiradores-poetas celebran los villancicos: el colombiano Francisco Alvarez de Velasco (1647-?) --el famoso "enamorado de Sor Juana"-- y el peruano Conde de la Grana (según Méndez Plancarte, OC, t. 1, p. 441, D. Luis Antonio de Oviedo y Rueda). El primero, en uno de los romances de su Carta laudatoria, le dice a la monja:

...en lo cómico ¡qué amena!  
¡qué donayrosa en las sales!  
¡qué docta en los villancicos!  
¡qué rara en los Sacristanes!...<sup>6</sup>

El segundo, en un romance epistolar (incluido en OC, t. 1, pp. 148-153), le 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".

Estos dos admiradores son la excepción. Como ya dije, 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 recreara la herencia de gloriosos "letristas" (nada menos que Lope y Góngora), 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. Es aquí por donde puede colarse el genio de Sor Juana.

En efecto, los villancicos, como tantas composiciones de la época, eran versos ocasionales ligados a festividades religiosas; versos en "metro músico", expresamente encargados para ser cantados en las catedrales y muy bien pagados<sup>7</sup>. 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. 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. Como ya hemos

visto, los villancicos no eran textos "al aventón" para un vulgo indeterminado; tenían sus seguidores y dignos jueces. Por eso los villanciqueros --y particularmente Sor Juana-- buscaban siempre su lucimiento.

Por otra parte, la composición de villancicos permitía a Sor Juana 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. No era una labor de mucha altura, pero se lograba el reconocimiento popular. Así, 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 (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)<sup>8</sup>. Robles constata algo importante: la monja era muy conocida por sus villancicos; quizá por ello no los menciona en su Respuesta, por sabido se callaba: era ella la villanciquera número uno.

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. "Un versificador diestro -- escribe Pedro Salinas-- servía para todo, lo mismo para un fregado

que para un barrido"<sup>9</sup>: Sor Juana tenía oficio y sabía lucirse con cada entrega. Podríamos decir que era toda una "profesional" de la poesía pues su tarea, además de ser remunerada, 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.

Ahora bien, a pesar de que Sor Juana no parecía conceder un valor especial a sus villancicos, éstos ocupan buena parte de su obra, casi una cuarta parte. La monja compuso villancicos de 1676 a 1691, casi a juego por año; esto, prescindiendo de la fama y del dinero, ya es sintomático de su actitud hacia estas composiciones.

En su introducción al tomo de los villancicos (OC, t. 2), Méndez Plancarte aclara que el hecho de que aparezcan en un tomo aparte, fuera del de "lirica personal", no significa que esta parte de la producción de Sor Juana sea "impersonal" o menos personal. Asimismo critica lo que él llama el absurdo de la llamada "poesía de encargo", es decir, el supuesto carácter circunstancial de este tipo de composiciones. Según él, no por tratarse de una poesía "coral", "colectiva" es menos personal; dice que el aspecto ocasional no menoscaba en nada su valor poético, y está "seguro" de la espontaneidad y diligencia con las cuales la poetisa "prestaría su lírica lengua a nuestra Iglesia" (OC, t. 2, p. ix). Méndez Plancarte está muy preocupado por revalorar esta parte de la obra sorjuanina, por hacer que los villancicos no se diluyan en el carácter anónimo y colectivo propio de estos poemas<sup>10</sup>. Pero, en mi opinión, son precisamente estas características las que hacían del

género algo atractivo para Sor Juana. No olvidemos que, como explica Sánchez Romeralo en su libro sobre el villancico<sup>11</sup>, el autor culto que trabaja con una forma popular nunca pierde su individualidad o, más bien, nunca está dispuesto a perderla. Raúl Dorra trae a colación los ejemplos de García Lorca y de Lope de Vega: García Lorca se sumerge en la corriente de la poesía popular pero su éxito radica precisamente en no haberse disuelto en ella; por su parte, en el Lope "popular" "los críticos han encontrado una individualidad irreductible, los rasgos de un estilo que se reproduce en toda su obra"<sup>12</sup>. Lo mismo puede decirse acerca de Góngora: Dámaso Alonso ha explicado que entre el Góngora popular y el oscuro no hay más que una diferencia de grado, de una mayor, menor o diferente utilización y explotación de los mismos recursos estilísticos<sup>13</sup>. Éste es el caso de Sor Juana.

He mencionado dos posibles razones por las cuales Sor Juana componía villancicos con tal perseverancia y continuidad: 1) la importancia que para sus relaciones públicas tenía su labor de villanciguera; 2) la libertad de trabajo que le brindaba el género. Pero hay otros factores. Uno de ellos podría ser, por ejemplo, el carácter paralitúrgico de estas composiciones: se cantaban en las catedrales (no en cualquier iglesia), durante las grandes festividades, en un contexto de 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>14</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 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). ¿No será que los villancicos permitían a Sor Juana, de alguna manera, ese intercambio de ideas? No es que la monja pretendiera erigirse como la voz, ni llamar a proselitismo, sino simple y sencillamente los villancicos le permitían dar su versión del discurso hagiográfico y del Oficio Divino, sin salirse ni de la tradición hagiográfica ni de la liturgia; 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.

Bénassy-Berling ve en las Letras a San Bernardo auténticos sermones<sup>15</sup>; sugiere que por medio de los villancicos la monja se apoderaba, simbólicamente, del púlpito y de una función sólo masculina (la de predicar). No sé si la intención de Sor Juana haya sido "predicar", quizá haya algo de eso. Finalmente, esta función es el origen de esta modalidad del villancico: ¿qué eran las versiones a lo divino sino una forma de prédica vertida, sobre todo, en cancioncillas populares ampliamente reconocidas por su penetración y difusión?<sup>16</sup>.

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 ¿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? Creo que sería injusto reducir los villancicos sorjuaninos a sólo un ejercicio virtuoso, ignorando lo que de expresión personal pueda haber en ellos.

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. Porque no cabe duda que la monja puso seriedad, empeño, oficio y arte en la confección de sus villancicos; no cabe duda que supo echar mano de una retórica compartida (entre el sermón y la lírica religiosa), 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. No hay que olvidar que en aquel entonces el mundo literario hispánico se complacía en la inagotabilidad de los medios lingüísticos, de las formas, en la variación ingeniosa de los mismos temas, de las mismas fórmulas, en la imitación de la poesía "probada".

Es importante hacer hincapié en el hecho de que la composición

de villancicos no implicaba ninguna devoción especial ni un fervor 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>17</sup> Sor Juana componía sus villancicos independientemente de su vocación o afición religiosa, poniendo en juego su conocimiento y dominio de las formas y su talento poético. Hago la aclaración porque en buena medida la valoración o no valoración de esta parte de la obra de la monja ha dependido del aliento religioso que la sostiene<sup>18</sup>. Que son la expresión de cierta piedad es innegable; 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.

Por otro lado está la crítica que ha desdeñado los villancicos por verlos siempre en relación con la obra "mayor" de Sor Juana (esto es: el Sueño, los sonetos, los romances, etc.). Esta 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<sup>19</sup>.

Para empezar, yo propondría que los villancicos dejaran de ser considerados su obra "menor". Es un hecho que Sor Juana dedicó mucho tiempo y desplegó mucho oficio en la composición de sus villancicos. También es un hecho que "todo poeta aquí se rozaba", esto es, que con frecuencia los poetas con cierto renombre eran requeridos o se ofrecían voluntariamente para componer los villancicos de las diferentes celebraciones litúrgicas. Revisando la parte correspondiente al siglo XVII de J. T. Medina (La imprenta en México), he encontrado que algunos autores se repiten, por ejemplo, Felipe de Santoyo (Villancicos a la Aparición de la Virgen de Guadalupe, 1690; Villancicos a la Concepción, 1695; Villancicos a la Aparición de la Virgen de Guadalupe, 1697) o Gabriel de Santillana (Villancicos a San Pedro y Villancicos a la Navidad, los dos de 1688). Pero, al parecer, ninguno fue tan prolífico como Sor Juana; la monja superó a sus contemporáneos tanto en cantidad como en calidad. De acuerdo con Méndez Plancarte, es posible afirmar que en su modalidad de "juegos" o "suites" la monja supera a todos sus modelos (inclusive a los más cercanos Joseph Pérez de Montoro y León Marchante): por sus muchas "piezas perfectas" integralmente, por el "esplendor de sus mayores cúspides líricas", por la "fresca gracia popular", por la "exquisita conjunción de intelecto y corazón, gravedad y fiesta, audacia y ligereza, sabiduría bíblica y teológica" y por los "caprichos fantásticos y la opulencia y variedad musical" (OC, t. 2, p. xlvi).

En relación con la cantidad, según el ordenamiento y exacta fechación de Méndez Plancarte, Sor Juana tiene doce juegos

completos plenamente autenticados:

- 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)
- Santa Catarina: 1691 (Oaxaca).

El juego dedicado a la Asunción de 1676 nunca antes había sido mencionado, ni reproducido en su totalidad. En las ediciones antiguas aparece este mismo juego pero con otra fecha (1687) y con muchos errores (cf. supra, n. 4). 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). Así que los primeros villancicos de Sor Juana no son los de San Pedro Apóstol y San Pedro Nolasco de 1677, sino los dedicados a la virgen, de 1676.

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 reimpresiones. Mandó a notas "aquellos inferiores y espurios Villancicos que se cantaron en la Misa" 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" (p. xlvii). Completa su edición con los diez juegos de villancicos atribuibles: 1) Asunción (México, 1677);

2) Navidad (Puebla, 1678); 3) San Pedro Apóstol (Puebla, 1680); 4) Navidad (Puebla, 1680); 5) Asunción (Puebla, 1681); 6) San Pedro Apóstol (Puebla, 1684); 7) Asunción (México, 1686); 8) San Pedro Apóstol (Puebla, 1690); 9) San Pedro Apóstol (México, 1691) y 10) San Pedro Apóstol (México, 1692). Sin embargo, Méndez Plancarte reconoce que las especulaciones en torno al problema de las atribuciones tienen sus límites, ya que podrían extenderse a otros villancicos (el villancico era una forma hecha para su frecuente y consciente reutilización)<sup>20</sup> y, en última instancia, denotan 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 la mayor importancia, porque --como bien lo señala Margit Frenk-- esta poesía tiene mucho de arte colectivo y la individualidad del poeta cuenta poco<sup>21</sup>. Con todo, tratándose de Sor Juana hay que andarse con cuidado, pues ella misma, con aquello de "Éstos de la Misa no son míos", marcaba sus distancias.

Resulta sorprendente la cantidad de "trabajos" que Sor Juana realizó para la Iglesia: además de los doce juegos de villancicos, 32 letras para el templo de las monjas de San Bernardo, tres para la fiesta de Nuestra Señora y cuatro dedicadas a la profesión de una monja (sin incluir los diez juegos atribuibles). Casi toda su poesía religiosa es por encargo (lo que no le resta valor pues su poesía profana no era más espontánea). Además es interesante observar que de los doce juegos, once son pedidos o de 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 ultra misógino Aguiar y Seixas<sup>22</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.

Para cuando Sor Juana empieza su labor villanciguera, la canción religiosa parecía ya haber dado sus mejores frutos. Su carácter paralitúrgico y las convenciones literarias y musicales habían impuesto a estas composiciones una estructura fija, que dejaba poca oportunidad a la innovación. Sin embargo, Sor Juana supo entrever y explotar las posibilidades que el género 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>23</sup>. Tengo la impresión (y asumo la subjetividad que esto implica) de que a Sor Juana le gustaba meterse con formas muy hechas, muy consagradas, para demostrar que con materiales viejos, trillados, agotados, ella podía hacer gran poesía<sup>24</sup>.

Para empezar hay que decir que el trabajo de Sor Juana es particularmente notable en el aspecto formal. A ella le toca vivir un momento de la poesía hispánica de gran experimentación, sobre todo en el campo de la métrica. En este terreno, es ella uno de los poetas más prolíficos en hallazgos métricos. 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>25</sup>. Y, donde Sor Juana se mueve con mayor vocación experimentadora, es, precisamente, en los villancicos<sup>26</sup>. A su vez, Antonio Alatorre en su estudio sobre la barroquización del romance, dice que la monja es "en este sentido [el de la barroquización de las formas] el poeta más representativo del Barroco español, su culminación más visible"<sup>27</sup>. Una porción bastante considerable de este estudio de Alatorre está dedicada a Sor Juana: son muchas las formas que reavivó, reanimó y, en algunas ocasiones, hasta inventó. Por ejemplo, al referirse al romance con estribillo (una de las construcciones más típicas del villancico), Alatorre compara un estribillo de Góngora con uno de la poetisa novohispana, los dos para un romance de asonancia ó:

¿Quién oyó?  
 ¿Quién oyó?  
 ¿Quién ha visto lo que yo?

¿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? (núm. 294)

Esta 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: "En la Nueva España de tiempos de Sor Juana había mucha gente (aunque no tanta como en España claro) superpreparada para continuar, complicar o inventar todos estos primores métricos..."<sup>28</sup>

Es cierto que la libertad métrica era muy usual en los villancicos, que frecuentemente dejaban a un lado el romance

ortodoxo en favor de quintillas, décimas, sextas, liras, seguidillas; es cierto también que era común que el estribillo se hiciera dialogado y con esbozos escénicos. 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" 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 "menores". 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 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, atribuible], and June 29, 1692 [San Pedro Apóstol, atribuible], 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 folktune 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>29</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 todo este despliegue musical (ahondaré en este trabajo de la monja al tratar la versificación). Hay que decirlo: 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 a Sor Juana debió parecer 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.

La confección del villancico conjuga un discurso social y varias tradiciones literarias: por un lado, toda una herencia de lírica popular, por otro, la apropiación que de esa lírica ha hecho la poesía culta, adoptando --y adaptando-- las convenciones populares a los usos cultos; por un lado, el objetivo teológico-didáctico, por otro, el tono juglaresco: se reforzaba el fervor, la devoción de los fieles por medio de composiciones ligeras "al modo de", "en el tono de" lo que la gente cantaba cotidianamente; se

ponía en una forma vistosa, brillante, una piedad convencional, colectiva con la que todo el mundo, sin cuestionamiento alguno, comulgaba. El autor del villancico era como la voz de esa piedad compartida; daba forma al discurso hagiográfico legendario circulante y lo vinculaba al oficial, a la liturgia. Así, por ejemplo, de un lado está el santo con su estela popular, del otro el consagrado por el Oficio Divino y otros escritos sagrados. Al final, la figura del villancico es el santo consagrado por la liturgia pero "humanado" con las "profanidades" que los villanciqueros, por juego o por necesidades retóricas o poéticas, solían incluir en sus composiciones. Varias veces Méndez Plancarte se siente turbado por las libertades que Sor Juana llega a tomarse con el fin de presentar brillantemente su argumento, y como si le diera un jalón de orejas a la monja aclara 'esto no es un razonamiento estrictamente teológico' o bien 'esto queda fuera de lo que la Iglesia católica sostiene', etc.<sup>30</sup>. El editor, en su afán de presentar a Sor Juana como "perfecta cristiana", se olvida de que a pesar de la Inquisición y de la firmeza eclesiástica, la Iglesia dejaba resquicios en los que "los aficionados a la controversia pudieran ejercitarse sin peligro, así como los autores de razonamientos ingeniosos dar libre curso a sus talentos"<sup>31</sup>.

El género permitía estas "profanidades" sin menoscabar ni un ápice su piedad o 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" --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: poetas muertos de hambre, suegras fastidiosas, médicos asesinos, etc. Sor Juana explota el género para sacar todo el jugo posible (incluye varias jácaras a lo divino con figuras tan poco "jacarizables" como la Virgen María). En fin, echa mano de todos los recursos posibles: habla de negro (recurso muy típico de Góngora y de la poesía áurea en general), de indígena (sus tocotines en náhuatl), de vascos (también convención poética), latines, jerga escolástica, etcétera.

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. Para él sus villancicos (letras, loas, y autos) están más bien hechos y adornados retórica, lírica y metódicamente que compuestos visionariamente desde lo profundo<sup>32</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. En efecto, 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 cuela, a veces, 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 (enfatisando unos aspectos de la liturgia e ignorando otros). En fin, que no por tratarse de poesía menor, 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. Por ejemplo, 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>33</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>34</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>35</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>36</sup>

En general, se podría decir que la crítica ha estado dividida y que los elementos a juzgar 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, de los indígenas, etc.), algunos críticos<sup>37</sup> ven en los villancicos sorjuaninos un retablo social y atribuyen a la poetisa un ideario social de igualdad y fraternidad que dudo que Sor Juana tuviera en mente al momento de componer sus villancicos. Para empezar, habría que preguntarse si los villancicos presentan realmente un cuadro de la sociedad de la época. Por ejemplo, salta a la vista que el negro está mucho más representado que el indio, lo que no creo que correspondiera a la realidad demográfica de la Nueva España. De la misma manera ¿formarían vascos y portugueses grupos étnicos tan perfectamente diferenciados del resto de los criollos (como tal vez sucediera en la Península)? En mi opinión se trata de juegos lingüísticos heredados de la tradición del género (Góngora había logrado verdaderas preciosidades con el habla de negros) utilizados con efectos cómicos, sonoros, de contraste, en fin, de acuerdo con las necesidades de la composición.

Creo que no debemos descontextualizar los villancicos

sorjuaninos, verlos fuera de la larga tradición de la cual forman parte, para evitar caer en errores de interpretación. Por ejemplo, siguiendo dentro de esta vertiente "sociológica", hay quien ha llegado a sostener que si no se puede afirmar que los villancicos de Sor Juana provocaron que el virrey Marqués de la Laguna tomara ciertas medidas en favor de los negros y de los indios (pues varios juegos son anteriores a la llegada del virrey) "no es absurda la hipótesis de que la monja lo alentase en ese camino". Por querida que fuera Sor Juana, por bien parada que estuviera ante los virreyes, no creo que pudiera ser el motor de toda una política social<sup>38</sup>. Otra estudiosa sostiene que en medio de la opresión en la que vivía el negro, del aura de terror y crueldad de que estaba rodeado (ya que los criollos vivían aterrados ante la posibilidad de alzamientos), se levanta la voz de Sor Juana "con su comprensión cariñosa y su ademán acogedor hacia la clase considerada inferior por los españoles"<sup>39</sup>. No niego que existiera este sentimiento; con toda seguridad Sor Juana era una persona sensible a las necesidades y sufrimientos del prójimo<sup>40</sup>; pero si esta compasión es lo que está tras sus composiciones de negros, entonces se trataría de un sentimiento compartido por todos los villanciqueros de la Nueva España, pues casi todos incluyeron este tipo de canciones en sus juegos de villancicos. Era una convención y como tal hay que dejarla<sup>41</sup>.

Por otro lado, entre los estudiosos que se han abocado al análisis del aspecto religioso están quienes suponen esa religiosidad impuesta, y quienes la consideran espontánea e íntima.

Así, por ejemplo, para Abreu Gómez la lírica religiosa sorjuanina se reduce a una "suma de devotismo y erudición" y en particular los villancicos "constituyen una concesión a las exigencias del claustro y a la presión eclesiástica" hechas "contra su gusto"<sup>42</sup>. En el extremo opuesto están Alfonso Junco, Anita Arroyo y Guisepe Bellini. El primero, en el último capítulo de su libro, exalta la devoción mariana de Sor Juana expuesta fundamentalmente en los villancicos a la Virgen<sup>43</sup>. Para Arroyo, los villancicos van más allá de la simple piedad convencional: son una muestra del amor de Sor Juana por la humanidad y por su patria, de sus sentimientos fraternales al dar voz a las clases más bajas de la sociedad novohispana<sup>44</sup>.

En relación con la religiosidad de los villancicos, me resulta particularmente curioso que aún hoy en día haya críticos que se indignen ante la poca seriedad con que, según ellos, Sor Juana trata los temas devotos. Por ejemplo, para Ortega Galindo es inconcebible que la Virgen María, San Pedro y San José tengan un papel más destacado que el mismo Cristo, pero lo que le parece más reprochable es que: "las más de las veces el tema sagrado se convierte en juego [...] en el que a modo de reto se le propone una adivinanza al lector [ojo, era oyente] basada en el aparente contrasentido de los Misterios de la fe"<sup>45</sup>.

Por su parte, Bellini resalta tanto el significado social como el religioso de los villancicos; para él implican más que la simple descripción de un cuadro social; por ejemplo, en relación con los versos en náhuatl afirma que "...si percepisce un'intima aderenza

spirituale tra la composizione di Sor Juana e le forme più genuine e caratteristiche della poesia indigena. Tale aderenza si concreta soprattutto in una raccolta nota di dolore cosmico, nel rassegnato fatalismo..."<sup>46</sup>. Asimismo, en los versos de negros ve un antecedente de la poesía negra del siglo XX (como Octavio Paz), y en los latinos la prueba de que Sor Juana se sentía gustosamente parte de la Gran Iglesia Católica. Bellini pone tal énfasis en la religiosidad de la monja que ignora lo que para otros estudiosos ha resultado poco ortodoxo o irreverente; por momentos no vacila en recurrir a interpretaciones poco sostenibles para fundamentar su idea de que dentro de la poetisa había un alma profundamente piadosa.

Quizá la interpretación más sui generis (por no decir descabellada) sea la del psicoanalista de Sor Juana, Ludwig Pfandl, quien ve en los villancicos (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>47</sup>.

Finalmente, la crítica más radical que he encontrado es la de 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>48</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 le hacen poca justicia a esta parte de la obra de la monja. Creo que quien mejor ha estudiado los villancicos (a pesar de que su visión a veces de pasa de devota) 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.

Yo creo que 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. Además, estamos ante una gran autora, que sabe imprimir la perfección de su arte a todo lo que hace. Finalmente, no hay que olvidar que ella 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 pueden resultar una pieza importante en el estudio de la poética y del pensamiento de Sor Juana.

#### Notas

1. A. Alatorre, "La Carta de Sor Juana al P. Núñez", NRFH, 35 (1987), p. 619.

2. Utilizo la siguiente edición: Obras completas (en adelante OC), ts. 1, 2 y 3 editados por A. Méndez Plancarte; t. 4 por Alberto G. Salceda, F.C.E., México, 1951, 1952, 1955 y 1957 (reimpresiones de 1976). OC, t. 2, p. 388. En efecto, de todos los juegos dedicados a la Virgen, aparecen con el nombre de Sor Juana los de la Concepción 1676, Asunción 1679 y Concepción 1689; sin su nombre: Asunción 1676, 1685 y 1690.

3. Los autos no se habían publicado aún, quizá por eso no los menciona. El auto de El divino Narciso aparece en la segunda edición de los Poemas (Barcelona, 1691).

4. Méndez Plancarte da los siguientes ejemplos de este desorden: 1) los villancicos a la Asunción 1676 se publican en una ed. aislada (México, 1676), mientras que 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>e</sup>. Ju<sup>a</sup>.

Inés de la Cruz, reliq<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 IV y V 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 eds. 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 estas composiciones entraban, salían o se modificaban en las diferentes ediciones de las obras completas.

5. Sor Juana Inés de la Cruz, Fama y obras pósthumas, ed. facs., introd. A. Alatorre, UNAM, México, 1995, p. [113].

6. Apud Antonio Alatorre, "Un devoto de Sor Juana: Francisco Alvarez de Velasco", Filología, 20 (1985), p. 161. El elogio de este devoto sorjuanino va enderezado al villancico 8 del juego de la Navidad de 1689 (letra que resultó no ser de Sor Juana; cf. cap. 7). La admiración de Alvarez 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).

Alvarez de Velasco:

Oygan a dos Boticarios  
 con su latín 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...", art. cit., p. 162).

7. Marie-Cécile Bénassy-Berling, Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, México, 1983, p. 85. Sor Juana llegó, a veces, a recibir 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 anota Méndez Plancarte, OC, t. 1, p. 503, la monja recibió 200 pesos por este trabajo).

8. Dice el Diario textualmente: "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 [...] imprimiéronse en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos..." (Antonio de Robles, Diario de sucesos notables, Porrúa, México, 1946, t. 3, p. 16).

9. Pedro Salinas, "En busca de Sor Juana", en Ensayos de literatura hispánica, Aguilar, Madrid, 1961, p. 209.

10. De hecho es Méndez Plancarte junto con Ezequiel Chávez (Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra, 1ª ed., Araluce, Barcelona, 1931) uno de los primeros en rescatar y llamar la atención hacia esta parte de la obra de la monja. El trabajo de Méndez Plancarte es realmente loable: recogió todos los villancicos firmados, revisó primeras ediciones, corrigió erratas y los presentó, por primera vez, juntos en un tomo muy cuidado y bien presentado. Es verdad que a veces, tanto Chávez como Méndez Plancarte, caen en una valoración hiperbólica al considerarlos una gran muestra de la poesía de la monja porque, según ellos, los villancicos manifiestan el alma devota de Sor Juana, su corazón encendido de amor a Dios. Chávez, más que Méndez Plancarte, aprecia esta lírica porque su autora era una monja piadosa, no una poetisa con oficio y con muchas cosas que decir.

11. Antonio Sánchez Romeralo, El villancico, Gredos, Madrid, 1969, pp. 42-54.

12. Raúl Dorra, Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española, UNAM, México, 1981, p. 83.

13. Dámaso Alonso, La lengua poética de Góngora, C.S.I.C., Madrid, 1950, pp. 10-19.

14. Véase la Respuesta, OC, t. 4, p. 451. Cf. también la Carta al padre Núñez (ed. cit.).

15. Op. cit., p. 199.

16. Cf. Bruce Wardropper, Historia de la poesía lírica a lo

divino en la cristiandad occidental, Rev. de Occidente, Madrid, 1958.

17. M. Frenk (ed.), Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas de Fernán González de Eslava, El Colegio de México, México, 1989, p. 56.

18. Por ejemplo, para Josefina Muriel (Cultura femenina novohispana, UNAM, México, 1982), Alicia Sarre ("El Oficio Divino, fuente de inspiración de los villancicos de Sor Juana", Revista Iberoamericana, 16, 1950/51, 269-283), Ezequiel Chávez (op. cit.), M.-C. Bénassy-Berling (op. cit.), Méndez Plancarte ("Introducción", OC, t. 2; aunque él también destaca su valor poético), el valor de los villancicos radica en la grandeza o diafanidad del sentimiento religioso expresado. Méndez Plancarte (op. cit., pp. lx-lxiii) cita, por ejemplo, los juicios de Carlos López Narváez ("el amor divino en Sor Juana, era una llama brotada de las ascuas inextintas de su ser"), de José de Jesús Cuevas (1872: "En ningún otro se elevó tan alta y fácilmente su espíritu, como en los asuntos sagrados...") y de Alfonso Junco ("en el bullicioso tropel de sus Letras y Villancicos [es] donde acaso fulgura con más integridad nuestra polifásica monja..."). Por su parte, para Alfonso Reyes la presencia o ausencia de una motivación religiosa no añade ni quita nada al trabajo poético de la monja; Reyes 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 me parece difícil de sostener) (Letras de la Nueva España, F.C.E., México-Buenos Aires, 1948, pp. 105-115, cita p. 112). 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" (Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa de corte y convento, Eds. Xóchitl, México, 1944, p. 121).

19. Basta con revisar la antología preparada por Alfonso Méndez Plancarte de Poetas novohispanos, 3 ts. UNAM, México, 1944 y 1945; el estudio de Robert Stevenson, Christmas music from Baroque Mexico, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1974; la recopilación de Andrés Estrada Jasso, El villancico virreinal mexicano, Archivo Histórico de Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1991; las Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya, preparadas por A. Tello, CENIDIM, México, 1994. Así como los juegos conservados en diversos archivos (por ejemplo: el de CONDUMEX, el de la Catedral Metropolitana, el del Fondo

Reservado de la UNAM y el de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología). Cf. cap. 2.

20. Recordemos cómo Lope ironiza a los autores de villancicos porque "tienen versos a dos luzes", que "con poco que les muden sirven a muchas fiestas" (apud M. Frenk, ed., Villancicos, romances, ensaladas..., ed. cit., p. 63).

21. Ibid., p. 50.

22. Es triste pensar que tanta productividad, que tanto trabajo, no sirvieron para ablandar la actitud de la alta jerarquía eclesiástica hacia Sor Juana. Para la influencia de estos prelados en la vida de Sor Juana, véase, entre otros, los artículos de A. Alatorre, "La Carta...", "Sor Juana y los hombres", Estudios, 1986, núm. 7, 7-27; Ezequiel Chávez, op. cit., M.-C. Bénassy-Berling, op. cit.

23. Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, F.C.E., México, 1982, p. 415.

24. Cf., por ejemplo, sus poemas de retrato, el Primero Sueño (cuyos antecedentes estudia exhaustivamente Georgina Sabat en El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad, Tamesis Books, London, 1977), su romance de los celos, etcétera.

25. Tomás Navarro Tomás, 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.

26. 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".

27. "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", NRFH, 26 (1977), p. 342.

28. Ibid., p. 407.

29. Robert Stevenson, Christmas music from Baroque Mexico, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1974, p. 62.

30. Por ejemplo comentando lo del "mal francés": "rara claridosidad" de Sor Juana, por no "desperdecir el fácil retruécano con el buen Francés que era el Santo" (OC, t. 2, p. 373). En otros casos, Méndez Plancarte se siente obligado a ahondar en explicaciones para evitar interpretaciones erróneas; por ejemplo, con ocasión de los siguientes versos: "Providencia Divina permite, / altamente sabia, que yerre el Pastor, / porque estudie en el propio delito / lecciones de ajena conmiseración" (Villancicos a San Pedro Apóstol, 1683). Al respecto, dice el editor: "Que yerre el Pastor: no en la doctrina dogmática, y ni siquiera moral (Sor J. no niega la Infallibilidad de S. Pedro), sino en la conducta práctica... una caída moral, no un error especulativo" (ibid. p. 400). Un ejemplo más. Se trata del comentario a una de las letras de los Villancicos a San José, 1690: "El tener Dios Madre Virgen / le debe: pues a merced / lo fue de José, cediendo / su matrimonial poder... [y dos estrofas más sobre el mismo asunto]". Explica Méndez Plancarte: "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" (id. p. 422). Con estas explicaciones Méndez Plancarte anula el trabajo de Sor Juana, pues lo que ella pretende --a mi modo de ver-- es exaltar el lado humano de los santos: la flaqueza de Pedro que le permitirá después ser más comprensivo con los demás; o la generosidad de José al ceder su lícito derecho conyugal para conservar la virginidad de la madre de Dios.

31. M.-C. Bénassy-Berling, op. cit., p. 171.

32. Karl Vossler, Die "zehnte Muse von Mexico" Sor Juana Inés de la Cruz, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1934.

33. Historia de la poesía hispano-americana, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. 1, pp. 74-75.

34. 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.

35. Juana de Asbaje, en Obras completas, eds. F. González Guerrero y A. Méndez Plancarte, Aguilar, México, 1991, t. 2.

36. Historia de la literatura mexicana, CVLTURA-SEP, México, 1928, pp. 167-168.

37. Particularmente D. Puccini, "Los «villancicos» de Sor Juana Inés de la Cruz", Cuadernos Americanos, 24 (1965), 223-252; 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.

38. Mirta Aguirre Carreras, Del encausto a la sangre: Sor

Juana Inés de la Cruz, Casa de las Américas, La Habana, 1975, p. 85.

39. R. Valdés Cruz, "La visión del negro en Sor Juana", en El Barroco en América, Madrid, 1978, p. 210. No he podido consultar directamente este artículo. Resumo y tomo la cita de la síntesis crítico-bibliográfica que hace Heinrich Merkl, Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung 1951-1981, Studia Romanica, Poznan, 1986, pp. 64-65.

40. 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 / pedirlos 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).

41. Sé que últimamente se ha renovado el interés sociológico por los villancicos de Sor Juana. La crítica feminista, por ejemplo, se ha volcado en especial sobre los villancicos a Santa Catarina, considerándolos casi 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. cap. 5). Asimismo, creo que estudiosas norteamericanas han puesto de moda el estudio de los villancicos a la luz de los conceptos bajtinianos del carnaval (es el caso de la investigadora Mabel Moraña, a quien sólo he escuchado). No tengo elementos para juzgar esta nueva moda crítica,

pero si se está haciendo lo mismo que ha hecho la crítica feminista sorjuanina (cf. Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz, ed. S. Merrim, Wayne State University Press, Detroit, 1991) creo que no aporta mucho a la comprensión de esta parte de la obra de Sor Juana, antes bien, puede oscurecerla bastante.

42. Poesías de Sor Juana, Botas, México, 1940, p. 61.

43. El amor de Sor Juana, Jus, México, 1951.

44. Razón y pasión de Sor Juana, Porrúa, México, 1980, pp. 82-83.

45. L. Ortega Galindo (ed.), Sor Juana Inés de la Cruz. Selección, Editora Nacional, Madrid, 1978, p. 26.

46. Giuseppe Bellini, L'Opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1964, p. 108.

47. Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique, trad. J. A. Ortega Medina, Porrúa, México, 1963, pp. 146 ss.

48. Gerard C. Flynn, Sor Juana Inés de la Cruz, Twayne, New York, 1977, p. 87.

## IV

## La versificación

Primero una aclaración: a lo largo de este trabajo sólo estudio los villancicos de atribución cierta. Tomar en cuenta los atribuibles equivaldría a hacer afirmaciones que quizá no puedan sostenerse porque al final podría encontrarse que el villancico en cuestión no es de ella. Además, por las mismas características del género, esto es, por la frecuente reutilización de los mismos recursos y fórmulas, creo que la muestra compuesta por los doce juegos "auténticos" es suficientemente representativa de la labor versificadora de la monja en relación con la forma del villancico. Por otra parte, casi no hay casos de algún tipo de estrofa o de metro que sólo se use en los juegos atribuibles; lo común es que lo que sucede en los villancicos de atribución cierta suceda también en los atribuibles<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. Sólo dos series (Santa Catarina 1691 y San José 1690) 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): "Tal solía ser el Villancico final de los Maitines, en atención a la fatiga de los fieles", anota Méndez

Plancarte (OC, t. 2, p. 362). 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. Sólo en el juego navideño usó Sor Juana la estructura de introducción, estribillo y coplas<sup>3</sup> (no cuento las ensaladas, cuya organización implica casi siempre la presencia de una introducción). La monja tampoco recurrió a las coplas solas, sin estribillo, a la manera de los recitativos de León Marchante.

En cuanto a las formas adoptadas por los villancicos, la presencia del romance es apabullante, en sus modalidades tradicionales (romancillo, octosílabo, endecasílabo) o en diversos tipos de estrofas romanceadas. En menor proporción encontramos seguidillas, redondillas, quintillas y décimas, así como otras formas no tan fácilmente clasificables. Puccini piensa que la versificación de estas composiciones es "bastante tradicional"<sup>4</sup>. Una cosa es que sea y otra es que dé la impresión de tradicional. En efecto, como ya lo señalé, predominan las formas romancísticas; además, abundan las rimas agudas, los refranes y repeticiones; también es muy marcado el uso de estrofas (de 4, de 5, de 6, de 7 o de 8 versos) de pie quebrado o con un remate que se repite a todo lo largo de la composición. Sin embargo, junto a las estrofas convencionales encontramos endechas, endechas reales, liras y otras "desviaciones", es decir, formas no tan 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>5</sup>. Hay que tomar en cuenta que donde Sor Juana procedió con mayor libertad en sus experiencias métricas fue precisamente en los villancicos.

Las coplas responden a formas más fácilmente clasificables; los estribillos casi siempre son novedosos. Por esto lo trato aparte. En capítulo aparte, también, analizo las ensaladas.

### **La versificación de las coplas**

#### **1. El romance**

El romance es la forma más frecuente y en la que mayor variedad hay. Esto no sucede sólo en Sor Juana, sino en la gran mayoría de los villanciqueros, sobre todo a partir de Góngora<sup>6</sup>. Por otra parte, para el momento en que 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>7</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, además, la asonancia llega a caer también en los versos impares). Estos fenómenos de innovación son comunes en el siglo XVII, pero particularmente en su segunda mitad:

...para 1665 el romance estaba en plena barroquización, y esta barroquización venía desde los comienzos del siglo. No sólo se habían compuesto ya romances heroicos en cuartetas homeométricas (11-11-11-11 sílabas), sino también muchos romances en cuartetas de versos heterométricos (7-5-7-7, 8-8-8-4, 7-7-7-11, 10-12-10-12, etc.) ("Avatares", pp. 358-359).

Estamos, pues, justo en la época de Sor Juana; es ella uno de los ejemplos más representativos de ese proceso de barroquización del romance. Fueron grandes innovadores León Marchante, Salazar y Torres y Vicente Sánchez, el primero y el tercero prolíficos villancigueros<sup>8</sup>. Como ellos, donde más experimentó la monja con esta forma fue, precisamente, en las letras de los villancicos.

Los romances representan más de un tercio de sus poesías 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 cuartetas octosílabas asonantes), mientras que los compuestos para el canto, entre los cuales los villancicos son la gran mayoría, siguen formas novedosas<sup>9</sup>. Así, por ejemplo, de los 31 casos de romance no tradicional registrados por Antonio Alatorre ("Avatares"), seis corresponden a formas que sólo aparecen en los villancicos atribuibles; de los 25 restantes, hay 8 muestras que corresponden a su poesía profana o teatro; las otras 17 son formas que aparecen en los juegos de villancicos. La proporción es reveladora del afán de experimentación desplegado por la monja en estas composiciones "menores".

A continuación una lista de las formas romances que figuran en los villancicos.

1.1. 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 de las ensaladas. Sólo en un caso usa Sor Juana el romance octosílabo 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.)

Más adelante veremos casos de romance octosílabo dispuesto en estrofas de más de cuatro versos. Aquí voy a consignar (de igual manera procedo en lo referente al romancillo hexasílabo) sólo los casos en los que el añadido sea un refrán que se repita (igual o modificado) al final de cada cuarteta; esto es, cuando el o los versos excedentes no forman parte de la estrofa:

De una mujer se convencen  
todos los Sabios de Egipto,  
para prueba de que el sexo  
no es esencia en lo entendido.  
¡Víctor, victor!  
Prodigio fue, y aun milagro;  
pero no estuvo el prodigio  
en vencerlos, sino en que  
ellos se den por vencidos.  
¡Víctor, victor!  
(letra 6, Santa Catarina 1691).

En otros casos, 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  
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: éstas son como una especie de glosa del texto litúrgico. Esta misma estructura y con esta misma función glosadora se repite en la composición 2 de la Asunción 1685 (aquí con advocaciones de la letanía):

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.

El Sol, de sus bellos rayos  
le da vestidura rica,  
y las estrellas coronan  
a la Estrella Matutina.

--Stella Matutina. --Ora pro nobis...

1.2. Romance pentasílabo: Sor Juana lo emplea una sola vez. Se trata del villancico 5 del juego a 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>10</sup>.

1.3. Romance hexasílabo: Sor Juana lo usa bastante, sobre todo para los bailes, tocotines y negrillas, así como para composiciones de tipo más lírico:

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).

Hay dos casos de cuartetos hexasílabos con un añadido tipo refrán:

Rosa Alejandrina,  
que llegas a unir  
la palma y laurel,  
blanco y carmesí.  
¡Esto sí que es lucir!  
A quien hermosea  
la pompa feliz:  
sobre Tiria grana,  
perfiles de Ofir.  
¡Esto sí que es lucir!  
(letra 2, S. Catarina)

Érase una Niña,  
como digo a usted,  
cuyos años eran  
ocho sobre diez.  
Esperen, aguarden,  
que yo lo diré.  
Ésta (qué sé yo,  
cómo pudo ser)  
dizque supo mucho,  
aunque era mujer.  
Esperen, aguarden,  
que yo lo diré

(letra 11, S. Catarina 1691).

Aunque los añadidos conservan la asonancia de las cuartetos y, sobre todo en el segundo caso (en el primero el verso agregado es heptasílabo), parecen formar una estrofa junto con la cuarteta, prefiero verlos aparte, como "refranes" (cf. infra).

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

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.

Parecida estructura tiene la letra 2 de la Navidad 1689:

1.-Sed tiene de penas  
Dios, y es bien le den  
sus ojos el agua,  
el barro mi ser:  
¡déjen-lé!

2.-Dejen que el Sol lllore;  
pues aunque al nacer  
también llora el Alba,  
no llora tan bien:  
¡déjen-lé!

que es el llanto del mal,  
aurora del bien.

1.-¡Déjen-lé,  
que a lo Criollito yo le cantaré!

2.- ¡Le, le,  
que le, le, lé!

(Esta letra se ha atribuido a León Marchante, cf. cap. 7). Nótese que en los "añadidos", la asonancia cae en los versos 1 y 3.

1.4. Romance heptasílabo: figura una sola vez<sup>11</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  
(letra 4, San Pedro 1683).

1.5. Romance endecasílabo: no puede decirse que el romance heroico<sup>12</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; como dice A. Alatorre, "muchos de los romances heroicos aspiran al sermo illustris de la musa épica" ("Avatares", p. 383). Sor Juana tiene dos romances endecasílabos profanos: "A las excelsas, soberanas plantas..." (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). Se trata de dos composiciones de alabanza al virrey.

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 1691; en los tres casos se trata de composiciones muy solemnes y pomposas. El tono de ditirambo es el mismo en las tres letras. Aquí un ejemplo:

A las excelsas imperiales plantas  
de la triunfante poderosa Reina  
que corona de Estrellas sus dos sienas  
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 extraordinariamente ortodoxos [...] Verdaderamente el romance heroico en manos de Sor Juana sirve tan sólo para celebrar a los reyes" ("Avatares", p. 459).

Yo resaltaría tres cosas en relación con el romance endecasílabo:

- 1) Su aparición algo tardía en los juegos de villancicos<sup>13</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. Esto es, 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.

3) Lo poco frecuentes que son los romances endecasílabos en las series de villancicos. Me atrevería a decir que se trata de una práctica casi exclusiva de Sor Juana<sup>14</sup>:

1.6. Combinaciones estróficas romanceadas, al parecer adaptadas o introducidas por Sor Juana.

1.6.1. 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).

Este tipo de estrofa --según Navarro Tomás-- resulta de "la fusión de la nueva endecha real con la sencilla endecha hexasílabo de la tradición castellana"<sup>15</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.

1.6.2. Cuarteta 7-7-7-11 (endechas reales). Dice Tomás Navarro Tomás<sup>16</sup>: "Hacia mediados del siglo [XVII] se generalizó la forma [7-7-7-11] asonantada a manera de romance [...] Esta forma fue cultivada principalmente por Francisco de Trillo y Figueroa y por Sor Juana Inés de la Cruz". De hecho, Trillo y Figueroa fue el introductor ("Avatares", p. 380), y la monja una asidua cultivadora de esa forma estrófica<sup>17</sup>. En sus juegos hay varios ejemplos: villancicos 7 de la Navidad 1689, 4 de San José 1690, 2 de la Asunción 1690 y el 5 de Santa Catarina 1691<sup>18</sup>:

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

1.6.3. Cuartetos (irregulares) 8-8-8-5 (el 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?...

Según Alatorre, 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...". El pie quebrado de 5 sílabas y no de 4 (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. No sé si existe o no esa influencia; de toda suerte la estructura de la

estrofa es casi la misma. También León Marchante usa esta cuarteta en villancicos de carácter jocoso:

Después que, porque se usa,  
tantas chanzas he gastado,  
que anda ya mi pobre Musa  
de pie quebrado...

(A nuestro padre San Francisco, 1679; t. 1, p. 80).

1.6.4. Cuartetas 7-5-7-5: se trata de un romance "aseguidillado", que --como anota Méndez Plancarte (OC, t. 2, p. 416)-- continuamente alterna versos de 7 y 5 sílabas. Sor Juana lo emplea en una sola ocasión: en la introducción de la letra 6 de la Navidad 1689:

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.

1.6.5. Cuartetas 10-12-10-12: usadas en el villancico 7 de San Pedro Apóstol 1683:

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>19</sup>

1.7. Estrofas romanceadas que no son cuartetas, esto es, de más de 4 versos. Conviene aclarar que ya en Lope y Góngora (de acuerdo con lo registrado por A. Alatorre en "Avatares") hay muestras de coplas de romance de 6 y 7 versos. La diferencia con respecto a Sor Juana (parte, a su vez, del 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, no estribillo (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>20</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, núm. 314).

(En cursivas los versos excedentes de la cuarteta.) Nótese que el añadido de Góngora es homeométrico (6-6), el de Sor Juana no (7-5). En los dos casos los versos excedentes cuadran perfectamente con el esquema de la asonancia. (Habrá casos, lo veremos más adelante, en que el "añadido" tiene su propia rima.)

1.7.1. 8-8-8-8 + 7-5: villancico 3 de Santa Catarina 1691 ("Un áspid al blanco pecho...", cf. supra).

1.7.2. 8-8-8-8 + 4-6-6: la cuarteta, regular o irregular, va seguida de tres versos, de los cuales el primero y el tercero tienen la asonancia de los pares de la cuarteta:

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 1690).

1.7.3. 8-8-8-8 + 5-7-5: con el mismo esquema de rima que las

estrofas de 1.7.1:

1.--Madeja de Oro es su Pelo  
de que se forman Anillos;  
que para prendas amantes,  
no hay más extremados brincos.

2.--Esos caprichos,  
más que las manos, prenden  
los albedríos...  
(letra 6, Navidad 1689).

Nótese, además, que cada parte de la estrofa corresponde a una voz. (No está de más aclarar que éste es uno de los pocos villancicos de la Navidad de atribución cierta a Sor Juana, aunque León Marchante también usa mucho este tipo de estrofa; cf. Obras poéticas pósthumas, t. 1, p. 75 et passim).

1.7.4. 10-6-10-6 + 6-7-6: empleadas únicamente en el villancico 5 de Navidad 1689, justamente uno de los atribuidos a León Marchante (otro gran experimentador). Se trata de una estructura muy complicada: dos romances agudos entreverados<sup>21</sup>. Los romances están dispuestos en cuartetos 10-6-10-6, entre las cuales se intercalan los refranes correspondientes a cada romance, completos o sólo con su primer verso:

1.--Pues del Cielo a la Tierra, rendido  
Dios viene por mí,  
si es la vida jornada, sea el sueño  
posada feliz.

¡Déjenle dormir!

2.--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!

1.--¡Déjenle dormir;  
y pues Dios por mí pena,  
descanse por mí!

2.-- ¡Déjenle velar!

1.-- ¡Déjenle dormir!...

Al respecto de este esquema métrico, conjetura Antonio Alatorre:

Es fácil imaginar que las dos [voces] se repartían las cuartetos y luego se reunían para cantar los tres versos finales, más una repetición del "¡Déjenle dormir, / déjenle velar" [...] Se tiene la sensación de una canción paralelística... ("Avatares", p. 424)<sup>22</sup>.

1.7.5. 7-11-7-11 + 5-7-5: estructura empleada en el villancico 4 de la misma serie de Navidad. En realidad se trata de una combinación de estrofas romanceadas (7-11-7-11-5-7-5; todas con asonancia e-a) con seguidillas 7-5-7-5, cada una con su propia asonancia; entre las coplas romanceadas y las seguidillas se intercala un decasílabo, a manera de refrán, que tiene la misma asonancia de las coplas:

1.--Adán, Señor, que goza,  
por labrador, indultos de Nobleza,  
hoy se halla preso y pobre,  
forjando de su yerro su cadena;  
pide una espera,  
pues el Mundo obligado  
tiene a sus deudas.

2.--Atended al decreto que lleva:  
En el Limbo por Cárcel  
quédese ahora,  
que hoy del Cielo ha llegado  
la mejor Flota...

(Esta letra se ha atribuido también a José Pérez de Montoro; cf. cap. 7.)

1.7.6. 8-8-8-8 + 4-6-6: en el "añadido" la asonancia cae en los versos impares:

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.

Pero, entonces, imagino  
que no fuera la merced

tan grande, siendo su igual,  
de quererlo obedecer:  
pues más fue,  
siendo José hombre,  
sujetarse a él  
(letra 12, San José 1690).

1.7.7. 8-8-8-8 + 6-6-6-6: empleadas en el villancico 7 de Santa Catarina 1691:

Aquel Tribunal antiguo  
del Legislador supremo,  
en que dio en piedras escrita  
dura Ley a duro Pueblo,  
ya trueca en piadoso  
el rígido ceño:  
que aun los montes muda  
el curso del tiempo...

Calderón empleó este mismo tipo de octetas en su auto sacramental El maestrazgo del Toisón y, curiosamente, en una composición, como la de Sor Juana, con ese sentido histórico-legendario. En sus villancicos, León Marchante recurre también a este tipo de octetas, sólo que la segunda parte es de pentasílabos (t. 1, p. 98). Asimismo en la antología de Carmen Bravo Villasante encuentro algunos ejemplos de estas estrofas tanto con pentasílabos como con hexasílabos (cf. pp. 53, 61, entre otras)<sup>23</sup>.

1.7.8. Sextillas 8-8-8-8-8-8, en las cuales uniformemente el quinto verso es acumulativo de los sustantivos con que empiezan los cuatro precedentes, y los versos 5 y 6 --también regularmente-- forman una frase exclamativa. Sor Juana utiliza esta estrofa en el villancico 6 de la Concepción 1689:

Cielo es María más bello,  
Sol de luz indefectible,  
Luna que está siempre llena,  
Estrella que el alma sigue:  
¡Cielo, Sol, Luna y Estrellas,  
todos su belleza admiren!...<sup>24</sup>

## 2. Estrofas aconsonantadas

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

2.1. 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 1690:

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

2.2. Quintillas: dice Navarro Tomás:

Con actitud de restrictiva disciplina, 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>25</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:

Mayores a Pedro aplace  
enseñar con mil primores,  
y así hace  
de la clase de Mayores  
prima clase

(letra 5, San Pedro 1677).

2.3. Estrofas aconsonantadas con refrán<sup>26</sup>: 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>27</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 1676).

Aunque la más común es la estrofa de 6, las hay más largas.

Aquí un ejemplo de 7 versos:

1. Rosa es, cuyo casto velo,  
cuando el capillo rompió,  
el rocío aljofaró  
de los favores del Cielo,  
para aspirar sin recelo  
a ser de tal Lilio esposa  
la más bella.  
2.- ¡No es sino Estrella!  
1.- ¡No es sino Rosa!  
(letra 9, Santa Catarina 1691).

En este caso, como en el de las redondillas y quintillas, una variante común es el uso del pie quebrado.

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!...

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!...

Una construcción muy parecida encontramos en la letra 1 de la Asunción 1690. En este caso todas las coplas son abbaacc<sub>q</sub>, donde q es el refrán de 4 o 5 sílabas (también hay dos refranes que se alternan). La tirada final es más larga y --excepto el primer verso que rima con el último de la copla inmediatamente anterior-- construida a base de pareados:

...  
A todos de esa manera  
es, pero no a su Pureza:  
pues no puede haber grandeza,  
que Ella antes no la tuviera.  
Si Al que no cabe en la Esfera,

pudo Ella sola enclaustrar,  
luego es bajar.

1.- 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...

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. Es de notarse que todos los casos de acelerando se hacen con estrofas aconsonantadas (además de las ya citadas, cf. los villancicos 7 de la Asunción 1685 y el 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, esto es, 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>28</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.

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, el perqué en los estribillos).

2.4. 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 pósthumas de León Marchante encontré únicamente una letra en liras. Sor Juana, en cambio, recurre a esta forma en cinco ocasiones: letras 1 de San Pedro Apóstol 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: el resucitarlas del desuso en el que había caído la forma (me refiero a la lira de 5 versos), el que estén en latín y el que sean parte de una ensalada, donde

usualmente encontramos bailes y composiciones ligeras y jocosas, no tan "cultas".

Navarro Tomás habla también del "sexteto-lira", estrofa usada por fray Luis en sus traducciones de Horacio: aBaBcC. La primera cayó en desuso en el siglo XVII, mientras que la segunda "halló numerosos continuadores en la lírica y en teatro"<sup>29</sup>, con variantes como éstas: aBabcc, AbAbcC, AbbAcC, AabBcC<sup>30</sup>.

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.

Un tercer tipo de lira --que más bien sería una estrofa alirada-- es la que usa Sor Juana en las letras de los juegos a la Asunción 1679, San Pedro 1683 y Santa Catarina. 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 bisílabo 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>31</sup>.

### 3. Estrofas asonantadas

3.1. Seguidilla: después del romance y de las estrofas aconsonatadas, la forma más empleada por Sor Juana es la seguidilla. Hay más ejemplos en los estribillos que en las coplas. La seguidilla, en diversas modalidades, es una forma muy empleada en villancicos (no sólo en los sorjuaninos). Al respecto 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 romances". De ahí que la seguidilla entrara en el romance como un estribillo o al final de él, como "una última condensación lírica"<sup>32</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 con éste no se pretende contar una historia, sino plantear (y celebrar) un dogma o misterio: la primera parte

(7-5) plantea el argumento, la segunda lo prueba. Con este sentido usa Sor Juana la seguidilla simple (también León Marchante, cf. infra, n. 38).

Además de la seguidilla simple, en las coplas figura un ejemplo de seguidillas reales (10-6-10-6, letra 3 de la Navidad). Como está en duda la autoría de la letra en cuestión, no considero este tipo de seguidilla una práctica sorjuanina<sup>33</sup>.

Las que sí parecen ser 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:

1.- Pues está tiritando  
Amor en el hielo,  
y la escarcha y la nieve  
me lo tienen preso,  
¿quién le acude?  
2.- ¡El Agua!  
3.- ¡La Tierra!  
4.- ¡El Aire!

1.- ¡No, sino el Fuego!  
1.- Pues al Niño fatigan  
sus penas y males,  
y a sus ansias no dudo  
que alientos le falten,  
¿quién le acude?  
2. ¡El Fuego!  
3.- ¡La Tierra!  
4.- ¡El Agua!

1.- ¡No, sino el Aire!

### La versificación de los estribillos

Los estribillos son por lo general 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). En Sor Juana los estribillos tienen funciones muy claras. En algunos casos plantean el cómo se desarrollará el tema (por ejemplo: formular la paradoja que desarrollarán las coplas, las tesis que los personajes defenderán, etc.); 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 llega a evidenciarse formalmente en el uso de una misma asonancia en estribillo y coplas (sólo como dato de referencia: en los villancicos de León Marchante, en los cuales el estribillo es más autónomo, sí son muy frecuentes los casos en los que estribillo, coplas y aun introducción tienen la misma asonancia, aunque diferente forma romancística).

Métricamente en los estribillos se vale todo. Por esto los trato aparte de las coplas. Podemos encontrar las mismas formas de las coplas (diversos tipos de romance, seguidillas, estrofas de octosílabos aconsonantados) y otras que sólo están en estribillos (como el *perqué*, la *polimetría* o la combinación de asonancia y consonancia).

## 1. Romance

1.1. 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.

1.2. 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 cuartetos (el más largo consta de cuatro), excepto el de la Navidad que es una tirada de diez versos, con asonancia en los pares. En tres casos (Concepción, 9 de San José y Asunción 1690) los estribillos tienen la misma asonancia de las coplas.

1.3. Otras estrofas romanceadas: sólo hay tres casos: 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, en el que la asonancia cae 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 sí corre María / con leves plantas,  
 un corrido es lo mismo / que una jácara!

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).

En lo que corresponde al estribillo 2 de Santa Catarina, se trata de una quarteta 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 uno de sus versos ("¡Esto sí que es lucir!") se repite al final de cada una:

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

1.4. 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. Se podría esquematizar de la siguiente manera: 7-5\*-7-6\*/6\*/6-6\*/6\*/6-6\*/6\*/6\* (los versos solos constituyen una especie de refrán; \* =

rimas):

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

San José: 7-4-6-6/7-6-7-6-6-6/7-4-7-6, con asonancia normal, es decir, en los versos pares.

El estribillo 4 de Santa Catarina es una tirada de doce versos, entre heptasílabos, hexasílabos y pentasílabos, con asonancia en los pares. Los estribillos 1 (7-5\*-6-7\*-6-5\*/6\*-6-6\*/5\*) y 7 (6-6\*-6-6\*/6\*-6-6\*/6-6\*) de la misma serie parecen ser cuartetos (en el primer caso alargada) de asonancia normal, a las que se añade un terceto, con asonancia en los impares, puesto que el último verso funciona como vuelta para introducir el refrán que tiene la misma asonancia:

Venid, Serafines,  
 a ver un portento:  
 que Angeles se ocupen  
 en hacer entierro;  
 y ése es el misterio,  
 que es, la que sepultan,  
 Angel como ellos.  
 ¡Venid Serafines,  
 a ver un portento!  
 (letra 7).

Los estribillos de las letras 6 de la Asunción 1685 y 4 de

Santa Catarina establecen una relación especial 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 (romance heroico). Aquí, el estribillo parece venir a aligerar la pesadez de las coplas, pues no era frecuente que algún villancico del segundo nocturno fuera tan solemne. Compárense los tonos:

#### Coplas

A las excelsas imperiales plantas  
de la triunfante poderosa Reina  
que corona de Estrellas sus dos sienas  
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).

## 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.

2.1. Seguidilla simple: puede presentarse en su forma 7-5-7-5 o como pareados de dodecasílabos (recordemos que los dodecasílabos sorjuaninos son, casi siempre, de 7+5):

¡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!

En este caso están los estribillos 2 de la Asunción 1679, 2, 4 y 5 de San José. Todos equivaldrían a una seguidilla simple.

Los estribillos con seguidillas 7-5-7-5 pueden constar de una sola estrofa:

¡Éste sí que es Examen,  
en quien ayudan  
al mérito presente  
pasadas culpas!  
(letra 1, San Pedro 1683)

(esto es lo más común: letras 4, 5 y 6 de la Concepción 1689, 7 de la Navidad, 7 de San José y 3 de Santa Catarina); o de más:

¡Oigan, miren, atiendan  
lo que se canta,  
que hoy la Música viene  
de mucha gracia!  
Pero hablando de veras  
y en puridad,  
en breve he de decirles  
una verdad  
(letra 6, Concepción 1676).

Aunque no me atrevería a decir que la elección de una (7-5-7-5) u otra forma (12-12) esté determinada por la posición del estribillo, es decir, por si éste va antes o después de las coplas, sí hay una marcada tendencia a usar la forma 12-12 para los estribillos pospuestos.

En los casos de seguidilla simple (ya sea 7-5-7-5 o 12-12) es frecuente que el estribillo tenga la misma asonancia de las coplas. Así sucede en las letras 2 de la Asunción 1679, 1 de San Pedro 1683, 6 de la Concepción 1689 y 2 y 5 de San José. No sé si haya alguna relación, pero en todos estos casos los estribillos van

pospuestos.

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

a) 12-12 + 14-14:

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

b) 7-5-7-5 + 8-8-8 (los dos primeros octosílabos son pareados consonantes; el último liga con la asonancia de la seguidilla):

Llora, llora, mi Pedro,  
que aquesse llanto,  
más que diez mil tesoros  
es estimado.

Llora: que aquesa flaqueza  
tiene grande fortaleza,  
pues al Cielo ha conquistado.  
¡Llora, llora, mi Pedro...  
(letra 5, San Pedro 1683).

Parecida estructura, aunque con seguidillas 12-12, tiene el estribillo 6 de San Pedro Apóstol 1677:

¡Oigan un Silogismo, señores, nuevo,  
que solamente serlo tendrá de bueno!  
Es punto tan escondido  
y misterio tan subido,  
que ni en la Antigüedad cupo  
ni Aristóteles lo supo,  
de donde ser nuevo pruebo.  
¡Oigan un Silogismo, señores, nuevo!  
¡A los Lógicos digo: sic argumentor!

c) 12-12-9-6-12 (todos, excepto el enneasílabo, con la misma asonancia):

¡Ay que se abren los Cielos de par en par,  
porque Cristo desciende, y su Esposa va;  
y porque entre y salga una y otra  
Sacra Majestad,  
abre el Cielo sus puertas de par en par!  
(letra 10, Santa Catarina)

(Podría pensarse en una seguidilla compuesta 7-5-7-5 [9]-6-7-5, irregular por el hexasílabo.)

d) 7-5-7-5 + 8-8-8-5 (pareados consonantes) + 8-8-8-8-8 aabba (consonantes): letra 5 de San Pedro Nolasco. (En los estribillos no es rara la combinación de asonancia y consonancia, incluso dentro de una misma estrofa; cf. infra.)

## 2.2. Seguidilla compuesta 7-5-7-5 + 5-7-5:

¡Vengan a aplaudir, vengan  
todas las almas,  
en virtudes sabidas,  
las ignoradas,  
de un tan gran Santo,  
que la Fe solamente  
puede alcanzarlo!  
(letra 2, San Pedro 1683).

En su forma alargada (7-5-7-5-7-5 + 5-7-5) figura en el estribillo 3 de esa misma serie.

También la usa formándola con dodecasílabos, como en el estribillo 3 de la Asunción 1679, en el que aparece con dos octosílabos intermedios y aconsonantados:

¡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!

Quizá sería más adecuado incluir esta construcción dentro de las formas romanceadas puesto que no hay cambio de asonancia. Navarro Tomás la considera seguidilla<sup>34</sup>, aunque él, cuando hay una sola asonancia, siempre es confuso<sup>35</sup>. Opto por tomarla como seguidilla porque el romance de 7-5 se dispone en cuartetos 7-5-7-5 y no en

"estrofas" 7-5-7-5 + 5-7-5.

### 2.3. Otro tipo de seguidillas

#### 2.3.1. 6-6-7-6 + 5-7-6<sup>36</sup>:

¿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?  
 (letra 6, Navidad)

#### 2.3.2. Una tirada extrañísima 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).

No cabe duda que en los estribillos todo era posible<sup>37</sup>.

### 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.

#### 3.1. Monorrimos: destaca 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 grito:  
 ¡Vitor, vitor, vitor, vitor María,  
 a pesar del Infierno y de su envidia!  
 ¡Vitor, vitor, vitor, vitor María!  
 (letra 3, Asunción 1676).

Como en el caso anterior, 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 (cf. supra) 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 estas 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):

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

(quedan sueltos los versos 1 y 4).

3.2. 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 Apóstol 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).

3.3. Otros esquemas: 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: 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)

De asonancia libre hay un solo ejemplo: el estribillo 1 de San José. Se trata de una tirada larga, polimétrica, con ritmo de "gaita gallega": aaxaxaaabbbbaaa.

Ejemplo de una estructura un poco más complicada, con esquema asonantado, es el estribillo 4 de la Navidad (letra atribuida a Pérez de Montoro):

¡Venid, Mortales, venid a la Audiencia,  
 que hoy hace mercedes un Rey en la tierra,  
 y de sus decretos nadie se reserva!  
 Venid, pues consiste  
 el que logro tengan  
 vuestros memoriales,  
 en que hechos bien vengan.  
 Y hoy, que sus mayores  
 Validos le cercan,  
 Josef y María,  
 la gracia está cierta.  
 Y pues no hay en el Mundo  
 quien no pretenda,  
 venid, Mortales, venid a la Audiencia...

Otro caso complicado es el estribillo 8 de la misma serie (de una letra atribuida a León Marchante): seis octosílabos romanceados más una tirada semirromancística de hexasílabos, en la que domina

la asonancia, pero la rima es muy libre. No está de más decir que se trata de un estribillo insólitamente largo (38 versos) para la extensión promedio de los estribillos sorjuaninos.

#### 4. Tiradas aconsonantadas

4.1. Monorrimos: a diferencia de lo que sucede en los estribillos aconsonantados, 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).

4.2. Pareados: como en el caso de las tiradas aconsonantadas, aunque en menor proporción, encontramos algunos casos de estribillos pareados, de diversa extensión (desde dos versos) y en su gran mayoría heterométricos. De éstos, el ejemplo más logrado (según Méndez Plancarte "el más lindo espécimen de octosílabos pareados, en la edad de oro hispana", OC, t. 2, p. 439) es el estribillo 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:

- 1.- Catarina, siempre hermosa,  
es Alejandrina Rosa.
- 2.- Catarina, siempre bella,  
es Alejandrina Estrella.
1. ¿Cómo Estrella puede ser,  
vestida de rosicler?
- 2.- ¿Cómo a ser Rosa se humilla,

quien con tantas luces brilla?  
 1.- Rosa es la casta doncella.  
 2.- No es sino Estrella,  
 que esparce luz amorosa.  
 1.- ¡No es sino Rosa!  
 2.- ¡No es sino Estrella!  
 1.- ¡No, no, no es sino Rosa!  
 2.- ¡No, no, no es sino Estrella!

Nótese que Sor Juana mezcla dos formas de hacer pareados: la normal en la que el dístico es también una unidad sintáctica ("¿Cómo Estrella puede ser, / vestida de rosicler?"), y el tipo *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!").

Pareados regulares son los del estribillo 1 de la Asunción 1679:

¡Sonoro clarín del viento,  
 resuene tu dulce acento,  
 toca, toca:  
 Angeles convoca,  
 y en mil Serafines  
 mil dulces clarines  
 que haciéndole salva,  
 con dulces cadencias saluden el Alba!

Junto a este tipo de pareados están los casos 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!

El estribillo 1 de esta misma serie es también un perqué (con redondilla inicial), sólo que el dístico final no deja la rima en suspenso, sino que es un pareado sintáctico cuyo segundo verso sirve de refrán en la parte de las coplas:

En la Mansión inmortal  
donde no habita la pena,  
que es toda de gloria llena,  
Jerusalén celestial,  
ya libres de todo mal  
los Espíritus gloriosos,  
todos celebran gozosos  
de Pedro el triunfo feliz,  
que unió la Francesa Lis  
a las Barras de Aragón:  
entre tan santo escuadrón,  
él muestra más bizarría,  
por ser hijo de María.

El estribillo 3 de la Concepción 1689 también es un perqué, éste sin la redondilla inicial.

4.3. Quintillas y cuartetos: en comparación con lo que pasa en las coplas, en los estribillos hay muy pocos casos de estrofas "fijas", esto es, de quintillas, redondillas, décimas, etc. Las quintillas figuran en dos estribillos: el 7 de la Concepción 1676 y el 1 de la Concepción 1689. Recordemos que la quintilla más usual en las coplas era la de rimas encadenadas, ababa; en los estribillos Sor Juana usa varias combinaciones: abbaa, ababa, aabba, Aabba y no siempre conserva la homeometría.

La quintilla, como una sola estrofa, aparece en la letra 1 de la Concepción 1689:

¡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.

El estribillo 7 de la Concepción 1676 consta de varias quintillas, con diferentes esquemas de rima y versos de diversas medidas, desde las octosílabas convencionales hasta combinaciones como 10-4-8-7-8 y alternando las formas abbaa y ababa.

La quintilla abbaa, rematada por dos pareados 8-12, figura en el estribillo 2 de la Concepción 1689:

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  
 1.- del Hombre,  
     2.- del Angel,  
         3.- del Cielo  
             4.- y la Tierra.

Tropa: ¡Celébrenla con anhelo  
 1.- el Angel,  
     2.- el Hombre,  
         3.- la Tierra  
             4.- y el Cielo!

En cuanto a las cuartetos, 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!

4.4. Otras tiradas: 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!  
Oiganlas 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).

El estribillo 1 de la Asunción 1690 tiene una construcción curiosa: es 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). Se trata de un procedimiento muy parecido al de los romances entreverados de las coplas del villancico 5 navideño. Aquí también parecen dos "tiradas" (no son romances por la rima consonante) entreveradas que al final se reúnen en dos hexasílabos, -ir, -ar:

...

2.- Pues empiécelo a probar;  
que yo le quiero argüir  
que fue subir.

3.- El contrario es mi sentir;  
y así quiero averiguar  
que es bajar.

2.- ¡No es sino subir!

3.- ¡No es sino bajar!

Muy parecido, aunque no tan regularizado, es el estribillo de la mencionada letra 5 de la Navidad (atribuida a 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):

1.- Pues mi Dios ha nacido a penar,  
déjenle velar.

2.- Pues está desvelado por mí,  
déjenle dormir.

1.- Déjenle velar,  
que no hay pena, en quien ama,  
como no penar.

2.- Déjenle dormir,  
que quien duerme, en el sueño  
se ensaya a morir.

1.- Silencio, que duerme.

2.- Cuidado, que vela.

1.- ¡No le despierten, no!

2.- ¡Sí le despierten, sí!

1.- ¡Déjenle velar!

2.- ¡Déjenle dormir!

##### 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: 7 octosílabos aconsonantados aabbccb más un refrán de un verso, con la asonancia de las coplas:

¡Víctor, víctor 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!  
 ¡Víctor, víctor, víctor!

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 1677, 1 y 7 de San Pedro Apóstol 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,  
 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)

Ahora un ejemplo en el que 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 Apóstol 1677).

En el estribillo 1 de este mismo juego se combinan dísticos asonantes y consonantes con leves variantes: aabbacdda (a: asonantes).

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...

Hasta aquí los estribillos. Como puede verse, el estribillo era la parte más libre, en la que los villanciqueros deplegaban mayor inventiva.

Sor Juana, valiéndose de esquemas polimétricos, de rimas caprichosas, de la combinación de asonancia y consonancia, 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, ya he dicho que en León Marchante los estribillos son más largos y constituyen una especie de letra en miniatura dentro de otra letra. Con todo, es muy frecuente que, con algunas variantes, León Marchante recurra a cierta identidad formal entre estribillo y coplas. A saber: 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 mi opinión erróneamente atribuida a Sor Juana) 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, así como su disposición en grupos de tres versos. Esto es, a pesar de la aparente autonomía, la relación formal entre estribillo y coplas es muy estrecha. En Sor Juana, en cambio, la relación es estrecha 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 podemos marcar ciertas pautas:

1) El uso del romance octosílabo para las composiciones de corte más convencional (villancicos de apuesta o "en metáfora de") o el muy específico empleo de este mismo romance en las jácaras y en las introducciones de las ensaladas (puesto que son el eje narrativo de letras muy extensas). 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:

Cuarteta romanceada

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

¡Vengan, vengan, vengan!

Sexteta consonante

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!

5) El acelerando: 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. Por ejemplo, en el caso de la disputa entre flores y estrellas (letra 4, Asunción 1685), primero se exponen "detalladamente" los argumentos de cada una, cada cual con sus seguidores (los coros, cada uno con su refrán, rima y enlaces), después las respuestas son más directas y breves, con continuo cambio de voces.

6) La función predominantemente lírica del estribillo pospuesto. Por ejemplo, la letra 3 del juego de San Pedro Apóstol 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 buenas prendas espirituales 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 una oración, 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 Apóstol de 1683 (uno de los más hermosos) en

el que, cosa sintomática, 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 aconsonatada tipo redondilla alargada más refrán, formas nada comunes en juegos de otros autores. Es más: podríamos considerar estos recursos como una aportación sorjuanina al género.

Estas pautas nos hablan de una esmerada voluntad de construcción, sin llegar a negar la naturaleza caprichosa de este tipo de composiciones. En mi opinión, las dosis con que Sor Juana emplea cada recurso, cada forma, la manera como los entrelaza, las variantes (a veces apenas perceptibles) con que los reutiliza, todo esto tiene un sentido. Por menor que sea el género, por más que se trate de letras hechas por encargo y en serie, Sor Juana suele hacer de sus composiciones un asunto personal, y personal es por tanto su manera de tratar las diversas festividades litúrgicas.

#### Notas

1. Por ejemplo, el romance de once sílabas se usa en tres villancicos "ciertos" y uno "atribuible" ("Asunción 1677", letra 7); la endecha real en cuatro "ciertos" y uno atribuible; por mencionar algunos casos.

2. Para referirme a las composiciones de los juegos uso como sinónimos los términos letra y villancico.

3. Sólo para ampliar el marco de referencia: en los juegos atribuibles únicamente hay dos letras con introducción, la núm. xx

("San Pedro Apóstol 1680") y la núm. xxxv ("Asunción 1681").

4. "Los «villancicos» de Sor Juana Inés de la Cruz", Cuadernos Americanos, 24 (1965), p. 238.

5. No encuentro otra manera de mostrar más precisa y concretamente la variedad métrica desplegada por Sor Juana en sus juegos que elaborar un esquema, por juego, de las formas métricas empleadas. Presento este esquema al final del capítulo, como Apéndice.

6. 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 del romance: de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz", NRFH, 26, 1977, pp. 366-367. En adelante usaré la abreviatura "Avatares" más el número de página y pondré la referencia en el texto).

7. Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, Syracuse University Press, Syracuse, NY, 1956, p. 532.

8. Los villancicos de León Marchante están llenos de hallazgos en cuanto a la forma del romance se refiere. 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 haberlo hecho hubiera continuado con algunos de los ensayos del villanciquero español, ensayos que, hasta donde llega mi conocimiento, no tuvieron continuadores. Para muestra bastan unos cuantos botones:

- 1) 8-8-8-8 + 7-5-7-5: "romance con seguidilla":

De parte de vizcaínos,  
 Juan Gaycoa, yo te ruego,  
 juras a Dios, quites culpas,  
 y no nos quites el yerro.  
 Ser de Juancho paisana,  
 mula, señora,  
 que los dos nos calzamos  
 en una orma

(Obras poéticas pósthumas, ed. cit., t. 2, p. 131).

- 2) 8-12-8-12 + 6-6-12:

Batiendo orientales plumas,  
 se abrasa de amores el Ave celeste,  
 y son al labrar el nido,  
 las pajas aromas, hoguera la nieve.  
 Al amante Fénix  
 dóciles se humillen  
 las fieras, los brutos, las aves, los peces  
 (t. 2, p. 128).

- 3) 10-6-10-6: "coplas de quebrados":

Las Potencias y cinco Sentidos  
 serán los zagales;  
 los Sentidos, por lo que obedecen  
 y ellas, porque manden.  
 La Memoria de tiempos pasados  
 trae los Memoriales,  
 porque guarde el Niño las leyes  
 que ha hecho su Padre (t. 2, p. 155)

Esta misma copla con remate de seguidilla 5-7-5 figura en el tomo 2, p. 159 clasificada como "redondillas de quebrados con tercetos" (!).

- 4) 8-8-8-8 + 7-7-7: "romance con tercetos":

Hoy dará al Mundo María  
 el logro de lo que espera,  
 pues esta noche su Fruto  
 dará a la esperanza nuestra.  
 En hora buena venga,  
 y Fruto de esperanza,  
 a Fe, que le merezca (t. 2, p. 148).

- 5) 7-7-7-7 + 10-12-10-12:

Venid a ver la Fragua  
 donde el Divino Amor  
 los instrumentos labra  
 de toda su Pasión.

En la Fragua se ablandan los Hierros,  
 que el Yunque recibe con mudo dolor,  
 y a compás, concertados los golpes,  
 labrando los hierros, la Gracia hace el son  
 (t. 2, p. 45).

9. Los poetas en sus versos, Ariel, Barcelona, 1982, p. 171.

10. El mismo A. Alatorre ("Avatares", p. 405) cita otro romance pentasílabo (raro en los Siglos de Oro) de un poeta novohispano, Alonso Ramírez de Vargas. Este romance forma parte de un juego de villancicos de 1689. No es extraño encontrar estas formas "raras" en series de villancicos: por la profusión de éstos y la consecuente necesidad de hacerlos cada vez más novedosos:

Una en esdrújulos  
 letrilla clásica  
 a la Purísima,  
 que voy cantándola...  
 (apud "Avatares", p. 405).

Por mi parte, encontré otra muestra de este romance, también en una serie de villancicos, también de autor novohispano: "Villancicos a la Virgen de Guadalupe" de Felipe de Santoyo, México, 1690:

Canoros Cyznes  
 y Filomenas,  
 ya sabe el aura,  
 valles y selvas.  
 Ya los Diziembres  
 el nombre truecan  
 en finos Mayos,  
 en Primavera  
 (Archivo de la Bib. del Museo Nal. de Antropología).

Al respecto, hay que aclarar que 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).

11. 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).

12. Para los varios nombres que ha recibido el romance endecasílabo, cf. "Avatares", p. 391 et passim.

13. Los dos romances endecasílabos fuera de series de villancicos son de 1683 (ca.).

14. Parece ser que durante el siglo XVII el romance endecasílabo en series de villancicos era más bien raro; en el siglo XVIII su uso se generalizó (cf. M. Alvar, Villancicos dieciochescos, Delegación de Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1973, p. 33, y textos 8.1, 8.7, 10.1, 11.1 y 15.1).

15. Los poetas en sus versos, op. cit., p. 172.

16. Métrica española..., op. cit., p. 266.

17. León Marchante (lo tomo como referencia constante porque, como villanciquero, su influjo en Sor Juana es enorme y evidente) recurre también muy asiduamente a la endecha real como tal, es decir, 7-7-7-11, o con algunas modificaciones. Por ejemplo, en construcciones de tres cuartetos heptasílabos más dos endecasílabos pareados, con la misma asonancia de las cuartetos (Villancico a Cristo en la Cruz, 1679):

En la Cruz, que es del Cielo  
misterioso camino,

por donde van gustosos  
 los más arrepentidos,  
 entre rosas y espinas  
 reparte un Rey divino,  
 para el hombre coronas  
 y para sí martirios.

Con cinco mil heridas  
 se muestra tan benigno  
 que hace, para escucharnos,  
 de las llagas oídos.  
 Oíd, Señor, que en músicos gemidos  
 lloro mi mal, y por mi bien suspiro  
 (t. 1, pp. 25-26).

Estrofas 7-7-7-11 + 5, el pentasílabo con la misma asonancia (el villancico con esta forma aparece bajo el título de Endechas a Nuestra Señora, s.f.):

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 este villancico navideño (Alcalá, 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 está bajo el rubro "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.

18. 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).

19. 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.  
Estampando su breve chinela,  
que tiene ventaja mayor que chapín,  
por bordarle su planta de flores,  
el raso del campo se hizo tabí...  
(apud "Avatares", p. 378).

Otro continuador de la forma (cf. ibid., p. 388) conserva el mismo tono ligero. Calderón usa esta estrofa, pero 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; apud "Avatares", p. 389).

Nótese que no sólo es el mismo metro, sino también la misma asonancia de la "Mari-Zápalos". Ya en la Cítara 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 así llamada 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 utiliza 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). En villancicos, 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, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1978, pp. 118-119).

20. Luis de Góngora, Romances, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 1989, núm. 2.

21. Esta estructura basada en el entrelazamiento de dos romances --aunque no es muy usual-- está ya en el famoso cosaute del viejo Hurtado de Mendoza, "Aquel árbol que mueve la hoja": dos romancillos entreverados de asonancia -á y -é (también aguda) (cf. "Avatares", p. 345). Para el problema de autoría del villancico 5 de la serie navideña cf. cap. 7.

22. La composición tiene un efecto seguidillesco por la alternancia de rimas, aunque no es exactamente una seguidilla pues la asonancia no varía: se alterna. En el tomo 2 de las Obras poéticas póstumas de León Marchante (Madrid, 1733) se le llama "coplas de quebrados en tercetos".

23. También en la antología de Bravo Villasante hay una construcción: 8-8-8-8 + 7-5-7-5, cada cuarteta con su propia asonancia:

El Fuego en blandas dulzuras  
convierte todo su incendio,  
porque en suaves ardores  
oy es Amor todo Fuego.  
Por ser Amor, la nieve  
también se abrasa;  
mas de ver tanta gloria,  
se quedó helada (pp. 117-118).

Todas las cuartetetas octosílabas tienen asonancia e-o, y todas las 7-5-7-5 a-a (por ello, a pesar del metro, no son seguidillas). Cf. supra, p. 49.

24. A estas combinaciones usadas o "inventadas" por Sor Juana habría que añadir algunos casos más que, coincidentemente, se dan en juegos de autores novohispanos: 1) una combinación "muy rara", según anota Méndez Plancarte (Poetas novohispanos, UNAM, México, 1945, t. 3, p. 126), 7-7-7-4 en unos Villancicos a San Antonio de Padua (Puebla, 1693); 2) las ya vistas cuartetetas 7-5-7-5 en el segundo villancico del juego de Pedro Muñoz de Castro para la Asunción (México, 1717), y en un juego navideño anónimo (Puebla, 1764); 3) una especie de romance "dodecasílabo" en el séptimo de los villancicos del mismo juego de Muñoz de Castro; 4) el romance decasílabo con inicio esdrújulo en unos villancicos de Gabriel de Santillana (México, 1688); 5) el romance pentasílabo en unos villancicos de Alonso Ramírez de Vargas (1689); 6) cuartetetas 10-6-10-6 (como la seguidilla real, pero con asonancia regularizada) en unos villancicos a la Navidad (Puebla, 1693); 7) endechas de seis versos (7-7-7-7 + 10-7) en unos villancicos a la Asunción de Antonio Delgado y Buenrostro (1689); 8) la combinación 8-8-8-8 + 5-11-5-11 en un juego a San Pedro de Esteban Beltrán de Alzate (México, s.a.). (Los núms. 6 y 8 corresponden a eds. aisladas del acervo de la Biblioteca del Museo Nal. de Antropología.) Como puede verse, era común en los villancicos el uso de distintas variedades del romance.

25. Los poetas en sus versos, op. cit., p. 166.

26. Uso refrán como equivalente de estribillo para distinguirlo de la parte "estribillo" del villancico.

27. 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, op. cit., p. 247). Así que quizá no sea inapropiado hablar de "redondillas alargadas".

28. Navarro Tomás define el perqué como "dícticos octosílabos 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, op. cit., p. 64).

29. Ibid., p. 237.

30. Un sexteto-lira aBaBCC figura en una letra de los juegos atribuibles (Asunción 1686).

31. 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  
(Toledo, 1677; op. cit., t. 2, p. 171).

No me atrevo a afirmar que se trate de una mera coincidencia, ni

tampoco que Sor Juana se haya inspirado en estas liras (sus liras son de 1679). Pero hay que notar que esta letra de León Marchante forma parte de un juego navideño (publicado en ed. suelta: Toledo, 1677) 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 cap. 7. Por otra parte, Salazar y Torres tiene liras muy parecidas (Cythara de Apolo, 1681, pp. 16-17; noticia y texto proporcionados por el profesor A. Alatorre):

Quando Paris severo  
dio el premio a la más bella,  
ella, ella  
lo mereció primero;  
no lo niega ninguno:  
Paris, Venus, Palas, Juno.

También hay que considerar esto de Vicente Sánchez (Lyra poética, 1688, pp. 85-88; noticia y texto del prof. Alatorre):

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 11) de Salazar, y el segundo (el de los tres sintagmas) de Sánchez (para la influencia de este último en Sor Juana véase cap. 7). Esta lira "sorjuanina" corrió con fortuna. En unos villancicos anónimos, dedicados al Nacimiento de María (México, 1691), encontramos una construcción parecida (abbacC, 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  
(Bib. del Museo Nal. de Antropología)

32. Villancicos dieciochescos, op. cit., p. 31; las comillas corresponden a afirmaciones de Montesinos.

33. M. Alvar, op. cit., p. 43, considera la seguidilla real invención de Sor Juana. Navarro Tomás (Métrica española, op. cit., p. 276) dice que esta seguidilla se usa en dos villancicos navideños de la monja (se refiere a las letras 3 y 5 del juego a la Navidad 1689; clasifiqué como romance la 5, cf. supra) y afirma que Sor Juana le dio el nombre de seguidilla real. Sin embargo, las dos letras en las que aparece esta estrofa son de atribución dudosa (León Marchante y Pérez de Montoro, respectivamente). Sor Juana sólo la usa en estas dos ocasiones. León Marchante la emplea mucho más (cf. infra) sin darle un nombre específico. Me parece más probable que esta seguidilla sea "invención" de León Marchante y que quien la bautizó haya sido Sor Juana: bajo este rubro aparece en el Segundo volumen de la monja y en el t. 2 de las Obras de León Marchante (1733). Seguramente el editor del villanciquero español conoció las obras de Sor Juana y de ahí tomó la denominación.

34. Métrica española, op. cit., p. 276, n. 43.

35. Por ejemplo, en Los poetas en sus versos, (op. cit., p. 171), considera "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 1690 y las coplas del 8 de la Asunción 1690. Tomo el ejemplo del de la Concepción:

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

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

Sin embargo, si varía la asonancia de estrofa a estrofa no puede tratarse de un romance, sino de seguidillas. En el texto de Navarro Tomás no resulta clara la distinción entre lo que él llama "seguidillas regularizadas" (7-5-7-5, con la misma asonancia en toda la composición; lo que, como anoté supra, es un romance) y las seguidillas normales con cambio de asonancia. Por ejemplo, la composición "Con los héroes a Elvira..." (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 se trata de un poema 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).

36. Navarro Tomás (Métrica española, op. cit., p. 275) menciona un tipo de seguidilla 7-6-7-6. Cf. supra las coplas de la letra 1 de la Navidad 1689.

37. Si el uso de la seguidilla en la monja es variado, en León Marchante lo es aún más. En la sección de villancicos de sus Obras poéticas póstumas, encuentro las siguientes formas:

1) coplas 8-8-8-8 + 7-5-7-5, la cuarteta octosílaba con una asonancia, el remate de seguidilla simple con otra ("romance con seguidillas"):

¿Quiéren dulces o castañas?  
 Para pobres y poetas,  
 en colación las castañas  
 son huevos de faltriguera.  
 Al decir los muchachos,  
 a la castaña,  
 entendió la mulilla,  
 que la llamaban (t. 1, p. 3).

2) coplas 8-8-8-8 + 7-5-7-5 + 5-7-5, cada parte con su propia asonancia, la última en los versos impares:

Los Reyes, como unos Santos  
 que felices deseaban  
 encontrar un Nacimiento,  
 por Navidad caminaban.  
 Hoy la Estrella nos dice  
 con voz luciente  
 que un Infante muy presto  
 tendrán los Reyes.  
 Vaya el viage,  
 que en su guarda el Rey lleva  
 de guarda un Angel (t. 1, p. 16).

3) La seguidilla simple 7-5-7-5:

Tengan Reyes Estrella,  
 que es luz segura;  
 que tenerla con Reyes  
 ciega, y no alumbrá... (t. 1, p. 18).

4) Unas coplas rarísimas, consideradas seguidillas por el editor de León Marchante: 7-6-7-6 + 4-7-6, con asonancia regularizada (en la segunda parte, en los versos impares):

Augustino fue Rayo  
 y susto a la Fe;  
 pero ya convertido,  
 el Rayo es Laurel.  
 Ay de quien  
 de este Sol de la Iglesia  
 las luces no ve (t. 1, p. 70).

5) La seguidilla compuesta alargada, clasificada en el tomo como seguidillas, 7-5-5-7-5-5-7-5, con el siguiente esquema en la asonancia: xaaxaxxa. Un ejemplo:

Los discursos de un Sabio  
celebrar quiero,  
estadme atentos,  
que por ser de Augustino  
serán discretos.

Búsquenle, síganle,  
que sus plumas dan alas  
a los ingenios (t. 1, p. 71).

6) Las seguidillas compuestas 7-5-7-5 + 5-7-5, clasificadas como "seguidillas" por el editor de las Obras:

Un tirano once Flores  
cortó en Holanda,  
y por Flores, al Cielo  
hoy se trasplantan.

Serán eternas,  
que la Flor cuando expira  
es cuando alienta (t. 1, p. 92).

7) La combinación de dos cuartetas de romance heptasílabo más seguidilla compuesta (7-7-7-7 + 7-7-7-7 + 7-5-7-5/5-7-5) (t. 2., p. 50).

8) Las llamadas seguidillas reales 10-6-10-6. En las Obras, la primera composición con esta estrofa es un villancico (Toledo, 1677; t. 2, pp. 172-173, de los también atribuidos a Sor Juana). Pero hay varios ejemplos más (t. 1, pp. 77 y 88):

San Francisco quemó a dos herejes  
que no se reducen;  
y ésta fue diligencia tan pronta,  
que luego dio lumbre.

Hizo vino del agua de un pozo,  
y al ver el milagro,  
se asomaban al pozo, y algunos  
muy bien asomados...  
(Madrid, 1679; t. 1, p. 74).

Con toda seguridad, el inventor fue el villanciquero español y no

Sor Juana. Esta estrofa aparece una sola vez en la antología de C. Bravo Villasante, pero combinada con otro tipo de estrofas y con asonancia regularizada (cf. la letra 5 de los Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad..., 1696, pp. 128-130).

9) Finalmente, unás "seguidillas con ecos" (7-5-10+3-5):

...

Porque sepan que amante,  
dio cuanto tuvo:  
este Niño amoroso, donoso,  
gracioso,  
viene desnudo.

En Carroza de pajas,  
triunfando viene:  
y aunque está tiritando, llorando,  
temblando,  
de amores muere (t. 2, p. 179).

## Apéndice

**Asunción 1676**

- 1: estr.: 8-8-8-8 + 8 ason. e-a  
 coplas: 8-8-8-8-8-8 + 8 cons. abbaac + c
- 2: coplas: romance octosílabo en i-a  
 estr.: 11-11-11 monorrimos ason. i-a
- 3: coplas: romance octosílabo en i-a  
 estr.: alejandrinos monorrimos ason. i-a
- 4: estr.: romancillo hexasílabo en i-a  
 coplas: romance octosílabo en e-a
- 5: coplas: romancillo hexasílabo en e-o  
 estr.: 8-7-11-11-14-12-11 ason. xaabbcc
- 6 (jácara): estr.: 8-8\*-8-8\* + 11\*-12-12\* (\* ason. a-a)  
 coplas: romance octosílabo en u-a
- 7: estr.: 7-6-11-7-11-12-11 ason. xaabbcc  
 coplas: quintillas ababa
- 8 (ensaladilla): introd.: romance octosílabo en e-a  
 coplas: redondillas  
 introd.: romance octosílabo en a-e  
 negrilla: coplas: romancillo hexasílabo en e-a  
 estr.: 4-8-4-8-8-8-8-4-8 ason. -á.  
 introd.: romance octosílabo en a-e  
 tocotín: romancillo hexasílabo en i-e

**Concepción 1676**

- 1: estr.: 12-12-4-11-7-11 ason. aabbaa (12 = 7+5)  
 coplas: romance octosílabo en a-o
- 2: estr.: 11-11-4-9-4-10 pareados ason.  
 coplas: redondillas
- 3 ("diálogo"): coplas: romance octosílabo en i-a  
 estr.: 12-12-7-12-5-12 pareados ason. ( $12^1$ ,  $12^2 = 7+5$ ;  $12^3 = 6+6$ )
- 4: coplas: romance octosílabo en e-o  
 estr.: 12-12-8-8-8-8-8-10 pareados ason. (12 = 6+6)
- 5: coplas: romance octosílabo en o-e  
 estr.: 7-7-12-8-8-8 ason. abbcca + 8-8-4-4-8-8 cons. aabccb (12 = 7+5)

- 6: (jácara): estr.: 2 seguidillas 7-5-7-5 (a-a y -á)  
 coplas: romance octosílabo en i-a
- 7 (diálogo): estr.: quintilla abbaa + 7-7-7-4 cons. ababa +  
 quintilla abbaa + 8-8 pareados cons. + 7-7 pareados cons.  
 + 8-8 pareados cons. + 10-4-8-7-8 cons. aabba  
 coplas: romance octosílabo en -ó
- 8 (negrillas): estr.: romancillo hexasílabo en e-a  
 coplas: estrofa romanceada (e-a) 8-8-8-8 + 6-6.

### San Pedro Nolasco 1677

Dedicatoria: dos espinelas

- 1: estr.: 10 octosílabos + 8-8-8 cuasiperqué  
 coplas: 8-8-8-8-8-8 + 8 cons. abbaag + c
- 2: estr.: 11-12-12-12-11-11 pareados ason./cons. (12 = 7+5)  
 coplas: romancillo hexasílabo en -ó
- 3: estr.: 11-11-11-11 pareados ason./cons.  
 coplas: romance octosílabo en i-o
- 4: estr.: una estrofa 11-11-12 monorrimos ason. e-a (12 = 7+5)  
 coplas: romance octosílabo en e-a
- 5: estr.: seguidilla simple (-oa) + 8-8-8-5 cons. aabb + quintilla  
 aabba  
 coplas: redondillas
- 6 (jácara): estr.: quarteta oct. ason. abab + 11-11 pareados  
 ason.  
 coplas: romance octosílabo en o-a
- 7: estr.: perqué  
 coplas: quintillas ababa
- 8 (ensaladilla): introd.: romance octosílabo en a-o  
 baile: estr.: 12-12-12-12 pareados ason. (12 = 7+5)  
 coplas: romance octosílabo en a-a  
 prosigue introd.: romance octosílabo en a-o  
 diálogo: romance octosílabo en a-o  
 prosigue introd.: romance octosílabo en a-o  
 tocotín: romancillo hexasílabo en -ó.

### San Pedro Apóstol 1677

Dedicatoria en prosa

- 1: estr.: 8-12-10-10-11-7-3-7-3-12 ason./cons. aabbaccdda (12 = 6+6)  
coplas: liras aBaBCC
- 2: estr.: 12-12-14-14 monorrimos ason. e-a (12 = 7+5)  
coplas: romance octosílabo en e-a
- 3: coplas: romancillo hexasílabo en e-a  
estr.: 12-12-8-8-12-13 pareados ason. (12 = 7+5)
- 4: coplas: romance octosílabo en i-a  
estr.: 11-14-8-8-8-11 pareados ason.
- 5: estr.: 12-12-12-12 pareados ason./cons. (12 = 7+5)  
coplas: quintillas 8-8-4-8-4 ababa
- 6: estr.: 12-12-8-8-8-8-8-12-12 ason. aabbccddx (12 = 7+5)  
coplas: quintillas ababa
- 7 (jácara): estr.: 8-8-8-8-11-8-8-8-11 ason./cons.  
coplas: romance octosílabo en e-o
- 8 (ensalada): introd.: romance octosílabo en a-e  
glosas (coplas): romance octosílabo en i-o  
portuguesa: coplas: romance octosílabo en e-o  
estr.: 14-11-12-11-12 ason. e-o (12 = 7+5)  
introd.: romance octosílabo en a-e  
coplas: 8-8-8-8-8-8 + 5 abbaac + c  
prosigue introd.: romance octosílabo en a-e

### Asunción 1679

Dedicatoria: redondillas

- 1: coplas: liras 7-7-4-7-7-11 abbacC  
estr.: 8-8-4-6-6-6-6-12 pareados cons. (12 = 6+6)
- 2 (latín-español): coplas: romancillo hexasílabo o-a  
estr.: 12-12 pareados ason. o-a (12 = 7+5)
- 3: coplas: romance octosílabo en a-a  
estr.: 12-12-8-8-5-12 ason. aabbaa (12 = 7+5)
- 4: coplas: estrofas romanceadas 6-6-6-11 e-a  
estr.: 11-11-11 monorrimos ason. e-a
- 5: coplas: romancillo pentasílabo en a-o  
estr.: 10-10 (el segundo rima con las coplas)
- 6 (jácara): estr.: 12-12-12-12 monorrimos ason. a-o (12 = 7+5)

coplas: romance octosílabo en a-o

7: coplas: romance octosílabo en o-a

estr.: 12-12 pareados ason. o-a (12 = 7+5)

8 (ensalada): introd.: romance octosílabo en a-o

coplas: romance octosílabo en a-o

prosigue introd.: romance octosílabo en a-o

negrilla: estr.: 4-6-4-4-4-7-4-5-4 rimas agudas -á, -é, -ú

coplas: 8-8-8-8-8-8 + 4 ason. abbaac + c

prosigue introd.: romance octosílabo en a-o

paráfrasis litúrgica: romance octosílabo en -á; a cada quarteta sigue un texto litúrgico de dos versos, diferentes cada vez

#### **San Pedro 1683**

1: coplas: romance octosílabo en u-a

estr.: seguidilla 7-5-7-5 u-a

2: coplas: romance octosílabo en a-a

estr.: seguidilla 7-5-7-5 (a-a) + 5-7-5 (a-o)

3: coplas: quintillas ababa

estr.: seguidilla compuesta alargada 7-5-7-5-7-5(a-e)-5-7-5 (a-o)

4: coplas: romancillo heptasílabo en a-e

estr.: 7-5-7-7-7-5 ason./cons. xaabxb

5: coplas: liras 7-7-4-7-7-11 abbacC

estr.: seguidilla 7-5-7-5 a-o + 8-8-8 cons.AA/ason. a-o + seguidilla 7-5-7-5 a-o

6: coplas: romancillo hexasílabo en e-o

estr.: 6-10 monorrimos ason. e-o

7: coplas: romance agudo de 10 y 12

estr.: 5-5-5-10-12 monorrimos (exc. 10) cons. (12 = 6+6)

8 (ensaladilla): introd.: romance octosílabo en e-o

baile "San Juan de Lima": romance octosílabo en e-a

prosigue introd.: romance octosílabo en i-a

baile "Cardador": romancillo hexasílabo en -ó

prosigue introd.: romance octosílabo en i-a

coplas: romancillo hexasílabo (e-e) en estrofas de seis

#### **Asunción 1685**

- 1: coplas: romance octosílabo -e  
estr.: 8 octosílabos cons. abbcdda + 8 a
- 2: estr.: seguidilla 7-5-7-5 i-a + 12-11 pareado ason. i-a (12 = 7+5)  
coplas: cuartetos de romance (i-a) + una frase de la letanía
- 3: estr.: una estrofa 12-11-6-5-11-12 monorrimos ason. -ó (exc. 6; 12 = 6+6)  
coplas: romancillo hexasílabo en -ó en cuartetos más refrán
- 4: estr.: 7 octosílabos cons. abbacca + 7-6-7-6 cons. acac  
coplas: 4 sextetos de octosílabos cons. abbaac + refrán c + 8-8-8 cons. aab + b + 8-7-8-6-7-8-8-8-8-8 cons. aabbabbaba
- 5: coplas: romancillo hexasílabo en -í  
estr.: romance octosílabo en -í
- 6: coplas: romance endecasílabo en e-a  
estr.: 7-5-7-6-6-6-6-6-6-6-6 ason. irregular e-a
- 7: cabeza (introd.): dos cuartetos cons. abba accb + 5-8-5-5-5 cons. caaca  
coplas: 1ª parte heptetos 8-8-8-8-8-8-5 cons. abbaacc; 2ª parte estrofas 8-8-8-5 cons. aabb; cierra con un decasílabo rimado con el primer verso de la última cuarteta
- 8 (ensalada): introd. (jácara): romance octosílabo en e-o  
coplas: liras abbaA  
prosigue introd.: romance octosílabo en e-o  
negrilla: romancillo hexasílabo en -ó (entre cuarteta y cuarteta se inserta un refrán 6-6-9-6)  
prosigue introd.: romance octosílabo en e-o  
vizcaíno: cuartetos romanceados (-á) 8-8-8-6/5/4/5 + refrán 8-11 pareados ason. -á

### Concepción 1689

- 1: estr.: quintilla aabba  
coplas: 8-8-8-8-8-8 + 8 cons. abbaac + c
- 2: coplas: romance octosílabo en o-e  
estr.: 8-8-8-8-8-8-12-8-12 cons. abbaaccdd (12 = 6+6)
- 3: coplas: seguidillas simples  
estr.: 8-8-8-8-4 cons. abbaa + 8-8-8-8-8 cons. aabba

- 4: estr.: seguidilla simple e-o  
coplas: romance octosílabo en í-a
- 5: estr.: seguidilla simple e-o  
coplas: redondillas
- 6: coplas: romance octosílabo en í-e en estrofas de 6 versos  
estr.: seguidilla simple í-e
- 7: estr.: 9-10 pareados cons.  
coplas: sextetas cons. abbaaç + estribillo (9-10, cc)
- 8 (ensalada): introd.: romance octosílabo en o-o  
jácara: romance octosílabo en e-o  
prosigue introd.: romance octosílabo en o-a  
"glosas": romance octosílabo en a-a  
prosigue introd.: romance octosílabo en e-e  
juguetillo: perqué abbaaccddee

#### Navidad 1689

- 1: introd.: romance octosílabo en e-o  
estr...: romancillo hexasílabo en e-o  
coplas: seguidillas 7-6-7-6 + 11-5
- 2: estr: 12-4-12-4-12-3-5 monorrimos ason. -é (12 = 6+6)  
coplas: tiradas romanceadas (-é): 6-6-6-6-4-6-6-6-6-4-7-6
- 3: introd.: romance octosílabo en e-o  
estr.: 5-6-6-10-11-5-6-6 (ason. irregular e-o) + 6-6 pareados  
cons. + 6-6-10-6 ason. irregular o-a)  
coplas: seguidillas reales 10-6-10-6
- 4: introd.: romance octosílabo en e-a  
estr.: 11-12-12 monorrimos ason. e-a + 2 cuartetas de  
romancillo hexasílabo e-a + 7-5-11-12-12 mnorrimos ason. e-a  
(exc. el primero) (12 = 6+6)  
coplas: seguidillas 7-11-7-11 + 5-7-5 + 10 + seguidilla 7-5-7-5
- 5: estr.: 10-6-10-6 ason. aabb + 6-7-7 ason. axa + 6-7-6 ason. bxb  
+ 6-6-7-7-6-6 sueltos  
coplas: dos romances entreverados, -á, -í: 10-6-10-6 + 6 + 10-6-  
10-6 + 6-7-6 + 6-7-6 + 6-6
- 6: introd.: romancillo de 7 y 5 en e-e  
estr.: seguidilla 6-6-7-6 + 5-7-6

coplas: 8-8-8-8 + 5-7-5 ason.

7: estr.: seguidilla simple a-a

coplas: endechas reales 7-7-7-11 a-a

8: introd.: 8-8-8-8 + 5-7-5 ason. e-o

estr.: 6 octosílabos romanceados (e-o) + una tirada semirromancística de hexasílabos (domina la ason., pero el esquema es muy libre)

coplas: 5 tiradas 8-8-8-8 + 8-8-8-8 + 4-4-4-4-8-8-4-4 ason. e-o

### San José 1690

Dedicatoria: romance octosílabo en e-a

1: estr.: 10-11-5-5-6-6-5-5-12-12-5-6-10-11 ason. libre (12 = 6+6)

coplas: 8-8-8-8-8-8 + 5 cons. abbaa + c

2: coplas: romance octosílabo en a-e

estr.: 12-12 monorrimos ason. e-o (12 = 7+5)

3: estr.: 10-7-12-10 monorrimos ason. -ó (12 = 6+6)

coplas: tiradas de 10 vv. de romance hex. en -ó, con refrán hex.

(3 vv. monorrimos en -ó) tras el verso cuarto

4: coplas: endechas reales 7-7-7-11 u-a

estr.: 12-12 monorrimos ason. a-a (12 = 7+5)

5: coplas: romance octosílabo en -é

estr.: 12-12 monorrimos ason. -é (12 = 7+5)

6: estr.: 6-4-6-6 + 7-6-7-6 + 7-6 + 6-4-7-6 romanceada en -é

coplas: seguidillas simples

7: coplas: romance octosílabo en -ó

estr.: seguidilla simple (a-e)

8 (ensalada): introd.: 8-8-8-8 + 3-8 ason. -á

jácara: romance octosílabo en a-o

juguete: 4 tiradas de pareados (de 8 y 4) tipo perqué: la 1ª (24 vv.) comienza con un v. de 12 (6+6) y termina con uno de 10; las otras tiradas (18, 16 y 20 vv.) terminan con el mismo v. de 10

indio: 8-8-8-8 ason. -á + 4-8 monorrimos ason. -á + una tirada de octosílabos pareados (perqué)

negrilla: perqué 4-8-8-12-8-8-8-8-8-8-12 (12 = 6+6)

9: estr.: una estrofa de romancillo hexasílabo en -é

coplas: romancillo hexasílabo en -é (cuartetos más refrán)

10: estr.: romancillo hexasílabo en -é

coplas: redondillas 8-8-8-4.

11: estr.: 5-5-7-5 ason. e-o + 7-5-7-5 ason. abba + 5-5-7-5 ason. e-o + refrán 5 ason. e-o

coplas: romance octosílabo en e-o

12: estr.: 12-12 monorrimos cons. (12 = 6+6)

coplas: 8-8-8-8 + 4-8-8 ason. -é

### Asunción 1690

1: estr.: tirada irregular con sólo dos rimas (-ar, -ir, salvo el v. 1): 8-8 + un v. extra (de 6,4,5,8); termina con dos hexasílabos cons. (-ir, -ar)

coplas: 8-8-8-8-8-8 + 5 (el refrán varía) cons. abbaac̄ + c̄ (la última estrofa es diferente: 8-8-4-8-8-8-8-8-8-8, el v. 1 suelto, los demás pareados cons.)

2: estr.: 10-12 pareados ason. -á (12 = 6+6)

coplas: endechas reales 7-7-7-11 e-o

3: estr.: 8-8-8-8-8-8-8-8 cons. aabbccaa

coplas: 8-8-8-8-8-8-8-8 + 4 cons. abbaacc̄d̄ + d̄

4: coplas: romance octosílabo en e-a

estr.: 11-11-8-8-8-8-8-8-11 cons. aabccbbaa

5: coplas: romance endecasílabo en ú-a

estr.: 12-12 pareados ason. e-o (12 = 6+6)

6: coplas: romance octosílabo en e-o

estr.: 2 cuartetos de romancillo hexasílabo en e-o

7: estr.: 8-8-8-8 cons. aabb

coplas: 4 heptetas de oct. cons. abbaacc + 3 cuartetos de oct.

cons. aabb + 8-5-8-5-8-8-8-8 cons. aabbabba

8 (ensalada): introd.: romance octosílabo en a-a

coplas: seguidillas simples

prosigue introd.: romance octosílabo en a-a

juguete: tiradas irregulares de octosílabos pareados cons.

jácara: romance octosílabo en í-a

### Santa Catarina 1691

1: estr.: romancillo irregular 7-5-6-7-6-5-6-6-6-5 ason. -á

- coplas: liras abbacC
- 2: estr.: romancillo irregular (7-7-6-6-7-7) en -í  
coplas: cuartetos de romancillo hexasílabo + refrán
- 3: estr.: seguidilla simple a-a  
coplas: 8-8-8-8-8-5 ason. a-a
- 4: estr.: romancillo irregular (7, 5, 6) en e-o  
coplas: romance endecasílabo en e-o
- 5: estr.: 6-6-7-5 ason. -á + 6-6-6-6-6-6 cons./ason. aabxbxc + 6-6-7-5 ason. -á  
coplas: endechas reales 7-7-7-11 ú-a
- 6: estr.: octosílabos cons. aabbccd + un hexasílabo d ason. í-o  
coplas: 8-8-8-8 + 4 ason. í-o
- 7: estr.: romancillo hexasílabo en e-o  
coplas: 8-8-8-8 + 6-6-6-6 ason. e-o
- 8: juguete: tirada de octosílabos con no pocos quebrados (irregulares en su disposición) pareados (perqué)
- 9: estr.: 8 octosílabos pareados cons. + 8-5-8-5 cons. aabb + 5-7-7 cons. aba  
coplas: 8-8-8-8-8-8-4 + 5-5 cons. abbacd + dc
- 10: estr.: 12-12-9-6-12 monorrimos ason. -á (salvo el v. 3) (12 = 7+5)  
coplas: liras abbaA
- 11: estr.: 7-6-12-10-6-12 monorrimos ason. -é (salvo los vv. 1 y 4) (12 = 6+6)  
coplas: romancillo hexasílabo en -é

## V

## Los temas

En su artículo "El Oficio Divino, fuente de inspiración de los villancicos de Sor Juana", Alicia Sarre<sup>1</sup> analiza cuánto tanto y en qué forma usa la monja el Oficio Divino, la fuente más segura de sus letras. La relación entre los villancicos y el Oficio es muy estrecha: aquéllos ocupaban el lugar de los responsorios en las grandes festividades litúrgicas. Nada anormal es que Sor Juana tomara de las lecciones correspondientes información o imágenes que reelaboraría en sus letras. Lo hizo de dos maneras: directamente (citando el Oficio y traduciéndolo, traduciéndolo y glosándolo o dando una referencia exacta del contenido de alguna de las lecciones) y como fuente de inspiración (sobre todo como semillero de imágenes que explota poéticamente).

Otra fuente segura es la Biblia. Entre ésta y los villancicos hay un denominador común: el discurso poético. Así es que además de ser fuente de información teológica e histórica, los textos bíblicos son el origen de alegorías, imágenes y metáforas. Lo interesante es cómo Sor Juana, en algunas ocasiones, sigue la interpretación "oficial" de la alegoría bíblica; en otras, descontextualiza la imagen y crea una nueva alegoría. Pasajes bíblicos son también motivo de hermosas paráfrasis (como las varias del Cantar de los Cantares dentro de las series marianas). Además de inspiración lírica, la Biblia proporciona datos, noticias, que la monja descifra y reinterpreta para "completar" la historia

bíblica o construir la suya propia de acuerdo con su muy particular visión (esto es notorio en el caso de San José).

Quizá las leyendas de santos, diversos escritos sagrados, de los muchos que se publicaban y que circulaban con gran éxito (desde sermones hasta obras como la Mística ciudad de Dios de Sor María de Agreda<sup>2</sup>) y otras varias lecturas sean parte en mayor o menor medida del entramado de los villancicos. Concuero con Sarre<sup>3</sup> en que en algunos casos ni la misma Sor Juana hubiera podido determinar exactamente de dónde tomó los varios materiales que empleó en sus letras.

Aquí me interesa ver de cerca el tratamiento de las diversas figuras (María, San Pedro, San José, etc.) a partir básicamente de dos elementos:

1) El trabajo poético desplegado: antes que teóloga o filósofa, Sor Juana es poeta. El punto de partida de cualquier lectura debe ser su discurso poético, deslindando cuándo la monja es formulaica, retórica; cuándo se trata de convenciones propias del género y cuándo hay una elaboración o una visión original.

2) La reutilización de las dos fuentes principales (el Oficio y la Biblia). Que son las fuentes más empleadas salta a la vista en las cuidadosas anotaciones de Méndez Plancarte. Son también las referencias lógicas, obligadas: los villancicos, textos paralitúrgicos, cantados en las iglesias, ante autoridades civiles y eclesiásticas, pasaban por revisión inquisitorial, así que Sor Juana cuidaría bien la procedencia de sus materiales<sup>4</sup>.

### El tema mariano

Para muchos el culto a la Virgen María es la devoción de devociones de Sor Juana<sup>5</sup>. El volumen total de producción que representan las obras dedicadas al culto mariano es considerable: seis de los 12 juegos de villancicos, dos loas a la Concepción, varias letras sueltas y sus escritos monjiles-doctrinarios (los Ejercicios de la Encarnación, los Ofrecimientos y la "Docta explicación del Misterio y voto de la Inmaculada Concepción"). Sin embargo, este volumen no es indicio automático de una piedad especial. Sor Juana hacía lo que le encargaban; la celebración de María abarcaba dos fiestas; de ahí, en parte, el volumen que, finalmente, es reflejo de la gran devoción de su tiempo. El estudio de Marina Warner<sup>6</sup> nos muestra que el culto a la Virgen moldeó la mentalidad de la Europa católica y que 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, pues, en este contexto, aunque tiene aspectos propios. Tal vez sea inevitable hablar de razones psicológicas, de cierto "feminismo":

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 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>7</sup>.

No creo que existiera específicamente esa intención en Sor Juana. La monja no estaba sola en su devoción mariana, en su

encumbramiento de María como figura máxima (recordemos que la Real y Pontificia Universidad de México imponía a sus profesores y egresados el voto de defender la Inmaculada Concepción). Sor Juana no decidía celebrar a la Virgen: se lo encargaban. Si midiéramos la cercanía, el compromiso afectivo de la monja con ciertas figuras por el logro poético de los textos, la palma se la llevan San Pedro y San José. A la Virgen le dedica letras muy hermosas, pero --en conjunto-- las series a San Pedro y a San José son más consistentes.

#### **Asunción 1676**

La labor villanciguera de Sor Juana empieza con este juego, cantado en la Catedral Metropolitana. La primera letra es un villancico "en metáfora de" una apuesta. El cielo y la tierra apuestan por ver quién gana más: el cielo con que suba María o la tierra con que baje Cristo<sup>8</sup>. Cielo y tierra entablan una ingeniosa discusión: 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<sup>9</sup>;  
y así es bien que en Cielo y suelo  
por más dichosa me tengan.  
-¡Vengan, vengan, vengan!

Esto es, la oposición cielo-tierra, divino-humano, queda anulada

por la intercesión de la Virgen, ya que su vientre es morada celestial. El juego reside, precisamente, en que no puede haber ganador de la apuesta. Aquí hay que insistir en el carácter "oral" de estas composiciones: desde que escucha el estribillo, el público sabe 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. La última copla resume las posturas de cielo y tierra y deja la apuesta "en tablas":

-Al fin vienen a cesar,  
 porque entre tanta alegría,  
 pone, al subir, paz María,  
 como su Hijo al bajar;  
 que en gloria tan singular,  
 es bien todos se convengan.  
 -¡Vengan, vengan, vengan!

El tema de la Asunción se presta para estas competencias entre el cielo y la tierra que se disputan siempre sus respectivos derechos a tener a María<sup>10</sup>. Aquí son cielo y tierra; en la letra 8, ángeles y hombres; en una letra del juego de 1685 estrellas y flores discuten sobre sus méritos para ser símiles de la Virgen, etc. (cf. infra, pp. 236, 238, et passim).

Es común, al menos en el caso de Sor Juana, que las letras marianas, sin importar a qué fiesta estén dedicadas (Asunción o Concepción) aludan indistintamente a las dos. Tal es el caso del segundo villancico de este juego. Se trata de una composición en latín ("precioso Romance latino", dice Méndez Plancarte, p. 356<sup>11</sup>) que, como la letra anterior, constituye un desarrollo poético de algunos versículos del Oficio:

Illa quae Dominum Caeli  
gestasse in utero, digna,  
et Verbum divinum est  
mirabiliter enixa...  
[La que del Cielo al Señor  
llevar mereció en su vientre,  
y al Verbo Divino a luz  
dio maravillosamente]  
(trad. de Méndez Plancarte, p. 356).

Cotéjese con el fragmento del Oficio citado supra (nota 9). La segunda copla remite, a su vez, al Himno de Laudes:

O Gloriosa Virginum, / sublimis inter sidera:  
qui te creavit parvulum / lactante nutris ubere...  
(apud Méndez Plancarte, p. 357).

La copla de Sor Juana dice:

cuius Ubera Puello  
lac dedere benedicta,  
et vox conciliavit somnum  
Davidica dulcior lyra...  
[La que a sus pechos benditos  
dio al Pequeñuelo su leche,  
y lo arrulló cual la lira  
de David, más dulcemente].

En los dos casos, Sor Juana recurre al Oficio versificándolo y glosándolo poéticamente.

La asociación Inmaculada-Asunción está en el origen del segundo dogma. Como dice Marina Warner:

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>12</sup>.

Por esto los dogmas aparecen siempre entreverados. No se trata de una convención retórica, ni de una alegoría sorjuanina: el entrelazamiento es parte de la configuración misma de los dos misterios<sup>13</sup>.

El resto de la letra presenta las imágenes, la mayoría de

origen bíblico, que figuran repetidamente en los villancicos marianos de Sor Juana:

Cui virgineum pedem gaudet  
Luna osculari submissa,  
quaeque Stellis coronatur  
fulgore Solis amicta...  
[Aquella cuyo Virgíneo  
pie la Luna besa alegre,  
La que luceros coronan,  
La que el sol viste fulgente].

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 o le arrebatada toda solemnidad en ingeniosas jácaras (cf. infra).

El estribillo de esta letra es una paráfrasis de fragmentos del Cantar de los Cantares, uno de los textos más usados por la monja como fuente de sus villancicos a María. Por ejemplo, la letra 5 de este mismo juego es 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...

Anticipando cualquier duda sobre el verdadero tema de su letra, Sor Juana la termina con un estribillo muy festivo, en absoluto contraste con las coplas, en el que aclara el motivo del villancico:

¡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!

La antítesis tristeza-alegría por la partida de María es también una fórmula común en los villancicos. En esta serie predomina el sentimiento festivo, en otras el triste (Asunción 1679).

Los villancicos 3, 4 y 7 son letras "en metáfora de", en las que la Virgen figura como: doctora en teología (letra 3), maestra de capilla (4) y elocuente retórica (7). Mucho se ha dicho<sup>14</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 así 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 universitaria, del intercambio de ideas. Así que, en efecto, parte de su circunstancia vital está tras estas alegorías académicas. Sin embargo, lo más interesante de estos villancicos es el ingenio con que Sor Juana

presenta el misterio.

En la letra 3 presenta a María como 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 en varias materias: nadie como ella estudió tan arduamente la caridad; ella conoció la materia "de Gratia" aun antes de nacer (Inmaculada Concepción); el tema de "Incarnatione" lo estudió en sí misma 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.)

Dice Josefina Muriel<sup>15</sup> que esta letra expresa "la profunda devoción mariana de Sor Juana" pues "está claro que entre otras razones, su amor a la sabiduría la vinculaba a quien reconocía por Maestra Divina de Teología". No sé qué tan válida sea esta afirmación. Sor Juana sí recurre mucho a la asociación Virgen-sabiduría, de forma muy explícita (como en esta letra) o más velada (por ejemplo, en el jugueteo de la Concepción 1689 llama a María "pacífica Oliva", epíteto que en Eclesiástico 24,14, se aplica a la sabiduría). Pero esta asociación tampoco 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 cit. supra); 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:

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).

En el villancico 4 Sor Juana usa la alegoría de una escala musical que va de la nota más baja a la más alta. En efecto, María subió de la humildad de esclava del Señor a lo más alto: la gloria de los Cielos. El misterio de la Asunción se explica de acuerdo con esta metáfora musical: María es la armonía porque no tuvo la disonancia del pecado (otra vez la conjunción de los dogmas) y porque llevó su vida según el compás divino (ternario porque Dios es tres personas). Todo el aparato teológico en torno a la Virgen encuentra en este villancico un eco alegórico-musical: su papel de mediadora ("que entre Dios y el hombre media, / y del Cielo el be cuadrado / junta a be mol de la tierra"); de apaciguadora de las iras divinas ("Si del mundo el frigio modo / de Dios la cólera altera / blandamente con el dorio / las Divinas iras templa"); su ascenso a los Cielos:

Con cláusula, pues, final,  
sube a la mayor alteza,  
a gozar de la Tritona  
las consonancias eternas.

En la letra 7, como en la mayoría de los villancicos "en metáfora de", Sor Juana hace gala de un agudo conceptismo para cuadrar la alegoría retórica con el misterio de la Asunción. La

Virgen resume en sí misma el quid de la retórica pues con su vista persuade y en su mirar "tiene cifrado todo lo elocuente", por eso ella es quien mejor enseña el arte del buen decir:

Su exordio fue Concepción  
libre de la infausta suerte;  
su Vida la narración,  
la confirmación su Muerte,  
su epílogo la Asunción<sup>16</sup>.

Aun tratándose de su primer juego, es ya notable la variedad de registros y de tonos empleados por Sor Juana, 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 incluye también dos letras altamente contrastantes: la 5, la paráfrasis del Cantar, con un marcado acento lírico, y la 6, una desenfadada jácara, donde la Virgen se presenta 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. Veamos de cerca la jácara.

Las jácaras eran romances que contaban las hazañas de los jaques o rufianes, esto es, eran una especie de romances de nota roja, cantados. Como otros géneros poético-musicales, muy pronto la jácara pasó a los escenarios como medio para entretener al público en los entreactos, con lo que adquirió características de entremés y surgió una nueva modalidad que Cotarelo y Mori llama "jácara entremesada":

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<sup>17</sup>.

La jácara fue un género muy popular a lo largo del todo el siglo XVII. Debido a esa popularidad, muy tempranamente fue empleada por los autores de contrahechuras a lo divino. Cotarelo y Mori<sup>18</sup> cita cuatro jácaras a lo divino de Jerónimo de Cáncer (?-1655). Así es que la jácara, como el villancico, se adaptó también --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<sup>19</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 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.

Como bien señala Enrique Flores<sup>20</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)". En efecto, la definición de E. Flores es muy afortunada. Son ejercicios de estilo. Sin embargo creo que sí hay 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>21</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>22</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,  
 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.

Toda la jácara 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>23</sup> con letras de oro  
en que dice: Tota pulchra.

Después viene un pasaje en el que el tono de la jácara se mezcla con el de la letanía: una sucesión de estrofas, en ritmo como de 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:

coronada de blasones  
y de hazañas que la ilustran,  
por no caber ya en la tierra,  
del mundo se nos afufa

Destaca el empleo del verbo afufar, que, de acuerdo al Dicc. Aut.,

es "voz vulgar y jocosa" por huir.

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 (Méndez Plancarte, p. 362). 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.

### **Asunción 1679**

En esta serie el tema se presenta de un modo muy distinto. En los villancicos de 1676 el tono era alegre, triunfal, de regocijo; sólo en un pasaje de la ensalada (la negrilla) uno de los negros se lamenta de la partida de la Virgen, aunque al final el otro personaje lo convence de que la Asunción es motivo de alegría, no de tristeza.

En esta serie predomina el sentimiento nostálgico por la partida. 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).

El primer nocturno comienza con una hermosa letra en liras, muy elaboradas y bien logradas. Se trata de un canto lleno de nostalgia, en el que todos los elementos y las criaturas se lamentan por la partida de María:

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.

En la letra 2 predomina el tono de oración: 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.

El primer nocturno concluye con una letra hecha a base de

antítesis:

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

Los juegos de oposiciones son muy comunes en este género. Sirven muy bien para la exposición de los dos aspectos -- lógicamente opuestos-- de varios dogmas. En este caso, a base de las construcciones antitéticas, Sor Juana presenta buena parte de los lugares comunes de la teología mariana: virgen/madre, reina/esclava, humana/divina, etcétera.

El segundo nocturno comienza con un villancico "en metáfora de" la Virgen como astrónoma: una serie de ingeniosos símiles entre términos y conocimientos astronómicos y aspectos de la teología mariana:

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

En la segunda parte de la letra la alegoría se complica: en la primera, María es la astrónoma perfecta, la que sabe; 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.

La letra 5 es un romancillo latino: un canto de alabanza a la Virgen, elaborado con las imágenes y símbolos convencionales. En su construcción, el villancico revela detalles preciosistas como el

pentasílabo esdrújulo, el tipo de léxico (empíreo, célico, tálamo, cálamo, párvulo, etc.). En cuanto al tratamiento del tema no aporta nada original. Formalmente, por lo que se deduce de los valiosos comentarios de Méndez Plancarte, fue muy apreciado en su momento y tuvo buena descendencia (cf. pp. 392-393).

El segundo nocturno termina con una jácara que, como otras dedicadas a la Virgen, es rica en imágenes. El estribillo responde a la típica retórica jacaresca: "¡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: "¡Abate 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 jacaresco 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 ocurran" (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".

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 arrebolado!  
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 lo 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>. 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. Como dice E. Flores, la monja se queda "como la jácara, con el brillo de la imagería"<sup>26</sup>.

La letra 7 repite, sin mucha originalidad, los lugares comunes. El tratamiento de la Asunción es el de siempre; la novedad es la mención de las tres modalidades que la Iglesia le reconoce a María:

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

Hija de Dios Padre, Madre de Dios Hijo y Esposa de Dios Espíritu Santo. Según Josefina Muriel, en estos versos es clara la influencia de la madre María de Jesús de Agreda, 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..."<sup>27</sup>

En los villancicos marianos, en general, Sor Juana es muy insistente o bien en evidenciar la lógica de los misterios mismos o bien en dejarlos como asunto de devoción, sin meterse a "escriturista"<sup>28</sup>:

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

#### **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. En general, más presentes que el Oficio están rezos marianos como la letanía. Recursos (el estribillo pospuesto, por ejemplo) que en otras series sirven a necesidades líricas aquí son empleados para acentuar la manera gozosa, laudatoria, de toda la serie.

La letra 1 desarrolla la alegoría de una batalla 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.

Aquí Sor Juana alude a algo nunca mencionado en las Escrituras: la muerte de la Virgen<sup>29</sup>. Ésta es la única letra en la que la monja se refiere explícitamente a la muerte de María, no al "tránsito" o al "salto"; pero explica esta muerte no como castigo sino "por

imitación": "para que no se hallase / señal alguna en el Hijo, / que no tuviese la Madre". Según Alicia Sarre<sup>30</sup>, esta idea y estos versos pudieran ser una glosa 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.

En realidad, a pesar del anuncio de la primera copla, en la letra no se lleva a cabo ninguna batalla entre cuerpo y alma; la alegoría queda trunca: se trata sólo de una serie de especulaciones en torno a la muerte y al porqué de la resurrección en cuerpo y alma de la Virgen.

En la letra 2, Sor Juana usa las letanías como base de sus versos, y así lo anuncia en el estribillo:

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

Admite, pues, 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 Angeles" 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.

El villancico 3 vuelve a presentar el tema de la muerte de María. Esta vez en la forma de un pregón: como se pregonaban 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!

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>31</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" (azucena = pureza), "Rosa de Sharon", etc. De esta simbología 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?  
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!"...

Quizá esta imaginería de flores y estrellas no provenga directamente de la Biblia sino del Oficio de la Asunción que, según A. Sarre, también "desborda de lirismo de astros y flores"<sup>32</sup>.

La letra 5 es una especie de oración/alabanza, en cuya segunda parte Sor Juana aplica a la Virgen las metáforas y símiles característicos del retrato cortesano:

cuyo pelo airoso,  
que prende sutil  
en garzotas de oro  
banderas de Ofir,  
proceloso y crespo  
se atreve a invadir,  
con golfos de Tíbar,  
reinos de marfil...

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 sienas  
y sus dos pies coronan las Estrellas...<sup>33</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!...

El tercer nocturno empieza con una gozosa composición a dos voces, en la que los elementos se unen "en dulce armonía" para celebrar la Asunción:

1.- 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.  
Tropa.- ¡Ay qué contento!

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

Tropa.- ¡Ay qué alegría!  
 1.- ¡Gócela siglos sin cuento!  
Tropa.- ¡Ay qué contento!  
 2.- Pues la mereció María.  
Tropa.- ¡Ay qué alegría!  
 ¡Ay qué alegría! ¡Ay qué contento!

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

El juego termina con una animada ensalada, una de las más variadas y logradas de Sor Juana. Sin importar cuál sea el tono o tratamiento predominante en las series, las ensaladas siempre inauguran un espacio muy específico, por lo cual es pertinente verlas en su conjunto y no como meros "fines de fiesta" (cf. cap. 6, pp. 234-237).

### **Asunción 1690**

Si se me permite la expresión, éste es el juego más "teológico" de los cuatro a la Asunción. Las series de 1676 y 1685 están dedicadas a celebrar amable, gozosamente, la asunción de María. La de 1679 es un lamento por su partida. En ésta, Sor Juana parece haber querido aventurar ciertas "reflexiones", más poéticas que sesudamente

teológicas, sobre el misterio.

El tema de la primera letra es una paradoja pseudoteológica: el ir María al Cielo ¿fue subir o fue bajar? 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 ya había usado en otras ocasiones):

2.- 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.

3.- Cuando el Alma se apartó  
del Cuerpo con raudo 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.

Como puede verse, se trata de meros juegos poéticos y conceptuosos. No obstante, Méndez Plancarte insiste en señalar que esta paradoja tiene más agudeza que solidez:

para poder decirla seriamente, 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)<sup>34</sup>.

El editor de Sor Juana vela demasiado por la ortodoxia de la monja. Se trata sólo de un juego, cuya solución es más que evidente, por eso sí hay una respuesta final (lo que no sucede cuando la paradoja

es realmente tal, por ejemplo, en la primera letra de la Asunción 1676):

1.- 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 2 es una propuesta poética de exégesis de un pasaje del Apocalipsis (21). La interpretación "oficial" es que 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 21:22). Sor Juana glosa estos versículos y deduce que esa novia es "Templo de Dios" a la vez que "Dios es Templo suyo":

¿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 misma paradoja de la letra 1 de la Asunción 1676: Dios "entra en la gloria" al encarnarse en María y María al ascender a los cielos.

La letra 3 comienza con un estribillo completamente tomado del Cantar de los Cantares (16,10) y las coplas son glosas poético-teológicas de las imágenes de ese mismo libro:

¿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:

1.- Porque ella es la luz primer  
 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!

Todos y cada uno de 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). O su victoria sobre el infierno: ¿por qué su belleza se compara con un escuadrón?:

1.- 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!

En mi opinión, 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 (cf.

cap. 4, pp. 166-167), en esta letra en particular, el estribillo está cuidadosa e ingeniosamente aprovechado (además, las coplas adoptan una de las estrofas más características de las letras sorjuaninas: la redondilla alargada; cf. cap. 4).

En la letra 4 vuelve Sor Juana a la antítesis bajar/subir. Aquí destaca la manera científica de comenzar el tratamiento del tema:

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.

La letra 5 explica la Asunción como una necesidad divina: Dios no cupo en los cielos "y se estrechó en el claustro generoso / del vientre virginal que le circunda" (idea procedente del Breviario: cf. supra n. 9). 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". En el fondo es el mismo razonamiento hiperbólico de otras letras, a saber, que María es "mejor cielo":

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.

El segundo nocturno termina con una composición muy lírica, paráfrasis del Cantar: el Esposo (Dios) llama a su dulce Esposa (María) "a gozar el digno premio". La Iglesia ha visto en el Esposo a Cristo y en la Esposa a la Iglesia; pero la Esposa también ha sido interpretada como María. El símbolo del matrimonio (siempre a partir de imágenes del Cantar) no es extraño en la mariología<sup>36</sup>. La letra termina con un apasionado estribillo que repite la invitación del Esposo:

¡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!

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. De acuerdo con la analogía del matrimonio, Sor Juana varía un poco esa representación: María es coronada como madre (del Hijo), Esposa (del Padre) y Templo (del Espíritu Santo).

La letra 7 se desarrolla a partir de una paradoja:

1.- ¿Cómo se ha de celebrar  
un día tan singular  
como ir al Cielo María:  
con llanto, o con alegría?

Repite la misma idea de la serie de 1676. Dos personajes discuten si el motivo es de alegría o de llanto:

2.- Subir a pisar Estrellas,

ciñéndose las más bellas  
su Frente, que ilustra el día,  
sólo toca a la alegría.

3.- Perder el Mundo afligido  
todo el bien que ha poseído,  
que aun no sabe medir cuánto,  
no le toca sino al llanto.

Como en otros villancicos de este tipo, la discusión va in crescendo y no hay solución al dilema:

2.- Sus dichas festeje amante.  
3.- El favor del Cielo implore.  
2.- ¡Cante, cante!  
3.- ¡Llore, llore!  
Los dos.- ¡Llore, llore! ¡Cante, cante!

#### **Inmaculada Concepción 1676**

Como el de la Asunción, el misterio de la Inmaculada Concepción no estaba oficializado como dogma en la época de Sor Juana. En 1854 el Papa Pío IX lo proclamó artículo de fe (bula Ineffabilis Deus). Este dogma dice que 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. 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. De aquí se desprende que: 1) María supera a los ángeles no en pureza, sino en inteligencia, por tanto 2) la Virgen es la criatura más perfecta después de Cristo-hombre.

La relación de los católicos con la Inmaculada Concepción es curiosa. El dogma se aceptó (y se sigue aceptando con verdadero fervor), y sin embargo pocos saben a qué se refiere<sup>37</sup>:

Il s'agit donc d'un hybride mariologique intéressant: l'union d'une croyance qui a bénéficié d'une immense popularité et

éveillé de féroces passions [...] avec un cadre précaire élaboré par les théologiens pour y accommoder ce credo populaire<sup>38</sup>.

Dos de los textos preferidos por los teólogos de la mariología han sido el "Discurso de la Sabiduría" (Eclesiástico, 24) y el Cantar de los Cantares. En el primero, dice la Sabiduría: "Antes de los siglos, desde el principio, me creó, / y por los siglos subsistiré" (Eclesiástico 24,9). Así María, predestinada e incapaz de errar, fue concebida por Dios como una idea. Y en el Cantar (4,7), el Esposo le dice a la Esposa: "¡Toda hermosa eres, amada mía, / no hay tacha en ti!" Estas imágenes, estas nociones, pasaron a la liturgia de la Inmaculada Concepción y de ahí las tomó Sor Juana para elaborar sus villancicos.

En la letra 1 de este primer juego a la Concepción, Sor Juana parte de la idea (propia de la teología mariana) de que María fue preservada por Dios de la culpa original desde que la "Mente Divina" la concibió:

Allá en la Mente Divina  
su puro esplendor intacto,  
sin necesidad de absuelto,  
fue éste un caso reservado.

La segunda letra está llena de retruécanos entre términos que aluden a algún aspecto mariológico y templos dedicados a la Virgen; todo a partir de la idea de que en su concepción pura, Dios estrena templo en María (motivo recurrente):

Venciendo al fiero Dragón  
que a sus pies holló triunfante,  
este milagro al instante  
sucedió en la Concepción.

El primer nocturno termina con una letra a base de preguntas

y respuestas. En cada copla, se pregunta y se responde algo en relación con la fiesta. Las respuestas son chistes:

-¿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). Más gracioso es el chiste de la "descalabratura": pregunta: ¿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.

De esta letra me resulta particularmente interesante la siguiente estrofa:

-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 cause par ce privilège unique, car son incapacité de pécher résultait d' une résistance adamantine"<sup>39</sup>. Esto es, 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.

La letra 4 es 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 "infición de manzanilla" que nos hizo Adán, etc. La letra termina con una inicitación a la devoción mariana: "Todos los hombres la busquen, / pues todos la necesitamos...".

La letra 5 es también un villancico "en metáfora de". Esta vez, Dios es el Hortelano que plantó "la Rosa más noble", exenta de espinas y de corrupción:

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

No sé hasta qué punto esta última estrofa sea una ponderación poética más y hasta qué punto revele las íntimas especulaciones sorjuaninas --no pronunciadas-- en torno a la figura de la Virgen. Después de varias lecturas de cada juego y de cada letra, y después de ver muy de cerca el aspecto formal (frecuencia, recurrencia, constantes de ciertas prácticas, estrofas, versos, etc.), tengo la idea de que los villancicos marianos son los más "didácticos", en los que hay mayor presencia de cuestiones teológicas<sup>40</sup>. Quizá las

razones son obvias: celebran dos dogmas de los cuales no hay noticia histórica (bíblica), sino que son producto de construcciones intelectuales de la hermenéutica católica. Los dos dogmas hacen de la Virgen una figura de devoción, más divina que humana. Sor Juana llega a des-solemnizarla con singular desparpajo haciéndola Dama andante, heroína de jácara, etc., pero, en general, respeta esa muy especial atmósfera de beatitud que informa la devoción mariana. De repente, algunos versos, escondidos o disimulados en medio de una devota alabanza, revelan otros pensamientos, otros sentimientos que no coinciden del todo con el resto de la composición. Por ejemplo, ya señalé su duda con relación al libre albedrío de María; la estrofa citada supra parece marcar cierta distancia: es tan divina María que la Naturaleza (los seres humanos) no se puede reconocer en ella<sup>41</sup>.

La letra 6 es una jácara, la menos "jacaresca" de todas. La fórmula inicial no responde a la retórica convencional de las jácaras; se trata del típico estribillo exhortativo de cualquier villancico:

¡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>42</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>43</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 valentonada 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.

De repente como que la monja se acuerda que está componiendo una jácara y re-entona su letra con la introducción de alguna expresión popular:

Jamás pudo ni aun tocarla  
la Sierpe; y así, corrida,  
en escuchando su Nombre  
bramando se da a Patillas<sup>44</sup>.

La última copla remite otra vez a los usos retóricos de la jácara: una despedida que "alude a la circunstancia 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>45</sup>:

De Ésta, pues, a quien los fieles  
invocan Madre benigna,  
es la fiesta, y es el canto  
de esta mi Jacarandina.

En la letra 7, Sor Juana usa la convencional metáfora (de origen bíblico) María-Aurora (luz, día) que triunfa sobre la noche (sombra, mal). Méndez Plancarte remite a unos versos del Primero Sueño en los que la aurora figura también en metáfora de guerra

entre el día y la noche, obviamente sin alusión alguna a la Virgen. Y en sus comentarios a esos versos dice que esa alegoría fue muy común en los villancicos marianos del siglo XVII (OC, t. 1, p. 602).

La última letra del juego es un villancico de negro. 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 su jerga. 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. No creo que Sor Juana tuviera una intención social o la pretensión de desplazarse por otros espacios (el de los esclavos de los obrajes o el de los vendedores callejeros, oficios de negros); la monja, simplemente, sigue muy de cerca las convenciones del género.

Es muy común que los villancicos de negro sean en forma de diálogo; en este caso, entre un "Negliyo" y la "Música castellana". El negro se aparece diciendo que los negros también saben cantarle 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 este caso, 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<sup>46</sup>.

#### **Inmaculada Concepción 1689**

Tres años después de haber participado en el certamen literario en honor a la Inmaculada (Trunfo Parthénico) y trece después de los villancicos de 1676, compuso Sor Juana esta segunda serie a la Concepción.

El juego de 1676 podría caracterizarse, en general, como una explicación poética del misterio. Éste de 1689 es más un ejercicio lógico-argumentativo sobre el dogma. Así, 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 (nótese, otra vez, lo bien aprovechado que está el estribillo; cf. supra, p. 28). 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). Esto es, evidentemente no se trata de verdaderos desarrollos teológicos, sino de juegos argumentativos con nociones y conceptos archisabidos, aceptados y reconocidos.

En la segunda letra Sor Juana enfoca el tema de una manera completamente distinta de como lo ha hecho hasta ahora: la creación del hombre fue la obra suma, "complemento del Orbe" y "perfección de los Cielos"<sup>47</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  
1.- del Hombre,  
2.- del Angel,

- 3.- del Cielo  
4.- y la Tierra.

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 hipérboles 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.

En la letra 3 Sor Juana vuelve a los ejercicios de argumentación. Las primeras dos seguidillas presentan las dos premisas que se prueban recíprocamente: 1) como María es madre de Dios, es purísima; 2) 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:

- 1.- ¿Quién la ve de Dios Madre,  
que no discurra  
que de quien la Luz nace,  
nunca fue oscura?  
2.- ¿Quién la ve Preservada,  
que no adelante  
que es tanto privilegio  
para ser Madre?

La letra termina con un estribillo que remite a los términos y forma de un desarrollo silogístico:

- 1.- Luego a la Preservación  
prueba la Maternidad.  
2.- Luego es, de esa Dignidad,  
premisa la Concepción.  
1 y 2.- La ilación  
de uno y otro hemos sacado,  
y aun convertibles mostrado,  
porque a dos sentidos cuadre:  
1.- ¿Sin pecado? ¡Luego Madre!  
2.- ¿Madre? ¡Luego sin pecado!

La letra 4 es, otra vez, el desarrollo lógico-argumentativo de la paradoja planteada en el estribillo:

¡Oigan qué cosa y cosa,  
que decir quiero  
un Privilegio que es  
y no es Privilegio!

"Qué cosa y cosa" es una fórmula convencional de los enigmas y adivinanzas<sup>48</sup>: la Inmaculada Concepción es un privilegio porque Dios la eligió 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?

La letra 5 sigue una fórmula muy parecida a la del villancico anterior. En el estribillo se formula la siguiente paradoja:

¡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. Se trata de un razonamiento muy conceptuoso (de ninguna manera filosófico) con nociones temporales:

determinó su Poder,  
que todo lo considera,  
prevenir lo que no era  
para lo que había de ser.

Las últimas cuatro coplas remiten a la tesis planteada en el estribillo de la letra 1: 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:

Y así afirmará mi voz  
que siempre fue Limpia, pues  
debemos pensar que es  
todo lo que no es ser Dios.

Nos topamos aquí con la relación entre la Inmaculada Concepción y el "voto de sangre"<sup>49</sup>. 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>50</sup>.

Realmente es notable que cinco años después, al año de haberse retirado del mundo de las letras, la monja tenga presente aquella copla de uno de sus tantos villancicos a la Concepción. ¿Coincidencia? ¿Convicción profunda? ¿Retórica?<sup>51</sup> Me inclino a pensar que Sor Juana se repite con plena conciencia: aun "vencida" hace gala de su lúcida ironía, remachando a sus detractores su propia opinión sobre el tema, a la manera del proverbial "y sin embargo, se mueve" de Galileo.

El segundo nocturno termina con una alabanza a la belleza de

la Virgen, a partir de la polémica hipérbole "Cielo es María más bello". María está por encima de las diosas mitológicas Venus, Cintia (= Diana), Palas, Flora. Las heroínas bíblicas, por su parte, son sólo vislumbres de lo que será María. Así, pues, "¡Agua, Tierra, Viento y Fuego, / todo a sus plantas se rinde!".

La letra 7 está inspirada, como es frecuente, en el Cantar. Aquí 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. Como tradicionalmente la Iglesia había hecho esta analogía entre la Virgen y la Esposa del Cantar, no extraña esta representación "morena" de María. Sor Juana desliga el color negro del pecado y da razones teológicas a esta morenez:

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.

Tal parece, pues, que el tema de la Inmaculada Concepción se prestaba más, en Sor Juana, a juegos lógicos y conceptuosos que a arrebatos líricos. Son varias las letras elaboradas a partir de paradojas: un misterio que aunque no es de fe se cree, un privilegio que no es privilegio, un instante fuera del tiempo, etc. En los juegos a la Asunción, cuando parafrasean el Cantar, las letras poseen un marcado acento lírico. En cambio, en esta serie, el apasionado lenguaje del texto bíblico se mezcla con el tono expositor que domina todo el juego (véase, por ejemplo, la letra 7).

## Villancicos del santoral

### San Pedro Apóstol 1677

Este primer juego al apóstol, compuesto para cantarse en la catedral metropolitana, viene precedido de una dedicatoria en prosa al Sr. Lic. D. García de Legaspi Velasco Altamirano y Albornoz, por ese entonces canónigo de la catedral. Este personaje es el destinatario explícito de la dedicatoria, pero, más bien, la serie parece estar dirigida a quienes hostilizaban a Sor Juana por sus "negros 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? En general, la dedicatoria es una disculpa, en ese tono falsamente modesto, por haber compuesto los villancicos, por sus posibles ligerezas, por lo "fallido" de los versos.

El primer nocturno empieza con un elogio del santo. Las primeras liras parecen anunciar el tono triunfal, hiperbólico, normal en este tipo de letras:

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.

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.

Claro que Cristo le 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.

Nótese el posesivo mi Pedro. Sólo el apóstol y San José le inspiran esta emoción tan particular.

La letra 2 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>52</sup>, elabora Sor Juana las alegorías con la historia de Pedro<sup>53</sup>:

La grifa y la italiana,  
por gala podéis saberlas:  
mas la romanilla os toca,  
pues sois de Roma cabeza.

De este villancico me interesa destacar el uso del apóstrofe lírico, raro en los villancicos (al menos en los sorjuaninos) "en metáfora de": Pedro parece ser no sólo el referente, sino también el destinatario de las alegorías.

La letra 3 se refiere a Pedro como Contador Mayor de la Iglesia (Méndez Plancarte explica en sus notas, p. 380, que las

catedrales tenían un contador, llamado también clavero, que solía ser maestro de matemáticas). A partir de nociones aritméticas, construye Sor Juana sus alegorías: Pedro 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). En esta letra encontramos la primera referencia a la negación de Pedro y sus lágrimas de arrepentimiento (que en la serie de 1683 serán el motivo central)<sup>54</sup>:

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.

El hermoso estribillo con que remata esta letra constituye también un anuncio del lirismo desplegado en la serie de 1683 (nótese, otra vez, el uso del apóstrofe lírico):

¡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 segundo nocturno comienza con un villancico latino en el que se alaba a Pedro como nuevo fundador de Roma. Pedro, con su fe, convierte a Roma en "Reina de cuantas ciudades el Orbe admira"; la aleja del error (el culto pagano) y la convierte en discípula de la verdad. Según Méndez Plancarte (p. 382), y contra las suposiciones de A. Sarre (cf. supra, n. 44), esta metáfora de la nueva fundación

de Roma está cabalmente inspirada en el segundo nocturno de los maitines a San Pedro (Homilía de San León Magno).

La letra 5 desarrolla una ingeniosa alegoría de Pedro como catedrático de latinidad en la clase de Mayores<sup>55</sup>. Sor Juana no remite sólo a episodios de la vida del apóstol, sino también a otras cuestiones teológicas que, se supone, Pedro comprendería mejor que nadie:

También su Diptongo ha sido,  
pues dos letras que en Él vienen  
se han unido,  
y entrambas juntas retienen  
su sonido.

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<sup>56</sup>. 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. Quizá, doctrinalmente hablando, éste sea el aspecto más relevante de San Pedro. Sin embargo, Sor Juana le resta importancia frente a la grandeza que ella percibe en la condición humana del apóstol.

Figura, por primera vez, el muy socorrido episodio de Malco<sup>57</sup>:

Viendo a Malco sin mensura,  
del furor al que le incita  
su locura,  
le puso con sangre escrita  
la cesura.

No podía faltar la referencia al llanto:

Entonces mudos enojos  
su negación condenaron;  
y en despojos  
las sílabas liquidaron

de sus ojos.

Finalmente quiero destacar la idea, que Sor Juana hace suya, de que con el yerro Pedro crece espiritualmente:

Creció con el escarmiento;  
y con mayor perfección  
halló atento,  
después de declinación,  
incremento.

El segundo nocturno termina con 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 episodio de Malco figura aquí en una copla de fino conceptismo (cf. cap. 2, pp. 90-91). Finalmente, 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.

El tercer nocturno empieza con una jácara. E. Flores<sup>58</sup> llama la atención sobre el lugar, anómalo en los juegos sorjuaninos, que ocupa: 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). Según E. Flores, este cambio coincide con la inclusión de las glosas del mestizo en la ensalada final del juego. Estas glosas constituyen una segunda jácara por el tono y manera de tratar el tema, aunque no reciben tal designación (cf. cap. 6)<sup>59</sup>.

La jácara está en serie con las letras que la preceden: 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" (Jéronimo 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 teoría 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.

No podía faltar la estrofa alusiva a su negación y arrepentimiento:

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" (Dcc. 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>60</sup> de "suprema dignidad": sus lágrimas transforman su debilidad en fortaleza.

### **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>61</sup>, esta serie está muy lejos no sólo de la letra de los maitines, sino hasta del espíritu de la fiesta. El Oficio (cf. letra 4 del juego anterior) resalta más el aspecto triunfal del apóstol, su elección como cabeza de la Iglesia, como la potestad suprema. Aquí Sor Juana enfatiza líricamente su arrepentimiento y ensaya explicaciones a esa debilidad (algunas veces "incorrectas" a ojos de Méndez Plancarte), que, a su vez, redundan 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.

La letra 1 es la alegoría de un examen. Pedro 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.

La concepción que está tras estos versos es interesante, aunque no del todo original. En sus comentarios al villancico 7 de esta misma serie, 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. Sor Juana, como veremos, reitera una y otra vez, en esta serie, esa idea.

La letra 2 es un canto de alabanza 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, etcétera:

En fin, su graduación tanto  
de todo discurso pasa,  
que es el mejor aplaudirla  
el no saber ponderarla.

No hay, pues, mejor elogio para Pedro que el no poder hacerlo ante tanta maravilla.

Sor Juana desarrolla una idea parecida en el villancico 3: para cantar con decoro a Pedro "todos dirán lo que saben, / y yo sólo lo que ignoro":

Porque copiar perfecciones,  
imposibles de pintarlas,  
con tan errados borrones,  
si alguno puede expresarlas

será sólo en negaciones.

Como en la letra 1 de 1677, la monja recurre a la afirmación "de signo negativo" para expresar el elogio. Usa negaciones en dos sentidos: las que conforman la alabanza y las de Pedro. Al final reitera el valor del llanto y el hecho de que para llegar al Solio Mayor "haber sido pecador / le sirvió como el ser santo".

El segundo nocturno, en conjunto, constituye una de las cúspides líricas de las series sorjuaninas. En los tres villancicos está presente el apóstrofe lírico; en los tres el estribillo va pospuesto y funciona como una condensación lírica. En el primero, Sor Juana se refiere a Pedro con los epítetos comunes: pastor, fundamento de la Iglesia, pescador, claverero, etc. En una afortunada y hermosa traslación, usa el convencional símil de la piedra ("Tú eres Pedro y sobre esta piedra...") para aludir al llanto:

Piedra herida a los golpes  
del dolor penetrante,  
desatando tu yelo  
en dos puros raudales.

El tema de la letra 5 es el llanto. Sor Juana no recurre a ninguno de los lugares comunes de las composiciones al apóstol. Únicamente se ocupa, con ternura, con compasión, del dolor de su Pedro ("Llora, llora, mi Pedro..."), consolándolo en hermosísimas líras:

¡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>.

En la última letra de este segundo nocturno, Sor Juana parte

de la historia de Pedro como pescador para llegar a la alegoría -- de origen bíblico-- del santo como pescador de almas:

bien haces: acude  
a mayor empeño,  
y tu pesca sea  
todo el Universo.

El remate del villancico es un estribillo tradicional de canción profana, probablemente tomado del romance gongorino "Sin Leda y sin esperanza", adaptado a la segunda persona de la letra: "¡Barquero, barquero, / que te llevan las aguas los remos!"<sup>63</sup>.

La letra 7 versa, otra vez, sobre las lágrimas de Pedro:

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.

Tal vez los versos más hermosos de los villancicos sean los dedicados al llanto de Pedro; Sor Juana encontró en él un motivo de enormes posibilidades líricas:

Finas perlas le bordan el pecho,  
quedando más rico con la contrición:  
cada pena, le alcanza una gloria;  
cada lágrima, impetra un perdón.

Repite más explícitamente la idea de la letra 1 de que la negación de Pedro era parte del plan de la Providencia:

Providencia Divina permite,  
altamente sabia, que yerre el Pastor,  
porque estudie en el propio delito  
lecciones de ajena conmiseración.

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 los alcances

poéticos de las letras. La comparación nos 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. El tono de las series, 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. Y esto lo comprueba la serie de 1683. No cabe duda de que San Pedro era una figura especialmente querida de Sor Juana.

#### **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>64</sup>. A juzgar por la serie que le dedica y por el trato que le da, San José es una figura grata a Sor Juana. Quizá esta preferencia tenga que ver con su devoción mariana y con las razones feministas expuestas por Bénassy-Berling, pero también --y sobre todo-- con el gusto por recrear una figura tan singular: nada menos que el padre terrenal de Cristo. Así, por ejemplo, en la dedicatoria encontramos el mismo juego conceptista de algunas letras a San Pedro: nadie ignora las glorias de José, pero nadie las sabe, porque están por encima de la comprensión humana. Todos reconocen la grandeza del santo, pero todos la ignoran porque es tal que no se puede medir ni conocer con certeza. Sor Juana desea, entonces, que su juego de villancicos:

al menos merezca ser  
 índice de una fineza  
 que piensa de vuestras glorias  
 todo aquello que no piensa.

Como algunos de los villancicos asuncionistas, el primero a San José presenta también la oposición entre el júbilo del Cielo, porque José asciende y el dolor de la tierra por perderlo. Sor Juana remite a una idea muy aceptada de 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>:

2.- 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!

El villancico 2 es una ingeniosa y original exaltación a San José: qué tanta será su perfección que para hijo suyo sólo Cristo fue bastante. Los textos bíblicos proporcionan apenas unos cuantos datos, relacionados con el proyecto mesiánico: que permaneció casto en su matrimonio y guardó la virginidad de María. Sor Juana suple la escasez de noticias con pura retórica (como esta ingeniosa salida) o con recursos más interesantes, como se verá más adelante.

En el villancico 3, Sor Juana anuncia un ejercicio imaginativo interesante (que luego culmina en la letra 6): José asumiendo cabalmente la autoridad de padre, esto es, que "el hombre domine y obedezca Dios":

1.- ¿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:

2.- Yo lo vi en Moisés,  
cuando revocó  
la sentencia, porque  
Moisés lo pidió.

1.- ¡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 4 Sor Juana compara la mudez de Zacarías con el silencio de José. Zacarías duda del anuncio del ángel de que él y Santa Isabel --ya seniles-- serán padres del futuro Juan el Bautista. Dios castiga su duda dejándolo mudo hasta el nacimiento del hijo. El silencio de José, en cambio, es una opción 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: sobran las palabras en quien es padre del Verbo:

¡Y así, todos entiendan que José calla  
porque el Verbo Divino es su palabra!

La letra 5 alude a la doble virginidad de José: casto en sí mismo y en su esposa, a quien no "conoció"<sup>66</sup>:

El tener Dios Madre Virgen  
le debe: pues a merced  
lo fue de José, cediendo  
su matrimonial poder.

San José hubiera podido lícitamente ejercer su derecho conyugal; muestra de su grandeza espiritual es la renuncia a ese derecho. A Méndez Plancarte no le parecen del todo correctos el razonamiento y la ponderación 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). Creo que la explicación de Méndez Plancarte anula el espíritu de la letra: la monja alaba, precisamente, la generosidad de José de aceptar sólo una paternidad "providencial".

La letra 6 es un villancico de apuesta. Dios y José apuestan a 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:

1.- [José] Yo fui a la voz del Angel  
tan obediente,  
que mi respuesta sola  
fue obedecerte.  
2.- Yo pago con ventajas  
esa fineza,  
sujetando a ti toda  
mi Omnipotencia.

A ojos de cualquier buen cristiano, José fue el premiado, esto es, la mayor fineza la ejecutó Dios. Sin embargo, en la apuesta sorjuanina ninguno "alcanza"; nadie gana, "pues en la cuenta /

tanto vale la paga / como la deuda". Los villancicos están llenos de estos lances retóricos, de estas hipérboles conceptistas, que -- en mi opinión-- no sólo son eso, sino también esbozos de una opinión sobre estas cuestiones, de una "teología personal". Esta teología "especulativo-imaginativa" de Sor Juana está también muy presente, como lo señalé en su oportunidad, en los villancicos de la Concepción. Se trata de un continuo ejercicio intelectual e imaginativo que revela un afán de ir siempre más allá (afán que culmina en la Carta atenagórica): Sor Juana conocía bien la teología; no modifica nada, porque no puede. Lo bueno es todo el jugo que sabe sacar. Así, por ejemplo, en este villancico 6 desvirtúa un poco 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. Sor Juana se luce recreando la reacción humanamente lógica de un José tan divino como humano (de hecho, esta paradoja está presente en toda la serie).

La letra 7 tiene que ver 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 (nótese que 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: menciona

perifrásticamente 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. Creo que la propuesta es una manera retórica más, pero también un ejercicio intelectual (de la dimensión que pudiera tener un ejercicio de este tipo en el contexto de una poesía ligera, de circunstancia). 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 ella 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 retóricos: intelectuales.

En la letra 9 Sor Juana opone a José y a Tomás, el apóstol. Mientras Tomás necesitó ver a Jesús y tocar sus llagas para creer

en su resurrección, José vio preñada a María y no la creyó adúltera. Tomás necesitó de la evidencia; José prescindió de ella gracias a su fe:

Mas Joséf en todo  
es tan al revés,  
que porque crea un Cuerpo,  
le habla un Dios por Fe.  
¡Creer y no ver!

El villancico 10 es una hermosa letra sobre los celos de José. Méndez Plancarte no acepta esta emoción en el santo: "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). Sin embargo, creo que Sor Juana, como lo he venido mostrando, se complace precisamente en recrear la humanidad de José, mencionando sentimientos muy humanos que los Evangelios han silenciado. Aquí José sufre y para no ver a María preñada, cierra los ojos pues no quiere que sean testigos contra 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.

La letra 11 retoma los dos temas del villancico anterior: los celos y el barroco "ver dormido":

Despierto Joséf ignora,  
y dormido sabe: luego  
duerme cuando está velando,  
vela cuando está durmiendo.

En este caso, Sor Juana explica los celos como un dolor que pone a prueba a José y que lo equipara al Padre Eterno cuando éste celó a su pueblo que adoraba a otros dioses (Éxodo):

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.

Si en el villancico anterior los celos nos revelaban el lado humano, en éste lo acercan a la divinidad.

En la última letra del juego Sor Juana vuelve a equiparar a José con Dios:

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.

Sor Juana incurre en una confusión teológica: José es padre de Dios-Hijo e hijo de Dios-Padre. Quizá deliberadamente confunde las dos personas para engrandecer la figura de José:

Más sustentaba que Dios,  
a mi modo de entender,  
pues Dios lo sustenta todo,  
y él daba a Dios de comer...

Se ve que a Sor Juana le picaba esto de recrear a José como padre "normal" que da de comer, provee el sustento, educa, regaña, etc. (cf. también el romance 54):

Yo no entiendo tan gran Santo,  
de mí solamente sé  
que desde luego detesto  
lo que no sonare bien;  
y estaré  
a lo que corrija  
Nuestra Santa Fe.

Parece que la monja está consciente de haberse excedido en sus licencias poéticas y se "cura en salud" con esta última estrofa<sup>67</sup>.

### Santa Catarina 1691

De los doce juegos, es éste el más favorecido por la crítica. Las razones son las siguientes:

1) El paralelismo entre lo que relata el Breviario Romano sobre la santa y lo que se sabe de la vida de Sor Juana. Según las lecciones del segundo nocturno del 25 de noviembre (fiesta de Santa Catarina):

Catarina, noble virgen de Alejandría, adunó las artes liberales con el ardor de la fe, y a los 18 años superaba a los varones más doctos, y con sapientísimas razones abogó ante Maximino que perseguía al Cristianismo. Éste convocó de todas partes a los mayores Filósofos para confundirla. [Sin embargo, ella] con la fuerza y sutileza de su argumentación, los encendió en tal amor de Jesucristo, que no dudaron en morir por Él. [Maximino, entonces, recurrió a los azotes, la cárcel, las torturas y] aprestó una rueda erizada de cuchillas, que se hizo pedazos al estar Catarina en oración. 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 Angeles en el Monte Sinaí (apud Méndez Plancarte, p. 432).

El parecido con la vida de Sor Juana es evidente: dos mujeres sabias, doctas, que muy jóvenes superaron a los hombres. Como Catarina, la monja fue sometida a un examen, según lo refiere Calleja: 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 airosa. Incluso hay un paralelo en el martirio: Catarina fue torturada física y moralmente, Sor Juana moralmente; la santa fue decapitada, la monja, simbólicamente, mutilada. Con toda seguridad, Sor Juana percibió esta identidad y por eso los villancicos suenan tan autobiográficos.

2) Su "desafiante" feminismo: en efecto, el tema se prestaba

para "coger la ocasión por la mollera" y defender el derecho de las mujeres al estudio, así como para remacharles a sus muy "santos" detractores que santidad y sabiduría no se excluyen.

3) Su supuesta filiación hermética:

¿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? (letra 4)

En sus comentarios a esta estrofa, Méndez Plancarte explica que Serapis era un dios egipcio a quien se representaba como un anciano con una serpiente enroscada en su cuerpo y con un celemín y un perro de tres cabezas. "De que tuviera una cruz en su pecho, no hallamos rastro; pero en alguna parte lo ha de haber leído Sor J." (p. 435). Para Octavio Paz, la estrofa remite a la cruz que se encontró entre los jeroglíficos del santuario de Serapis en Alejandría. Lo de la cruz en el pecho, según Paz, proviene de Kircher (Oedipus Aegyptiacus, 1652)<sup>68</sup>. De aquí, Paz deduce que el villancico está imbuido de preocupaciones herméticas: "Es revelador que ni siquiera en un villancico, género popular y devoto, Sor Juana olvidase sus preocupaciones filosóficas y herméticas"<sup>69</sup>.

También Elías Trabulse hace una lectura hermética del juego. En la primera parte de su artículo "La Rosa de Alejandría: ¿una querella secreta de Sor Juana?"<sup>70</sup>, afirma que la fuente principal de los villancicos no fue el Breviario Romano, sino una biografía poco conocida de Santa Catarina: La Rosa de Alejandría (1672) de Pedro de la Vega, aprobada por el padre Núñez. Dice Trabulse que la obra es profundamente antifeminista: el autor "no disimuló, ni intentó hacerlo, la profunda aversión que a él, como a su amigo y

colega Antonio Núñez de Miranda, le producían las mujeres sabias..."<sup>71</sup>. Sor Juana, pues, se inspiró en esta biografía para replicar a su ex-confesor. La noticia es interesante. No es improbable que Sor Juana conociera la obra; quizá el mismo Núñez se la recomendó en uno de sus intentos por alejarla del estudio. Lo que no queda nada claro es la conexión del descubrimiento de esa posible fuente con la interpretación "hermética" planteada en la segunda parte del artículo. 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" (loc. cit.); la cruz hermética (cf. supra), entre otros. El mismo Trabulse descarta la interpretación hermética de la rosa en la primera parte de su artículo, cuando cita la explicación que el autor de La Rosa de Alejandría da al símbolo: "a Santa Catarina por virgen, por mártir y por doctora, le viene como nacido, el epíteto de Rosa" (apud p. 210). Así que si Sor Juana conocía la obra, de ahí tomó la imagen; si no, recogió la imagen convencional de las vírgenes. El símil de la estrella no es nada indicativo: figura en varias letras puesto que forma parte de una larga tradición poética relacionada con la descripción de la belleza femenina. No encuentro ninguna referencia al Uroboro (el áspid de Cleopatra de la letra 3 no tiene nada que ver con el uroboro).

Definitivamente, como señala el mismo Trabulse (p. 212), la

dimensión hermética de estos villancicos es sólo perceptible para los iniciados. En lo particular, como lega, no encuentro esas preocupaciones herméticas, y los argumentos de Paz y de Trubulose no me parecen convincentes.

Estos villancicos también han provocado mucha curiosidad por ser los últimos que compuso Sor Juana y de lo último que escribió. Así que se les ha dado el valor de "testamento intelectual" (¿para noviembre de 1691 estaría ya Sor Juana pensando en abandonar el mundo de las letras?, ¿y si son suyos los villancicos atribuibles de 1692 a San Pedro?). Por si fuera poco, a estas particularidades hay que añadir que se cantaron fuera de Puebla o de la ciudad de México: los compuso para la catedral de Oaxaca. Según Georgina Sabat<sup>72</sup>, esto se debió a que el obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, después del revuelo por la Carta atenagórica, la Carta a Sor Filotea y la Respuesta, no juzgaría oportuno que esos villancicos tan virulentos se cantaran en Puebla, y se los recomendaría al obispo de Oaxaca, su amigo. Esta explicación supone que Sor Juana compuso motu proprio los villancicos y luego buscó dónde colocarlos. Pero lo que siempre sucedía era que las catedrales u otras iglesias pedían los villancicos. Es casi seguro, entonces, que Sariñana, obispo de Oaxaca y admirador de Sor Juana, le hiciera el encargo a la monja. Se pensará que, en última instancia, qué importancia tiene si fue o no por encargo. Creo que mucha: si los compuso por voluntad propia podría significar que sí tienen ese valor de testamento; que quiso contraatacar después del problema causado por las cartas; que leyó La Rosa de Alejandría y quiso

replicar; en fin, que este juego tendría un significado muy especial dentro de su obra. Si los escribió por encargo, como todos los demás, entonces son letras, al igual que tantas otras, más o menos convencionales, con su dosis de originalidad y quizá con mayor presencia de lo autobiográfico (el tema se prestaba), pero no especialmente significativos. Lo más sencillo es pensar que Sariñana le encargó estos villancicos.

La primera letra es una hermosa composición en esas liras tan sorjuaninas:

Sosiega, Nilo undoso,  
tu líquida corriente;  
tente, tente,  
párate a ver gozoso  
la que fecundas, bella,  
de la tierra, del Cielo, Rosa, Estrella.

Se trata de una alabanza a la santa que supera en belleza, sabiduría y valor a las heroínas bíblicas. Las tres cualidades son las mismas que destaca el Oficio Divino<sup>73</sup>.

En la letra 2 las razones de la alabanza son su virginidad y su martirio:

¡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) significa siempre 'virgen y mártir': jazmín, pero rojo; clavel, pero blanco.

La idea de la tercera letra es original de Sor Juana: una comparación entre 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.

La letra 4 constituye también un desarrollo muy original del tema: 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. Toda esta egiptología es señal de la universalidad de noticias de Sor Juana; no creo que estas alusiones tengan un significado especial, ni que --como suponen Paz y Trabulse-- sean indicios del hermetismo "egipcio" de la monja. Simplemente, estos conocimientos --que tal vez no sean producto de un estudio profundo y sistemático, sino de lecturas diversas, dispersas y casuales-- venían "como anillo al dedo" para adornar la historia de Catarina<sup>74</sup>.

El tema del villancico 5 es el martirio de Santa Catarina, con

un evidente y claro traslado a la circunstancia personal de Sor Juana. 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>:  
¡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 estraño 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 puncen 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, agudizada en ese año de 1691), pero a las dos las fortalecen, las hacen más grandes.

La última letra del segundo nocturno es la que ha provocado mayor entusiasmo entre las defensoras del feminismo de Sor Juana. 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.  
 ¡Víctor, victor!

El discurso del villancico suena muy encendido, casi militante:

Estudia, arguye y enseña,  
 y es de la Iglesia servicio,  
 que no la quiere ignorante  
 El que racional la hizo.  
 ¡Víctor, victor!

Estos versos resultan tan subidos de tono que M.-C Bénassy-Berling observa 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>77</sup>.

A pesar de lo encendido del discurso, la letra no tiene por qué provenir forzosamente de una pluma femenina. Méndez Plancarte (p. 436) cita este pasaje de Calderón: "Pues lidien y estudien, que / ser valiente y ser sabias / es acción del alma, y no es / hombre ni mujer el alma".

El señalamiento es pertinente porque esta letra se ha atribuido también a León Marchante (1631-1680): figura en las páginas 350-351 del tomo 2 de las Obras poéticas pósthumas, 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 pósthumas»" (loc. cit.). 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 pósthumas. Tomando en cuenta el gran influjo que el villanciquero español ejerció en Sor Juana, el cuidado y escrúpulo con que el anónimo editor reunió las obras del 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 (véase el cap. 7), no sería extraño

que se tratara de un "plagio". Para mí la letra es, sin duda, del villanciquero español; pero quedaba perfecta dentro del juego sorjuanino. Ese feminismo tan "sorjuanesco" inspira también las otras dos letras de León Marchante, con estrofas tan contundentes como ésta:

En las Ciencias aprender  
cifró todos sus placeres;  
mas no fue mucho, a mi ver,  
porque todas las mujeres  
son amigas de saber<sup>78</sup>.

En la letra 7 Sor Juana toma el pasaje de la leyenda que cuenta que después del martirio, el cuerpo de Catarina fue llevado por los ángeles al Monte Sinaí: aquel monte que dio la ley al pueblo israelí, se transforma en relicario, en mausoleo de la santa.

La letra 8 es un entretenido y bien elaborado juguete a nueve voces y coro, en el que Sor Juana enumera las siete maravillas del mundo antiguo para proponer una octava y mayor: Catarina. Según Méndez Plancarte (p. 438), esta ponderación era ya en la época un tópico admirativo. Donde la monja tiene que desplegar mayor inventiva es en la última parte, en la que recapitula los atributos de cada una de las siete maravillas y los aplica a la santa (unas veces con mayor fortuna que otras):

9.- Pues no ha acertado ninguno;  
ya que la más peregrina  
Maravilla, es Catarina:  
que fue Muro,  
de todo asalto seguro;  
fue Coloso  
de otro Febo más hermoso;  
fue Pirámide que al Cielo  
fue de un vuelo;  
de Cristo Sacramentado

fue sagrado  
Mauseolo...

La letra 9 "escenifica" una disputa entre la Rosa y la Estrella por ver cuál de los dos símiles se aplica mejor a Catarina:

- 1.- Catarina, siempre hermosa,  
es Alejandrina Rosa<sup>79</sup>.
- 2.- Catarina, siempre bella,  
es Alejandrina Estrella.
- 1.- ¿Cómo Estrella puede ser,  
vestida de rosicler?
- 2.- ¿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 el estribillo de la letra 10 Sor Juana usa la alegoría del matrimonio (procedente del Breviario: "Veni, sponsa Christi, accipe coronam..."): la virgen mártir es la esposa y Cristo el esposo<sup>80</sup>. Esta alegoría se limita al estribillo. Las coplas son un despliegue de imágenes aplicadas a Catarina (Rosa, Azucena, Estrella, Luna):

Éstos, oh Virgen bella,  
que observó la memoria,  
son nombres que en tu historia  
el tuyo dulce sella:  
que eres Rosa, Azucena, Luna, Estrella<sup>81</sup>.

El último villancico del juego es una deliciosa letrilla (muy al estilo gongorino), que rezuma malicia y gracia. Pareciera una paráfrasis de la letra 6, aunque en tono ligero, pícaramente irónico, como de "chisme" (en contraposición al "historicismo" del otro villancico):

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 saviduría? Pues ¿por qué le ha de ser más acepta la ignorancia que la ciencia? Sálvese San Antonio con su ignorancia santa, norabuena, que San Agustín va por otro camino, y ninguno va errado<sup>82</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 furor de "Patillas" está plenamente justificado: el estudio de las ciencias sagradas favorece la santidad individual y redundante, por tanto, en beneficio de toda la Iglesia.

Esta mención del diablo podría ser indicio de que Sor Juana conoció las letras de León Marchante, puesto que también él alude a que 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.  
 (op. cit., t. 2, p. 351).

Sor Juana:

Porque tiene el Diablo  
esto de saber,  
que hay mujer que sepa  
más que supo él...

### San Pedro Nolasco 1677

Según el Breviario Romano (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.

Este juego es, quizá, el más gris, el menos atractivo. No creo que la fiesta tuviera gran importancia en el calendario litúrgico ni que inspirara de manera especial a Sor Juana. Simplemente 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, etc.:

¡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 retruécanos, 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.

Sor Juana 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 Octavio Paz de los villancicos:

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>83</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 XVII; 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 apreciables aún ahora a pesar de que el contexto que los produjo ya no es el nuestro.

Creo que 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.

Ya hablé de lo poco sólida que me parece la interpretación hermética. En cuanto a la lectura feminista, pienso que, a pesar de las hostilidades de que Sor Juana fue objeto, no podemos ver en cada escrito una encendida defensa 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.

#### Notas

1. Revista Iberoamericana, 16 (1950/51), 269-283.

2. Cf. infra la letra 7 del juego a la Asunción 1679, así como la nota 34.

3. Art. cit., p. 281.

4. Por otra parte, difícilmente podría tener acceso a otras posibles fuentes. La búsqueda podría hacer que el trabajo cayera en una espiral de hipótesis difíciles de comprobar, que redundaría en la sobreinterpretación que tanto ha perjudicado a los estudios sorjuaninos. Muchas veces ya no se lee a Sor Juana; ya no se encuentran ese giro poético, ese uso especial, ese guiño del buen poeta, para luego ubicar el hallazgo en el contexto de su obra, la de sus antecesores y contemporáneos, y de ahí tratar de descifrar

algo del pensamiento de la monja. Ahora se procede al revés: primero se hace la interpretación y luego se buscan los elementos que la apoyan y sustentan. En relación con los villancicos, me refiero concretamente a buena parte de la crítica "feminista" y a los estudios "herméticos" (cf. infra). Estos trabajos, en mi opinión, convencen de la firmeza de las convicciones de los estudiosos, pero no aportan mucho al conocimiento de la obra de Sor Juana.

5. Véanse sobre todo: Marie-Cécile Bénassy-Berling, Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, México, 1983, 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.

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

7. G. Sabat de Rivers, "Los Ejercicios...", art. cit., pp. 265-266.

8. 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. No creo que Sor Juana tuviera 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 (lo oficializó Pío XII 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, t. 1, núm. 52).

9. La imagen procede del Breviario Romano: "¡Oh Santa e inmaculada Virginidad!... 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, p. 355).

10. Véase este otro ejemplo de un juego, 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.  
 ¡Víctor 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.  
 ¡Víctor de la Tierra!

(Biblioteca del Museo Nal. de Antropología).

Nótese el parecido no sólo en el tratamiento del tema, sino también en la organización estrófica: 8-8-8-8-8-8 + 6 abbaac + c.

11. A menos que indique lo contrario, todas las citas de

Méndez Plancarte están tomadas del t. 2 de las Obras completas, F.C.E., México, 1952 (reimp. de 1976).

12. Op. cit., p. 96.

13. Margo Glantz ("El discurso religioso...", art. cit.), refiriéndose a esta letra, habla de "imágenes ginecológicas" y hace una muy confusa interpretación de los villancicos marianos, a partir de la asociación Inmaculada Concepción-Asunción (que ella supone original de Sor Juana). Pero esta relación es parte de la explicación de los dos dogmas y es elaboración de la Iglesia. M. Warner cita, al respecto, la Constitución de Paulo VI: "La Vierge immaculée fut emportée corps et ame dans la gloire céleste au terme de son séjour terrestre" (op. cit., p. 232).

14. M. Glantz, "El discurso religioso...", art. cit.; G. Sabat de Rivers, "Los Ejercicios...", art. cit.; M.-C. Bénassy-Berling, op. cit.; Josefina Muriel, Cultura femenina novohispana, UNAM, México, 1982.

15. Cultura femenina..., op. cit., p. 160.

16. Ernst R. Curtius (Literatura europea y Edad Media latina, trads. M. Frenk y A. Alatorre, F.C.E., 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. Menciono algunos de los ejemplos que da Curtius: 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". Las observaciones de Curtius sobre este particular procedimiento metafórico valen también para los villancicos 2, 5 y 6 de San Pedro Apóstol 1677.

17. Emilio Cotarelo y Mori, Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii, NBAE, t. 17, p. cclxxxvi.

18. Ibid., p. cclxxxii. 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, diziendo cosas indignas. Bellaco, ¿en qué pensavais quando dixistis

Helas, helas por dó vienen  
Madalena, María y Marta,  
a más no poder mugeres,  
fembras de la vida santa?...

(Noticias y texto proporcionados por el profesor A. Alatorre.)

(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": Francisco de Quevedo, Poesía varia, ed. J. O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1987, p. 332.)

19. 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, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992). Por ejemplo, en sus primeros juegos (1651-1669), León Marchante incluye jácaras pocas veces; de 1670 en adelante casi en cada juego hay una jácara.

20. "La Musa del Hampa. Jácaras de Sor Juana", Literatura Mexicana, 2 (1991), núm. 1, p. 9.

21. E. Cotarelo y Mori, op. cit., t. 18, p. 574.

22. 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.

23. 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).

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

25. "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 delo que se ofrece responder en qualquier materia que se proponga y discurra" (Dicc. Aut., s.v. entrar).

26. Art. cit., p. 15.

27. Apud J. Muriel, op. cit., p. 165. Sor Juana debió conocer las obras de la Madre Agreda, a quien menciona en la Respuesta a Sor Filotea; la primera edición de la Mística ciudad de Dios es de 1670 (Madrid); luego vinieron tres ediciones más (1682, 1689 y 1692). Es difícil saber qué tanto estos versos provienen de la Madre Agreda o qué tanto son parte del conocimiento catequístico de cualquier fiel católico. Al respecto, M.-C. Bénassy-Berling (op. cit., p. 117) piensa que Sor Juana debió conocer el libro "sólo superficialmente".

28. Cf. la Loa a la Concepción en la que participan como personajes, entre otros, la "Devoción" (fe) y la "Escuela" (razón) (OC, t. 3, pp. 269-271):

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...

29. "Cette histoire des derniers jours de la Vierge sur la terre ne mentionne jamais sa mort: elle est transferée 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..." (op. cit., p. 88).

30. Art. cit., p. 273.

31. 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.

32. Art. cit., p. 273. M. Warner (op. cit., p. 102) especifica que se trata del "Discurso de la Sabiduría" (Eclesiástico 24,15), pasaje "ricamente aromático" que se incorporó a la liturgia mariana.

33. Cf. lo dicho sobre el uso sorjuanino del romance endecasílabo en el cap. 4, apartado 1.5.

34. Según J. Muriel (op. cit., p. 168), esta "paradoja" proviene de la Madre Agreda, quien sostiene que Dios puso a su madre en estado de "visión de la divinidad, abstractiva, pero continua", es decir, en algo semejante a la visión beatífica.

Remito otra vez a M.-C. Bénassy-Berling (op. cit., pp. 258-259): "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...] 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 Agreda...". En la Respuesta, Sor Juana menciona dos veces a la Madre Agreda y en los Ejercicios de la Encarnación recuerda un pasaje de la Mística ciudad de Dios (relacionado con el conocimiento absoluto con que Dios dotó a la Virgen y con su ascensión en cuerpo y alma: cf. Antonio Alatorre, "Notas al Primero Sueño de Sor Juana", NRFH, 43, 1995, p. 396), pero esto nada tiene que ver con la paradoja desarrollada en el villancico en cuestión. Yo creo que 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. 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 Méndez Plancarte (OC, t. 1, p. 449)-- "intolerable en rigor teológico". Esto es, para estas "osadías" no le hacía falta la Madre Agreda, pero sí la conocía.

35. Según J. Muriel, loc. cit., el símil de la Virgen como castillo proviene de la Mística ciudad... de la Madre Agreda. Sin embargo, Méndez Plancarte señala que la imagen está en Lc 10,38-42,

que era el Evangelio que se leía en la liturgia de la Asunción hasta 1950: "intravit [Jesus] in castellum" (versículo 38).

36. M. Warner, op. cit., pp. 119-127.

37. Muchos lo relacionan con la maternidad virginal de María y su vida sin pecado; otros lo asocian con otra virginidad: la de Santa Ana, la madre de María. Menciono esta confusión porque de ella ha sido víctima, indirectamente, Sor Juana: en algunos estudios sus villancicos se han interpretado a partir de una noción errónea del misterio. Véase, por ejemplo, esta afirmación: "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...", art. cit., p. 527). Ludwig Pfandl cae en el mismo error: "La Inmaculada es ciertamente la encarnación de su secreto anhelo de maternidad sin padre..." (Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México, su vida, su poesía, su psique, ed., introd. y notas de F. de la Maza, trad. del alemán J. A. Ortega, UNAM, México, 1963, p. 146). También parece haber esta confusión en Electa Arenal, "Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the mother tongue", University of Dayton Review, 16, 1983, 93-105). Sobra decir que cuando el punto de partida es falso, la interpretación pierde solidez. El problema es que Sor Juana está de moda y que en últimas fechas sus villancicos --ignorados casi siempre por la crítica-- también se han puesto de moda. No sé si el afán de decir cosas nuevas,

inteligentes, originales, ha hecho a los sorjuanistas caer en una carrera absurda en la que el único objetivo es crear polémica, "estar en el escenario", y se ha perdido de vista el verdadero objeto de estudio, esto es, el trabajo de Sor Juana con el género del villancico. Como he insistido a lo largo de este trabajo, los villancicos son composiciones formulaicas y los sorjuaninos no son la excepción. Por eso creo, de hecho es lo que he pretendido hacer, que el estudio debe enfocarse en las características del villancico como género y a partir de ahí ver lo que hace Sor Juana.

38. Marina Warner, op. cit., p. 219.

39. Ibid., p. 218.

40. Cuando hablo de "teología" en los villancicos me refiero a juegos de conceptos, razonamientos lógicos, comentarios como de paso, a los que Sor Juana es muy afecta (cf. infra, pp. 269-270).

41. 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.

42. 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.

43. 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.

44. "Patillas: Nombre que vulgarmente se da al demonio..." (Dicc. Aut.). Es decir, ante el triunfo de María "el diablo se da al diablo". 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 Iesús, / dándole al diablo de pie / lo hizo darse a Belcebú..." (Biblioteca del Museo Nal. de Antropología).

45. E. Flores, art. cit., p. 11.

46. Comento más ampliamente el subgénero de los villancicos de negro en el cap. dedicado a las ensaladas.

47. Sor Juana repite esta idea del hombre como clímax 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 Angel, a la planta, al bruto..." (vv. 690-693).

48. Cf. las notas de Méndez Plancarte (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.

49. Para un breve panorama histórico de la difusión de la Inmaculada Concepción y el voto de sangre, cf. M.-C. Bénassy-Berling, op. cit., pp. 244-247.

50. 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 ligado a su decisión final.

51. 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 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, esp. pp. 207-208.

52. Cf. supra lo anotado para la letra 7 de la Asunción 1676 (n. 16).

53. 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".

54. 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.

55. "Mayores: Se llama en los estudios de Gramática a la clase superior, en que se estudia el arte de hacer versos Latinos" (Dicc.

Aut.).

56. "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»" (Mt 16,15-17).

57. Para la frecuencia de este episodio en los villancicos a San Pedro (en general), cf. cap. 2.

58. Art. cit., p. 9.

59. Aunque no es muy común, no es del todo rara la inclusión de dos jácaras en un mismo juego. Cf. Catálogo de..., ed. cit.

60. "Treta: Término de la Esgrima. El concepto, o pensamiento, que forma cualquiera de los batalladores para la defensa propia, u ofensa de su contrario, y acción correspondiente a él, sin que éste pueda fácilmente comprenderle en cualquiera de los lances y tiempos que se ofrecen..." (Dicc. Aut.).

61. Art. cit., p. 279.

62. 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".

63. 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,  
 peinad las ondas,  
 borrad los vientos.

(Biblioteca del Museo Nal. de Antropología).

64. Op. cit., pp. 233-234.

65. 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, Gersón y Santo Tomás) dedujeron que entre los santos resucitados estaría el padre terrenal de Cristo: San José.

66. No creo que la virginidad sea un tema especial para Sor Juana, como lo han sostenido algunos estudiosos (entre otros Margo Glantz, "El discurso religioso...", art. cit., y 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.

67. Tiene razón Méndez Plancarte cuando señala que si la Iglesia hubiera querido pelear, hubiera podido encontrar material suficiente para iniciar proceso contra Sor Juana. Quizá es que no se tomaban en serio los villancicos (aunque pasaban por censura).

68. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, F.C.E., México, 1982, p. 425. M.-C. Bénassy-Berling, op. cit., p. 142, n.

193, es más precisa: esa cruz procede, muy probablemente, de un texto de Marsilio Ficino citado por Kircher en su Obelisci Aegyptiaci... interpretatio hieroglyphica.

69. Ibid., p. 427. Después me referiré a algunos de los comentarios de Paz sobre esta letra. Adelanto algo: no me parece que la lectura hermética sea consistente. Lo de la cruz es una noticia que, como señalo en la n. anterior, da Marsilio Ficino. Y es lo único "hermético". La exposición de Paz resulta confusa y algo tramposa. Por ejemplo, primero dice (p. 423) que con la idea de la cruz sobre el pecho de Serapis Sor Juana recoge una tradición muy antigua; y luego (p. 427) afirma que quien recoge la tradición es Kircher y la monja tomó la noticia del jesuita. ¿Por fin? A simple vista la contradicción no es tan importante, pero tiene implicaciones que sí lo son: si Sor Juana recoge la tradición significaría que había leído mucho al respecto y que realmente había realizado un estudio sistemático sobre estos temas del hermetismo. Si toma el dato de Kircher, directamente o por mediación de otros autores, no significaría que tuviera una formación sólida en la materia. Como dice Antonio Alatorre ("Notas al Primero Sueño...", art. cit., p. 394, n. 25) "la influencia de Kircher [y yo añadiría del hermetismo en general] en Sor Juana resulta, cuando no nebulosa, poco profunda. Los villancicos a Santa Catarina se prestaban para que la monja usara todos estos conocimientos (aislados, no como parte de un sistema filosófico).

70. En Y diversa de mí misma..., ed. cit., pp. 209-214.

71. Ibid., p. 210.

72. "Los Ejercicios...", art. cit., p. 260.

73. Cf. A. Sarre, "El Oficio Divino..." , art. cit., p. 280.

74. 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".

75. Sin el se el verso queda de 6 sílabas, además de que el pronombre va con el sentido del verso: conjurarse, según el Dicc. Aut., significa "unirse, aliarse, confederarse contra el Superior u otra persona...".

76. Antonio Alatorre, "La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)", NRFH, 35 (1987), pp. 620-621.

77. "Más sobre la conversión de Sor Juana", NRFH, 32 (1983), p. 465. Como observa A. Alatorre ("La Carta...", art. cit., p. 654, n. 101), M.-C. Bénassy-Berling no repara bien en el pasaje de la Respuesta, donde Sor Juana, dirigiéndose a un obispo, contradice explícitamente y muy en serio --no "entre veras y burlas"-- no a San Pablo, sino a sus torpes (o malintencionados) exegetas.

78. Obras poéticas pósthumas, Gabriel del Barrio, Madrid, 1733, t. 2, p. 351. Aquí la defensa de la mujer se presenta entreverada con una ironía alusiva al gusto femenino por el chisme. En sus villancicos no es práctica común, pero León Marchante poseía una vena humorística bastante notable (cf. Javier Huerta Calvo, "La

risa del inquisidor (en torno a la Picaresca, de León Marchante [sic]", Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8, 1989, 125-135).

79. Cf. León Marchante "...fue para Dios Rosa fina, / siendo Alexandrina Rosa" (ibid., p. 351, letra 3).

80. Véase, otra vez, León Marchante: "El martyrio se previno, / para abreviarle los plazos / de ver a su Esposo Divino..." (loc. cit., letra 2).

81. Para que no se piense en imágenes de origen "hermético", Rosa y Azucena son símiles también empleados por León Marchante en sus letras a la santa: Rosa por el color del cuerpo ensangrentado por el martirio, y por su temprana muerte; Azucena por su virginidad y la pureza de su alma.

82. A. Alatorre, "La Carta de Sor Juana...", art. cit., 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, cit. en la n. 23, p. [10]).

83. 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, a manera de comentario, 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.).

La primera definición del género es la del Arte poética española de Rengifo (1592):

Ensalada es una composición de coplas Redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de vnos a otros, al alvedrío del Poeta; y según la variedad de las letras se va mudando la música y por esso se llama Ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva<sup>1</sup>.

Diez años más tarde, en el Cisne de Apolo (1602), Luis Alfonso de Carballo define la ensalada como "género de compostura en dos lenguas, donde por momentos se varían las lenguas, consonancias, coplas y versos, sin guardar orden en la compostura, sino llevar de todas picadas y deshechas, como la ensalada..."<sup>2</sup>.

En su Tesoro (1611) Covarrubias señala la relación entre las ensaladas y las fiestas religiosas:

Y porque en la ensalada echan muchas yervas diferentes [...] llamaron ensaladas un género de canciones que tienen diversos metros, y son como centones, recogidos de diversos autores. Éstas componen los maestros de capilla para celebrar las fiestas de la Natividad...

Mateo Flecha el Viejo, maestro de capilla de los Reyes

Católicos y músico de la corte valenciana del duque de Calabria, es considerado el "inventor" de la ensalada como forma musical<sup>3</sup>. De acuerdo con el modelo de Flecha, Higinio Anglés define la ensalada como una "composición poética en que se entremezclan versos de otras poesías conocidas [...] Musicalmente, las ensaladas eran canciones de carácter cómico, algún tanto irónico, y que rezuman alegría y buen humor, en las cuales se mezclaban los géneros religioso y profano, así como varios metros, idiomas y canciones populares"<sup>4</sup>. Se trata, pues, de una especie de juego poético-musical caracterizado por su variedad. El juego está en los cambios continuos de tono, de metro, de estrofas, de lengua, en sus correspondientes cambios en la música, y en la recontextualización de textos conocidos de diversas procedencias.

La ensalada puede ser de tema religioso o profano (aunque son más las religiosas<sup>5</sup>); puede 1) adoptar formas estróficas regulares o irregulares o tiradas de romance<sup>6</sup>, 2) combinar varios tipos de estrofas, o 3) 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>7</sup>, la ensalada nació hacia mediados del siglo XV y perduró hasta la

primera mitad del XVII. El corpus de este estudio consta de 38 ensaladas, que van desde el "villancico" "Por una gentil floresta" (del Marqués de Santillana o de Suero de Ribera, 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 (ca. 1530) y de González de Eslava (ca. 1580).

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. De este tipo es la poesía del Marqués de Santillana y algunas otras:

Salió Diego brioso  
con mil verdes seguidillas;  
desgoznadas las rodillas,  
Bolatín y Bisoñoso;  
Bufalón de Pantanoso,  
que cantaba con Bilhán:  
No tiene bragas el sacristán  
si no se las dan<sup>8</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:

"Jubilate Deo omnis terra.

cantate et exultate et psallite".

Mil plazeres acá estén,  
amén, amén.

Y ansí lo digo yo  
por el Niño que nació  
esta noche en Bethlem. [cuasiperqué]

¡Oh gran bien,  
por quien se diría:  
"Para mí me lo querría,  
madre mía, [estr. pop.]

para mí me lo querría!"  
¿Por dó viene este bien tal?  
Por la Virgen preservada, [redondilla abba]  
la qual dixo en su llegada  
al pecado original:

"Poltron françoi,  
lasáme andare, [cancioncilla]  
que soy infantina  
del bel maridare"...  
(de "El Jubilate")<sup>9</sup>.

Nótese la introducción de rimas de vuelta que ligan con el texto intercalado. Otro ejemplo es "La Negrina", una ensalada dialogada, también de Mateo Flecha:

...Caminemos y veremos  
a Dios hecho ya mortal.  
¿Qué diremos que cantemos [redondilla alar-  
al que nos libró del mal gada + refrán:  
y al alma de ser cativa? ababc + c]

¡Viva, viva, viva! ¡Viva!  
Canta tú y responderé.

--"San Sabeya,  
gugurumbé, alangandanga,  
gugurumbé, gurumbé...  
mantenga, señor Joan Branca  
mantenga vossa mercé".

¡Sabe cómo e nacido,  
ayá em Berem  
un Niño muy garrido? [negrilla]

--Sa muy ben.

Vamo a ver su nacimiento  
Dios, pesebre echado esté.

--Sa contento. Vamo ayá.

¡Su!, vení, que ye verá...<sup>10</sup>.

De este mismo tipo son las ensaladas de González de Eslava (caracterizadas también por el desarrollo alegórico de algún tema

religioso):

¡Maravilla, maravilla!  
 ¡Dense a Dios gracias sin fin,  
 que ha venido un Gachopín [redondilla alar-  
 de la celestial Castilla. gada + verso  
 Cantadle una cancioncilla de vuelta]  
 aquí, porque se entretenga:

¡Norabuena venga  
el Gachopín a la tierra, [estr. pop.  
norabuena venga! modificado]

- Cómo viene o por qué vía,  
 eso no lo alcanço yo.

- En Belén desembarcó [redondilla

abba]

de la nao Santa María.

- ¡Para mí me lo querría,  
madre mía! [estr. pop.]

¡Para mí me lo querría!  
 (Ensalada del Gachopín)<sup>11</sup>.

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>12</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). 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! [enlace]

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.	[perqué]
Gil	Halcones cuatreros son en procesión.	
Carillo	Ya las retamas se ven del portal entre esos tejos. <u>Míroos desde lejos,</u> <u>portal de Belén,</u> <u>míroos desde lejos,</u> <u>parecéisme bien.</u>	[enlace] [estr. pop. modificado]
Gil	Brasildo llega también [...] de otro! tocad el rabel.	[enlace] [enlace]
A	<u>¿Qué diremos del clavel</u>	
	<u>que nos da el heno?</u>	[estr.
B	<u>Mucho hay que digamos dél,</u>	original]
	<u>mucho y bueno.</u>	
Gil	Diremos que es blanco, y que lo que tiene de encarnado será más disciplinado que ninguno otro lo fue... <sup>13</sup> .	[coplas origi- nales]

Las ensaladas de Sor Juana constituirían un cuarto tipo, en el que se combinan elementos, sobre todo, de las ensaladas de Eslava y Góngora.

No puedo elaborar aquí un panorama de la trayectoria de la ensalada<sup>14</sup>. Sólo quiero insistir en algunos aspectos:

1) Formalmente, su diversidad: de textos (romances, refranes, cancioncillas populares, etc.), de metros, de estrofas, de lenguas y de formas musicales.

2) Genéricamente, su mezcla: la ensalada tiene características de formas teatrales breves, como el entremés, aunque es, fundamentalmente, un texto poético acompañado de música.

3) Temáticamente, su temprana especialización en asuntos religiosos: tal vez la recontextualización de cantarcillos llevada

a cabo en las ensaladas redundó en una resignificación (como en el caso del villancico), en una "vuelta a lo divino", que propició que la ensalada quedara ligada --casi indisolublemente-- a temas religiosos<sup>15</sup>. Aunque el corpus de Kruger-Hickman incluye más ensaladas profanas (21 de 38, la más tardía de ca. 1620), es sintomático que los dos ensaladistas más representativos (Flecha y González de Eslava) sólo hayan compuesto ensaladas religiosas<sup>16</sup>; que la ensalada gongorina más representativa del género sea también de asunto religioso (dentro de una serie de villancicos a la Navidad), y que las últimas manifestaciones del género (las de Sor Juana) sean también religiosas y todas en juegos de villancicos.

Como ya lo señalé, las ensaladas de González de Eslava están más cerca que sus villancicos de los villancicos barrocos del siglo XVII y, particularmente, de los de Sor Juana. Y no me refiero sólo al tono coloquial y festivo o al proceder alegórico, dos aspectos que --en efecto-- comparten, sino a cuestiones formales más evidentes. Por ejemplo, en el cap. 4 hablo de dos recursos muy frecuentes en los villancicos sorjuaninos: un tipo de estrofa aconsonantada (redondilla alargada abbaac + refrán c) y el acelerando. En relación con el primero, compárense las siguientes estrofas:

Eslava

- ¿Qué camisa trae? - De crea,  
que es lo humano que descubre,  
y con ella a Dios encubre.
- ¿Quiere que el mundo lo crea?
- Créolo, aunque nó lo vea.
- ¿Y tú que dizes, Mateo?
- Que lo creo, que lo creo  
con la fe, aunque no lo veo.

Sor Juana

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!

Se trata exactamente de la misma construcción; la diferencia es que en Eslava el refrán procede de alguna otra composición y en Sor Juana no (por eso el de la monja es un villancico y el de Eslava una ensalada).

En relación con el acelerando, en Eslava está apenas esbozado: frecuentemente alterna redondillas alargadas más su refrán con redondillas simples más su refrán, lo que agiliza el ritmo del texto. 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.

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: unas cuantas quartetas dispersas, que van introduciendo los diferentes bailes y textos (villancicos en toda forma con su estribillo y coplas) que conforman la ensalada.

Según la definición de Covarrubias, las ensaladas --como los villancicos-- eran compuestas, "musicadas", por el maestro de capilla. Flecha hizo las suyas para las fiestas de Navidad y Reyes en Valencia. Esto es, las ensaladas 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, etcétera.

Dice Méndez Plancarte (p. 362)<sup>17</sup> que la ensalada o ensaladilla "solía ser el Villancico final de los Maitines, en atención a la fatiga de los fieles". Ignoro qué tan común fuera la inclusión de ensaladas en los juegos. Por lo que dice Méndez Plancarte parecería que era lo normal. Sin embargo, tengo la impresión --a juzgar por el Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid y por la Antología de C. Bravo Villasante-- que hacia la segunda mitad del siglo XVII la práctica de incluir estas composiciones en las series había caído completamente en desuso. El Catálogo registra únicamente 16 juegos que contengan alguna composición bajo la denominación de ensalada o ensaladilla (no cuento las dos entradas dedicadas a villancicos de Sor Juana: Inundación castálida y Segundo volumen). De estos 16 juegos, dos (Toledo) son de 1650 y 1651, y uno (Granada) de 1670. Todos los demás son anteriores. Y, a pesar de lo dicho por Méndez Plancarte, en estas series el lugar de la ensalada es muy variable. Sólo hay un caso en el que la ensalada es la última composición (Salamanca, 1646)<sup>18</sup>. Por otra parte, 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.

A la luz de estos elementos, la afirmación de Méndez Plancarte de que las ensaladas solían ser el villancico final de los maitines es aplicable prácticamente sólo al caso de Sor Juana y algunos otros juegos novohispanos<sup>19</sup>. En casi todos los juegos sorjuaninos, la letra 8 es una ensalada que figura, además, bajo tal nombre. Las excepciones son: Concepción 1676, cuya letra 8 es una negrilla, Navidad 1689, cuyo último villancico es un diálogo chusco, y Santa Catarina 1691 que termina con un "juguete". La finalidad es la misma: terminar con algo ligero. Pero la estructura de las ensaladas sorjuaninas es muy definida, y, a pesar de las coincidencias en el tono chusco y ligero, el juguete, la negrilla y el diálogo no pueden pasar como ensaladas.

Me atrevería a decir que el recurso de la ensalada como fin de fiesta es un elemento distintivo de las series sorjuaninas y que con la inclusión de ensaladas Sor Juana revive una práctica que, para el momento en que ella compone sus villancicos, había sido casi abandonada. En la elaboración de sus ensaladas, Sor Juana --prácticamente-- no tiene antecesores y casi tampoco continuadores. A partir del momento en que los villancicos se agrupan en series, son contados los ejemplos de ensaladas que pudieran servir de antecedente.

Un antecesor sería la ensalada de Góngora (por la inclusión de dos villancicos completos, de factura original: "Támaraz..." y "Míroos desde lejos..."). Ahora, entre esta composición gongorina y las ensaladas de Sor Juana seguramente hay un proceso de barroquización. Por ejemplo, Góngora cita:

Pisaré yo el polvico  
menudico;  
pisaré yo el polvó  
y el prado no<sup>20</sup>;

Sor Juana incluye toda una letra, con su estribillo y coplas, con un ritmo determinado ("Puerto Rico", "cardador", "San Juan de Lima", etc). Quizá la inclusión de varios ritmos propició, a su vez, la de composiciones como "gallego", "vizcaíno", "negro", que suponen la intrusión no sólo de otra lengua, sino de otro tipo de ritmo y de música.

Por otra parte, el villanciquero más cercano a Sor Juana (en cuanto a concepción del villancico), León Marchante, compuso poquísimas ensaladas<sup>21</sup>. Sin embargo, 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>22</sup>.

Las otras cinco letras corresponden a la Lógica, la Aritmética, la Música, la Geometría y la Astrología. Hay evidente continuidad, pero con cambios de asonancia en las introducciones (cosa que también ocurre en las ensaladas de Sor Juana).

Sor Juana compuso nueve ensaladas (recordemos que los juegos de la Concepción 1676, Navidad y Santa Catarina no incluyen 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).

La versificación es muy libre: todo se vale, aunque sí hay ciertas constantes, por ejemplo: el empleo del romance octosílabo convencional para introducciones y jácaras y del romancillo hexasílabo para tocotines y negrillas.

### Asunción 1676

La ensalada de este juego 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.

Nótese el cambio de asonancia: la primera parte en e-a, la segunda en a-e; se supondría que el texto de la introducción es un mismo romance "interrumpido" por las diversas intercalaciones; así funciona, de hecho, y el cambio de asonancia no afecta esta función (cf. supra las introducciones de León Marchante).

La negrilla es un villancico en forma, con coplas y estribillo. Dice Méndez Plancarte (p. 363) que este "Romancillo Negrito es uno de los más finos en tal especie". En efecto, la

letra está muy bien lograda. La consonancia entre la piedad sencilla e ingenua de los personajes y la forma ligera del romancillo hexasílabo es perfecta. Como ya lo he señalado, el habla de negro --para este momento ya bastante estereotipada-- es muy común en los villancicos. También es muy común que los villancicos de este tipo adopten la forma de diálogo. En este caso, 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>23</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).

La monja recurre 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>24</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...". Méndez Plancarte (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 Sirqueros de la Virgen, cuando los caciques bailan al son del teponaxtle una "vistosa danza, Mitote o Tocatín" (p. 364), y ya desde entonces se usó el romancillo hexasílabo para los tocotines.

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. ¿Sabía náhuatl Sor Juana? Quizá un poco<sup>25</sup>; no sé qué tan bien usado esté el náhuatl en este tocotín, pero sí salta a la vista que los versos están medidos y rimados de acuerdo con normas de métrica castellana.

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 olvides!

(trad. de A.M. Garibay; versificación Méndez Plancarte, p. 365).

El tocotín y el villancico de negro exponen la visión de "los de abajo": muestran con ternura el solícito 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>26</sup>. Al respecto, 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>27</sup> (cf. infra sobre San Pedro Nolasco).

### **San Pedro Nolasco 1677**

Como en la ensalada de la Asunción 1676, la "introducción" es el eje narrativo: un romance en el que se van engastando diversos textos. La diferencia es que aquí sí mantiene la misma asonancia.

La ensalada empieza con un villancico de negro (estribillo y coplas), 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:

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>28</sup>. También en la letrilla gongorina "Mañana sa Corpus Christa" (1609) una de las esclavas dice:

Vamo a la sagraria, prima,  
veremo la procesióna,  
que aunque negra, sa presona  
que la perrera mi estima<sup>29</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>30</sup>: como sostiene Ezequiel Chávez, "ya había expresado Sor Juana la dolorosa verdad, como los negros mismos la sentían y la vivían"<sup>31</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>32</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>33</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"<sup>34</sup>.

Hay ensaladas en que predomina el aspecto narrativo y ensaladas en que se acentúa un poco más el recurso de la "escenificación", lo cual se nota sobre todo en la introducción: a veces ésta es sólo el romance que va relatando; a veces incluye esbozos de acotaciones escénicas. Ahí está la estrofa que "indica" cómo llega el indio: "...cayendo y levantando, / toma[ndo] con la cabeza / la medida de los pasos" y rasgueando una guitarra de mala muerte.

No estoy afirmando que las ensaladas se actuaran; creo que esa "escenificación" es uno de tantos juegos o recursos del género, que en unas ensaladas está más presente que en otras. En el caso de Sor Juana, sí se nota cierta progresión en el empleo de este recurso (menos en las primeras y más en las últimas ensaladas).

### **San Pedro Apóstol 1677**

La ensalada escenifica una fiesta con la que se rinde homenaje a San Pedro. Como siempre, la introducción es el texto narrativo que va presentando a los participantes con sus "parlamentos". Primero viene 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>35</sup>: era lugar común. Lo curioso es que Sor Juana, que se basa en la lengua hablada en esas caricaturas, se abstiene del estereotipo.

Como en la gran mayoría de los villancicos al apóstol, no podía faltar la referencia a su llanto:

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-riquí!

Esta ensalada es la única cuya "introducción" concluye con una cuarteta final, que da fin a la ensalada y a todo el juego:

Éstos fueron los Maitines,  
 sin ponerles ni gitarles;  
 si no tuvieron elogios,  
 no carecieron de Laudes.

#### Asunción 1679

La introducción es el eje narrativo. El primer pasaje es un romance a cargo del mismo sacristán cobarde de la ensalada anterior<sup>36</sup>. 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..." (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.

[todos dirán que merezco  
ser, por mis óptimos cascos,  
de Sacristanes Señor,  
de Monigotes Prelado]  
(trad. A.M.P., p. 395).

En realidad, el sacristán tiene muy poco juicio ("cascos"), y por ello merece ser prelado de los ignorantes ("Monigotes")<sup>37</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. Las convenciones fonéticas son las de siempre; el tono ligero e ingenuo también. 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...", Lc., 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):

2.- Mílala como cohete,  
quí va subiendo lo sumo;  
como valita lí humo  
quí 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 latino procedente de las lecciones de cada uno de los tres nocturnos de los maitines del 15 de agosto. Sólo un comentario sobre la última 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 (p. 396), "no pedía el latín ni convenía a la boca de los Seises"<sup>38</sup>.

### **San Pedro Apóstol 1683**

Esta ensalada incluye "introducción" (con cambio de asonancia), dos bailes ("San Juan de Lima" y "cardador") y unas coplas latinas, con un tono inusualmente lírico tratándose de una sección de ensalada.

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<sup>39</sup>. 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.

¿Falsa modestia (del tipo 'mi baja lira', 'mis pobres versos', etc.) o lúdica alusión 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? (no hay seguimiento a esta alegoría inicial).

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 (todos estos hilos narrativos los proporciona la introducción) 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. "Coplas en muy sencillo pero correcto Latín...", dice Méndez Plancarte (p. 401). 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 las cuartetas, por ejemplo, por qué llora Pedro si él es el llavero celeste, "porque sabe amar (amare), llora amargamente (amare)". Como ya lo dije, el lirismo de este último pasaje es un registro raro en las ensaladas.

### Asunción 1685

La introducción de esta ensalada es novedosa. También es un romance octosílabo, pero en forma de diálogo: como indica la acotación de Sor Juana, 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>40</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:

1.- Yo perdí el papel, señores,  
que a estudiar me dio el Maestro  
de esta fiesta, porque yo  
siempre la música pierdo.

2.- Pues no os dé ningún cuidado,  
que otras cosas cantaremos;  
que el punto propio es cantar,  
aunque no es el punto mesmo.

1.- ¿Pues qué podemos decir?  
2.- 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.

Como todas las introducciones, ésta también "prosigue" y va presentando las diversas partes de la ensalada (manteniendo siempre la misma asonancia). Aunque toda la introducción se canta en el tono de una jácara, como bien lo señala Enrique Flores<sup>41</sup>, la jácara propiamente dicha ocupa unos cuantos versos (de la primera parte):

1.- Vaya, pues, y empiece usted.  
 2.- En nombre de Dios, comienzo.  
 Érase aquel valentón  
 que a Malco cortó en el Huerto  
 la oreja.  
 1.- ¡Cuerpo de tal!  
 ¿ahora sale con San Pedro,  
 que es día de la Asunción?<sup>42</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 forzadamente, 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 en general en los villancicos (cf. supra cap. 4)-- y, además, en latín (un latín llano, según Méndez Plancarte, pero no macarrónico como sería más esperable en una ensalada).

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:

3.- Bueno está el Latín; 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 seguramente: 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 hidalguía<sup>43</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, 1.6.3).

En general, ésta me parece una ensalada muy lograda. Es muy original: "introducción" dialogada, "prosigue" continuo, y "números" de cada dialogante.

### Inmaculada Concepción 1689

Esta ensalada consta de introducción, jácara, glosas y jugueteo. La introducción es la convencional, pero cambia de asonancia en sus tres apariciones: primera parte o-o, segunda (una copla) o-a y tercera (una copla) e-e. Otra cosa curiosa de esta ensalada es que en ella Sor Juana alude al resto del juego y al lugar en que se cantó (Puebla):

Siendo de Angeles la Puebla  
en el título y el todo,  
no pudo menos que ser  
de Angeles 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. Como ya lo señalé, es frecuente la presencia de estas composiciones en las ensaladas. Ésta es una jácara convencional, en romance octosílabo, sin estribillo (generalmente, cuando la jácara es autónoma, o sea, cuando no forma parte de ensaladas, consta de estribillo y coplas). Esta vez se trata de una jácara 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>44</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.

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 (Ap. 12,1: "Vestida de Sol, y la Luna bajo sus pies"; Gn 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>45</sup>

Una vez abierto el espacio de la informalidad, de lo ligero, otro ángel, "viéndose ya sin golilla, / echó por esa Valona". Valona en dos sentidos: como cuello suelto (en contraposición a

golilla) y como cierta tonada popular. Esta valona consta de cuatro quartetas 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 Angeles: ¡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"<sup>46</sup>. Se trata de un perqué, en estrofas de 10 versos octosílabos más refrán ("y trescientas cosas más", según Méndez Plancarte, p. 416, estribillo popular<sup>47</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.

#### **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, como veremos, 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>48</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, etcétera.

"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<sup>49</sup>), 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). Y así sucesivamente.

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?", "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 cascos, / 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:

- 3.- ¡No fue tal!  
 2.- ¡Sí fue tal!  
 3.- ¡No fue tal!  
 1.- 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 Sabá, ¿no puede entonces Salomón tener un cuarterón?<sup>50</sup>. El mismo negro celebra su ocurrencia: "¡lele, lele, lele, lele! / ¡que por poca es Negro Señor 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":

1.- 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:

2.- Yo daré las lechugas,  
porque son frescas,  
y nadie mejor dice  
una friolera.

3.- 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 1690, 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 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>51</sup>.

La última parte de la ensalada es una "jácara entre dos", del tipo entremesado. Según E. Flores<sup>52</sup>, el comienzo, alusivo al

desgarro con que se entona el romance, es bastante convencional: "Allá va una Jacarana / desgarrada y descosida...". Aún no empieza la narración cuando un segundo personaje interrumpe el intento de relato:

2.- Espérese y no prosiga.  
 1.- ¿Por qué no he de proseguir?  
 2.- 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 (Gn, 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 aurora, 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.

En general, creo que en las ensaladas sorjuaninas se puede hablar de cierta progresión: con el tiempo se van haciendo más extensas, complicadas y diversas, más "escénicas". Creo también que uno de los aspectos más originales de los juegos de villancicos de Sor Juana son precisamente las ensaladas. En ellas, la monja reúne varias herencias literarias: Góngora, villancicos de negro, jácaras, diálogos chuscos, composiciones macarrónicas, etc. En ellas resume 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. En esta rica y afortunada conjunción residen el valor y la originalidad de las ensaladas sorjuaninas.

#### Notas

1. Juan Díaz Rengifo, Arte poética española, Imprenta de Francisco Martínez, Madrid, 1592 (reimp.: 1644), p. 93.
2. Ed. de A. Porqueras Mayo, C.S.I.C., Madrid, 1958, t. 1, pp. 281-282.
3. Cf. José Romeu Figueras, "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de

Upsala", Anuario Musical, 13 (1958), 25-101; también la presentación de Higinio Anglés a Las Ensaladas de Flecha (Diputación Provincial, Barcelona, 1954).

4. "Introducción" a Las Ensaladas de Flecha, ed. cit., p. 42.

5. Ejemplos de ensaladas profanas (aunque no se llamen así): Lope de Vega, "Ibase 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).

6. Como el romance-ensalada de Góngora, "En los pinares de Júcar" (1603) (cf. Romances, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 1982, núm. 52).

7. "La ensalada. Hacia la tipología de un género híbrido", monografía inédita, La Jolla, 1984, p. 2.

8. Gabriel Lobo Lasso de la Vega, "Desde el campanario", 1601. Núm. 25 del corpus de Kruger-Hickman.

9. Mateo Flecha, Las Ensaladas, ed. cit., p. 44.

10. Ibid., pp. 46-47.

11. F. González de Eslava, Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas, ed., introd. y notas de M. Frenk, El Colegio de México, México, 1989, p. 246.

12. Ibid., p. 81.

13. Góngora, Letrillas, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1980, pp. 166-170. Ésta es una de las dos ensaladas que escribió Góngora (cf. supra n. 6).

14. Sería el tema de otra tesis doctoral. Ya intenté este panorama con el villancico en el cap. 1. Sospecho que la historia

de la ensalada es muy parecida, con la diferencia de que el villancico llega hasta el siglo XIX y la ensalada decae en la segunda mitad del XVII; de hecho, además de algunas muestras de juegos anónimos, parece ser que las ensaladas de Sor Juana son de las pocas posteriores a 1650.

15. M. Frenk supone que esto sería a partir de las ensaladas de Flecha (Estudios sobre lírica antigua, Castalia, Madrid, 1973, p. 59).

16. Preciso: Antonio Alatorre ("Apéndice" de Antonello Gerbi, La naturaleza de las Indias Nuevas, F.C.E., México, 1978, pp. 492-495) da cuenta de una ensalada profana de Flecha, "La Viuda" (José Romeu Figueras reproduce esta ensalada en su artículo "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del Duque de Calabria...", art. cit.). La ed. de H. Anglés sólo incluye ensaladas de tema religioso.

17. A menos que indique lo contrario, las citas de Méndez Plancarte son del t. 2 de las Obras completas, F.C.E., México, 1952 (reimp.: 1976).

18. Hay un caso curioso de un juego de Sevilla, 1644, que incluye dos ensaladas: letras 6 y 7.

19. Incluir ensaladas como letras finales parece ser una práctica de villanciqueros novohispanos. Méndez Plancarte (Poetas novohispanos, UNAM, México, 1945, t. 3, pp. 129-130) menciona unos juegos anónimos poblanos, de 1695, con ensaladas como letras 8. La editora del Catálogo de villancicos... constata también este hecho (cf. cap. 2, p. 78). En un juego a la Asunción de Francisco de

Acevedo (México, 1689) hay un caso curioso: la última letra se anuncia como una ensalada:

- 1.- Para acabar los Maytines,  
¿qué haremos, qué haremos?  
2.- 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:

- 1.- No lo apruevo, no lo apruevo,  
que a Maytines ençalada  
no puede hazer buen provecho.  
2.- Pues, ¿qué haremos?  
1.- 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:

- 1.- Es Aguila con su aliento  
María, pues sin escalas,  
el donaire  
dexa el vuelo con sus alas  
en el Aire.  
2.- No es Aguila que en sumas  
de alta sabiduría  
le den vuelo a María  
sagradas plumas...

(Biblioteca del Museo Nal. de Antropología).

20. Góngora, Letrillas, ed. cit., núm. LXVII.

21. En el t. 2 de sus Obras poéticas pósthumas (Gabriel del Barrio, Madrid, 1733) sólo encuentro 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" (pp. 130-131).

22. Obras poéticas póstumas, ed. cit., t. 2, pp. 31-39.

23. 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.

24. 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. 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 sorjuaninan reflejan más fielmente que otros el habla de los negros.

25. Según Angel M<sup>a</sup> Garibay, Sor Juana maneja el náhuatl (en este poema) "con notable gracia y fluidez" (apud Méndez Plancarte, 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 Nezahualcóyotl" ("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). Yo más bien creo que Sor Juana conocía el náhuatl de oídas (no era su lengua

materna, pero sí la de su entorno) y, como piensa Octavio Paz (Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, F.C.E., México, 1982, p. 418), contó con ayuda de alguien que sí conocía bien la lengua. (Sobraban los concedores.)

26. Cf. cap. 3, pp. 127-128.

27. Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra, Araluce, Barcelona, 1931, p. 230.

28. Apud Frida Weber de Kurlat, "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega...", art. cit., p. 696.

29. Letrillas, ed. cit., p. 155. Incluso en su romance "Aunque entiendo poco griego" (1610), Góngora retrata los ojos de Hero jugando con la fórmula: "Los ojazos negros, dicen: / «Aunque negros, gente samo»..." (Romances, ed. cit., núm. 64).

30. Dice M.-C. Bénassy-Berling (Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, México, 1983, 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". No creo 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 sentimientos hace ciertas reflexiones. Estas reflexiones pierden

fuerza en medio de una poesía (como eran los juegos de villancicos) destinada a celebrar y consagrar el orden establecido.

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...". Lo que no impide que, de repente, la monja dejara pasar reflexiones personales, algo "heterodoxas".

31. Op. cit., p. 235.

32. Sobre el texto original (que dice "barbado" y no "bárbaro), cf. cap. 7, pp. 396-397, n. 20.

33. 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. herege).

34. La incongruencia del indio ¿se deberá a que venía algo borracho? ¿a qué se refiere Sor Juana con esta estrofa: "Púsolos en paz un Indio / que, cayendo y levantando, / tomaba con la cabeza / la medida de los pasos"? Antonio Alatorre interpreta así la estrofa: indio amolado, pobre diablo, dando traspiés (de puro desnutrido), meneando la cabeza, y con una guitarra en tan mal estado como él. Mi idea del indio borracho complementa esta

interpretación: el pulque consuelo de los pobres diablos. (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 motín de los indios de México, versión de Irving A. Leonard, UNAM-Porrúa, México, 1986, p. 185.)

35. Buen ejemplo es la letrilla de Góngora "¿A que tangem en Castela?", núm. XLIX de la ed. cit., p. 171. Cf. supra, cap. 1, p. 49.

36. No son raras estas referencias a villancicos pasados. León Marchante, por ejemplo, hace este tipo de remisiones con frecuencia: "Fue la Navidad passada / de las Artes Liberales: / y ésta, las Artes de Manos / quieren mostrar su buen Arte..." (Obras poéticas..., ed. cit., t. 2, p. 39). En el caso del villancico sorjuanino, la monja 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 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.

37. Monigote: "Voz que da el vulgo a los Legos de las Religiones: y por extensión llaman así a otro qualquiera que juzgan ignorante en su profesión" (Dicc. Aut.).

38. Cabe anotar que este juego se publicó inicialmente en una ed. aislada, con nombre de autor: "Escribíalos la M. Juana Inés de la Cruz" (OC, t. 2, p. 388).

39. En conversaciones informales, M. Frenk (que ha revisado gran cantidad de pliegos de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid) me dice que, en su opinión, es una de las características entremesiles de villancicos y ensaladas.

40. Dice Cotarelo y Mori de la jácara entremesada: "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" (Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii, NBAE, t. 18, p. cclxxvi).

41. "La Musa de la Hampa. Jácaras de Sor Juana", Literatura Mexicana, 2 (1991), núm. 1, p. 16.

42. Es evidente la intención de destacar la parte correspondiente a la jácara. Dice Enrique Flores (loc. cit.): "«¡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".

43. Un ejemplo clásico del tópico del vizcaíno está en el cap. 8 de la Primera parte de el Quijote. Cf. el comentario de Luis Andrés Murillo al respecto (El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, ed. L. A. Murillo, Castalia, Madrid, 1978, t. 1, p. 135, n. 26).

44. Resto: "en los juegos de envite, es aquella cantidad que separa el 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.

45. Para el tema del voto y la Inmaculada Concepción, cf. cap. 5, p. 254.

46. Juguete: "Se toma también por canción alegre y festiva" (Dicc. Aut.).

47. 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  
(Biblioteca del Museo Nal. de Antropología).

48. 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 mujer 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, etcétera.

49. Encarnar: "En la pintura es dar el color carne a las esculturas..." (Dicc. Aut.).

50. "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).

51. Varias carnes, pescados y otros alimentos se salaban para evitar que se pudrieran.

52. Art. cit., p. 19.

## VII

**Los villancicos de Navidad 1689**

Se supondría que todas las letras de los doce juegos de villancicos son de Sor Juana, puesto que como tales han aparecido en ediciones sueltas o en las diversas ediciones de su obra. Sin embargo, cinco letras del juego navideño (1689) se han atribuido a otros autores: tres a León Marchante (a quien también se ha atribuido la letra 6 del juego de Santa Catarina 1691), una a José Pérez de Montoro y otra más a Vicente Sánchez. En total, seis "dudas"; cinco de ellas en el juego navideño; de ahí que lo considere aparte.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, la influencia de León Marchante es enorme 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: los cuatro "plagios" que Méndez Plancarte no quiso reconocer.

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). ¿Cómo pudo Sor Juana conocer la obra de León Marchante? Según Méndez Plancarte, por medio 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 para completar su juego<sup>2</sup>.

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. Sí anota que esos villancicos aparecen como letras sueltas en el tomo 2 de las Obras poéticas póstumas (1733) del poeta español, pero duda de la autenticidad o veracidad de una recopilación póstuma:

Pero tal recopilación --póstuma y anónima-- no exige pleno crédito. Menéndez y Pelayo, vgr. en "La Poesía Mística", asigna a San Miguel de los Santos las Octavas "Sin tierra por la tierra caminando"... , insertas en dichas Obras, II, 379-83. También otras cosas ajenas se han adscrito a Marchante [...] y es aún más decisivo para nuestro caso, el Villancico VI de los de Sor J. a S. Catarina, 1691, cuya autenticidad sorjuanesca es absolutamente segura, pero que ahí también se le da por suyo...

Creemos, pues, que aunque nuestros Villancicos aparecieron sin nombre en 1689, prevalece su incorporación a las obras de Sor Juana, en su t. I de 1691 ("3ª ed., corregida y añadida por su Authora") y en el II de Sevilla, 1692, en que también intervino ella directamente con adiciones y supresiones. Y más, cuanto que sólo aquí aparece en armoniosa integridad el cabal juego de villancicos, en vez de sólo tres "letras" sueltas, y cuando --sobre todo en el "Pues mi Dios ha nacido a penar"...-- su rara mezcla de vigor y exquisitez, en pensamiento y voz, parece mucho más de Sor J. que de Marchante, y ofrece con El Sueño [ciertas] afinidades (pp. 418-419).

Para empezar, hay que decir que los villancicos en cuestión no aparecen como letras aisladas en las Obras poéticas... de León Marchante. "Escuchen dos Sacristanes" forma parte de un juego para

la Real Capilla de las Descalzas, Madrid, 1676; "El Alcalde de Belén" es parte de una serie escrita para la iglesia de Toledo, 1677; "Pues mi Dios ha nacido a penar" aparece como parte de un juego hecho para la Iglesia Magistral de San Justo y Pastor, Alcalá, 1677. Las tres letras vienen anteceditas de notas que indican que se repitieron en Puebla en 1689 (t. 2, pp. 167, 172 y 177, respectivamente).

Importa destacar el cuidado editorial que suponen las notas aclaratorias. 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..." hay esta nota: "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). Otra letra, ésta para la iglesia de Toledo, 1677, va precedida de la aclaración de que se repitió en Zaragoza en 1672 (t. 2, p. 42). También 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; nótese la precisión:

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).

Finalmente, en las páginas 238-258 del tomo 2, el editor reunió cosas sin fecha: "no se ha podido saber para qué capillas las hizo ni en qué años" (t. 2, p. 238).

Estas anotaciones<sup>3</sup> revelan un gran cuidado por parte del "aficionado" que editó el tomo 2 de León Marchante. Así que no comparto la desconfianza de Méndez Plancarte ante esta recopilación "póstuma y anónima". Además, como se verá luego, el editor de León Marchante conocía las obras de Sor Juana; sabía que estas letras se le habían atribuido y aun así mantuvo su inclusión en las Obras poéticas póstumas.

Si para Méndez Plancarte las Obras no eran argumento suficiente, ahora contamos con un documento más: el Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo xvii (Ministerio de Cultura, Madrid, 1992) en donde figuran, varias veces, todas las letras en cuestión, y casi siempre formando parte de juegos anteriores a 1689.

Finalmente, otro factor que hay que tomar en cuenta es el estilo de las letras (a pesar del supuesto carácter "despersonalizado" del género): prácticas métricas poco comunes en Sor Juana, la presencia de "introducción" y alusiones que remiten más a un contexto peninsular que novohispano.

Los villancicos "seguros" de Sor Juana son el 1, el 6 y el 7. Formalmente lo primero que salta a la vista es el uso por primera y única vez de la estructura introducción, estribillo y coplas. Como ya he dicho, Sor Juana no emplea 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.

En cuanto a la versificación, encontramos prácticas usuales como la del romance octosílabo convencional (para las partes más narrativas, como las introducciones) o la del romancillo hexasílabo (para las partes más líricas) o cuartetos romancísticos diferentes, como la endecha real (7-7-7-11, letra 7). Lo curioso es que en este juego figuran prácticas de versificación que Sor Juana no había usado antes ni usó después, y que tipos de estrofa que habían estado apareciendo con cierta regularidad no tengan en esta serie ni una sola muestra (me refiero sobre todo a las estrofas aconsonantadas con refrán). Entre los casos novedosos están:

1) Seguidillas 7-6-7-6 + 6-10 (coplas de la letra 1): la variación de la asonancia permite que entren los términos "fuego", "aire", "agua" y "tierra":

1.- Pues está tiritando  
Amor en el hielo,  
y la escarcha y la nieve  
me lo tienen preso,  
¿quién le acude?  
2.- ¡El Agua!  
3.- ¡La Tierra!  
4.- ¡El Aire!  
1.- ¡No, sino el Fuego!

La copla siguiente tiene asonancia en a-e para rimar con aire<sup>4</sup>.

2) El uso continuado (no una sola cuarteta, sino una tirada de varias coplas) de versos de 7 y 5 romanceados (introducción de la

letra 6).

3) Cuarteta octosílaba normal más un final de seguidilla 5-7-5, con la misma asonancia en los versos impares (coplas de la letra 6):

1.- Madeja de Oro es su Pelo  
de que se forman Anillos;  
que para prendas amantes,  
no hay más extremados brincos.  
2.- Esos caprichos,  
más que las manos, prenden  
los albedrios.

Como puede apreciarse, no se trata de las prácticas usuales. Ahora veamos el trabajo alegórico.

En la letra 1 Sor Juana se vale de una alegoría "cósmica" o "cosmológica": los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego) vienen a presentar sus respectivos homenajes al Niño Jesús:

Por celebrar del Infante  
el temporal Nacimiento,  
los cuatro elementos vienen:  
Agua, Tierra, y Aire y Fuego.

Lo interesante es cómo Sor Juana concreta esa perspectiva cósmica, expuesta en la introducción, en el Niño Dios humanado que presenta en el estribillo. Los cuatro elementos encuentran "mejor esfera" en el Niño recién nacido: el agua en los ojos (el llanto), el aire en su aliento, la tierra bajo su cabeza y el fuego en su pecho.

Así, pues, introducción y estribillo presentan la alegoría que desarrollan las coplas. Cada una de ellas actualiza los clichés convencionales de las composiciones navideñas: el niño con frío, fatigado por sus penas (provocadas por el hombre), encendido en amor, etc. Y a cada uno de estos motivos corresponde un elemento<sup>5</sup>.

La letra 6 es un retrato. Sor Juana tiene varias composiciones

de este tipo y es asombrosa la manera como logra variar las metáforas y los motivos más convencionales. Este villancico no es la excepción. Para empezar hay que decir que el trabajo métrico de la introducción y del estribillo es algo novedoso. La primera resulta muy larga (en relación con otras introducciones y con el mismo estribillo) y, como ya lo mencioné, constituye el único ejemplo de un texto romanceado que alterna heptasílabos y pentasílabos. Y en cuanto a las coplas, se trata también de la única muestra de cuarteta octosílaba combinada con final de seguidilla<sup>6</sup>.

En este villancico, la introducción no funciona como eje narrativo: 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.

El estribillo responde a la clásica retórica villanciqueril "¿Hay quién me lo pide?, ¿Hay quién me lo quiere...?". Las coplas pintan propiamente el retrato, relacionando cada motivo con una parte del cuerpo y con el significado del Nacimiento:

- 1.- Un breve Rubí es su Boca,  
en dos partes dividido,  
porque se vea el Aljófar  
por el pequeño resquicio.
- 2.- Labios tan lindos,

el aliento se beben  
de mis suspiros.

El tema de la letra 7 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.

Vayamos ahora a las letras ajenas. En su comentario al villancico 2, "Al Niño Divino que llora en Belén"<sup>7</sup>, Méndez Plancarte llama la atención sobre su parecido con una letra de León Marchante, "A Belén, zagalejos" (Obras poéticas..., t. 2, p. 52) y atribuye esa semejanza al empleo, de los dos poetas, de algún estribillo tradicional. El parecido es tal que Méndez Plancarte se confunde y dice que esta letra 2 y otras dos de este mismo juego se han atribuido a León Marchante (p. 414). Sin embargo, más adelante (p. 418) señala que las tres letras atribuidas al poeta español son la 3 ("El Alcalde de Belén"), la 5 ("Pues mi Dios ha nacido a penar") y la 8 ("Escuchen dos sacristanes"), y no menciona la letra

2.

Méndez Plancarte se confundió porque 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...

La versificación de estas coplas no responde a la práctica sorjuanina. Es la única vez que encontramos este romancillo irregular distribuido en tiradas 6-6-6-6-4 + 6-6-6-6-4 + 7-6.

La letra de León Marchante, "A Belén, zagalejos", figura en el Catálogo tres veces, las tres identificada con la estructura

estribillo y coplas: 1) sin nombre de autor (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). Así que la primera fecha registrada para este villancico es 1667; sobra decir quién se inspiró en quién.

Los estribillos 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,  
 pues llorando mi mal, consigo mi bien!  
 1.- ¡Déjen-lé,  
 que a lo Criollito yo le cantaré!  
 2.- ¡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. El Catálogo registra esta serie dos veces: en su edición aislada (Zaragoza, 1674) y recopilada en la Lyra poética... obras pósthumas (1688) de Vicente Sánchez, pp. 268-277.

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"):

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 (la del "imán"), 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. 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 llore,  
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:

Vicente Sánchez:

¡Cómo le da incienso  
tanto Sabio Rey!  
Si adorar al Sol  
de errar sombra fue,  
déxenme,  
que el Incienso da luz con humos de Fe  
(Lyra, p. 270).

Sor Juana termina con una estrofa tomada de la letra de León Marchante: "Si Dios, por no herirme..." (cit. supra). Claro, Vicente Sánchez tenía que hacer alusión a los Reyes pues su serie

estaba dedicada a esa fiesta. Sor Juana elimina esa copla porque su juego era para la Navidad.

¿Quién es, pues, el autor de esta letra? Yo creo que la idea original es de León Marchante. Vicente Sánchez se inspiró en ella (León Marchante era conocido en Zaragoza: muchos de sus villancicos se "repiteieron" en la Iglesia del Pilar, según lo anota su editor y lo constata la editora del Catálogo). Sor Juana "copió" el villancico de V. Sánchez, adecuándolo a la festividad a partir de la letra original de León Marchante. La monja pudo haber conocido el villancico de V. Sánchez por la edición suelta de 1674 o por la Lyra poética (1688)<sup>8</sup> y conocía, como ya lo señalé, la poesía de León Marchante. Así que "recicló" el villancico de Sánchez; compuso un estribillo nuevo --ad hoc-- y salió del paso. Ella misma da una pista de su procedimiento de reciclaje: "... / ¡Déjen-lé, / que a lo Criollito yo le cantaré..."<sup>9</sup>.

Por otra parte, según la investigación musicológica de Aurelio Tello, no era raro que las mismas letras se volvieran a usar con otra música<sup>10</sup>. Así es que la práctica de incluir textos ajenos es parte del fenómeno de la composición de villancicos. Lo extraño es que Sor Juana nunca haya aclarado la procedencia de sus textos. ¿Por qué? Hipótesis: 1) la monja sabía que buena parte de la serie era ajena; por eso en la edición aislada de Puebla no figura su nombre; 2) pero una parte sí era de ella, y por eso se publica como de ella todo el conjunto (no había que desmembrar la serie).

La letra 3, "El Alcalde de Belén", figura en el Catálogo de la

Biblioteca Nacional, con este primer verso y formada por introducción, estribillo y coplas, dentro de las siguientes series:

- León Marchante, M., Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento, Toledo, 1677.

- Villancicos que se han de cantar... la noche de los Santos Reyes, Madrid, 1678, con la misma aclaración para la letra "El Alcalde de Belén" que el juego anterior.

- León Marchante, M., Obras poéticas pósthumas, t. 2, Madrid, 1733. Aquí la letra forma parte del juego de Toledo, 1677, con la indicación, ya señalada, de que la letra "se repitió en la Cathedral de Puebla de los Angeles, en el año de 1689"<sup>11</sup>.

Por supuesto también se menciona el juego de Navidad de 1689, incluido en el Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz, Sevilla, 1692.

Prueba definitiva sería la edición aislada de Toledo, 1677 (12 años anterior al juego de Sor Juana). Sin embargo, en el Catálogo se señala que el encabezamiento está tomado de la p. 169 de las Obras poéticas pósthumas. ¿Significa eso que la autoría de León Marchante se deduce o que el pliego que revisó la editora del Catálogo daba el nombre del autor y el resto del encabezamiento -- quizá borroso-- está tomado de las Obras? Si la edición no es anónima, no hay más que decir: el villancico es de León Marchante. Si la edición es anónima, la prueba sigue siendo contundente, puesto que revela que la letra se cantó tiempo antes de que Sor Juana, supuestamente, la compusiera.

En esta especulación tienen un papel importante dos elementos

más: las pruebas que una lectura atenta de la letra nos puede proporcionar y un factor extratextual, es decir, el momento que estaba viviendo Sor Juana hacia 1689. En relación con el segundo punto, sabemos que 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 le estaba dando los últimos toques al auto de El divino Narciso, que la Marquesa de Paredes le pidió para llevar a Madrid y que se publicó en 1690; probablemente también estaba haciendo las últimas revisiones de su Carta atenagórica, publicada en 1690. Las fiestas de la Concepción y de Navidad son muy cercanas; quizá Sor Juana no tuvo tiempo de componer las ocho letras del juego; conocía otros villancicos, particularmente los de León Marchante, apreciaba su buen trabajo, y "tomó prestadas" algunas letras (variándolas aquí y allá) para completar su juego.

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. El tipo de versificación nos da una pista importante. La introducción adopta una forma bastante convencional, el romance octosílabo; el estribillo tiene una estructura caprichosa, difícil de clasificar, lo que suele ser común en los villancicos en general. La clave está en las coplas: seguidillas reales 10-6-10-6, un tipo de seguidilla que sólo figura en esta letra y que, como señalo en el cap. 4 (nota 32) es "invención" de León Marchante (en sus villancicos hay varias muestras de esta estrofa).

En cuanto al trabajo alegórico, hay que decir que el tema de "el alcalde de Belén" es de lo más tradicional. El mismo Méndez Plancarte lo comenta al anotar esta letra: "«El Alcalde de Belén» figura en varios villancicos peninsulares..." (p. 414; las cursivas son mías). Esto es, se trataba de un tópico muy "peninsular". En las Obras poéticas de León Marchante, sobre todo en el tomo 2, abundan los villancicos "de alcalde", todos para la Navidad. Sor Juana sólo tiene este villancico de alcalde. En la letra hay referencias que remiten a un contexto claramente peninsular: por ejemplo, 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 toda 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. Estoy de acuerdo en que la cultura de Sor Juana era libresca; que buena parte de su obra (su poesía amorosa, por ejemplo) está hecha a base de referencias literarias y no de experiencias personales o 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. Por ejemplo, en el villancico 6 de este mismo juego, cada uno de los motivos convencionales del retrato poético tiene un correlato alegórico con el tema de la Encarnación:

1.- Son dos verdes Esmeraldas  
o dos azules Zafiros  
sus Ojos, para esperanzas  
o para celos motivos.

2.- Ojos tan ricos,  
vencerán Cielo y Tierra  
sólo en un hito.

En cambio, en la letra del alcalde de Belén, sólo en una seguidilla el lugar común tiene un correlato alegórico:

2.- 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 5, "Pues mi Dios a nacido a penar", figura en el Catálogo en cinco ocasiones (en todas con idéntica estructura: estribillo y coplas):

- León Marchante, M., Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento, Toledo, 1677; el juego incluye las tres letras en cuestión ("El Alcalde de Belén", "Pues mi Dios ha nacido a penar" y "Escuchen dos sacristanes").

- Villancicos que se cantaron... la noche de Navidad de 1682

y la de... Reyes de 1683, Madrid, 1683; la atribución a León Marchante procede de las Obras... (el juego incluye otras dos letras del poeta español recopiladas también en las Obras...).

- Letras de los villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, Lérida, 1686; la autoría de León Marchante se deduce de las Obras... (en este juego figura también la letra "El Alcalde de Belén").

- 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.

El Catálogo también consigna la atribución a Sor Juana con base en el tomo 2 de sus Obras (Sevilla, 1692).

Las mismas razones expuestas para la letra "El Alcalde de Belén" se aplican a ésta. Vuelve a ser clave la edición de Toledo, 1677<sup>12</sup>. Con la diferencia de que, como éste es el villancico más hermoso del juego, los estudiosos se han esforzado por enfatizar su tono y carácter sorjuanino. Por ejemplo, R. Ricard<sup>13</sup> habla de su cercanía con El Sueño; Méndez Plancarte dice que por "su rara mezcla de vigor y exquisitez, en pensamiento y voz, parece mucho más de Sor J. que de Marchante, y ofrece con El Sueño [varias] afinidades..." (p. 419). Por su parte, Josefina Muriel destaca más el hondo contenido teológico que la belleza poética del texto; según ella, en esta letra logra Sor Juana exponer con gran sencillez y piedad la razón de la Encarnación y sus fines<sup>14</sup>.

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 -í) 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. Por ejemplo, en la primera sección, León Marchante usa los refranes "...si duerme, en el sueño se ensaya..." (-í) y "...que no hay pena en quien ama..." (-á). La monja, en cambio, emplea los otros, variando el último verso del correspondiente al romance en -á: no "mi bien es su mal", sino "y es mi bien su mal".

Por otro lado, la letra sorjuanina tiene una estructura más complicada. La letra de León Marchante se reproduce así:

- 1ª sección: estrofa voz 1 (-í)
- refrán voz 1 (tres versos)
- estrofa voz 2 (-á)
- refrán voz 2 (tres versos)
- 2ª y 3ª secciones: igual

O sea:

1. 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!

2. 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).

En la letra sorjuanina cada sección consta de: 1) estrofa de la voz 1 más el primer verso del refrán 1 (-í); 2) estrofa de la voz 2 más los tres versos del refrán 2 (-á); 3) un breve acelerando final formado por el refrán 1 completo y los primeros versos de los dos refranes (voz 2 y voz 1). Es decir:

1. Pues del Cielo a la Tierra, rendido  
[los mismos tres versos de L. Marchante]  
¡Déjenle dormir!

2. No se duerma, pues nace llorando,  
[los mismos tres versos de L. Marchante]  
¡Déjenle velar,  
que su pena es mi gloria,  
y es mi bien su mal!

1. ¡Déjenle dormir;  
y pues Dios por mí pena,  
descanse por mí!

2. ¡Déjenle velar!

1. ¡Déjenle dormir!

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. Hay que notar que las estrofas faltantes en el poeta español no constituyen una sección, sino que forman parte de secciones diferentes.

Otras variantes de consideración: 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 (como la del verso del refrán, citada supra). Las variantes mejoran la versión que aparecerá en las Obras poéticas pósthumas. Me inclino a pensar que son composturas de Sor Juana; dudo que editor de León Marchante, que ha dado muestras de tal cuidado, haya metido mano: reprodujo los textos tal como los encontró.

Como ya lo dije, la letra es muy hermosa. Tiene una estructura métrica novedosa e interesante. El estribillo es polimétrico: combina versos de 10, 7 y 6 sílabas, con dos rimas --las dos agudas en -á y en -í. Las coplas son a dos voces y también combinan versos de 10, 7 y 6 sílabas; están conformadas 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 + un remate también tipo seguidilla 6-7-6. No son verdaderas seguidillas, pues la asonancia no cambia: se alterna. Esta construcción es ajena a Sor Juana. Como ya lo señalé,

fuera de esta serie no hay otros casos de seguidillas reales. También es ajeno a la monja el recurso de juntar dos romances e irlos entreverando<sup>15</sup>, mientras que en León Marchante aparece con relativa frecuencia<sup>16</sup>. Es un hecho que métricamente se trataba de un villancico muy bien hecho; de un trabajo bastante lucidor, propio de un poeta con mucho oficio. Sor Juana sabía lo que estaba "tomando prestado".

En cuanto al tema, ya he dicho que Méndez Plancarte encuentra "múltiples coincidencias" con El Sueño. Entre otras, cita el editor las siguientes: 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 estos 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. Ahora, ¿qué tan probatorias de la autoría de Sor Juana son estas coincidencias? En mi opinión no

prueban nada. Para empezar, la metáfora sueño/muerte es un símil arquetípico en la poesía universal. Borges cita la imagen 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. Así es que estas coincidencias se explican muy bien como actualizaciones de un mismo núcleo metafórico.

Algo parecido sucede con el motivo del rey león que no duerme por velar (el mismo Méndez Plancarte anota el carácter proverbial de este motivo). También hay que tomar en cuenta que, como señalo en el cap. 2 (cf. supra), el motivo del duerme-vela es muy frecuente en los villancicos navideños, pues el tema se prestaba muy bien para su empleo. Esto es, no se trata de un símil especialmente preferido por Sor Juana.

Finalmente, está el antecedente del villancico "A Belén, zagalejos" de León Marchante, con esta misma estructura rítmica en el estribillo "Déjenlé... / déjenlé..." (que Sor Juana sólo usa en la letra 2 de este juego; quizá más bien sea una fórmula recurrente en León Marchante).

La tercera letra en disputa es el villancico 8 "Escuchen dos sacristanes". El Catálogo la registra dentro de los siguientes juegos (siempre con la estructura introducción, estribillo y coplas):

- 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 pósthumas, ed. cit., t. 2, dentro de un juego cantado en Madrid en 1676, con la advertencia de que se repitió en Puebla en 1689, sin alusión a Sor Juana.

Por supuesto también figura la atribución a Sor Juana, según la edición de Sevilla de 1692.

Según la editora del Catálogo, no hay variantes entre la versión de las ediciones sueltas y la de las Obras de León Marchante. Ahora, entre ésta y la versión sorjuanina las variantes 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>17</sup>.

El estilo de esta letra es el típico de lo que Ricard ha

llamado "opereta sacra". Se trata de una escena de comedia o de un entremés mínimo, en el que dos sacristanes pedantes y "cultos", Benito<sup>18</sup> y Llorente, discuten sobre si el Niño-Dios es verbum caro (Verbo Encarnado: Jn 1,14: "Y la Palabra se hizo carne") o tantum ergo (esta frase es el principio de la penúltima estrofa del himno de Corpus Pange, lingua, compuesto por Santo Tomás de Aquino: "Tantum, ergo, sacramentum / veneremur cernui" ["Tan grande, pues, Sacramento / veneremos prosternados"])).

Según George H. Tavard<sup>19</sup>, la letra resulta fallida porque la cuestión del tantum ergo y del verbum caro es lógica y gramaticalmente absurda: lógicamente porque son expresiones que pertenecen a categorías diferentes, y gramaticalmente porque tantum ergo es un fragmento de frase que no puede designar a una persona. En realidad, como se trata de una escena entremesil, el absurdo es parte del juego: el chiste es, precisamente, la incongruencia que tienen entre sí (y con respecto a la Navidad) los latinajos Verbum caro y Tantum ergo. Se trata de frases sobadas, muy oídas, sacristanescas: tal es el común denominador. De hecho, la construcción lingüística está basada en el absurdo de ese latín macarrónico y las todavía más disparatadas relaciones entre las frases en latín y sus analogías sonoras en castellano. Con todo, la discusión de los dos sacristanes sirve para ventilar una cuestión teológica, por lo demás, bastante frecuente en los villancicos navideños: me refiero a la relación entre el Misterio de la Encarnación y el Sacramento de la Eucaristía, esto es, la dialéctica de la redención: para morir por nosotros y permanecer en

la Eucaristía nació el niño de Belén. Así es que un sacristán exalta a un Jesús encarnado (hecho hombre) y el otro al Jesús "sacramentado".

La estructura de la letra es muy parecida a la de una ensalada: empieza con una introducción de tipo narrativo-exhortativo (versos de 8 y 5 sílabas romanceados), a la que sigue un estribillo largo, a dos voces, en diálogo ágil, plagado de latinajos --algunos inventados, otros procedentes de la liturgia (incluidos no tanto por su sentido como por razones de sonoridad) y otros que son expresiones correctas:

1. Sacristane.
2. Sacristane.
1. Exi foras.
2. Vade retro.
1. Famulorum.
2. Famularum.
1. Mecum arguis?
2. Tu arguis mecum?
1. Laus tibi, Christe!
2. Deo gratias!
1. Verbum Caro!
3. Tantum Ergo!

En el estribillo se plantea la discusión; cada sacristán expresa su idea:

1. Yo digo que el Niño,  
que es Dios Humanado,  
será el Verbum caro.
2. Yo digo que el Niño,  
que es Dios Encubierto,  
será el Tantum Ergo.

Y las coplas constituyen, precisamente, 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 parafernalia silogística y de la liturgia, 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:

1. Melius dixi!
2. Dixi melius!
1. Probo, probo!
2. Nego, nego!
1. Incarnatus.
2. Corpus Christi.
1. Saeculorum
2. In aeternum.
1. Verbum Caro!
2. 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 --creo-- 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>20</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 las obras de Soror Juana Inés de la Cruz (Sevilla, 1692, etc.), donde se encuentra el juego navideño con la especificación de lugar y fecha donde fue cantado<sup>21</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?

Tal parece que este juego estaría mejor catalogado si estuviera en la sección de "villancicos atribuibles". Está lleno de parches. Ningún otro juego presenta tales problemas de autoría: hay tres letras de León Marchante, una de Vicente Sánchez "reciclada" con otra de León Marchante y otra más (letra 4) que se ha atribuido 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 pósthumas 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" (p. 415). En el Catálogo la letra (formada por introducción, estribillo y coplas, como la supuesta de Sor Juana) 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 pósthumas 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.

Se registra la atribución a Sor Juana, según el tomo 2 de Sevilla, 1692.

Es difícil saber si la letra es de Pérez de Montoro: todas las ediciones sueltas son anónimas y hechas en vida del poeta (1627-1694). No sé qué tan digna de crédito sea la autoría consignada en sus Obras póstumas. Lo extraño es que el villancico de Sor Juana, compuesto supuestamente para la Navidad de 1689, circulara en la Península, aislado del resto del juego, formando parte de series anteriores. No era raro que pliegos peninsulares de villancicos circularan por la Nueva España, y las colonias en general (ahí están los pliegos valencianos del Fondo Reservado de la UNAM); en cambio, el fenómeno contrario parece haber sido poco común. Por ejemplo, el Catálogo sólo registra, para la ciudad de México, los villancicos del Segundo volumen (publicado en Sevilla) y ninguna edición suelta; y para Puebla (únicas dos plazas consignadas) una anónima edición suelta de 1688 y ediciones aisladas de los juegos sorjuaninos cantados en Puebla (Concepción 1689, Navidad 1689 y San José 1690), incluidos también en el Segundo volumen<sup>22</sup>. Por todo esto, me parece poco probable que Sor Juana exportara letras de villancicos (y menos en forma anónima).

Por otro lado, aunque las poesías de Pérez de Montoro se publicaron tan tardíamente (1736) es casi seguro Sor Juana las conocía. Ahí está su romance de los celos (OC, t. 1, núm. 3), en respuesta a otro del poeta español (al parecer a petición de la Condesa de Paredes). Pero también está la posible influencia de Sor

Juana en Montoro, concretamente en su "tocotín negro" de 1688. Montoro, que naturalmente no sabía náhuatl, trasladó el tocotín a terreno conocido: habla de negros<sup>23</sup>. ¿De dónde le pudo llegar el tocotín? Sor Juana sólo tiene tocotines en sus villancicos. ¿Circularían éstos en ediciones sueltas en la Península? La conexión entre los dos poetas 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.

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>24</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?:

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):

2.- Atended al decreto que lleva:  
En el Limbo por cárcel  
quédese ahorá,

que hoy del Cielo ha llegado  
la mejor Flota.

La versificación de las coplas no corresponde a una práctica sorjuanina; no responde a esquemas que hayan aparecido a lo largo de los juegos. De hecho, se trata de la única muestra de la combinación 7-11-7-11 con seguidillas (cf. cap. 4, apartado 1.7.5).

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).

Como puede verse, casi todos los juegos de conceptos o de palabras se hacen a partir de instituciones o funcionarios típicos de la burocracia peninsular. Me parece difícil que a Sor Juana se le ocurrieran este tipo de analogías; aunque era muy culta, su

público no tenía porqué conocer los tejes y manejes de la burocracia peninsular, y por lo tanto se le escaparía buena parte del chiste de la letra.

Robert Ricard<sup>25</sup> piensa que por el manejo de esos conocimientos bíblicos, Sor Juana está mostrando su faceta erudita. No: este tipo de referencias a las sagradas escrituras era muy popular; se trata de una erudición fácil, compartida por la gran mayoría de los oyentes. Las analogías resultan más o menos ingeniosas y, como en muchos otros casos, el Nacimiento se presenta entreverado con el tema de la Redención.

En conclusión: creo que este villancico tampoco es de Sor Juana.

Lo que sí es obra de Sor Juana es la organización de las letras dentro del juego. Como es característico en sus juegos, el primer nocturno presenta de diversas maneras el Misterio de la Encarnación; el segundo es más solemne y profundiza en ciertos aspectos teológicos (el Infante que indulta cuando muere y no cuando nace, de la letra 4; la cuestión del duerme-vela del villancico 5 y la descripción simbólica del 6); y el tercer nocturno es más ligero: una letra de tono lírico, más sentimental, y una de carácter jocoso.

En general, esta serie navideña no me parece muy representativa de la labor villanciguera de Sor Juana, ni en la manera de tratar el tema, ni formalmente. El trabajo de versificación es impecable, pero no responde a las prácticas sorjuaninas más características. 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 afecta, 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. 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, como traté de mostrar, de León Marchante.

Todo esto nos confirmaría que se trata de un juego elaborado bajo presión de tiempo, al que Sor Juana no pudo dedicar el trabajo necesario, lo que explicaría también la inclusión de cinco letras ajenas.

Por otro lado, si de tono sorjuanino hablamos, hay letras dentro de los juegos navideños atribuibles que suenan 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:

Hablando a su Corazón  
le dijo Dios en naciendo:

-Si del hombre estáis sintiendo  
 la villana condición,  
 pues viendo su sinrazón  
 Me disteis priesa a nacer,  
¡arded, Corazón, arded,  
pues quisisteis padecer!

No aspire a correspondido  
 Vuestro amoroso desvelo;  
 que no se hizo el consuelo  
 para un afecto rendido.  
 Encontraréis el olvido  
 cuando vais a merecer.  
¡Arded, Corazón, arded... (núm. xxxii).

Un buen punto de comparación para comprobar lo poco que se comprometió Sor Juana en la elaboración del juego navideño de 1689 es ver cómo trata el mismo tema en dos letras sueltas al Nacimiento<sup>26</sup>. 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". Nótese asimismo el motivo tan barroco del engaño de los sentidos, que tiene cierta recurrencia en la poesía de Sor Juana.

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. Este acercamiento al tema es, según Tavard<sup>27</sup>, muy de la devoción popular. Dice Marie-Cécile Bénassy que Sor Juana "se mantiene en los límites de la ortodoxia católica, pero encontramos

en ella una predilección entrañable por la humanidad de Cristo y por los aspectos de la piedad --en primer lugar la devoción por la Virgen [...]-- a ella ligadas"<sup>28</sup>. Así, encontramos varios de los motivos que Sor Juana enfatiza en sus villancicos marianos o en los dedicados a San José:

...vi una Mujer tan hermosa  
que parece cosi-cosa,  
con un Chicote abrazada.  
Pescudé si era Casada;  
mas dícenme que la bella  
es Casada y es Doncella,  
y que Doncella parió,  
sin saber cómo, ni cómo no.  
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.

Para concluir: creo que los elementos expuestos en este capítulo son 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>29</sup>. Asimismo creo que esta especulación en torno a la autoría de algunas letras ha servido, también, para demostrar que sí se puede hablar de la presencia o ausencia de rasgos sorjuaninos en estas "obras menores".

## Notas

1. La Virgen de la Salceda, Las dos Estrellas de Francia y Los dos mayores Hermanos, S. Justo y Pastor (OC, t. 2, p. lxxii, n. 14; al referirme a este tomo, indicaré la pág. entre paréntesis).

2. 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 su obra (Lyra poética, 1688). Quizá los autores de villancicos, ante la premura, entregaran juegos incompletos y el maestro de capilla los completara con letras de series anteriores. Sin embargo, según según consta en las ediciones del t. 1 de 1691 y del t. 2 de 1692 ("...ed. corregida y añadida por su Authora"; cf. Méndez Plancarte, OC, t. 4, p. 419), Sor Juana sí revisó la edición de sus obras (por lo menos las que incluyen los villancicos) y dejó pasar estas letras sin aclarar nada. ¿No sabía que eran de León Marchante? Por otra parte, dice Méndez Plancarte (Poetas novohispanos, UNAM, México, 1945, t. 3, p. 129) que varios villancicos pertenecientes a juegos anónimos (sobre todo de los impresos en Puebla) figuran en las Obras poéticas póstumas de León Marchante. En efecto, encontré un ejemplo (pero debe haber más) de este intercambio en la

Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. En un juego anónimo (Puebla, 1688), los villancicos 1 y 8 son de León Marchante: no sólo están en las Obras poéticas pósthumas (t. 2, pp. 72 y 175, respectivamente), sino que forman parte de juegos (eds. aisladas) muy anteriores a 1688 (sólo menciono los pliegos más antiguas: Toledo, 1669, para el vill. 1; Madrid, 1676, para el 8). Además, los villancicos 6 y 7 de ese mismo juego poblano figuran en series españolas anónimas (eds. sueltas: Madrid, 1676 y 1677, vill. 6; y Madrid, 1688, vill. 7). Quizá los maestros de capilla, casi siempre procedentes de España (por ejemplo, Miguel Matheo de Dallo y Lana, músico de la catedral de Puebla, antes había sido maestro de capilla de la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla), traían consigo pliegos sueltos y cuando les hacían falta letras para completar los juegos, incluían villancicos peninsulares.

3. Dispersas a todo lo largo del tomo; cf. pp. 51, 152, 170, 179, et passim.

4. Cf. las "Endechas endecasílabas" de León Marchante (t. 2, pp. 176-177), cuyas cuatro coplas, más complejas que en Sor Juana, tienen también asonancia variable (según el elemento: "agua", "tierra", etc.):

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 al empeño,  
hacerle lenguas sabe  
en medio del silencio,  
sujetando a tu Imperio  
el Aire, la Tierra, el Agua y el Fuego.

(La copla siguiente tiene asonancia a-a para rimar con agua.)

5. La alegorización de los cuatro elementos es bastante común. Ahí está la letra de León Marchante (cf. supra n. 4). También figura en un villancico atribuible (Navidad, 1678). Y fuera del tema navideño, en letras dedicadas a San Pedro (1688). Los referentes son los mismos: el agua las lágrimas, el fuego el amor por la humanidad:

1. Oigan, miren, atiendan  
contrariedades,  
que en el fuego se hielen  
ardores gigantes.  
2. Para el fuego que abrasa:  
3. Agua.  
2. Para la nieve y hielo:  
3. Fuego.  
1. Pues hoy de amor Mongibelo,  
Pedro se hiela a la flama,  
3. Agua.  
1. Etna encendido, procura  
refrigerios a su pecho,  
3. Fuego.  
1. Pues lllore a mares deshecho  
Pedro, si quiere curarse...  
(Archivo CONDUMEX)

En un juego posterior de Esteban Beltrán de Alzate (México, 1691), encontramos una letra con esta misma analogía, pero aplicada a la Asunción de la Virgen:

Nueva Flor se sublima  
sobre la misma Tierra,  
que ambiciosa tocara  
todas sus plantas juntas por sus huellas.  
Nueva Nave en su rumbo  
la misma Agua despierta  
y esta vez mejor Argos  
como nada de remo, toda vela...  
(Bib. Museo Nal. de Antropología)

En un villancico más tardío (de un juego de Valencia, 1750), la alegoría de los cuatro elementos se emplea exactamente de la misma manera que la usó Sor Juana: los cuatro elementos encuentran mejor

centro en el Niño Dios humanado:

Solo 1	Albricias, Tierra,
Solo 2	Albricias, Mares,
Solo 3	Albricias, Fuego,
Solo 4	Albricias, Aire.
Los 4	Que lográis en el Niño nacido esfera mejor, lucimiento más grande [...] Pues siendo de un Hombre Dios cuna, aliento, ardor, cristales, esfera mejor consiguen
Coro	Tierra, Aire, Fuego, Mares... (Fondo Reservado, UNAM)

6. Forma muy común en León Marchante (cf. cap. 4, n. 8).

7. 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.

8. En unos apuntes, A. Alatorre señala que en la Lyra poética (p. 268) está un villancico ("Nave que a Belén caminas / con fanal de estrella errante, / dando la esperanza velas / de los suspiros al ayre: / Buen viaje, buen viaje...") puesto en música por un anónimo novohispano (álbum de "Época colonial" de la "Trayectoria de la música en México", Voz Viva, UNAM). Esto significa que los villancicos de Vicente Sánchez circulaban, efectivamente, en la Nueva España.

9. No son raras estas pistas en Sor Juana. Por ejemplo, uno de los elementos que hace pensar a varios estudiosos que Sor Juana sí escribió un final para la comedia La segunda Celestina de Salazar y Torres es este diálogo entre Arias y Muñiz, personajes del "Sainete segundo" de Los empeños de una casa:

Arias:       Aquésa es mi mohina:  
              ¿no era mejor hacer a Celestina,  
              en que vos estuvisteis tan gracioso,

que aun estoy temeroso  
 --y es justo que me asombre--  
 de que sois hechicera en traje de hombre?  
 Muñiz: Amigo, mejor era Celestina,  
 en cuanto a ser comedia ultramarina:  
 que siempre las de España son mejores,  
 y para digerirles los humores,  
 son ligeras; que nunca son pesadas  
 las cosas que por agua están pasadas.  
 Pero la Celestina que esta risa  
 os causó, era mestiza  
 y acabada a retazos,  
 y si le faltó traza, tuvo trazos,  
 y con diverso genio  
 se formó de un trapiche y de un ingenio...  
 (OC, t. 4, pp. 119-120).

(Cf. infra, n. 29.)

10. "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. Según A. Tello, los villancicos "Pues mi Dios ha nacido a penar", "Escuchen dos sacristanes", "Venid Mortales, venid a la Audiencia" (los tres de la serie navideña de 1689), "Dios y Joséf apuestan" y "Queditito airecillos" (del juego de San José 1690) se repitieron después de 1689 (incluso hacia 1765) en diversas catedrales americanas (México, Lima, Cuzco, Sucre).

11. Una letra (no sé si sea la misma) con el mismo primer verso inicial ("El Alcalde de Belén) y con idéntica estructura (introducción, estribillo y coplas) se registra en el Catálogo como parte de otros juegos: 1) Madrid, 1674 (la editora del Catálogo dice de otra letra de este juego que es de León Marchante según consta en sus Obras, y no dice nada de ésta: debe tratarse de villancicos diferentes); 2) Madrid, 1695 (anónimo); 3) Madrid, 1697

(anónimo); 4) Sevilla, 1697 (anónimo); 5) Toledo, 1678 (también de algunas letras de esta serie se deduce la autoría de León Marchante por las Obras, pero no de "El Alcalde..."). Asimismo, con la misma estructura y verso inicial se consigna un villancico atribuido a Vicente Sánchez (según su Lyra poética). También hay otras cuatro entradas para un villancico que comienza con "El Alcalde de Belén", pero que la editora identifica con otra letra del mismo León Marchante (según las Obras: t. 2, pp. 130-132; la atribuida a Sor Juana está en t. 2, pp. 172-173). Todo esto nos muestra lo común que eran los villancicos "de alcalde" en la Península y la frecuencia con que León Marchante recurre a ellos; lo que constituye un argumento más para sospechar de la autoría de Sor Juana.

12. Es interesante notar que el juego, consignado en la Obras poéticas pósthumas como cantado en Toledo en 1677 (pp. 169-175), tiene siete letras de la edición suelta (Toledo, 1677) y no incluye el villancico 8 "Escuchen dos sacristanes" que se documenta como parte de un juego de Madrid de 1676.

13. Une poétesse mexicaine du xvii<sup>e</sup> siècle, Sor Juana Inés de la Cruz, Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1954, p. 40.

14. Cultura femenina novohispana, UNAM, México, 1982, p. 182.

15. Hace algo parecido en el estribillo 1 de la Asunción 1690; cf. cap. 4, p. 42.

16. Cf. t. 2, pp. 81-82, 151-152, 184-185:

Ya Dios encarnó, Mortales,  
y lo inmenso de su Ser  
tanto estrechó, que hoy lo mide  
una vara de Jesé:

Engrandeced los triunfos del Poder.  
 Ya de una Niña los brazos,  
 humano arrullan al Sol,  
 y Alba a sus Pechos lo cría,  
 que es ya criado el Señor:  
 Ensalzad las victorias del Amor  
 (Obras poéticas pósthumas, t. 2, p. 151).

Como puede verse, el procedimiento es muy parecido: estrofas 8-8-8-8 + 11 (refrán); las asonancias (-é y -ó, que se van alternando cuarteta a cuarteta) caen en los versos pares y en el refrán. Las dos letras coinciden, además, en el uso de otros recursos como la anáfora "Si...", "Ya...".

17. 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.

18. Parece que Benito es un nombre genérico muy común en España, todavía ahora. 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.

19. Juana Inés de la Cruz and the Theology of Beauty, University of Notre Dame Press, Notre Dame-London, 1991, p. 102.

20. Una sección de la ensalada de San Pedro Nolasco (1677) es muy parecida --en el modo y sentido como se recurre al latín-- a otra letra de León Marchante. Los dos villancicos son diálogos entre un "culto" (en León Marchante un sacristán; en Sor Juana un

"bachiller afectado") y un "ignorante" (León Marchante un barbero, Sor Juana un "bárbaro". Los textos originales, todos, dicen "barbado" [cf. Segundo volumen, 1692, ed. facs., UNAM, México, 1995, pp. 60-61]. Méndez Plancarte corrige la supuesta errata; pero si vemos "barbado" en el contexto de este "plagio" resulta una velada alusión lúdica al barbero original, el de León Marchante). En los dos el chiste está en la glosa castellana elaborada por el "ignorante" a partir de los latines del "culto". Los dos son romances octosílabos en cuartetos:

León Marchante

S.: Cuando el Niño está llorando  
Tace, tace, amicus meus.  
 B.: ¿Para qué quiero yo tazas,  
 cuando Dios hace pucheros?

Sor Juana

Hodie Nolascus divinus  
In Caelis est collocatus.  
 Yo no tengo asco del vino,  
 que antes muero por tragarlo.

León Marchante tiene, además, un villancico análogo al de "Escuchen dos Sacristanes", con el mismo estribillo de latines silogísticos; reproduzco algunos fragmentos (t. 2, pp. 256-257):

1. Domine Lucas.
2. Domine Alexo.
1. Quem quaeris portalem?
2. Al Deum de Deo.
1. Pues ecce quem amas.
2. Iam video Corderum.
1. Non est sino Solem.
2. Próbolo, próbolo en verso.
- [...]
1. Tu non eris Poetam?
2. Tu non eris Ingenium?
1. Ego sum Doctus.
2. Melior sum ego.
1. Probo, probo.

2. Nego, nego.  
Los dos. Sic argumentum.  
 1. Tu eris Sopistam.  
 2. Tu eris Sugetum.  
 1. Tu grandem Bonetem.  
 2. Tu brabum Jumentum.  
Los dos. Probo, probo; nego, nego  
sic argumentum...

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:

1.- Sacristán, ¿dónde aprendiste latín de tanto primor?  
 2.- Como soy Petrus in cunctis, lo aprendí junto al peñón.  
 1.- Pues dile al Santo esta noche en latín algún favor.  
 2.- Sancte Petre, ora pro nobis, parce mihi eleysen,  
 ¿qué te parece, Benito?...

21. Como lo señalé en el cap. 4 (cf. n. 32), 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 (t. 2, 1692, 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).

22. El Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo xviii (Ministerio de Cultura, Madrid, 1990) registra dos eds. sueltas: México, 1717 y Morelia, 1766.

23. He aquí un ejemplo:

2. Vaya'e soneciyo  
de una rinda ranza  
que ha venido en frota  
de la Nueva España,  
y en Chapurtepeque  
la señaron mí.  
1. ¿Y cómo se yama,  
pala yo seguí?  
3. El tocotín, tocotín, tocotín...  
(Obras póstumas, t. 2, pp. 264-267).

(Noticias y texto proporcionados por el profesor A. Alatorre.)

24. "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.).

25. Une poétesse mexicaine..., op. cit., p. 40.

26. Estas dos letras no forman parte de ningún juego. Aparecen así, sueltas, sólo en el Segundo volumen de Sevilla, 1692.

27. Op. cit., p. 101.

28. Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz, op. cit., p. 248.

29. Cf. las "letrillas atribuibles" de Góngora en la ed., ya cit., 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, El Colegio de México, México, 1994, pp. 9-13) o el muy discutido desenlace de la comedia de Salazar y Torres, La segunda Celestina (para un resumen más o menos aproximado de la polémica,

cf. Georgina Sabat de Rivers, "Los problemas de La segunda Celestina", NRFH, 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

- Abreu Gómez, Ermilo, Poesías de Sor Juana. Botas, México, 1940.
- 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)", NRFH, 26 (1977), 341-459.
- "La Carta de Sor Juana al P. Núñez", NRFH, 35 (1987), 591-673.
- "Un devoto de Sor Juana: Francisco Alvarez 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", NRFH, 43 (1995), 379-407.
- "Sor Juana y los hombres", Estudios, 1986, núm. 7, 7-27.
- Alonso, Dámaso, La lengua poética de Góngora. C.S.I.C., Madrid, 1950.
- Alvar, Manuel, Villancicos dieciochescos. Delegación de Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1973.
- Alvarez Gato, Juan, Obras completas. Ed. J. Artiles Rodríguez. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1928.
- Antología de la poesía española de tipo tradicional. Eds. A. Alonso y J. M. Blecua. Gredos, Madrid, 1956.
- Arenal, Electa, "Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the mother

- tongue", University of Dayton Review, 16 (1983), 93-105.
- Arróniz, Othón, Teatro de evangelización en la Nueva España. UNAM, México, 1979.
- Arroyo, Anita, Razón y pasión de Sor Juana. Porrúa, México, 1980.
- Avila, Francisco, El parto virginal de la Virgen. Ed. facs. de A. Pérez Gómez. Duque y Marqves, 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 e Y. Jiménez de Báez. El Colegio de México, México, 1992, pp. 849-859.
- Becker, Danièle, "Respuesta a Jammes [«La letrilla dialogada»]", en El teatro menor en España a partir del siglo xvi. C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 119-120.
- Bellini, Giuseppe, 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.
- "Más sobre la conversión de Sor Juana", NRFH, 32 (1983), 462-471.
- Bravo Villasante, Carmen (ed.), Villancicos de los siglos xvii y xviii. Editorial Magisterio Español, Madrid, 1978.
- Cancionero castellano del siglo xv. Ed. R. Foulché-Delbosc. 2 ts. NBAE, ts. 19 y 22.
- Cancionero de Upsala (1909). Introd. y notas R. Mitjana. Transcripción musical J. Bal y Gay. El Colegio de México, México, 1944.

- Cancionero musical de Palacio. Introd. y estudio de J. Romeu Figueras. C.S.I.C.-Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1965.
- Carballo, Luis Alfonso de, Cisne de Apolo. Ed. A. Porqueras Mayo. C.S.I.C., Madrid, 1958.
- 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 de Madrid. Siglos xviii y xix. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Ed. L. A. Murillo. Castalia, Madrid, 1978.
- Chávez, Ezequiel, Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra. 1ª ed. Araluce, Barcelona, 1931.
- Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii. Ed. E. Cotarelo y Mori. NBAE, ts. 17 y 18.
- Covarrubias, Sebastián de, Tesoro de la lengua castellana o española (1611). Ediciones Turner, Madrid-México, 1979.
- Crawford, J. P. Wickersham, "Comedia a lo pastoril", RHi, 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., introd. y notas A. Alatorre. El Colegio de México, México, 1994.

----- Fama y obras pósthumas. Ed. facs. Introd. A. Alatorre. UNAM, México, 1995.

----- Inundación castálida. Ed. facs. Est. y pról. S. Fernández. UNAM, México, 1995.

----- Obras completas. Ts. 1, 2 y 3 editados por A. Méndez Plancarte; t. 4 por Alberto G. Salceda. F.C.E., México, 1951, 1952, 1955 y 1957 (reimpresiones: 1976).

----- Segundo volumen (1692). Ed. facs. Est. y pról. M. Glantz. UNAM, México, 1995.

Curtius, Ernst Robert, Literatura europea y Edad Media latina.

Trads. M. Frenk y A. Alatorre. F.C.E., México-Buenos Aires, 1986.

Díaz Rengifo, Juan, Arte poética española. Imprenta de Francisco Martínez, Madrid, 1592 (reimp.: 1644).

----- Arte poética española. Ed. J. Vicéns. Imprenta de María Angela Martí Viuda, Barcelona, 1703 (reimp.: 1759).

Diccionario de Autoridades (1726-1739). Reimpr. Gredos, Madrid, 1984.

Dorra, Raúl, Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. UNAM, México, 1981.

Enciclopedia de México. Compañía Editora "Enciclopedia de México"-SEP, México, 1987.

- Encina, Juan del, "Arte de poesía castellana" (1496), en Obras completas. Ed. A. M. Rambaldo. Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- Estrada, Jesús, Música y músicos en la época virreinal. SEP, México, 1973.
- Estrada Jasso, Andrés, 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.
- Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz. Ed. S. Merrim. Wayne State University Press, Detroit, 1991.
- Flecha, Mateo, Las Ensaladas. Transcripción y estudio de Higinio Inglés. Diputación Provincial, Barcelona, 1954.
- Flores, Enrique, "La Musa de la Hampa. Jácaras de Sor Juana", Literatura Mexicana, 2 (1991), núm. 1, 9-22.
- Flynn, Gerard C., Sor Juana Inés de la Cruz. Twayne, New York, 1977.
- Frenk, Margit, Corpus de la antigua lírica popular hispana. (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.
- Lírica hispánica de tipo popular. UNAM, México, 1966.
- "¿Santillana o Suero de Ribera?", NRFH, 16 (1962), 437.
- Gage, Thomas, The English-American. A new survey of the West Indies. George Routledge & Sons, London, 1928.
- Gallardo, Bartolomé J., Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Gredos, Madrid, 1968.

- García de Enterría, María de la 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), 65-93.
- Gerbi, Antonello, La naturaleza de las Indias Nuevas. Trad. y Le apéndice A. Alatorre. F.C.E., 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, Luis de, Letrillas. Ed. R. Jammes. Castalia, Madrid, 1980.
- Romances. Ed. A. Carreño. Cátedra, Madrid, 1989.
- González de Eslava, Fernán, Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas. Ed., introd. y notas M. Frenk. El Colegio de México, México, 1989.
- González Peña, Carlos, Historia de la literatura mexicana. CVLTURA-SEP, México, 1928.
- Guerrero, Francisco, Villanescas. Ed. M. Querol Gavaldá. C.S.I.C., Barcelona, 1955.
- Henríquez Ureña, Pedro, "El teatro en la América española en la época colonial", en Obra crítica. Ed. E. S. Speratti Piñero. F.C.E., México-Buenos Aires, 1960.

- La versificación irregular en la poesía española. Revista de Filología Española, Madrid, 1933.
- Huerta Calvo, Javier, "La risa del inquisidor (en torno a la Picaresca, de León Marchante [sic]", Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8 (1989), 125-135.
- Jammes, Robert, "La letrilla dialogada", en El teatro menor en España a partir del siglo xvi. C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 91-118.
- Janner, H., "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", RFE, 27 (1943), 181-232.
- Jones, C. A., "Mexican juego de villancicos", en Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa. Gredos, Madrid, 1972, t. 1, pp. 313-321.
- Junco, Alfonso, Al amor de Sor Juana. Jus, México, 1951.
- Kruger-Hickman, Kathryn, "La ensalada. Hacia la tipología de un género híbrido". Monografía inédita. La Jolla, 1984.
- Le Gentil, Pierre, La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age. 2 ts. Plihon, Rennes, 1949-1952.
- León Marchante, Manuel de, Obras poéticas póstumas. 2 ts. Gabriel del Barrio, Madrid, 1722 y 1733.
- López-Calo, José, Historia de la música española. T. 3: Siglos xvi y xvii. Alianza Música, 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 la Puebla de los Angeles, 1640-1821. UNAM, México, 1991.
- La imprenta en México, 1539-1821. UNAM, México, 1989.
- Menéndez Pidal, Ramón, "La primitiva poesía lírica española", en Estudios literarios. Espasa-Calpe, Madrid, 1920, pp. 195-264.
- 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. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911.
- Merkel, Heinrich, Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung 1951-1981. Studia Romanica, Poznan (Polonia), 1986.
- Misal diario en latín y castellano. Eds. P. A. Goy y P. J.-M. Ibarrola. El Perpetuo Socorro, Madrid, 1959.
- Mitjana, Rafael, Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo xvi. Madrid, 1918.
- Muriel, Josefina, Cultura femenina novohispana. UNAM, México, 1982.
- Navarro Tomás, Tomás, Los poetas en sus versos. Ariel, Barcelona, 1982.
- Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. Syracuse University Press, Syracuse, NY, 1956.
- Nervo, Amado, Juana de Asbaje, en Obras completas. Eds. F. González Guerrero y A. Méndez Plancarte. Aguilar, México, 1991, t. 2.
- The new Grove dictionary of music and musicians. Ed. S. Sadie. Macmillan, London, 1993.
- Ocaña, Francisco, Cancionero para cantar la noche de Navidad y las

fiestas de Pascua. Ed. A. Pérez Gómez. Duque y Marques, Valencia, 1957.

Palau y Dulcet, Antonio, Manual del librero hispanoamericano.

Antonio Palau y Dulcet, Barcelona, 1948-1977; t. 27, 1976.

Paz, Octavio, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.

F.C.E., 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.

Pérez Pastor, Cristóbal, Bibliografía madrileña o descripción de

las obras impresas en Madrid. T. 3: (1621-1625). Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1907.

Pfandl, Ludwig, Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de

México. Su vida. Su poesía. Su psique. Trad. J. A. Ortega Medina. Introd. F. de la Maza. Porrúa, México, 1963.

Pimentel, Francisco, Historia crítica de la literatura y de las

ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días.

Librería de la Enseñanza, México, 1885.

Poetas novohispanos. 3 ts. Ed. 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. Introd. y notas R. Mitjana. Transcripción musical J.

Bal y Gay. El Colegio de México, México, 1944, pp. 15-43.

- Puccini, Dario, "Los «villancicos» de Sor Juana Inés de la Cruz", Cuadernos Americanos, 24 (1965), 223-252.
- Quevedo, Francisco de, Poesía varia. Ed. J. O. Crosby. Cátedra, Madrid, 1987.
- Reyes, Alfonso, Letras de la Nueva España. F.C.E., 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, t. 1.
- Romancero y cancionero sagrados. Ed. J. de la Sancha. BAE, t. 35.
- Romeu Figueras, José, "Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical 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. 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, El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad. Tamesis, London, 1977.

- "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.
- "Los problemas de La segunda Celestina", NRFH, 40 (1992), 493- 512.
- Salinas, Pedro, "En busca de Sor Juana", en Ensayos de literatura hispánica. Aguilar, Madrid, 1961.
- 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 (1950/51), 269-283.
- Schack, A. F. de, Historia de la literatura y del arte dramático en España. Trad. E. de Mier. Madrid, 1886.
- 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 Irving A. Leonard. UNAM-Porrúa, México, 1986.
- Sor Juana Inés de la Cruz. Selección. Ed. J. Ortega Galindo. Editora Nacional, Madrid, 1978.
- St. Amour, Sister Mary Pauline, A study of the villancico up to Lope de Vega. The Catholic University of America Press, Washington, D. C., 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, 1968.
- Music in Mexico. Thomas Y. Crowell, New York, 1952.
- Subirá, José, "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico", Revista de Literatura, 22 (1962), 5-27.
- La tonadilla escénica. Madrid, 1929.
- Tavard, George H., Juana Inés de la Cruz and the Theology of Beauty. 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 de Sor Juana", 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. 2: Trece obras de la colección J. Sánchez Garza. Ed. F. Ramírez Ramírez. CENIDIM, México, 1981.
- 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 A. Tello. CENIDIM, México, 1994.

- Timoneda, Juan de, Fuente de los siete sacramentos, en Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo xvii. Ed. González Pedroso. BAE, t. 58, pp. 95-100.
- Trabulse, Elías, "La Rosa de Alexandria: ¿una querella secreta de Sor Juana", en Y diversa de mí misma.... Pp. 209-214.
- Trejo, Pedro de, Cancionero general. Ed. S. López Mena. UNAM, México, 1981.
- Valbuena Prat, Literatura dramática española. Noguer, Barcelona, 1930.
- Vega, Lope de, Poesías líricas. Ed. J. F. Montesinos. Castalia, Madrid, 1968.
- Vera, Diego de, Cancionero llamado Danza de galanes. Ed. facs. Castalia, Valencia, 1949.
- Vicente, Gil, Auto dos quatro tempos, en Obras. França Amedoi, Coimbra, 1914.
- Villancicos polifónicos del siglo xvii. Ed. M. Querol Gavaldá. C.S.I.C., 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. Rev. de Occidente, Madrid, 1958.
- Warner, Marina, Seule entre toutes les femmes. Mythe et culte de la Vierge Marie. Trad. del inglés 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 general

Introducción.....	p. i
 Capítulo I	
En torno al género.....	p. 1
1. Orígenes. El villancico "tradicional" y el villancico "culto".....	p. 2
2. El villancico de Iglesia.....	p. 17
3. Teatralización del villancico.....	p. 41
Notas.....	p. 51
 Capítulo II	
El villancico en Nueva España.....	p. 69
Notas.....	p. 99
 Capítulo III	
Los villancicos de Sor Juana.....	p. 109
Notas.....	p. 134
 Capítulo IV	
La versificación.....	p. 145
La versificación de las coplas.....	p. 147
1. El romance.....	p. 147
1.1 Romance octosílabo.....	p. 149
1.2 Romance pentasílabo.....	p. 150
1.3 Romance hexasílabo.....	p. 151
1.4 Romance heptasílabo.....	p. 152
1.5 Romance endecasílabo.....	p. 153
1.6 Combinaciones estróficas romanceadas	p. 154
1.7 Estrofas romanceadas.....	p. 156
2. Estrofas aconsonantadas.....	p. 161
2.1 Redondillas.....	p. 161
2.2 Quintillas.....	p. 161
2.3 Estrofas aconsonantadas con refrán..	p. 162
2.4 Liras.....	p. 165
3. Estrofas asonantadas.....	p. 167
3.1 Seguidilla.....	p. 167
La versificación de los estribillos.....	p. 168
1. Romance.....	p. 169
1.1 Romance octosílabo.....	p. 169
1.2 Romance hexasílabo.....	p. 170
1.3 Otras estrofas romanceadas.....	p. 170
1.4 Tiradas romanceadas.....	p. 171
2. Seguidillas.....	p. 173
2.1 Seguidilla simple.....	p. 173
2.2 Seguidilla compuesta.....	p. 176
2.3 Otro tipo de seguidillas.....	p. 177
3. Otras tiradas asonantadas.....	p. 177
3.1 Monorrimos.....	p. 177

3.2 Pareados.....	p. 178
3.3 Otros esquemas.....	p. 180
4. Tiradas aconsonantadas.....	p. 181
4.1 Monorrimos.....	p. 181
4.2 Pareados.....	p. 181
4.3 Quintillas y cuartetos.....	p. 183
4.4 Otras tiradas.....	p. 185
5. Tiradas con asonancia y consonancia.....	p. 186
Notas.....	p. 191
Apéndice.....	p. 207

### Capítulo V

Los temas.....	p. 216
El tema mariano.....	p. 218
Asunción 1676.....	p. 219
Asunción 1679.....	p. 230
Asunción 1685.....	p. 236
Asunción 1690.....	p. 240
Inmaculada Concepción 1676.....	p. 246
Inmaculada Concepción 1689.....	p. 253
Villancicos del santoral.....	p. 259
San Pedro Apóstol 1677.....	p. 259
San Pedro Apóstol 1683.....	p. 265
San José 1690.....	p. 269
Santa Catarina 1691.....	p. 277
San Pedro Nolasco 1677.....	p. 289
Notas.....	p. 292

### Capítulo VI

Las ensaladas.....	p. 310
Asunción 1676.....	p. 322
San Pedro Nolasco 1677.....	p. 325
San Pedro Apóstol 1677.....	p. 328
Asunción 1679.....	p. 330
San Pedro Apóstol 1683.....	p. 332
Asunción 1685.....	p. 334
Inmaculada Concepción 1689.....	p. 338
San José 1690.....	p. 340
Asunción 1690.....	p. 344
Notas.....	p. 347

### Capítulo VII

Los villancicos de Navidad 1689.....	p. 358
Notas.....	p. 393

Bibliografía.....	p. 404
-------------------	--------

Índice general.....	p. 418
---------------------	--------