



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**LOS VILLANCICOS CANTADOS EN LA CATEDRAL DE MÉXICO
(1690-1730): EDICIÓN Y ESTUDIO**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS**

PRESENTA

Anastasia Krutitskaya



México, D.F .

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia

Siendo yo, según creo,
no un bicho excepcional ni un loco,
sino un simple ser humano amante de la poesía
e interesado en las formas en que se ha expresado
y se expresa la poesía, me resultaba lógico suponer
que hay otros seres humanos —cuántos, no lo sé—
con gustos semejantes a los míos.

ANTONIO ALATORRE

Te Deum laudamus

INDICE

Introducción.....	6
Agradecimientos.....	11

I. PERSPECTIVA HISTÓRICA

1. Del villancico profano al villancico religioso: los cancioneros poético-musicales de los siglos XV y XVI.....	12
2. Características del villancico religioso del siglo XVII.....	21
3. El carácter teatral de los villancicos religiosos del siglo XVIII.....	23
4. El villancico religioso en la Nueva España.....	26

II. FIESTA, LITURGIA Y MÚSICA

1. El lugar del villancico en las celebraciones religiosas: la concepción del tiempo litúrgico, el Oficio Divino y las fiestas de la Iglesia.....	32
2. Villancicos vs. responsorios: los antecedentes de esta práctica, sus adversarios y defensores.....	36
3. La música barroca y la composición de villancicos religiosos.....	43
4. Sobre el cabildo catedralicio y las funciones de sus miembros.....	46
5. La capilla musical de la catedral de México.....	48
6. ¿Cómo se cantaban los villancicos en la catedral de México?.....	50

III. EL IMAGINARIO FESTIVO DE LOS VILLANCICOS NOVOHISPANOS

1. Introducción. Las fiestas y la Iglesia.....	56
2. Fiestas cristológicas.....	61
2.1. Introducción.....	61
2.2. Navidad.....	62
2.3. Ascensión.....	71
2.4. <i>Corpus Christi</i> : la fiesta del Santísimo Sacramento.....	74
3. Fiestas marianas.....	81
3.1. Introducción.....	81
3.2. Concepción.....	85
3.3. Nuestra Señora de Guadalupe.....	91
Las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe a Juan Diego.....	96
Imagen de la Virgen María de Guadalupe.....	100
Contra el Demonio de la idolatría y la gentilidad.....	105
3.4. Asunción.....	108
3.5. Natividad.....	118

4. Fiestas del santoral.....	126
4.1. Introducción.....	126
4.2. San Eligio.....	129
4.3. San Ildefonso.....	134
4.4. San Pedro Nolasco.....	138
4.5. San José.....	145
4.6. San Pedro.....	150
La vida y los hechos de San Pedro Apóstol.....	155
San Pedro y el mar.....	159
Las lágrimas de San Pedro.....	165
4.7. Santa Rosa.....	170
5. Reflexiones finales.....	177
Modelos iconográficos.....	178
Paradigmas estructurales.....	182

IV. RECURSOS POÉTICOS

1. Variedades y funciones de las formas métricas.....	184
1.1. La versificación de las introducciones.....	186
1.2. La versificación de los estribillos.....	187
1.3. La versificación de las coplas.....	196
1.4. El hilo de la rima.....	204
2. Rasgos populares.....	210
3. Rasgos teatrales.....	218
A modo de conclusiones.....	223
Bibliografía.....	225
Índice de primeros versos.....	240

APÉNDICE

Criterios de edición.....	242
Villancicos cantados en la catedral de México (1693-1729).....	243
Navidad.....	243
Ascensión.....	255
Santísimo Sacramento.....	256
Concepción.....	261
Natividad.....	270
Asunción.....	280
Nuestra Señora de Guadalupe.....	299

San Pedro.....	314
San Ildefonso.....	345
San Pedro Nolasco.....	354
San José.....	356
San Eligio.....	358
Santa Rosa de Lima.....	360
Notas a los textos.....	361

INTRODUCCIÓN

El *villancico religioso* en el siglo XVII y principios del siglo XVIII es un género que tuvo una extraordinaria difusión en ambos lados del Océano Atlántico y que produjo un importante legado literario y musical. En el periodo señalado se le puede definir como una composición literario-musical integrada por un estribillo, precedido a veces por una introducción, que alterna con una o más coplas, y que cobra vida únicamente en el ámbito eclesiástico. Se interpretaba en las catedrales e iglesias, durante las diferentes festividades del año litúrgico, y su ejecución estaba a cargo de una capilla musical integrada por un maestro de capilla, el coro y los músicos que tocaban diferentes instrumentos. El público receptor comprendía todos los niveles sociales, incluso en las fiestas principales asistían a la catedral el virrey, la real audiencia, los tribunales y toda la “nobilísima ciudad”. El villancico religioso adquiere una significación especial en el momento de su ejecución: es la manifestación de todo un mundo cultural y de sus tradiciones que conjuga la música, la poesía y la representación.

La fuente principal de este trabajo es el Fondo Estrada del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Consta de 123 partituras, una de las cuales es una pieza instrumental, ocho están en latín y las demás en español. Las piezas que contiene esta colección fueron compuestas para ser cantadas en la catedral de México, lo que se deduce de una combinación de datos que proporcionan los mismos manuscritos, tales como el año y el nombre del maestro de capilla que compuso la pieza. Abarca, principalmente, la última década del siglo XVII y las primeras tres décadas del siglo XVIII, que en su mayor parte corresponde a la obra de los maestros de capilla Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya. También contiene algunas obras de Ignacio Jerusalem, Joseph Lasso, Ubeda, Matheo de la Rocca, Juanas, Contreras, Dallo y Francisco López.

La historia del Fondo Estrada empieza para nosotros en el año 1998, cuando la familia del maestro Jesús Estrada decidió obsequiar esta colección al Colegio de México. El director del Colegio de México en aquel momento, el Dr. Andrés Lira, amigo del p. Luís Ávila Blancas, el entonces director del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, pensó que el lugar adecuado para estos manuscritos sería la catedral de México, su lugar de origen, y se la devolvió a la Iglesia. Así fue como esta colección llegó a los ojos de

los investigadores y los musicólogos. El archivo del cabildo se abrió al público en 1995. Antes de esta fecha era difícil obtener acceso a los documentos debido a la política conservadora de la Iglesia respecto a la preservación de sus acervos. Sin embargo, en 1971 Thomas Stanford elaboró un catálogo general del archivo musical del cabildo que posteriormente fue publicado por la UNAM. En el catálogo de Stanford no figuran las piezas del Fondo Estrada y su trayectoria anterior al año 1998 sigue siendo un misterio. Por otra parte, el catálogo mencionado describe otras piezas musicales en lenguas vernáculas, posteriores a 1730, que no formarán parte de este estudio pero que representan valioso material para la historia literaria. Actualmente el Proyecto MUSICAT del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM se encuentra en proceso de preparación del nuevo catálogo del archivo, teniendo en cuenta que muchas piezas y obras enteras estaban dispersas, traspapeladas e incompletas, aunque resguardadas en el mismo fondo, pero registradas en el catálogo de Thomas Stanford como obras diferentes.

Todos los textos son manuscritos y ninguno menciona el nombre del autor de la letra. El villancico era una composición musical que no estaba pensada para representarse repetidas veces, por el contrario lo que se buscaba era que fuera original y que sorprendiera al público. Esto no impedía que tanto la música como la letra pudieran ser reutilizadas en diferentes catedrales y adaptadas a otras fiestas. La letra de los villancicos se imprimía en forma de pliego suelto para que los oyentes pudieran seguir el texto en ocasiones oscurecido por la interpretación musical (Sánchez Siscart, 1989: 328). Después de las partituras musicales, los pliegos sueltos son otra fuente de textos de villancicos y además un preciado apoyo para la investigación, pues en ellos se especifica el orden de los villancicos, el autor de la música y en alguna ocasión de la letra, el lugar y la fecha en que se cantaron y la festividad para la que fueron compuestos. Aun contando con varios tipos de fuentes, en el arte religioso prevalece el anonimato y un sentido pragmático (el arte como oficio y además un oficio al servicio de Dios), por lo tanto los nombres de los autores de las letras de los villancicos no tenían la misma importancia para los maestros de capilla que componían la música y para los impresores que imprimían los pliegos sueltos que para nosotros. En los manuscritos y en la mayoría absoluta de los pliegos las letras eran anónimas. Fue una práctica muy extendida desde el siglo XV, como se puede apreciar en otros cancioneros musicales de la época donde se solía anotar el nombre del músico y se

omitía, casi siempre, el nombre del autor de la letra. Existen testimonios de que en muchas ocasiones fueron los mismos maestros de capilla los que componían los versos, pero en otros casos recurrían a textos ya impresos o la letra se encargaba a otros villanciqueros, presbíteros y poetas, e, incluso, a autores renombrados. Un buen ejemplo de lo último son los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz.

A major concern for composers of villancicos was the acquisition of usable texts, a real challenge considering the number of such works a cathedral chapelmaster was called upon to compose in a year. If one wrote, for example, the almost seventy-five villancicos specified in the chapelmaster's job description at León Cathedral in 1663, the first requirement was the acquisition of seventy-five different texts, including more than thirty-five for the octave of Corpus Christi (Laird, 1997: 153).

La búsqueda constante de textos de villancicos, según Laird, englobaba al maestro de capilla que podía escribir los versos por su propia cuenta, la adquisición de pliegos sueltos de otras instituciones, el uso de colecciones publicadas y la contratación de un poeta para escribir los versos de villancicos por parte de la institución.

La mayoría de los juegos que salieron de la imprenta y se cantaron en la catedral de México se encuentra actualmente en la Lilly Library de la Universidad de Indiana y John Carter Library de la Universidad de Brown, Estados Unidos, aunque también se preservan algunos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, en el Centro de Estudios Históricos de México CONDUMEX, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México y en la Biblioteca Lafragua de la Universidad Autónoma de Puebla. También existen testimonios sobre villancicos en el Archivo General de la Nación, ramo Inquisición. Por otro lado, fue de sumo provecho consultar la colección de pliegos de villancicos y oratorios conservada en la Biblioteca Nacional de España, que permitió establecer antecedentes españoles de muchas piezas que se representaron posteriormente en la catedral de México.

La caracterización del villancico religioso novohispano abarca necesariamente los siguientes aspectos: el análisis literario, la inclusión de elementos teatrales y populares, su complejidad genérica, el papel de los villancicos en la cultura catedralicia y su pertenencia a la religiosidad de la época.

Dada la importancia del género del villancico eclesiástico en la vida social, cultural y religiosa de la época, mi intención fue realizar un estudio literario, por un lado, y, por el otro, la edición crítica del corpus de textos de los villancicos del Fondo Estrada del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (86 composiciones), que corresponden a la última década del siglo XVII y las primeras tres décadas del siglo XVIII.

La primera dificultad consistió en la transcripción de los villancicos, ya que se conservan en partituras musicales, que son conjuntos de hojas sueltas, o particelas. Como se trata de música vocal polifónica, llegaban a ser en algunas ocasiones hasta dieciséis partes, resguardando cada una la notación musical y el texto para una sola voz. El texto viene escrito siempre debajo del pentagrama. La carilla externa de la primera hoja suele hacer de portada y la interna contiene la parte del “bajo continuo”.

Muchas veces el texto de una parte no correspondía al texto de otra, ya que las voces durante la ejecución se sobreponían y llevaban melodías diferentes. Así que hubo que recurrir a la ayuda de los musicólogos para poder reconstruir parte por parte el texto completo de cada villancico, restableciendo primero la partitura en su totalidad. En el subsiguiente proceso de la edición se fijó el texto, se quitaron las reiteraciones, que se explican por el ornato musical, y se estableció la disposición en versos, la puntuación y la acentuación.

Por lo que toca al estudio, fue necesario considerar tanto la forma, es decir, la estructura y la versificación de los villancicos, como el fondo, en este caso los temas y el contexto festivo y catedralicio de las composiciones. Para estudiar los temas de los villancicos, seguí un método filológico capaz de:

- destacar la importancia y el lugar de cada fiesta en el calendario litúrgico;
- identificar la leyenda utilizada;
- detectar las fuentes, citas y alusiones, tanto de índole teológica como mitológica.

Era importante ver cómo manejan los autores estas fuentes, si ha sido un manejo de traspases, para qué se habían utilizado y cómo (lo que caracteriza al autor y a la época), así como reconocer fuentes disimuladas y difíciles de identificar, ya que en los textos literarios hay una infinidad de fuentes adaptadas.

-- establecer las analogías, abordando los esquemas retóricos de la época; detectar el uso de tropos y figuras retóricas; determinar los recursos principales y subrayar los juegos de palabras; resaltar la tradición poética relacionada con un tema dado;

-- contextualizar el contenido de los villancicos de acuerdo con la fecha de su creación o en algunos casos ejecución, ya que se sabe que muchas veces los maestros de capilla recurrían a letras ya escritas;

-- redefinir el papel del dogmatismo en el proceso de la creación de los villancicos.

En cuanto a la estructura y la versificación, determinar las formas métricas de los villancicos de la catedral de México y clasificarlas ayudó ubicar estas piezas en el contexto poético de la época. El último paso fue esbozar cómo los esquemas métricos, las rimas y las combinaciones de consonancia y asonancia se ajustaron al patrón general y se insertaron en la música.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo contó con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y del proyecto de investigación “Literaturas y culturas populares de la Nueva España del siglo XVIII: rescate documental y edición crítica de textos marginados” (Conacyt 84175) que se desarrolla en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM bajo la dirección de la Dra. Mariana Masera.

Mi mayor deuda es con el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México que se encuentra bajo la dirección del p. Luis Ávila Blancas y el cuidado del Lic. Salvador Valdez Ortiz. A los musicólogos Bárbara Pérez Ruiz y Jesús Herrera Zamudio les debo mi más sincero agradecimiento por la ayuda que me brindaron en la transcripción de las partituras musicales de los villancicos. En Madrid quedo agradecida al personal de la Biblioteca Nacional de España.

Quisiera expresar también mi gran agradecimiento a Mariana Masera, mi maestra, a Margit Frenk, a Ana Castaño, a Aurelio González y a Dolores Bravo, a quienes les debo, además, la más profunda admiración.

I. PERSPECTIVA HISTÓRICA

DEL VILLANCICO PROFANO AL VILLANCICO RELIGIOSO: LOS CANCIONEROS POÉTICO-MUSICALES DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Una de las más complejas tareas de cualquier estudioso del villancico es la realización de su historia dada la amplitud de significados que llegó a tener el término. Por lo que a continuación será necesario recordar algunas de las acepciones que tuvo a lo largo de los siglos.

Durante los siglos XV, XVI y XVII la lírica de tipo popular pasó por un difícil camino de reconocimiento que atravesó diferentes etapas. El género poético-musical por excelencia que se sirvió de la lírica popular fue el *villancico*.¹ La primera canción conocida que aparece con el nombre de *villancico* es el “Villancico que hizo el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas”, que algunos autores atribuyen al marqués de Santillana y otros a Suero de Ribera, aunque los cantarillos de tipo popular intercalados no son del autor de la composición, sea quien sea.² Más tarde, se pueden encontrar *villancicos* en el *Cancionero de Herberay des Essarts*, fechado hacia 1463, y en otros cancioneros de finales del siglo XV: el *Cancionero del Museo Británico* y el *Cancionero musical de la Biblioteca Colombina* de Sevilla. Posteriormente, durante el reinado de los Reyes Católicos, los *villancicos* y la lírica popular comenzaron a ser una moda aristocrática en la corte: recurren a ellos músicos como Juan de la Encina, Juan Álvarez Gato, Fray Ambrosio Montesino y Fray Íñigo de Mendoza. El éxito de los cantarillos se puede observar en el número de ellos incluidos en el *Cancionero musical de Palacio* que suman sesenta y seis villancicos, en la mayoría de estos los glosadores cultos toman la cancioncilla popular suelta, la contemplan como unidad lírica independiente y le añaden una nueva glosa propia (Sánchez Romeralo, 1969: 28). Sin embargo, el *Cancionero de Palacio* contiene también “buen número de canciones con sus glosas originales”, es decir, populares, que se colaron en él gracias a los músicos que “aceptaron la sencilla melodía” original y “la revistieron de galas polifónicas”

¹ Otros géneros que integraron la lírica de tipo popular fueron las *ensaladas*, las *letrillas*, los *romances* y los *romancillos*.

² La primera canción intercalada versa así: “Aguardan a mí: / ¡nunca tales guardas vi!” [NC 153]; y la segunda es la siguiente: “La niña que los amores ha / sola ¿cómo dormirá?” [NC 167].

(Frenk, 2006: 417). De esta manera, el género *villancico* se consagra para fines del siglo XV y comienzos del XVI en el *Cancionero musical de Palacio*, así como en el *Cancionero del British Museum* (finales del XV) y en el *Cancionero General de Hernando del Castillo* (1511), donde sólo algunos de los villancicos son de tono popularizante; la mayoría son de tono cortés o trovadoresco (Sánchez Romeralo, 1969: 40).

Desde fines del siglo XV se hizo frecuente la práctica de retomar una canción popular, adaptándola a algún tema religioso para convertirla en una versión a lo divino; Sebastián de Horozco fue uno de sus principales cultivadores. La historia de los *contrafacta*, como lo subraya Wardropper, también “está irremediamente ligada a la música. Casi todos los *contrafacta* se compusieron para ser cantados sobre melodías populares” (1958: 6-7):

La "cabeza" era generalmente tradicional, una reliquia de la poesía lírica popular que, anterior a la imprenta y al interés renacentista por las cosas del pueblo, llegó a los siglos XV y XVI por tradición oral. Los poetas tradicionalistas solían inventar desarrollos nuevos a los estribillos, cuyas mudanzas tradicionales se habrían perdido –salvo contadas excepciones- en el olvido. Lo mismo daba glosar un villancico ajeno a lo humano o a lo divino. El punto de arranque, la "cabeza", no era más que un pretexto para la invención original (Wardropper, 1958: 184).

De esta manera, junto a poemas completos *contrahechos* a lo divino, también existen ejemplos de cantarcillos populares que se insertaban en composiciones religiosas sin cambios, consiguiendo el efecto de la divinización a través de las glosas (Frenk, 2006: 97-108). El manejo de los diversos cancioneros nos prueba que este procedimiento fue extraordinariamente utilizado por los poetas y compositores españoles del siglo XVI. Hubo casos donde las colecciones enteras de poesías fueron trasladadas “a lo divino”; por ejemplo, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christianas y religiosas*, por Sebastián de Córdoba (Granada, 1575) (Querol Gavaldá, 1955: 22).

El primer *contrafactum* español fue la nana con que Gómez Manrique termina la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* a mediados del siglo XV. De la alta Edad Media Wardropper menciona también un romance de fray Íñigo de Mendoza y otro de fray Ambrosio Montesino. Pero quien puso los *contrafacta* de moda en el siglo XV fue el poeta

judío Juan Álvarez Gato, conocido por su misticismo laico, mundano y filosófico (Wardropper, 1958: 143). Esta tendencia se acentuó en la segunda mitad del siglo XVI, cuando se manifiesta una reacción en contra del espíritu vital que representaba el Renacimiento, y toda la literatura y el arte, impulsados por el Concilio de Trento, se inclinan hacia lo religioso (Wardropper, 1958: 304). En este siglo destacan las obras divinizadoras de grandes poetas como Santa Teresa y San Juan de la Cruz, en el siglo XVII, de José Valdivieso, Ledesma y Lope de Vega.

Durante la discusión acerca de los orígenes de la lírica hispánica, Dámaso Alonso definió al villancico, como “el núcleo lírico popular en la tradición hispánica” (Alonso, 1961: 61). De acuerdo con el estudioso, en los comienzos de la lírica peninsular colaboraron tres diferentes tradiciones: cristiana, árabe y judía. Por una parte, se había hablado de los *zéjeles* en la tradición árabe --composiciones que se construían sobre una breve cancioncilla romance--; también cabe la posibilidad de que la forma estrófica de estos poemas se basara en glosas que existían en romance.³ Por otra parte, en 1945 había quedado claro, con el hallazgo de Samuel Stern que comprobaba la existencia de pequeñas estrofas, las *jaryas*, en lengua vulgar, que los poetas cultos, árabes y judíos, las recogían y las utilizaban como núcleo lírico de sus *muwassahas*. La reutilización de la misma *jarya* para diferentes *muwassahas* y el lenguaje de carácter vulgar sugerían que éstas podrían haberse inspirado en canciones populares mozárabes. Dámaso Alonso no duda en decir que:

Estos ejemplos de villancicos mozárabes del siglo XI, puestos al lado de toda la tradición castellana tardía, prueban perfectamente que el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa. Sobre él puede formarse una *muwassaha* o un zéjel árabe en el siglo XI o XII, una glosa zejelesca en castellano en el XIV o en el XV, o una nueva glosa en el XVII. El es precisamente lo que da una prodigiosa unidad a la poesía tradicional castellana (Alonso, 1961: 61-62).

Después de Dámaso Alonso, Sánchez Romeralo, siguiendo esta misma línea de reflexión, entiende el *villancico*, en el marco de la poesía lírica del siglo XV y primera mitad del XVI,

³ Vease Frenk. 2006: 448-461.

como una cancioncilla de carácter popular que es la cabeza o estribillo del poema. La glosa, el desenvolvimiento estrófico que lo acompaña, en cambio, puede ser tanto de carácter popular como culto.

En la nueva forma poética, en el *villancico* culto, es precisamente la estrofilla inicial lo que constituye, en un sentido estricto, el villancico. Este *villancico* se desenvuelve normalmente en una o más estrofas glosadoras, conforme a los cánones imperantes, ya de larga tradición. Y los cancioneros llaman *villancico* a toda esta composición; toda la composición lo es, pero lo es por su estrofilla inicial (Sánchez Romeralo, 1969: 48).

Para avalar esta definición, Sánchez Romeralo acude a los encabezados de los poemas de diferentes cancioneros que pueden indicar “Otro villancico... Las coplas son de Nicolás Núñez” (núm. 645 del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, *apud*. Sánchez Romeralo, 1969: 48-49) u “Otro villancico de Grauiel... Las coplas son de Quirós” (núm. 672-3 del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, *apud* Sánchez Romeralo, 1969: 49). También en el *Cancionero* de Juan del Encina se puede encontrar los siguientes encabezados: “Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico: Razón que fuerça no quiere—me forçó—a ser vuestro como só” o “Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico: Dos terribles pensamientos—tienen discorde mi fe: —no sé quál me tomaré” (*apud* Sánchez Romeralo, 1969: 49).

Otro argumento que utiliza Sánchez Romeralo es que las mismas cancioncitas populares se reutilizan de una composición a otra, de un villancico a otro. En este sentido, de acuerdo con el especialista, el gusto por lo popular entre los autores cultos, de finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI, adquiere tres diferentes formas. Por un lado está la lírica popularizante. Por otro, dentro de la lírica cortés se retoman las cancioncillas tradicionales para adornarlas con estrofas propias cultas. Y, por último, nace una nueva forma poética, el *villancico cortés*, donde los poetas regularizan silábicamente la cancioncilla popular irregular y la acompañan con una o varias coplas glosadoras cultas (Sánchez Romeralo, 1969: 50-54).

A diferencia de Antonio Sánchez Romeralo, Margit Frenk define el *villancico* como una “composición poético-musical que consiste en una estrofitita —“estribillo”, “cabeza”— inicial, seguida de una o más estrofas que la “glosan” o desarrollan”. Esta misma forma fue

común a las modalidades culta, semipopular y popular de la lírica renacentista, y “predominó con mucho desde fines del siglo XV en la poesía cantada”; pero en algún momento del siglo XVII desapareció de las fuentes” (Frenk, 2006: 148).

Margit Frenk establece una periodización de la poesía popular en los Siglos de Oro, donde el *villancico* ocupa uno de los lugares centrales. Destaca allí la “primera etapa de la valoración” de la lírica popular (fines del siglo XV-1580), en la que dominaba la tendencia de utilizar el estribillo tradicional de dos, tres o cuatro versos, añadiéndole una o más estrofas del estilo y técnica de la poesía cortesana.

En el *Cancionero musical de Palacio* se ve lo que ocurrió con la música de la canción popular al pasar al ambiente cortesano: se transformó en una composición polifónica al uso. Conservando muchas veces con notable fidelidad la melodía y el ritmo, los músicos le añadían la tercera dimensión de un arreglo para tres o cuatro voces. En cuanto al texto, solían dejarlo intacto. [...] Sin embargo, no era lo más común conservar el estribillo o cabeza con una o más estrofas. Por lo general se tendía a utilizar únicamente el estribillo y someterlo a la misma elaboración de que eran objeto los estribillos cultos, añadiéndole una o más estrofas en que se comentaba o analizaba, en el estilo y con la técnica de la poesía cortesana, la idea contenida en él; es el género llamado *villancico* (Frenk, 2006: 61-63).

Juan del Encina fue el primer poeta renombrado que se dedicó a cultivar el género de *villancico* con cabeza de tipo popular. La “segunda etapa de la valoración” (1580-1650) se caracterizó por una especie de “folclorización” de la lírica, cuando los autores reinventaban el lenguaje de esa misma poesía popular. En esta época será la letra o letrilla la heredera formal del villancico. Las variaciones dieron como resultado géneros como el romance con estribillo.

La poesía profana se sirve de estribillos populares en letrillas, en romances y romancillos y en ensaladas. La *letrilla* o *letra*, usada preferentemente para temas burlescos y satíricos, es heredera formal del villancico. [...] En contraste con lo que ocurre en los villancicos del periodo anterior, los cantarcitos arcaicos son escasos en las letrillas; más frecuente es que los poetas utilicen estribillos semipopulares de moda o refranes o que escriban sus propios

estribillos popularizantes. [...] El terreno que la lírica popular ha perdido en la forma villancico, lo recupera en un género antes casi ajeno a ella: el romance (Frenk, 2006:80-81).

Entre los escritores de esta segunda etapa figuran los nombres de Góngora y Lope de Vega, Valdivieso y Ledesma, Quevedo y Trillo y Figueroa (Frenk, 2006: 58-96). Dentro del proceso de “un general ‘aburguesamiento”, “los poetas cultos de fines del siglo XVI crean para el pueblo español una nueva lírica popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido muchos cantares antiguos” (Frenk, 2006: 78).

Por otra parte, se hace necesario revisar otras fuentes como son los tratados de poética y métrica de la época, pues uno de los principales interrogantes que plantean los tratadistas es la definición genérica del villancico. Allí también se refleja la ambigüedad del término, ya que unos declaran que el villancico es una estrofa, y otros, que es la composición completa.

En el siglo XV Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* (1496) define al villancico como un tipo de estrofa de dos o tres versos:

Muchas vezes vemos que algunos hazen sólo un pie y aquél ni es verso, ni ay allí consonante, pues que no tiene compañero, y aquel tal suélese llamar mote; y si tiene dos pies llamámosle tambien mote o villancico, o letra de alguna invención por la mayor parte; si tiene tres pies enteros o el uno quebrado tambien será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante, según más común uso; y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que non van en consonante, porque entonces no guardavan tan estrechamente las oserveraciones del trobar. Y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla, y aun los romances suelen yr de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes (1978: 25-26).

Por su estrecha relación con la música, la distinción entre el *villancico* y otras formas literario-musicales como la canción, la letra, la letrilla, el mote, ha sido muy difícil. Juan del Encina no sólo es el primero en hablar sobre este tema, sino también en proponer una solución teórica al problema de distinción, en su caso, entre el *villancico* y la canción. El

villancico sería una composición de uno, dos o tres versos, mientras la canción consistiría de cuatro versos.⁴

Para finales del siglo XVI, se logran algunos cambios de perspectiva. Rengifo señala ahora que el *villancico* es una composición completa que consta de cabeza y pies, es decir de estribillo y coplas (1592):

Villancico es un genero de Copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demas Metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propositos; pero este solo para la Musica. En los Villancicos hay cabeza, y pies: la cabeza es una Copla de dos, ò tres, ò quatro versos, que en sus Batallas llaman los Italianos repeticion, ò represa, porque se suele repetir despues de los pies. Los pies son una Copla de seys versos, que es como glosa de la sentencia, que se contienen en la cabeza (1759: 44).

Llama la atención que en la poética de Rengifo se subraye el hecho de que el *villancico* se compone solamente para ser cantado a diferencia de los demás metros. Esta cualidad suya también será rescatada por Carvallo. Rengifo dedica 18 capítulos de su *Arte poética* al villancico. En ellos habla detalladamente y con suficientes ejemplos de las cabezas, los pies, las repeticiones, la introducción, el estribillo, las coplas, de los villancicos de redondilla menor y del nuevo estilo de los villancicos.

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, ò los dos versos ultimos de la represa. Las consonancias de los pies seràn segun fueren las de la cabeza. Y assi quando en la cabeza de el Villancico, que fuere de quatro versos, concertaren (primero, y quarto) (segundo, y tercero) la misma consonancia havrà en las dos Mudanzas (1759: 46).

Carvallo va más allá y ofrece una posible etimología del nombre *villancico*, indicando que este último proviene de una tonada musical que se llama *el villano* y de la misma manera se llama el baile que se hace con esa tonada; entonces, como el villancico se canta sólo con el

⁴ Sobre las diferencias entre el villancico y la canción: Le Gentil, 1952 y Romeu Figueras, 1965.

acompañamiento de un instrumento, le fue otorgado este nombre. Explica que los villancicos constan de cabeza y pies que son las coplas. Al concluir el capítulo sobre el villancico, Carvallo recuerda que éstos "están más sujetos a las consonancias de la música, que a las reglas poéticas" (1958: 226).

De esta manera, para la segunda mitad del siglo XVI, de acuerdo con las definiciones ofrecidas en las poéticas, el término villancico designa una composición, que puede ser de carácter profano o religioso, que consta de un estribillo, la cabeza del poema, seguido por la glosa --una o más estrofas, o coplas, formadas de mudanza y vuelta. Es representativo el siguiente villancico de Juan del Encina:

Estribillo:	Amor con fortuna me muestra enemiga. No sé qué me diga.	
Copla:	No sé lo que quiero, pues busqué mi daño. Yo mesmo m'engaño, me meto do muero y, muerto, no espero salir de fatiga. No sé qué me diga.	Mudanza Enlace Vuelta
Estribillo:	Amor con fortuna me muestra enemiga. No sé qué me diga.	

Desde el punto de vista literario, este villancico consiste de estribillo, una copla de siete versos y la repetición del estribillo. Pero desde el punto de vista musical, tenemos el estribillo con su música, los cuatro versos de la mudanza, que es la copla con su propia música y los tres últimos versos de la copla con la música del estribillo. La mudanza se canta con una melodía distinta a la del estribillo y la melodía del estribillo regresa con las rimas en la "vuelta" para después introducir nuevamente el estribillo o parte del estribillo. Esta forma se explica por la ejecución alternativa del solista y el coro. En la Edad Media el

estribillo era cantado por el coro; después, el solista cantaba la mudanza y la vuelta, y al último invitaba al coro a repetir el estribillo.⁵ En el *Cancionero de Upsala*, el único que consta exclusivamente de villancicos, ya no se practica la oposición entre dos grupos de voces: el solista y el coro. Fue Francisco Guerrero quien introdujo este tipo de contraposición de nuevo.

La misma forma del villancico profano en el siglo XVI fue apropiada por el villancico religioso, que se distinguía solamente en la temática. De este siglo se conservan 29 composiciones religiosas del *Cancionero Musical de Palacio*, 12, del de *Uppsala* y las *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero (1528-1599) que se publicaron en Venecia en 1589 con 31 villancicos.⁶ Desde fines del siglo XVI el término *villancico* comienza a denominar únicamente las composiciones religiosas que tienen la estructura *introducción – estribillo - coplas*, mientras que las profanas adquieren el nombre de *letrilla* o *letra*. Esta forma poética se cultivó sobre todo a principios del siglo XVII.

⁵ Ya Menéndez Pidal decía que el villancico, entendido aquí como estribillo, era un elemento tradicional conocido por todos y destinado a “ser cantado a coro; mientras las estrofas glosadoras [...] eran ideadas por la improvisación más personal, y propias para ser entonadas por la voz sola” (Menéndez Pidal, 1920: 332-333).

⁶ Nos dice el editor moderno en la introducción: “Salvo las coplas a menor número de voces de los villancicos a cinco, no aporta Guerrero novedad alguna desde el punto de vista formal. En esta sección practica las siguientes combinaciones: igual número de voces que en el estribillo, cuatro; copla a cuatro voces, tres casos; a tres voces, ocho números; copla a solo, cinco casos. Es distinta la temática de cada parte; se presentan éstas netamente separadas; son totalmente ajenos a los ecos populares. El estilo se concretiza en una manifiesta oposición entre el estribillo y las coplas: aquél de neta vivencia contrapuntística, imitativa sobre todo; de textura vertical, a veces en largos y solemnes acordes, éstas” (Rubio, 1988: 92).

CARACTERÍSTICAS DEL VILLANCICO RELIGIOSO DEL SIGLO XVII

Pedro Rimonte (1565-1627) y Juan Bautista Comes (1568-1643) son los compositores principales de las primeras décadas del siglo XVII. Los villancicos de Rimonte provenientes del *Parnaso español de madrigales y villancicos a cuatro, cinco y seis* (Amberes, 1614) constan sin variación de tres secciones musicales distintas: A-B-C. La primera sección se denomina *duo* o *trio*, dependiendo del número de voces, la segunda se llama *responsión* y la tercera es la *copla*. Después de las coplas se vuelve a los primeros versos de la primera sección, aunque se desconoce si también se repetía la responsión. El texto literario de la responsión es idéntico al de la entrada y desarrolla el mismo tema musical pero con más recursos, por lo tanto la responsión se convierte en la parte más importante del villancico (Rubio, 1979: 60-61).

Por otro lado, José Climent ha publicado entre 1977 y 1979 unos 56 villancicos de Juan Bautista Comes, compositor español, que vivió y murió en Valencia, cuya estructura es: tonada-responsión-coplas.

La tonada suele ser a solo o a pocas voces, la responsión para todo el coro --seis voces es lo más común, pero también hay muchas a siete, e incluso a más, como también hay algunas a menos voces--, las coplas casi siempre a solo. Lo más notable es que la responsión toma el tema o motivo musical de la tonada, convirtiéndose en una especie de comentario de ésta, con un más amplio desarrollo (López-Calo, 1988: 115-116).

La comparación que realiza Samuel Rubio entre los villancicos de los siglos XV y XVI y los de Rimonte y Comes revela diferencias significativas entre ambos. Los primeros constaban únicamente de dos partes (estribillo y coplas) y tenían, generalmente, el mismo número de voces en las dos partes; mientras que los segundos, desde principios del siglo XVII, llegan a tener mayor número de voces en la responsión que en la primera y en la tercera partes, que a veces incluso se cantaban a solo. Rimonte y Comes también introducen una nueva terminología que incluye nombres como tonada y romance para la primera parte y responsión para lo que solía ser estribillo (parte de obligada repetición) (Rubio, 1979: 69). Por lo visto esta forma de villancico es la que fue introducida en los maitines de servicios

litúrgicos aunque sin abandonar por completo la tradicional *estribillo - copla*. Las partes son independientes y no se relacionan con ningún tipo de trabazón.

Entre las características más notables del villancico del siglo XVII resalta la “entrada en diálogo”, que posteriormente será desarrollada como un elemento organizador del texto, remitiéndolo a su naturaleza teatral. El texto de la responsión en estos villancicos retoma íntegramente el texto de la primera parte. En los villancicos de Navidad abundan ciertos personajes cómicos como Pascual, Antón, Gil y Blas. Por otro lado, destacan villancicos que imitan el dialecto o el habla de gente no española que residía en el territorio español: el asturiano, el gallego, el portugués, el italiano, el negro, el guineo, etc.

En la segunda mitad del siglo XVII la forma más común de los villancicos se transforma en la de introducción-estribillo-coplas, que se conserva hasta la primera mitad del siglo XVIII. La introducción solía ser a pocas voces, las coplas a solo, mientras el estribillo era compuesto para todo el coro o para varios coros. Una de las innovaciones del barroco musical fue introducir un coro adicional de instrumentos de cuerda.

Otra característica ampliamente aceptada del villancico religioso del siglo XVII es que su calidad literaria está por encima de la de los villancicos posteriores, además, estos mismos textos se siguieron utilizando durante todo el siglo XVIII mediante distintas y múltiples reelaboraciones. Los autores como Lope de Vega, fray José de Valdivieso, Alonso de Bonilla, Bartolomé Leonardo de Argensola, fray de Agustín Moreto, Góngora, Calderón y Cosme Gómez de Tejada han contribuido a convertir el villancico religioso en un género de mayor resplandor. Merece la pena mencionar aparte el papel de Manuel de León Marchante (1631-1680), a quien habían llamado “villanciquero mayor de España”, cuya obra asciende a 303 villancicos que fueron escritas para diferentes iglesias y catedrales españolas, y que fueron publicados póstumamente en Madrid (1722 y 1723). Otro de los villanciqueros de mayor importancia fue José Pérez de Montoro que escribió villancicos para la catedral de Cádiz, las Descalzas Reales, la Encarnación y la Capilla Real de Madrid, que también fueron impresas en las *Obras póstumas*. Estos dos últimos autores hicieron del villancico religioso realmente un género célebre por excelencia.

EL CARÁCTER TEATRAL DE LOS VILLANCICOS RELIGIOSOS DEL SIGLO XVIII

De acuerdo con Manuel Alvar, en el siglo XVIII —el análisis abarca un periodo que inicia en 1734— se alternan villancicos al “itálico modo” y villancicos a la manera española. Existen entre ellos claras diferencias musicales que condicionaban la estructura métrica. Las formas italianas se caracterizaban por la ausencia de tonadas, tonadillas y coplas, su esquema más difundido, el ternario, se basaba en Introducción-Recitado-Aria. Según Alvar, en el siglo XVIII empezó una segunda guerra literaria entre italianizantes y tradicionalistas. Una de las causas que la propiciaron fue la revolución musical de la ópera italiana. Por otra parte, el teatro, cuyas representaciones quedaron suprimidas (desde 1715 la jerarquía eclesiástica intentaba prohibir las comedias en Málaga y lo logró tras las epidemias de 1741 y 1751, que exigieron instalaciones sanitarias), se había refugiado en el templo. Y su destinatario, el pueblo, se veía obligado a contentarse “con un remedo de representación dramática”. “No hay exageración si pensamos en esos estamentos sociales a los que se pretendía atender: conciertos cortesanos en el ámbito catedralicio para satisfacer los deseos de los cultos y música de aires populares para colmar los deseos del pueblo fiel” (Alvar, 1973: 28). Ésta, concluye Alvar, es la causa de la dualidad de las letras y música en los villancicos religiosos del siglo XVIII.

El villancico en estos pliegos ya no es un poema musical de ciertas características “sino un conjunto de *pasos* que crean una estructura superior” (Alvar, 1973: 7).

Las partes de que estaba formado cada villancico responden a la terminología de las representaciones acompañadas de canto y su nomenclatura es —frecuentemente— musical: *estribillo*, identificado o no con la *introducción*, *aria* (transcrita muchas veces *area*), *recitado* y, en ocasiones, *marcha*, *fuga*, *giga* o *cantada*. Especial consideración merecen las *tonadas* o *tonadillas* y *coplas* (Alvar, 1973: 20).

Los autores de las letras se convirtieron en escritores dramáticos:

Si la Iglesia les obligaba con su contrato a escribir en fechas dadas, y con pie forzado, poco admira que aprovecharan los frutos de su numen para muy diversos menesteres. [...] Cierto que el teatro y la representación van a ser de muy poca monta pero las letras no soslayan la

presencia de los espectadores, sino que intentan su incorporación, por más que sólo puedan hacerlo en la letra. Sin embargo –1764—el teatro ha invadido también el templo y llegan a él los mismos recursos con que las tonadillas se manifestaban: petición de silencio y elogio –tácito o expreso—del cantarillo a la manera española; oposición –bien clara— a unas modas que se estiman ajenas. [...] Otras veces, el sentido de conato dramático está en las acotaciones que sirven para explicar un desarrollo posterior” (Alvar, 1973: 17-18).

Paul Laird recuerda que los cambios rotundos que la música italiana trajo a España se realizaron a causa del cambio de la dinastía francesa de los Borbones en 1700 tras la muerte de Carlos II, el último rey de los Habsburgo.

Philip V and his Italian wife brought Italian music and French dance, introducing a period of foreign influences that came to be resented by the Spanish middle class, helping to fuel the rise of Spanish nationalism by the end of the century. These dual influences are recognized in the *pliego suelto* for the villancico service at the Real Capilla, Christmas 1703. The third villancico opens with an *introducción* followed by an *estribillo* divided into Italianate subsections, making it clear that this piece was a *cantada*: *Arieta Ital., Coro, Recit. Ital., Ariet., Recit., Ariet., Alegre*. There are no *coplas*. The *estribillo* text is contemporary proof of the cultural influences on the new court, indentifying one text as “nuestro Italiano en metro Francés”. For the villancico of the eighteenth century, however, the Italian musical influence was far more important (Laird, 1997: 113).

Hacia finales del siglo XVIII el uso de villancicos religiosos en los maitines de las celebraciones litúrgicas en lenguas vernáculas en las catedrales de España y los Virreinos fue suprimido. No están del todo claros los motivos por los que sucedió esto. Se puede hablar posiblemente del ambiente social-religioso de la época, como “el estado de transición hacia una nueva estética musical –el clasicismo”, de las constantes quejas por parte de los eclesiásticos en contra de la calidad de las letras y de la música de los villancicos, la creciente teatralización de las representaciones adentro de los templos y, por otra parte,

la gran repercusión –a todos los niveles- de la Guerra de la Independencia (1808-1814), así como de la invasión de las tropas francesas y las medidas que por ello tuvo que adoptar el

Gobierno español –en concreto, las progresivas y constantes desamortizaciones que primero solapadamente, y luego ya con total soltura, iniciaron los ministros de Carlos IV, con la consiguiente ruina de algunos edificios (Alén, 1990: 25).

EL VILLANCICO RELIGIOSO EN LA NUEVA ESPAÑA

Desde los primeros años de la colonia la música desempeñó un papel importante en la divulgación de la doctrina cristiana en el Nuevo Mundo. “No hay duda de que la música fue el medio para atraer a los indígenas a la nueva religión y que las escuelas anexas a los monasterios fueron el camino más útil para iniciar su conversión” (Turrent, 1993: 128). Llegando a México, los primeros misioneros --fray Pedro de Gante, con otros dos frailes franciscanos-- fundaron en la ciudad de México, en 1526-1527, la escuela de San José de Belén de los Naturales al lado del convento de San Francisco (Saldívar, 1981: 95), donde se buscaba promulgar la educación religiosa entre la nobleza local. Poco después, en el programa de enseñanza se incorporaron artes y oficios junto con el teatro y el canto. Los indígenas que asistían a las escuelas franciscanas en poco tiempo aprendieron el canto, la transcripción musical e incluso a componer música.⁷

Los indígenas demostraron tal capacidad, que los frailes los organizaron en capillas. En ellas, al igual que en Europa, un grupo de cantores y ministriles se hallaba bajo el mando o dirección de un maestro de capilla, responsable de la música durante las celebraciones litúrgicas de la Iglesia. Los indígenas interpretaban un repertorio amplio y actualizado, similar al que se escuchaba en España desde el siglo XV (Turrent, 1993: 129).

Todos los cronistas del primer siglo de la colonia afirman que, poco después de aprender el canto, los indios comenzaron a componer villancicos en canto de órgano e incluso misas y otras obras, "que mostradas a diestros cantores españoles, decían ser de escogidos juicios, y no poder ser de indios" (Torquemada, 1944: 214). Weckmann sugiere que los villancicos fueron introducidos en la ciudad de México por fray Pedro de Gante y en Michoacán por don Vasco de Quiroga (515). Lo cierto es que los misioneros adoptaron la costumbre ritual indígena de cantar y bailar delante de sus dioses como instrumento de evangelización, y

⁷ Son conocidos los testimonios de los primeros cronistas al respecto: “Pautauan y apuntauan muy liberalmente ansí canto llano como canto de órgano, y destos que apuntan ay hartos en cada casa, y an hecho muy gentiles libros de canto llano y de canto de órgano, con sus letras grandes en los prinçipios. Y no van a buscar quien se los enquadernen que también an deprendido a enquadernar” (Benavente Motolinia, 1996: 340).

hasta el padre nuestro, el avemaría, los mandamientos y los sacramentos se enseñaban de una manera cantada. "A esto se puede dar por seguro que se le sumó poco después la enseñanza de los villancicos españoles" (Kobayashi, 1974: 197).

Motolinia fue el primero en señalar la habilidad de los indios para la música y el canto, y la amplia acogida que tuvieron los villancicos en el ámbito evangelizador:

Algunos mançebos destos que digo an ya puesto en canto de órgano villançicos a quatro voces, y los villançicos en su lengua, y esto pareçe señal de grande abilidad, porque avn no los an enseñado a componer ni contrapunto. Y lo que a puesto en admiraçión los españoles cantores es que vn yndio de esos cantores, vezino desta çibdad de *Tlazcallan* a compuesto vna misa entera por puro yngenio. Y la an oydo hartos españoles cantores, buenos cantantes, y dizen que no le falta nada avnque no es muy prima (Benavente Motolinia, 1996: 341).

Más adelante fray Jerónimo de Mendieta y Juan de Torquemada vuelven a insistir sobre las mismas palabras, siendo testimonio importante en la naciente cultura novohispana. Las expresiones “en canto de órgano” y “a cuatro voces” que acompañan el término *villancico* indican que se trata del villancico religioso y no popular, a lo que contribuye el contexto en el cual está empleado el vocablo, que incluye obras musicales religiosas como misas.

Y lo que más es, que pocos años después que aprendieron el canto, comenzaron ellos a componer de su ingenio villancicos en canto de órgano a cuatro voces y algunas misas y otras obras, que mostradas a diestros cantores españoles, decían ser escogidos juicios, y no creían que pudiesen ser de indios (Mendieta, 1945: 65).

Del siglo XVI se conocen los villancicos, romances, ensaladas y canciones devotas de Fernán González de Eslava. La lírica religiosa de este autor por sus características temáticas, formales y estilísticas se inscribía en la llamada *poesía de cancionero* del siglo XVI español. “Mantuvo además el carácter conceptual y conceptista y mantuvo el gusto por la reiteración verbal, la paradoja, el juego de ingenio. Los villancicos de González de Eslava pueden servir admirablemente para ilustrar ese estilo” (Frenk, 1989: 53). Margit Frenk subraya que sus villancicos, romances y ensaladas eran una poesía escrita para ser

cantada o recitada en determinadas ocasiones, “*poesía de circunstancia* y además, fundamentalmente, *poesía para una música*” (1989: 69). Igual que los villancicos españoles de su tiempo, se caracterizaban por la estructura bipartita que incluía estribillo y coplas, eran predominantemente octosilábicos, donde prevalecían estribillos de cuatro versos con rimas abrazadas. “No sólo eran ‘poesía colectiva’ en cuanto a su factura, sino igualmente por su *realización* efectiva” (Frenk, 1989: 84).

El único cancionero polifónico novohispano, musical y poético, que ha llegado hasta nuestros tiempos es el *Cancionero musical de Puebla-Oaxaca* de principios del siglo XVII. Comprende cerca de 300 piezas musicales, compuestas en su mayoría para la catedral de Puebla por el maestro de capilla Gaspar Fernández. Uno de sus discípulos llevó el manuscrito a la catedral de Oaxaca, donde se conserva actualmente.

Por otro lado, David Irving (2007) reúne un corpus de villancicos religiosos que se cantaron en diferentes iglesias de Manila entre 1677 y 1742. Los cuatro pliegos sueltos, cuyos textos fueron la fuente de esta recopilación, se conservaron en la Biblioteca Nacional de Filipinas.

Durante los tres siglos de la colonia hubo un intenso intercambio entre los distintos virreinos y, más concretamente, entre las capillas musicales de sus catedrales: un flujo constante de papeles de música, ministriles, cantores y maestros de capilla. Como ha señalado Aurelio Tello, cuando Sor Juana Inés de la Cruz fue requerida para escribir las letras de los villancicos que habrían de ser cantados en algunas de las festividades del calendario litúrgico de la iglesia, ya el uso de tal forma poético-musical estaba absolutamente consolidado tanto en las catedrales de España como en los virreinos de América (1995: 470). Los villancicos de Sor Juana se cantaban, en su versión original o modificada, en catedrales de América y España durante casi cien años después de su muerte, pero también la misma Sor Juana recurría a textos de villancicos anteriores a ella, incluyendo a autores tan famosos como Manuel de León Marchante y Joseph Pérez de Montoro. Es importante llamar la atención sobre la vivacidad y fluidez del género que le concede el propio arte u oficio de hacer villancicos. La reutilización de textos precedentes era un procedimiento necesario en vista de la demanda rutinaria del reglamento eclesiástico que exigía la elaboración de composiciones originales para cada festividad en turno. Sor Juana acudía a villancicos de diferentes poetas para componer los suyos, otros maestros de

capilla y villanciqueros retomaban los textos de la monja para componer nuevas obras. El movimiento dentro del género era constante.

El villancico religioso novohispano de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII comienza con una introducción para voces solistas seguida de un estribillo para solistas y uno o más coros, y de coplas para uno o varios solistas. Cuatro décadas después de la muerte de Sor Juana el villancico religioso hispánico, tanto en la Nueva España como en la metrópolis, llega a su punto crítico para dar paso a nuevas formas ante la influencia de la moda italiana. Hasta ese momento el género del villancico, cultivado por poetas ilustres y villanciqueros anónimos, se atenía mucho más al canon establecido. A partir de los años treinta del siglo XVIII, el villancico adopta cada vez más el carácter de la “cantata”, donde se percibía el poderoso influjo de la ópera italiana, por cuanto introducía recitados, arias, dúos y coros” (Subirá, 1962: 11). Para las mismas festividades aparecen los oratorios, sustituyendo a los villancicos, “aunque más que de sustitución hay que hablar de evolución, ya que el villancico llevaba en sí el germen del oratorio al existir la posibilidad de que los personajes participen sin representación de ningún tipo” (Sánchez Siscart, 1989: 328). A partir de entonces, la configuración tripartita que predomina en los villancicos religiosos hispánicos del siglo XVII y principios del XVIII, constituida por introducción, estribillo y coplas, se combina con diferentes elementos de procedencia italiana como recitativos y arias.

El repertorio de los villancicos religiosos está relacionado con el calendario litúrgico y abarca las principales celebraciones y las solemnidades propias menores durante todo el año. Es importante destacar el vínculo que existe entre cada villancico y una celebración específica. Cada catedral e iglesia tenía un número fijo de celebraciones a lo largo del año para las que se hacían villancicos, y eran las mismas celebraciones todos los años (Torrente, 2007: XVI-XVII). A modo de ilustración, entre los villancicos cuya letra compuso Sor Juana se conocen cuatro juegos dedicados a la Asunción Triunfante de la Madre de Dios, dos juegos de San Pedro Apóstol, dos de la Concepción de Nuestra Señora y uno de cada una de las festividades siguientes: San Pedro Nolasco, Navidad, San José y Santa Catarina. Sor Juana escribió principalmente para dos grandes catedrales –la de Puebla y la de México. Los archivos musicales de ambas catedrales resguardan extensas colecciones de villancicos de autores anónimos. El Fondo Estrada de la catedral de México contiene un

destacado número de villancicos de Navidad; del ciclo de fiestas de la Santísima Virgen son los villancicos dedicados a la Virgen de Guadalupe, a la Purísima Concepción, a la Natividad y a la Asunción de la Madre de Dios. De las fiestas de santos inscritos en el calendario general prevalecen piezas dedicadas a San Pedro y a San Ildefonso. Y sólo aparecen dos villancicos del Santísimo Sacramento. En esta selección llama la atención la abundancia de villancicos dedicados a San Pedro Apóstol, una constante que se ha mantenido a lo largo de toda la historia del villancico religioso en la Nueva España.

El villancico religioso en la Nueva España como objeto literario no se ha estudiado mucho. Andrés Estrada Jasso publicó, en 1991, una recopilación de villancicos virreinales del siglo XVI con una amplia introducción. Las fuentes principales para esta recopilación fueron los poemas que reunió y editó Alfonso Méndez Plancarte en los tres volúmenes de *Poetas novohispanos* (1942-1945), el *Cancionero general de obras del poeta Pedro de Trejo, plasenciano*, reimpresso por Méndez Plancarte y editado por Sergio López Mena en 1981 y los *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, de Fernán González de Eslava, editados por Margit Frenk (1989). Existen varios trabajos interesantes sobre los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, como, por ejemplo, *Los villancicos de Sor Juana*, de Martha Lilia Tenorio. En el año 2000 Glenn Swiadon defendió su tesis de doctorado sobre *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, donde se incluyen textos novohispanos. Otro destacado estudio que aportará nuevos elementos para la investigación sobre el tema es la edición del cancionero de Gaspar Fernández, que están realizando Margit Frenk y Pilar Morales.⁸ Tal como en España, los musicólogos han avanzado mucho más que los investigadores literarios en este terreno. Como referencia obligada contamos con los trabajos del musicólogo peruano Aurelio Tello, quien publicó las *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya* (1994) y el primer tomo del *Cancionero musical de Gaspar Fernández* (2001). De la Catedral de Puebla fueron publicados recientemente los *Tres cuadernos de Navidad de Juan Gutiérrez de Padilla* al cuidado de Maria Antonia Palacios (1999). A estas recopilaciones se suman múltiples trabajos sobre la cultura y la música catedralicia en el Virreinato.

A pesar de la importancia del estudio propiamente literario, los retos de este trabajo en cuanto a la metodología del análisis abarcan la contemplación de toda una variedad de

⁸ Véase también Margit Frenk, "El *Cancionero de Gaspar Fernández* (Puebla-Oaxaca)" (2004).

géneros a los que recurren los villanciqueros, la trascendencia del papel de la capilla musical --el maestro de capilla y el coro--, el público receptor y la función social de estos textos. Como se sabe, los villancicos tuvieron también una función específica en las ceremonias litúrgicas y de esta manera interactuaron tanto en los círculos eclesiásticos como en la sociedad. Todo ello demuestra que el villancico religioso tuvo un lugar destacado en el proceso incesante de creación de la cultura novohispana.

II. EL VILLANCICO RELIGIOSO Y SU CONTEXTO: FIESTA, LITURGIA Y MÚSICA

LA CONCEPCIÓN DEL TIEMPO LITÚRGICO, EL OFICIO DIVINO Y LAS FIESTAS DE LA IGLESIA. EL LUGAR DEL VILLANCICO EN LAS CELEBRACIONES RELIGIOSAS

"Es el Oficio Divino un modo de alabar à Dios, instituido por la Iglesia, y expressado con la voz", leemos en el *Manogito de flores* del Padre Juan Nieto (Nieto 1735: 6-17). Según el Breviario, que es el libro con el cual se reza el Oficio Divino, y como se explica en el *Tratado del Oficio Divino y las rúbricas para rezar, conforme al Breviario Romano, últimamente reformado por Nuestro mui Santo Padre Urbano Papa Octavo* (1649), el calendario festivo de la Iglesia Católica abarcaba todo el año solar, es decir, "el tiempo en que el sol da vuelta por todos los doce signos del Zodíaco". Las fiestas que no tenían un día fijo en el calendario y podían caer en diferentes días del mes, dependiendo del año, se llamaban "fiestas móviles". Son Septuagésima, Ceniza, Pascua o la Resurrección del Señor, Ascensión, Pentecostés, Trinidad y Corpus Christi. La Pascua era la fiesta principal; su día se calculaba de acuerdo con el calendario lunar y de ella dependía la fecha de las demás fiestas móviles. Todas las fiestas se distribuían entre cuatro clases: fiestas de primera clase (1), de segunda (2) y dobles comunes, llamadas *Per annum*, que se dividían entre dobles mayores (3) y menores (4). Las fiestas dobles de primera clase eran la Natividad del Señor, la Epifanía, la Pascua de Resurrección, la Ascensión del Señor, Pentecostés, Corpus Christi, la Natividad de san Juan Bautista, la fiesta de san Pedro y san Pablo, la Asunción de Nuestra Señora, la fiesta de Todos Santos, la dedicación de la propia iglesia y el patrón, y titular, de la iglesia. En estos días no se hacía conmemoración de ninguna otra fiesta que pudiera ocurrir. Las fiestas dobles de segunda clase, en las cuales se conmemoraban otras fiestas o vigiliias simples solamente en *Laudes*, eran la Circuncisión del Señor, la fiesta de la Santísima Trinidad, la Purificación, la Anunciación y la Natividad de Nuestra Señora, las fiestas principales de los doce apóstoles (salvo san Pedro y san Pablo que eran de primera clase), las fiestas de los evangelistas, la Invención de la Cruz, la fiesta de san Laurencio y la Dedicación de san Miguel Arcángel. Las fiestas dobles mayores, que

precedían a las demás fiestas dobles menores, eran, durante el año, la Transfiguración del Señor, la Exaltación de la Cruz, la fiesta de Las Nieves, Visitación, Presentación y Concepción de Nuestra Señora, Aparición de san Miguel, las dos cátedras de san Pedro, la fiesta de san Pedro *ad Vincula*,⁹ la Conversión de san Pablo, san Juan ante *portam latinam* y san Bernabé apóstol. También eran dobles mayores las fiestas de patronos y titulares menos importantes o del Nuevo Breviario, las translaciones, invenciones, etc. Las demás fiestas del calendario, que eran dobles, se consideraban menores. Durante los ocho días posteriores a la fiesta se continuaba su celebración, y este periodo se llamaba ‘la octava’; de la misma manera se llamaba el octavo día después de una fiesta, contando el mismo día de ella.

El año, en lo que tiene que ver con los servicios religiosos, se dividía en ocho partes donde se percibían diferencias en el oficio. El oficio divino del año litúrgico comenzaba en el Adviento, que era su punto de partida, y el propio oficio de los santos comenzaba con los que pudieran caer en el Adviento, desde el 29 de Noviembre, con la vigilia de san Andrés. En el Adviento, o preparación para la Navidad, la Iglesia celebraba la venida del Hijo de Dios al mundo y su Encarnación. Obligatoriamente eran tres semanas enteras y unos días más que se sumaban desde el cuarto domingo hasta la Navidad. Le seguía el tiempo desde la Navidad hasta la Epifanía, la tercera parte duraba hasta la Septuagésima, la cuarta parte desde la Septuagésima hasta la Cuaresma. La Cuaresma empezaba el Miércoles de Ceniza. La quinta parte abarcaba toda la Cuaresma, la sexta era la Semana Santa o de Pasión, la séptima era el tiempo pascual y la octava, última parte, empezaba en la Santísima Trinidad y terminaba con el Adviento. Es de suma importancia tener presente esta división por partes del año litúrgico porque representa una concepción religiosa del tiempo basada en la vida, pasión y resurrección de Cristo. Cada fiesta en turno refleja un momento preciso de este itinerario que se repite y se revive en las ceremonias rituales cada año.

Todas las ceremonias durante el oficio --las partes que se decían estando de pie, de rodillas o sentados-- estaban reglamentadas por el Breviario. Por ejemplo, el padrenuestro, el avemaría y el credo siempre se decían de pie, en el verso *Gloria Patri* se indicaba hacer una inclinación con la cabeza descubierta, estando sentados, aunque se acostumbraba ponerse de pie. Durante la administración del Santísimo Sacramento todos los del coro

⁹ Celebra la liberación de prisión de san Pedro, el 1 de agosto.

tenían que estar de pie y con la cabeza descubierta. De rodillas se decían las palabras del Invitatorio *Adoremus et procidamus ante Deu*, las preces¹⁰ feriales en *Laudes*, *Vísperas* y las demás horas, así como el oficio de difuntos.¹¹

El ciclo litúrgico anual se llevaba a cabo por medio de una secuencia de rituales y oraciones diarios. Debido a que el día natural se compone de día y noche, las alabanzas a Dios se daban en la Iglesia cuatro veces en el día y otras tres en la noche a la manera de como lo hacían los judíos; así el oficio divino constaba de siete partes u “horas canónicas”: maitines con *laudes*, prima, tercia, sexta, nona, *vísperas* y completas. La primera vigilia comenzaba al entrar la noche con los maitines que constaban de tres nocturnos, cada uno con tres antífonas y tres lecciones con responsorios. El segundo nocturno se decía en la media noche y el tercero después de la media noche. Los *laudes* se recitaban en la madrugada. De esta manera se organizaban las cuatro vigiliass de la noche. El día, en cambio, se dividía en cuatro estaciones: prima, tercia, sexta y nona hora. Las *vísperas* se hacían poco antes de la puesta del sol y las completas después (Murillo Velarde III, 2004: 362-363). Los oficios de *vísperas* y maitines, en origen, debieron ser muy parecidos.

Vísperas sacraliza el tránsito de la luz a las tinieblas, y maitines, de las tinieblas a la luz. Obviamente, en el oficio de la tarde el contenido psicológico es de nostalgia de la luz y miedo a las tinieblas, por lo que se pide la ayuda divina para luchar contra ellas y vencerlas. En el de la mañana, por el contrario, es de gozo y esperanza, alabanza y acción de gracias, por la aparición de la aurora que presagia la pronta llegada del astro rey. Así, los salmos y cánticos elegidos para este momento eran aquellos que contenían la fórmula *laudate* (alabad) (Fernández de la Cuesta, 1988: 134).

Como se ha señalado, cada nocturno de los maitines contenía salmos con tres antífonas en honor a las tres Personas de la Santísima Trinidad y tres lecciones con responsorios, en las que se leía alguna historia de la Sagrada Escritura, de la vida de algún santo o del Santo

¹⁰ “*Preces*. Los Versiculos tomados de la Sagrada Escritura, y uso de la Iglesia, con las oraciones destinadas por ella, para pedir à Dios el socorro en las necesidades publicas o particulares” (*Aut.*).

¹¹ “*Oficio de difuntos*. El que la Iglesia tiene destinado para pedir por los difuntos, en el qual no se dice el Gloria Patri. Componese de solos *Vísperas*, Maitines, y *Láudes*. Rezase el dia de la Commemoracion de los Difuntos y otros dias del año” (*Aut.*).

Evangelio. El primer nocturno se cantaba a las diez de la noche y el tercero a las doce. Éste último terminaba con un *Te deum laudamus*. El esquema de los maitines era el siguiente:

- Invocación inicial
- Invitatorio (antífona, salmo, himno)
- I Nocturno (antífona 1, salmo, antífona 2, salmo, antífona 3, salmo, versículo con su respuesta, lección 1, responsorio 1, lección 2, responsorio 2, lección 3, responsorio 2)
- II Nocturno (antífona 4, salmo, antífona 5, salmo, antífona 6, salmo, versículo con su respuesta, lección 4, responsorio 4, lección 5, responsorio 5, lección 6, responsorio 6)
- III Nocturno (antífona 7, salmo, antífona 8, salmo, antífona 9, salmo, versículo con su oración, lección 7, responsorio 7, lección 8, responsorio 8, lección 9, *Te Deum laudamus*) (Rubio, 1988: 81-82).¹²

¹² La Kalenda se cantaba en la hora prima, la víspera de las grandes fiestas, con especial solemnidad sobre todo en la fiesta de Navidad por anunciarse el nacimiento de Jesús. Su esquema incluía la invocación inicial, el himno, la antífona, tres salmos, otra antífona, la capitula (brevísima lectura), el responsorio breve, las oraciones matutinas, lectura de la Kalenda (anuncio de las fiestas del día siguiente) y la conclusión (Rubio, 1979: 91).

VILLANCICOS VS. RESPONSORIOS:

LOS ANTECEDENTES DE ESTA PRÁCTICA, SUS ADVERSARIOS Y DEFENSORES

Desde principios del siglo XVI se adopta en España la tradición de sustituir los responsorios de maitines por villancicos en lengua vernácula en las grandes festividades religiosas como Navidad y Corpus Christi, tradición que después se extiende a las demás fiestas importantes del año litúrgico. Debido a la estructura de los maitines, se formaban juegos de villancicos que contaban en total con nueve piezas, sustituyendo en cada uno de los nocturnos los tres responsorios. El último responsorio frecuentemente se cambiaba por un *Te Deum*, por lo cual el número de villancicos en un juego oscilaba de ocho a nueve. Los maitines en español se alargaban considerablemente, hubo necesidad, incluso, de publicar disposiciones oficiales acerca de la hora en que hay que empezar los maitines “para estar a tiempo en la misa de Nochebuena:

[...] Luego el señor Costela propuso el que la noche de Navidad era determinación de la iglesia el que la misa fuese a las doce de la noche, que era la media noche y que así era preciso el que se advirtiese a los sochantres acortasen los villancicos para que a las doce se acabasen, y que también había notado el que en todas las catedrales había la misa que llamaban de los Pastores o Aurora Cantada y que en esta Santa Iglesia era rezada, que así su señoría determinase sobre estos dos puntos. Y habiéndolo oído, se determinó por la mayor parte el que a las nueve se tocase a mañtines y se entrase en el coro a las diez para que a las doce fuese la misa, en esta ocasión entró el señor maestrescuela y procediose a determinar sobre la misa de la Aurora, dijo su señoría que para puntos tan árdusos era menester cédula, que la pedía, a lo cual se dijo por el presidente estar ya determinado y votado. Luego se mandó se notificase a los padres sacristanes no diesen ornamento ninguno padre capellán para que dijese misa hasta que todos los oficios se hubiesen acabado [...] (*ACCMM, Actas de Cabildo*, Lib.27, fols. 341v-342r, 22 de diciembre de 1713).

Estas disposiciones provienen de la catedral de México pero se aplicaban en todas las catedrales e iglesias del imperio español. En la fiesta de Navidad a los ocho villancicos de maitines pronto empezaron a añadir uno a la “calenda”, es decir en la hora prima, a la

lectura de la “calenda” o martirologio. Este villancico solía ser el más solemne por ser el primero de la fiesta (López-Calo, 1988: 120).

Los antecedentes de esta práctica se remontan a la segunda mitad del siglo XV con unos villancicos de Álvarez Gato (1440?-1509) y la "Cantinelas que hizo Fray Ambrosio de Montesino para cantar en la Misa de devoción de la Santa Hostia" (ca. 1508) (Tenorio, 1997: 21). También son conocidos los testimonios del primer biógrafo de fray Hernando de Talavera (1428-1507), arzobispo de Granada y confesor de Isabel la Católica, que aseguran que fue éste quien introdujo los villancicos en la liturgia católica para ocasiones especiales; y de allí la tradición se difundió por toda España. Con esta innovación fray Hernando de Talavera tenía la intención de atraer más gente al servicio de maitines:

En lugar de responsos 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, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción. Estaba él siempre presente a estos santos oficios (...). 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 y por saetas echadas por manos de niños (*Breve suma de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera*, ms. de la Academia de la Historia, sign. 9-25-6, c, núm. 114, fol. 149v, *apud* López-Calo, 1988: 114).

Esta costumbre prosperó a pesar de las críticas y los intentos del Papa de prohibir la sustitución de los textos litúrgicos latinos por canciones en español.

Contra esta última afirmación, existen claras pruebas de que los villancicos formaban parte integrante del *officium pastorum*, la primera dramatización de la escena navideña, desde la Edad Media o por lo menos cincuenta años antes de que el Marqués de Santillana mencionara este género en el título de su famoso poema. En una descripción de

la Noche Buena en la Catedral de Toledo (c. 1589-1643, basada en documentos anteriores), siendo el arzobispo de Toledo don Gómez Manrique (1375-1399) se menciona que unos villancicos “muy graciosos” de esta fiesta se decían durante los maitines después de cada responsorio. Además, se aclara que, durante la presentación de los villancicos, los mozos del coro salían vestidos de pastores y los sochantres participaban a la manera del segundo coro, interpretando entre los dos coros preguntas y respuestas, para acabar bailando el último de los villancicos:

A las onze se empiçan los Maytines diçiendo primer la antifona *Ave regina coelorum*, que esta doctada por el Arçobispo Don Gomez Manrique... [Después de cada responsorio] diçen villançincos muy graciosos d’esta fiesta por los cantores... y acavado el himno [*Te Deum*] sube el preste al aguila i diçe el verso *dominus vobiscum* y responden los cantores... Nota que desde el prinçipio desta missa salen del sagrario los cleriçones vestidos de pastores... y los socapiscoles aven de las manos a dos de aquellos pastorçicos y preguntanles juntamente con los cantores los siguiente:

Pregunta: *Bien vengades pastores
que bien vengades.*

Pastores do andubistes
deçidnos lo que vistes.

Respuesta: *Que bien vengades...*

En acavando de deçir estas coplas, diçen un villancico los pastores dançando y baylando (Juan Chaves de Arcayos, *De los que gobiernan en el cabildo apud Swiaddon* 2000: 8-9).

Por otra parte, Isabel Pope en un estudio sobre “El villancico polifónico” (2000) considera que desde el siglo XII los villancicos populares empezaron a desarrollarse con base en elementos antifonales y responsoriales del canto litúrgico. Pope señala que se ha demostrado que las primeras manifestaciones de la lírica popular fueron moldeadas sobre las formas rítmico-musicales en latín que se introdujeron en la liturgia, adornando primero los himnos ambrosianos y después las secuencias, tropos y *conducti* de los siglos IX, X y XI.

Otro testimonio interesante de la presencia de los villancicos en las representaciones religiosas son los dramas litúrgicos. La *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*

(ca. 1458), una de las obras más comentadas de Gómez Manrique junto con [*Lamentaciones*] *Fechas para la Semana Santa*, otro drama litúrgico, es la única muestra del *officium pastorum* en España que ha llegado hasta nosotros entre el *Auto de los reyes magos* del siglo XII y las obras de Juan del Encina de finales del siglo XV. "La obrita termina con una 'canción para callar al niño' que habrá sido cantada por las monjas y el estribillo, 'Callad, fijo mio chiquito', recitada por quien hacía el papel de la Virgen" (Scholberg, 1984: 42). Desde finales del siglo XV los dramas litúrgicos habitualmente incluyen villancicos a manera de conclusión y como una composición autónoma. Así, por ejemplo, la *Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor* de Juan del Encina, que por primera vez fue presentada en la capilla del palacio del duque de Alba en 1493 o 1494, termina con un villancico, "in which happiness is promised to the afflicted" (Wickersham Crawford, 1937: 14). Otro ejemplo del teatro religioso, ahora de *officium peregrinorum*, la *Representación a la santísima resurrección de Cristo*, también presentada por primera vez en 1493 o 1494, de la misma manera remata con un villancico. El mismo procedimiento encontramos en *La pelea que ovo don Carnal con la Quaresma* de Juan Ruiz, en la *Farsa del Nacimiento de nuestro Redemptor Jesucristo* de Lucas Fernández o en el *Auto de los Reyes Magos* de Gil Vicente. Ya en 1904 Carolina Michaëlis rescató el origen teatral del villancico semisacro en el que entraban abundantes elementos profanos. Primero formaba parte integrante de las representaciones sacras (introducidas con el rito romano y citadas por Alfonso X) y después de los autos que derivaron de ellas. En la escena final de los autos de Navidad, día de reyes, fiestas de la Virgen y aniversarios de santos o santas aparecían pastores de la sierra, llevando sus rústicas prendas al Niño Dios o a la Virgen y entonando las cantigas de villano, que originalmente constaban de un dístico que terminaba con un *refram*. Y cuando los villancicos llegaron a constituir un género musical independiente, los mismos cantarcillos se convirtieron en el típico remate (Michaëlis de Vasconcellos, 1966: 787-788).

La postura de los adversarios de la implementación de los villancicos religiosos queda reflejada en los siguientes párrafos de Cerone, teórico musical italiano de finales del siglo XVI-principios del XVII:

No quiero dezir que el uso de los Vilancicos sea malo, pues está recebido de todas las Yglesias de España: y de tal manera, que parece no se pueda hazer aquella cumplida solemnidad que conviene, si no los ay. Mas tampoco quiero dezir que sea siempre bueno; pues no solamente no nos combida à devocion, mas nos destrae della: particularmente aquellos Vilancios que tienen mucha diuersidad de lenguajes. Entre los Italianos acostúmbrase el cantar canciones con diuersidad de personajes y variedad de lenguajes (à las quales llaman *Mascherate*) en las Musicas de recreacion, hechas en tiempo de Carnestolendas y Bacanerias, para reyr y holgarse. Porque el oyr agora vn Portugues y agora vn Byzcaino, quando un Italiano, y quando vn Tudesco; primero vn gitano y luego vn negro, que effeto puede hazer semejante Musica si no forçar los oyentes (aun no quieran) à reyrse y a burlarse? y hazer de la Yglesia de Dios, vn auditorio de comedias: y de casa de Oracion, sala de recreacion? Que todo esto sea verdad, hallanse personas tan indeuotas, que (por modo de hablar) non entran en la Yglesia vna vez el año; y las quales (quiça) muchas vezes pierden Missa los días de precepto, solo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que ay Vilancicos, no ay personas más deuotas en todo el lugar, ni mas vigilantes, que estas. Pues no dexan Yglesia, Oratorio ni Humilladero que no anden; ni les pesa el leuantarse a media noche por mucho frio que haga, solo para oyrlos. Quando algun aficionado à ellos quisiese defenderse diziendo, *que la S. Madre Yglesia nos combida regozijarse en las fiestas proncipales, y no quiere que estemos tristes si no alegres, cantando: Haec dies quam fecit Dominus, exultemus, etc lautemur in ea.* Yo tambien digo y dirè siempre, que es bien y muy conueniente, que todo Christiano solennize las festas con mucha alegria y mucho regozijo: mas afuierto que este regozijo ha de ser de otra manera; conuien à [?]uer, honesto, deuoto y espiritual.

[...] No quiero gastar mas palabras en esto, solo que no sin zelo santo, y buena intencion la M.C. de Rey D. Philippe II (de buena memoria, que esta en el cielo) en los años del Señor de 1596 mandó no se cantassen más Vilancicos en su Real Capilla, etc. (Cerone, 1613: 196 y 197).

En 1596, tras largas discusiones y polémicas sobre la ejecución de los villancicos durante los maitines, se llegó a la conclusión de apoyar la decisión de Felipe II de no permitir cantar más villancicos en su Capilla Real. El texto del decreto se encontró en una recopilación hecha por el tenor de la Real Capilla, Vicente Pérez, a quien pertenece la noticia aclaratoria que le sigue:

“*Real Decreto del Rey Felipe 2º de II de junio de 1596.*

Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia. Yo el Rey. A García de Loaysa, mi capellán mayor.”

Sin embargo, como demuestra la práctica posterior, este decreto no tuvo mayor difusión y prontamente fue dejado en el olvido:

Este decreto de S.M. se observó puntualmente hasta el reinado de D. Felipe 4º, en cuyo tiempo se volvió a introducir la costumbre de cantar villancicos en lengua vulgar, mandando S.M. que las letras fuesen antes vistas y aprobadas por hombres doctos y de celo eclesiástico, ordenando al mismo tiempo al Maestro de Capilla que la música fuese devota y libre de los afectos que pudiesen hacerla indecente para el Templo. Lo qual duró sin intermisión hasta el año de 1750, en que habiendo muerto el día 4 de septiembre D. Josef Canizares, escritor de Letras Sagradas de Villancicos de Navidad y reyes, mandó S.M. el Rey D. Fernando VI no se cantasen más Villancicos, y que en dichas festividades se cantasen en lugar de ellos Responsorios, los quales componía el Maestro de Capilla D. Francisco Corselli, quedando extinguida dicha plaza de escritor dotada en 200 ducados a beneficio de la Real Hacienda” (BNE, M. 762, fol. 3 *apud* Moll, 1970: 81-82).

En la primera mitad del siglo XVII, cerca de 1631, fecha de impresión de *Instrucción de Eclesiásticos* de fray Martín de la Vera de la orden de San Gerónimo, prior del Escorial, todavía se ponía en duda si en la Iglesia se puede cantar villancicos lícitamente, aunque estas cavilaciones testimonian lo mucho que se difundió esta práctica en las festividades religiosas. Sin embargo, fray Martín de la Vera trató de justificar su presencia en las fiestas de Navidad y Corpus Christi, concediéndoles una exclusión de la regla general:

Del día de Navidad, i de *Corpus Christi* no hablo, porque como Dios en este día se umanò tanto, parece se puede tomar un poquito de mas licencia, para el consuelo umano, pero siempre deve hazerse con mucha modestia, porque si Dios se umanò, no lo hizo para hazernos mas humanos, sino hazernos divinos, i assi nunca se an de exceder los limites, de

modo, que se estorve el fin que Dios pretende, a que se endereçan los cantos que la Iglesia tiene. (1631: 196).

LA MÚSICA BARROCA Y LA COMPOSICIÓN DE VILLANCICOS RELIGIOSOS

A partir de la definición del *villancico* como una composición poético-musical, es imprescindible contemplar de manera sincrónica el aspecto musical de este género. Durante los siglos XVII y XVIII el villancico religioso dejó en la música española e hispanoamericana un legado representativo y abundante. Podría decirse que, por la variedad de sus formas, “el villancico es la expresión por excelencia de la música religiosa en castellano” (Martínez Gil, 2006: 228).

José López-Calo distinguía dos tipos de melodía, el gran invento del barroco, en la música eclesiástica española a partir de finales del siglo XVI: un estilo para obras con textos en latín y otro, completamente diferente, para obras en castellano. Ambos tipos de melodía se definieron hacia 1630. Las obras en latín conservaban las características de la polifonía “clásica” del siglo XVI, compuesta en compás binario, con algunos rasgos nuevos procedentes del Barroco. La melodía de las obras en lenguas vulgares estaba escrita “en compás ternario, que es preponderantemente silábica y que tiende a los valores sincopados” (López-Calo, 1988: 44). Entre 1640 y 1660 se produjo un importante cambio en la concepción de la melodía en España, con rasgos propios y originales, que condujo al nacimiento de una nueva melodía barroca española. Esta nueva melodía se usaba más para las obras en latín, escritas en compás binario, y su trazado ricamente adornado era más creativo, mientras las obras en español, particularmente los villancicos, escritas en compás ternario, se caracterizaban por un estilo donde una nota correspondía a una sílaba sin mucha variación, y este estilo permaneció en la música religiosa hasta el siglo XVIII:

Hay, a propósito de la melodía en España en la segunda mitad del siglo XVII, un hecho que llama poderosamente la atención: que esta nueva melodía era más usada en las obras escritas en compás binario que en las escritas en compás ternario: en aquél los valores ornamentales son más variados, mientras que en las obras en compás ternario lo normal es nota por sílaba, con valores de un tiempo (una negra en las habituales transcripciones modernas en compás de $\frac{3}{4}$), con, a lo sumo, algún movimiento rítmico dactílico o bien alguna subdivisión de la negra en dos corcheas. [...] Y, lo que es más extraño todavía, es que en las obras en compás ternario no hubo un progreso particularmente notable en este punto a lo largo de todo el siglo (López-Calo, 1988: 51).

La polifonía “clásica” conservaba los modelos del siglo XVI --el estilo contrapuntístico, a capella-- pero con un alto grado de inspiración y con elementos del nuevo lenguaje, sobre todo en lo que se refiere a la armonía. La nueva polifonía del siglo XVII empezó a incorporar en la melodía elementos diferentes: “nuevos giros, combinación solista (o solistas)-coro, instrumentos y, por supuesto, el continuo, que nunca podía faltar”. Estos eran los rasgos del nuevo lenguaje barroco. Uno de sus aspectos determinantes fue “la expresividad, que llega a ser dramática y que se esfuerza por traducir en música determinadas ideas del texto” (López-Calo, 1988: 21).

Una de las características significativas del barroco musical español fue la policoralidad. Las composiciones a ocho voces en dos coros o a doce voces en tres coros se conocían desde el renacimiento y fue Victoria el verdadero precursor de este estilo en el terreno español. Ya en el siglo XVII la polifonía para varios coros --ocho o doce voces en dos o tres coros-- se convirtió en la norma. También eran frecuentes composiciones de hasta dieciséis voces, distribuidas en cuatro o más coros. La policoralidad se usaba para grandes formas en latín --misas y salmos--, para la primera lamentación del Viernes Santo, para algunos motetes e himnos en latín y, finalmente, para los villancicos. El modelo general fue asignar al primer coro el papel de solistas y al segundo, “el grueso de la capilla”. Según testimonios contemporáneos, la práctica en las catedrales españolas del siglo XVII fue dividir a los cantores e instrumentistas en varios coros y colocarlos en diferentes partes de las catedrales o iglesias (López-Calo, 1988: 29-32).

Parece ser que [...] la práctica era, en España, cantar el primer coro (solistas) un poco separado del segundo y tercero; el primero era acompañado por el arpa, el segundo y tercero cada uno por uno de los dos órganos que había en todas las catedrales, a ambos lados del coro, o simplemente por instrumentistas bajos (bajones o violones), en el pasillo superior del mismo. Son numerosos los documentos capitulares que distinguen cuándo los cantores debían cantar “en el coro” y cuándo “en el órgano”. En algunas catedrales parece que esta práctica se continuó hasta bien entrado el siglo XVIII, aunque [...] en los primeros decenios de este siglo desapareció, como desapareció el arpa (López-Calo, 1988: 33).

El último rasgo característico de la estética musical barroca fue el uso del acompañamiento continuo, duplicando la melodía de las voces de una composición polifónica con el órgano que en el siglo XVII fue sustituido por instrumentos monofónicos. En España y sus virreinos su uso permaneció hasta bien entrado el siglo XIX. La razón que explica este fenómeno fue la colocación de diferentes coros en las cantorías de las catedrales. El segundo coro posiblemente se colocaba junto al órgano; si había un tercer coro, junto al otro órgano, y los órganos les servían de acompañamiento, y podían también ser sustituidos por el bajón o el violón, o ambos. El primer coro de solistas se colocaba con el maestro de capilla y en este caso el acompañamiento continuo solía ser para el arpa y rara vez para el órgano (López-Calo, 1988: 57).

El barroco musical hispanoamericano mantenía los mismos rasgos estilísticos: la polifonía, la policoralidad y el uso del acompañamiento continuo. Para dar un ejemplo, entre 160 obras de Antonio de Salazar, maestro de capilla de la Catedral de México de finales del siglo XVII, 65 fueron creadas para 6, 8, 9, 10, 11, 12 y 13 voces, y de ellas 14 son para 9 y más voces (Tudela Calvo, 2006: 108).

En todas las catedrales existía la práctica de encargar a maestros de capilla la composición de nueva música para cada gran festividad. La mayoría absoluta de los villancicos eran destinados para una sola presentación musical. Para ilustrar la importancia y la amplitud del género sirve el ejemplo de la proporción de villancicos en la obra de Jerónimo de Carrión, maestro de capilla de la catedral de Segovia (1690-1721), que consiste en 3 misas, 63 otras partituras en latín y cerca de 500 villancicos (Taylor, 1984: 64-66).

SOBRE EL CABILDO CATEDRALICIO Y LAS FUNCIONES DE SUS MIEMBROS

Los maestros de capilla y los músicos, que se dedicaban a la interpretación de los villancicos entre otras cosas, pertenecían a las capillas musicales. La capilla musical, a su vez, formaba parte de un órgano eclesiástico importante y poderoso: el cabildo catedralicio. La actividad principal del cabildo era la alabanza de Dios mediante el rezo del oficio divino, pero a lo largo de su historia se convirtió en "un verdadero senado de los obispos que además asumía sus facultades durante las sedes vacantes. Habiendo prelado, es decir en sede plena, era su segunda actividad el gobierno y la administración de la iglesia catedral así como la gestión del diezmo, la principal renta eclesiástica" (Mazín Gómez, 1996: 13). El cabildo catedralicio era encabezado por el deán y el arcediano, les seguían el arcipreste (el primer presbítero), los secretarios, el chantre, el maestrescuela, el tesorero, los canónigos y racioneros (Rubial, 2005: 184).¹³ El deán, que presidía el cabildo y ocupaba la primera silla coral, cuidaba la debida reverencia y conformidad con el orden establecido. El arcediano era el primer diácono y la mano derecha del obispo. El chantre se ocupaba de toda la parte musical del culto: dirigía el coro y organizaba el canto de las horas. El maestrescuela era el representante de la catedral ante la universidad, pero también enseñaba gramática a la capilla de niños. El deán, el arcediano, el chantre, el tesorero y el maestrescuela eran las cinco dignidades del cabildo. La dignidad, de esta forma, es el beneficio eclesiástico y también la persona que goza de este empleo. Luego, el cabildo contaba con cuatro canónigos de oficio, los canónigos de merced y de gracia, seis racioneros y seis medio racioneros (Ibarra, 2006: 36-37). La catedral de México, siendo una de las grandes catedrales (junto con la de Puebla, Guadalajara y Michoacán), contaba con un cabildo de 27 miembros, que formaba un cabildo completo. Los dignidades, canónigos y prebendados¹⁴ de las catedrales, para asistir a los divinos oficios y horas en el coro, eran obligados a vestir un manto capitular que se llamaba 'capa de coro'. Las capas eran de lana delgada y de color negro, y no deben confundirse con la capa pluvial que muchas veces era bordada y se usaba por los ministros durante diferentes celebraciones.

¹³ 'Señores capitulares' todos ellos.

¹⁴ 'Señores dignatarios' todos ellos.

Una vez terminada la recaudación del diezmo, una cuarta parte, la cuarta episcopal, correspondía al obispo, otra parte se distribuía entre la mesa capitular para cubrir sus salarios y la otra mitad se dividía en nueve partes. De allí se mandaban reales novenos al rey, se llevaba el mantenimiento de la catedral y el hospital, y se pagaban los sueldos de los curas y los vicarios del obispado (Ibarra, 2006: 35). Desde luego que existía una administración permanente que se encargaba de arreglar las ceremonias de las festividades, de reunir fondos suficientes para sostenerlas y, además, de pagar a todas las personas que estaban involucradas en el proceso de su organización (los músicos, los villanciqueros, los cantantes, los impresores de los textos que se difundían en pliegos, los encargados del adorno floral de los altares y de la iluminación, los que colgaban los tapices e izaban los estandartes, los ujieres y los acomodadores, etc.) (Paz, 1994: 412).

La actividad del cabildo principalmente se realizaba en dos áreas: la administración de las rentas y la capilla musical. Era una obligación para todos los miembros de la corporación asistir a las siete oraciones diarias de las horas canónicas, labor atendida por el coro de canónigos y la capilla de música. “El lugar que la catedral le confiere al coro de canónigos corresponde a la importancia que tuvo este cuerpo de eclesiásticos para la Iglesia. Su emplazamiento en el núcleo de la catedral está en relación directa con el papel central que desempeñó el cabildo” (Ibarra, 2006: 34). La labor cotidiana de la capilla requería del reclutamiento y de la formación continua de un personal que era, con mucho, el más numeroso de la iglesia (Mazín Gómez, 1996: 238). La capilla musical se formaba por un conjunto de músicos adscritos a la iglesia integrado por seis infantillos, un número de cantores hombres, un grupo instrumental, conocido a partir de la segunda mitad del siglo XVI con el nombre de "ministriles", un organista y el maestro de capilla (Tello, 1994: 13).

En todas las catedrales de España y sus virreinos existía la ley que dictaba la obligatoria censura y aprobación de los textos de los villancicos por dos canónigos. El cumplimiento de esta norma fue exigida por los cabildos con gran vigor. La necesidad de una aprobación superior a la autoridad del maestro de capilla surgió por la gran cantidad de textos que verdaderamente rozaban la vulgaridad (López-Calo, 1988: 119). Desde la segunda mitad del siglo XVIII comenzó un movimiento en contra de los villancicos que terminó, hacia principios del siglo XIX, con la abolición de los villancicos y la reposición de los responsorios litúrgicos en latín.

LA CAPILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

Todas las catedrales e iglesias que se edificaron en la Nueva España siguieron el modelo de la Santa Iglesia de Sevilla, en lo que se refiere al rezar el oficio divino mayor y menor, por disposición del Segundo Concilio Provincial Mexicano (Saldívar, 1981: 99) y desde luego contaron con una capilla musical propia. Gracias al florecimiento de estas capillas la música catedralicia novohispana alcanzó un esplendor y un auge asombrosos. Desde la Primera Junta Eclesiástica de 1524-1525, se mandó fundar una escuela de canto en cada iglesia (Saldívar, 1981: 97). En la catedral de la ciudad de México, según los registros que se conservan en los libros del cabildo, el primer maestro de capilla, el canónigo Juan Xuárez, fue nombrado en febrero de 1538. Le sucedió el clérigo presbítero Alonso del Álamo. En 1575 llega de Guatemala el p. Hernando Franco, el cual, poco después, fue asignado como maestro de capilla de la catedral, suplantando en este puesto al p. Juan de Vitoria. Hasta la fecha se considera el autor más antiguo, cuya obra musical se conoce en México.

Gran parte de documentos musicales de los primeros dos siglos de la capilla de la catedral de México no se han conservado. De acuerdo con la noticia que proporciona Jesús Estrada en su libro *Música y músicos de la época virreinal*, la cual seguramente proviene de las Actas del Cabildo de la catedral de México, el mismo cabildo de la catedral “en el siglo XVII, atendiendo a la buena marcha de una bien lograda capilla musical, dictó una orden para deshacerse de un buen número de “libros viejos conteniendo juegos de música para distintas festividades”, libros que se consideraban inservibles por contener música compuesta en “época ya muy remota” (Estrada, 1980: 27). El villancico más antiguo que se conserva en el archivo musical de la catedral de México data de 1693 y pertenece a la mano del maestro de capilla Antonio de Salazar.

El corpus de villancicos, que se analizará en este trabajo, consta de ochenta y seis piezas musicales que fueron compuestas por los músicos Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya entre 1693 y 1730 aproximadamente. Es el periodo inmediatamente posterior a la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz. Antonio de Salazar nació en 1650, aunque se desconoce dónde; residió en Puebla desde 1679, cuando ganó la plaza de maestro de capilla de la catedral de Puebla, y murió en México hacia 1715. Desde 1688 ocupó el puesto de

maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México. La producción musical de Salazar es la mayor que se conoce de esta época de la Nueva España. Manuel de Sumaya fue su alumno y sucesor, y ejerció como su asistente desde 1703 (Stevenson, 1978: 61-63). Manuel de Sumaya nació en 1682 y murió en 1755. Fue un niño prodigio y estuvo a cargo de la capilla de la Catedral Metropolitana desde la muerte de Salazar en 1715 hasta 1732, cuando pasó a Oaxaca, donde murió. El primer villancico conocido de Sumaya data de 1710. Compuso música profana (como la primera ópera en México) y sacra (Saldívar, 1981: 114).

¿CÓMO SE CANTABAN LOS VILLANCICOS EN LA CATEDRAL DE MÉXICO?

Existe una serie de afirmaciones acerca de los villancicos religiosos que desde el inicio de las investigaciones sobre el tema han predominado tanto en la crítica literaria como en la musical y se han repetido de estudio a estudio. De acuerdo con una de ellas, el villancico religioso se considera un género efímero, las composiciones se componían para ser cantadas una sola vez, y para cada nueva festividad se escribían textos y música nuevos. Fue con mucho acierto debatida por Álvaro Torrente quien se basó en sus propias exploraciones sobre el movimiento de pliegos sueltos y partituras musicales entre diferentes catedrales e iglesias del mundo hispano. La existencia del constante intercambio de papeles demuestra que las mismas piezas, tanto en su parte musical, como literaria, se reutilizaban constantemente:

The high number of villancicos performed in Salamanca Cathedral throughout the year probably went beyond any composer's capacity to write new music for every occasion, suggesting that many villancicos had to be used more than once. This is confirmed by the *Ceremonial*: the tradition for Epiphany Matins had been 'to sing the same eight villancicos performed on Christmas Eve, until the chapter established... that only three villancicos would be sung at this Matins, one at each nocturn, but they had to be new'. At Mass on the following day three villancicos were performed, 'which are normally the ones sung at Matins, but it would be better if they were new' (Torrente, 2007: 127-128).

La realidad de los hechos insiste en que la vida de un villancico era mucho más prolongada y tampoco se limitaba al espacio de una sola iglesia o catedral: los textos viajaban de un lugar a otro, de un país a otro e, incluso, de un continente a otro. Paul Laird (1997) explica e ilustra con ejemplos el tráfico de textos de villancicos entre las principales iglesias de Madrid en el siglo XVII. La red de transmisión a través de intercambio de pliegos sueltos involucraba la Capilla Real, el Real Monasterio de la Encarnación, el Monasterio de las Descalzas Reales, el Convento de Nuestra Señora de la Merced, la Iglesia de San Cayetano, el Real Monasterio de San Felipe y el Escorial:

The most important institutions in the Madrid network appear to have been the Real Capilla and Encarnación. A text often appeared first at the Real Capilla. [...] Texts used first at Encarnación appeared regularly at Descalzas, Merced, San Cayetano, and the Escorial, but Encarnación never used texts that appeared first at San Cayetano or the Escorial. The Escorial appears to have collected texts from a number of institutions, but the Escorial did not print its own *pliegos sueltos* until the very late eighteenth century. Since the *pliego suelto* appears to have been the primary method for exchanging texts, the Escorial was not a supplier of texts. Regular exchange also took place between Descalzas and Merced. The Real Monasterio de San Felipe supplied texts and manuscripts to the Escorial, but received materials only from the Real Capilla, Encarnación, and Descalzas. This network, the numbers involved in these possible exchanges, and the repetitions of the musicians at each institution suggest that Madrid institutions active in the cultivation of villancicos could be considered in the following tentative order of importance: the Real Capilla, Encarnación, Descalzas, Merced, San Cayetano, San Felipe, and the Escorial (Laird, 1997: 182).

De los 86 villancicos que forman el corpus editado para este estudio, se pudo localizar 13 textos que con mucha seguridad provienen de pliegos sueltos de catedrales españolas, y otros tres que se encuentran publicados en colecciones de poesías contemporáneas. Son 16 villancicos identificados en total; esto es más del 20 por ciento. Así, para dar un ejemplo, la letra de dos villancicos (“Arde afable hermosura” y “A, del cielo”) es de Agustín de Salazar y Torres, poeta y dramaturgo español que pasó su niñez y adolescencia en la Nueva España, aunque las coplas del segundo villancico fueron considerablemente reelaboradas en su segunda versión. Tres villancicos (“Despertad del letargo”, “No me tengáis, pastores” y “Moradores del orbe”) son letras de Joseph Pérez de Montoro, uno de los villanciqueros más célebres de España. La última letra de Joseph Pérez de Montoro fue reelaborada en varias ocasiones en la catedral de México y se cantó en sus diferentes versiones en la fiesta de la Concepción, en 1719, con música compuesta por Manuel de Sumaya, y en 1688 en la fiesta de San Pedro, con música compuesta por Antonio de Salazar. La mayoría de estos cinco textos no fueron retomados directamente de las colecciones poéticas, sino llegaron a la catedral de México a través de pliegos sueltos publicados en Sevilla. Otro villancico, “Aprended, rossas, de mí”, es un *contrafactum* de la famosa letrilla de Luís de Góngora, que a lo largo de los años se convirtió en uno de sus

poemas más glosados e imitados. Otros dos ejemplos de reelaboraciones parciales de textos anteriores son los que siguen: “Agua, tierra, fuego, vientos” (San Pedro, 1703) es reelaboración de un villancico de Navidad de 1683, que proviene de la catedral de Sevilla, y “Quién es aquella paloma” (Nuestra Señora de Guadalupe, 1725), de Manuel de Sumaya, resulta ser versión del primer villancico de *Letras de los villancicos, qve se han de cantar en esta Santa Iglesia Cathedral de Cadiz, en los Maytines de la venida del Espiritu Santo. Año de 1715* (Cadiz: Gerónimo de Peralta). La letra del villancico de Navidad “Ayresillos de Belén” (1713) tiene un antecedente en la Santa Iglesia de Córdoba (1677). El villancico de la Concepción “Al son que dos clarines” (s/f) de Antonio de Salazar parece proceder de otro pliego de la catedral de Sevilla (Navidad, 1676). “En María la gracia” (Concepción, 1728) y “Pues que triunfó de las sombras” (Concepción, s/f) de Manuel de Sumaya también fueron anteriormente cantados en la catedral de Sevilla (1700 y 1690 respectivamente). Y, finalmente, hay dos textos (“Resonad, paxarillos alegres”, 1711 y “Albrisias, sagalejos”, 1714) que posiblemente fueron retomados de los pliegos, que provienen de la misma catedral de México (1694 y 1699 respectivamente).

A partir de esta pequeña ilustración que representa un porcentaje mínimo del total de textos analizados se puede formar una idea sobre la circulación de los textos no sólo dentro de la misma ciudad o el mismo país, sino también entre dos continentes. Los villancicos se revivían de año a año en copias fieles y reelaboraciones. Pasaban de catedral a catedral y pervivían durante décadas. Algunos textos, como en el caso de la letrilla de Góngora, incluso podían ser reconocidos por los oyentes gracias a las famosas y memorizadas fuentes.

Otra afirmación, no del todo correcta, que se mantuvo durante mucho tiempo, tiene que ver con el lugar que ocupa el villancico en el Oficio Divino: según ella, los villancicos en lenguas vernáculas sustituyen responsorios en latín de los maitines. La única excepción era concedida a los villancicos de Kalenda. Se consideraba que tenían que ir necesariamente en juegos de nueve u ocho piezas, conforme a la cantidad de responsorios de los maitines. Sin embargo, algunos estudios especializados recientes arrojan más luz sobre este tema. Paul Laird, después de realizar una seria recopilación y análisis de villancicos del Escorial, llegó a la conclusión de que los villancicos del Sagrado Sacramento no se cantaban durante los maitines, sino en el momento de la procesión de la

fiesta de Corpus Christi. El musicólogo Álvaro Torrente, por otro lado, también se ha ocupado de este tema. Como resultado de sus investigaciones se publicó una tabla que comparaba el uso de los villancicos en los servicios litúrgicos en diferentes catedrales de España. De acuerdo con esta tabla, los villancicos, dependiendo de la fiesta, podían ser cantados durante vísperas (catedrales de León, Palencia, Salamanca y Málaga), después de completas (catedral de Málaga), en *laudes* (catedrales de León, Palencia y Salamanca), procesiones (catedrales de Sigüenza, León, Palencia, Cádiz, Salamanca y Málaga) y en la misa misma (Toledo, León, Cádiz, Salamanca y Málaga) (Torrente, 2007: 135).

[...] the performance of villancicos occupied a central role in the celebrations of Salamanca Cathedral in three periods during the liturgical year: Christmastide—from Christmas Eve to Epiphany—the Octave of Corpus Christi, and the feast of the Assumption of the Virgin in August. Within these periods villancicos were regularly used not only at Matins and in processions throughout the city, but also at other times: at Vespers, during the Mass, in the customary processions within the cathedral premises, or at Lauds (Torrente, 2007: 100).

En el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México se conserva un ceremonial manuscrito de la misma catedral que data de 1751¹⁵ que, a pesar de pertenecer a una época relativamente posterior a nuestros villancicos, deja en evidencia diferentes aspectos de su ejecución en dicho lugar. Se puede confirmar que los villancicos del Sagrado Sacramento se cantaban durante toda la octava de Corpus Christi en el momento de la procesión:

Todos los ocho días de la octava asisten en esta santa yglesia y dentro de el coro, entre el facistol mayor y puerta principal de él, los músicos de la capilla desde las dos de la tarde hasta las tres, y en este tiempo están cantando villancicos o cantadas con todos sus instrumentos y órganos (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 59v).

¹⁵ *Diario manual de lo que en ésta Santa Yglesia Cathedral metropolitana de Mexico, se Practica y Observa en su Altar, Choro, y demás que le ès devido hacer, en todos, y en cada vno de los dias del año hecho. Por el M.Y.U.S. deán y Cavildo. Año de 1751* (ACCMM, serie Ordo, vol. 4).

El día de la Ascensión de Nuestro Señor Jesucristo a los Cielos, que era una fiesta de primera clase pero también una de las fiestas móviles, los villancicos se cantaban en la *Hora Nona*, es decir, en la misa misma.¹⁶

[...] luego que entran se comienza a cantar la Hora de Nona que se hace en esta forma. El señor dignidad que oficia dice cantado el *Deus in adjutorium, etc.* y responde el coro con la música de voces, ynstrumentos y órgano hasta decir *Aleluya*. El Himno es en canto llano. La antífona la apunta cantando un padre capellán de choro de la hebdómada. El primero salmo lo canta el coro en canto llano solemne, alternando con los instrumentos músicos. El segundo, alternando sólo con el órgano. Y después de el *Gloria Patri* de cada uno canta la capilla con voces e instrumentos villancicos (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fols. 50r-51r).

Para esta fiesta se componían tres nuevos villancicos cada año.¹⁷ Hace falta precisar que la mayoría de las festividades tenían asignada siempre, además de las celebraciones rutinarias y establecidas, su fundación piadosa,¹⁸ su *aniversario*, que pagaba, entre otras cosas, los costos de la capilla musical y del maestro de capilla que en dado caso tenía que componer nuevos villancicos. Los únicos villancicos, según parece, cuyos gastos no eran cubiertos por los aniversarios fundados por diferentes personas interesadas, eran los de Corpus Christi y Navidad. En estos casos el maestro de capilla y los músicos recibían cierta cantidad de sus propios salarios.

En las fiestas de primera clase, a las horas del coro, siempre repicaban las campanas y la capilla de música participaba en las procesiones, cantando y tocando instrumentos. Para algunas fiestas era obligatoria la asistencia del virrey, la real audiencia, los tribunales y

¹⁶ “The regular prescription of villancicos for the Mass celebrated on certain feasts –representing one quarter of all the villancicos stipulated for Salamanca Cathedral, 30 per cent for in Málaga and 40 per cent for Cádiz—would appear to cast a different light on the current view of the function of the genre. In Salamanca, they were used on such an occasion on seven different feasts, and while their number and location within the Mass varies, in all of them a villancico was sung during the Elevation of the Host, while it was also common after the reading of the Gospel. In Cádiz, villancicos for the Mass were always performed after the Epistle and at the Elevation, while the placement of those for Málaga Cathedral is unknown” (Torrente, 2007: 138-139).

¹⁷ “...y por su parte a la capilla 25 pesos y cinco pesos al maestro por que haga y componga cada año tres villancicos nuebos cada año [*sic*] que son los que han de cantar [arriba: y se deven]” (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 51r).

¹⁸ En el caso de una fundación piadosa el dinero era destinado para tareas muy específicas de la Iglesia, nunca se utilizaba como inversión en algún sector de economía.

la “nobilísima ciudad”, estos días se llamaban “días de tabla”. Para otras fiestas se especifica especialmente que no se debían cantar villancicos en los maitines, sino los responsorios del oficio, aunque muy solemnes, con capilla y música, como fue en el caso de la fiesta de la Santísima Trinidad. Los maitines con villancicos normalmente se cantaban de noche, y esto se establecía por una cláusula específica del aniversario. Las procesiones muchas veces hacían una estación en la capilla del santo o fiesta que se celebraba.

El ceremonial de 1751 ofrece mucha información valiosa acerca de diferentes fiestas del año. Sin embargo, en el archivo musical del cabildo se conservan villancicos para algunas fiestas cuya ejecución no era determinada por el ceremonial. Tales son las fiestas de San Pedro Nolasco (31 de enero) y Santa Rosa de Lima (30 de agosto): se han conservado dos villancicos de San Pedro Nolasco (1714 y 1719, de Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya respectivamente) y uno de Santa Rosa de Lima (1729, Manuel de Sumaya). Por otro lado, el ceremonial proporciona datos sobre la ejecución de villancicos en otras fiestas y no se ha conservado ningún ejemplar de estos villancicos: tales son las fiestas de San Felipe Neri (26 de mayo), de los Santos Patrones Hipólito y Casiano (14 de agosto) y de San Jacinto (16 de agosto). Un dato interesante que salta a la vista es que el aniversario de San Jacinto fue fundado por “los maestros sobrestantes y peones, obreros de esta santa yglesia, con licencia del excelentísimo señor virrey y de este venerable cabildo, con 70 pesos de renta anuales, por las almas de los que entonces eran y en adelante lo fueren...” (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 92v); ya que la mayoría absoluta de aniversarios fue dotada por personas ilustres, muchas veces pertenecientes al cabildo de la catedral, o simplemente ricas. Otro ejemplo curioso es la fundación del aniversario del obispo San Eligio (1 de diciembre) que fue dotado por el gremio de la platería. De esta fiesta se conserva un villancico. Del aspecto ceremonial de cada fiesta en particular se hablará con más detalle en los capítulos correspondientes, con la intención de establecer una relación directa entre las cuestiones formales y temáticas de los villancicos y su función social, vinculada a su representación o el *performance*.

CAPÍTULO III. EL IMAGINARIO FESTIVO DE LOS VILLANCICOS RELIGIOSOS EN LA NUEVA ESPAÑA

INTRODUCCIÓN. LAS FIESTAS Y LA IGLESIA

En la Nueva España de los siglos XVI y XVII, las formas externas de expresión festiva incluían, según lo que la ocasión demandase, procesiones y mascaradas, lidia de toros y juegos de cañas, certámenes poéticos, arcos triunfales, decoración en fachadas, golosinas apropiadas en cada ocasión, representaciones teatrales, músicas y bailes, desfile de gigantes y cabezudos y danzas de moros y cristianos. Siguiendo el ejemplo de la metrópoli, los novohispanos convertían en diversión el fuego y la pólvora, la imagen del demonio y las decoraciones de madera y cartón, del mismo modo que flagelaban su espalda en los actos de penitencia cuaresmales y se privaban del sueño en vigilias nocturnas de homenaje a los santos patronos (Gonzalbo Aizpuru, 1993: 19).

En la totalidad de las fiestas que se celebraban en la Nueva España, reflejo de los esquemas establecidos por el Barroco español, se puede distinguir, por un lado, las fiestas del poder civil –públicas o privadas—y, por el otro, las fiestas del poder religioso –rituales o populares—. Diversos estudiosos han destacado que la gran variedad de fiestas públicas del Barroco fue generada por el poder. La fiesta pública era un eficaz medio de control, pues estimulaba el respeto por el poder y el cumplimiento de las normas, sin embargo, simultáneamente, podía detonar el descontento popular y servir como oportunidad para romper el orden.

La confianza en la función ejemplar de las celebraciones alentaba a las autoridades a patrocinar su desarrollo e incluso a correr con los gastos. La iglesia rendía culto a sus santos, la monarquía hacía ostentación a su grandeza, los cabildos de las ciudades se erigían en defensores de la tradición y no pocos particulares buscaban oportunidad para su lucimiento personal y la consolidación de su prestigio (Gonzalbo Aizpuru, 1993: 24).

Desde el siglo XIII, las leyes de Castilla dividían todas las fiestas en religiosas, civiles, tradicionales y excepcionales. Las fiestas religiosas eran aquellas que “manda

Sancta Madre Iglesia guardar, a honra de Dios e de los Santos, así como los domingos y fiestas de Nuestro Señor Jesuchristo e de Sancta María e de los Apóstoles e de los otros sanctos e sanctas”, de acuerdo con lo que se asentó en la formulación del rey Sabio. Fray Juan Torquemada apuntaba, además, que las fiestas religiosas tenían que ser solemnes, instituidas por la Iglesia y de celebración tradicional en cada año. En la Nueva España había doce o catorce fiestas religiosas establecidas en la bula *Altitudo* por el papa Paulo III para los indios americanos y un total de cuarenta y dos fiestas decretadas por el Tercer Concilio Provincial Mexicano para los españoles y los mestizos (*apud* Gonzalbo Aizpuru, 1993: 22-23). Debido a este gran propósito de conmovier a propios y a extraños, la fiesta en la Nueva España se convirtió, asimismo, en un “instrumento al servicio de la evangelización” (Gonzalbo Aizpuru, 1993: 25-26). Torquemada menciona en varios lugares de su *Monarquía indiana*, que se convidaba a grandes cantidades de indios durante las celebraciones significativas como el domingo de Ramos, la consagración un templo o la instalación del Santísimo Sacramento en un iglesia recién construida.

Los motivos de la organización de una fiesta religiosa podían variar. El panorama festivo propagado por la Iglesia era verdaderamente complejo. Siguiendo a José María Díez Borque (1986: 16), los festejos eclesiásticos se arreglaban alrededor de los siguientes eventos:

- Dedicación de iglesias, consagración de nuevos santuarios, confirmación de fundación, renovación de capillas, fundación y traslado de conventos;
- Presentación y traslado de reliquias;
- Traslado de imágenes y sacramento;
- Fiestas de órdenes religiosas;
- Fiestas de gremios a su patrón;
- Circunstancias varias, como la publicación del Índice de libros o la muerte del confesor de la reina;
- Autos de fe;
- Rogativas, para pedir lluvias o por causas de guerra;
- Beatificaciones y canonizaciones;
- Dogmas;
- Fiestas fijas del calendario litúrgico.

A este último apartado pertenecen todos los villancicos conservados en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. A través de las celebraciones litúrgicas fijas se perpetúa el continuo pasar del tiempo y se garantiza la repetición del mismo ciclo cada año. Se asegura de esta forma la impermutabilidad de la existencia del ser humano representada en la adoración reglamentada de Jesucristo, la Virgen y los santos. Al mismo tiempo, se puede etiquetar las fiestas de San Eligio, San Pedro Nolasco y San Pedro Apóstol como fiestas de gremios a su patrón, la fiesta de Asunción de la Madre de Dios como la de la dedicación de la Catedral de México, y la fiesta de Concepción es un dogma de especial relieve celebrativo.

En las últimas décadas se ha publicado una gran cantidad de trabajos que analizan la fiesta barroca desde el punto de vista de su función teatral:

El teatro y la fiesta poseen, en el Barroco, unas características bien definidas que permiten, quizá por primera vez, separar netamente el espacio lúdico de la fiesta del espacio lúdico de la representación. [...] En el XVII el teatro se especifica como teatro, por una parte, y la fiesta consigue, por otra, sus momentos de mayor esplendor en ese desbordamiento barroco tan ampliamente estudiado por la crítica. Pero las cosas no son tan sencillas ya que el concepto de representación y los elementos que la integran (decorado, vestido, acción específica... etc.) vienen a determinar que converjan en un lugar de encuentro teatro y fiesta, porque si hay una fiesta participada, vivida, que puede distinguirse más netamente de la separación que implica la existencia y función del público teatral, es cierto que existen formas de la fiesta barroca que son contempladas como auténticos espectáculos masivos, sin que a la mayoría le quepa otra misión que recibir lo que se le da, con mejores o peores intenciones. Aquí las fronteras comienzan a hacerse permeables (Díez Borque, 1986: 18).

La fiesta barroca comprende una serie de elementos que la vinculan con la concepción de teatro como espacio y escenario de representación, particularidad que incumbe tanto a fiestas políticas como a religiosas. En estas últimas, la hora de inicio de cada una de las partes de la liturgia estaba rigurosamente reglamentada. Todo servía para reflejar un orden inamovible. La teatralidad de la fiesta litúrgica religiosa se puede apreciar en diferentes rasgos que configuran la esencia de su *performance*:

1) El elemento del fuego que aparece en las velas dentro de la catedral y en las hachas de plata encendidas que portan los plateros durante las procesiones en caso de que así disponga el reglamento de la fiesta;

2) La vestimenta ricamente ornamentada de los distinguidos integrantes del cabildo catedralicio, “con efectos de ostentación decorativa y de distanciamiento de lo cotidiano” (Díez Borque, 1986: 24). Ya sabemos que las vestimentas lujosas de los eclesiásticos formaban parte del característico traje litúrgico: las capas,¹⁹ manípulos,²⁰ sobrepellices²¹ y estolas;²²

3) Las procesiones que sacudían toda la población, siendo el testimonio vivo de lo heterogéneo de una ciudad, y que incorporaban a veces gran cantidad de componentes difícil de imaginar juntos en el mismo lugar y al mismo tiempo;²³

4) La música que es uno de los elementos más importantes de cualquier fiesta que se realice. No importa cuál fuera el espacio –el templo, las calles, el palacio o los barcos– la música formaba parte esencial de las celebraciones. En las fiestas catedralicias, por ejemplo, se involucraba el órgano, diversos instrumentos musicales y las voces de los cantores. El repique de las campanas anunciaba el comienzo de las horas y las misas;

5) Los olores de los inciensos y de las flores;

6) Las flores y la decoración vegetal que abundaba en el espacio de la catedral;

¹⁹ “*Capa de coro*. El manto Capitular que visten los Dignidades, Canónigos y Prebendados de las Iglesias Catedrales y Colegiatas durante el Invierno, para asistir en el Choro à los Divinos Oficios y Horas Canónicas, y tambien à los demás actos próprios de comunidad junta en el capitulo. [...] Llámase Capa de Choro por que sirve para la asistencia en el, como vestidúra destinada para tal lugar” (*Aut.*).

²⁰ “*Manípulo*. Una de las vestidúras de que usa la Iglesia, para la celebracion de los oficios y ministerios sagrados, de la misma figura y materia que la estola: de la qual se diferencia solo en ser mas pequeña, siendo como de una vara de largo. Usan de ella los Presbyteros, Diaconos y Subdiaconos, ciñendola al brazo izquierdo sobre la manga del Alba” (*Aut.*).

²¹ “*Sobrepelliz*. Vestidura de lienzo corta, y ajustada al cuerpo, abierta por los costados, para sacar los brazos, con unas mangas perdidas mui largas, que se rodean al brazo” (*Aut.*).

²² “*Estola*. Una de las vestidúras de que usa la Iglésia para la celebracion de los Oficios y ministerios sagrados: la qual es como una tira ò lista hecha de damasco, ò otro género, de tres varas de largo y quatro dedos de ancho, en que se fijan tres cruces pequeñas formadas con un galón de seda angosto, la una en el medio y las dos en cada punta y remate. Usan de ella los Presbyteros y Diaconos” (*Aut.*).

²³ Véase los trabajos de Antonio Rubial sobre este tema: “En las sociedades del Antiguo Régimen, organizadas bajo un sistema corporativo, los cuerpos sociales presentaban, junto a sus estructuras jurídicas inamovibles, un cúmulo de signos que les daban identidad (estandartes, vestimenta, escudos, santos, capilla). Algunos de estos signos tenían como su espacio principal de representación la fiesta y, dentro de ella, la procesión, escenario privilegiado en el que las corporaciones podían mostrarse por las principales calles de las ciudades y hacer ostensible el lugar que ocupaban en esta sociedad jerarquizada y desigual” (2009: 24-25).

7) La poesía de los villancicos. El estudio de los textos de los villancicos implica necesariamente tomar en cuenta todos los aspectos anteriores, ya que completan un solo cuadro que se presentaba en el momento de la ejecución. Los textos cuentan historias, pero también se encuentran en una íntima relación con su contexto inmediato. Cumplen una función estética y lúdica, por un lado. Por el otro, en su función adoctrinadora, estimulan el entendimiento de las personas.

Si bien algunos investigadores ponen en duda la *función educadora* que se le atribuye al teatro barroco, si lo entendemos en un sentido más amplio e incluimos en este campo la fiesta, política o religiosa, es indudable la “*función manipuladora* del pueblo en su conjunto, con fines de realizar una operación configuradora de carácter ideológico sobre amplios sectores de la población” (Maravall, 1986: 77). Dentro del rito de la fiesta eclesiástica, celebrada en el espacio y en el tiempo indicados, el villancico religioso en su ejecución teatral se convierte en un importante aliado de la Iglesia y de la ideología que ésta última impone. Se manifiesta en este el carácter de cultura “dirigida”, señalada por José Antonio Maravall, como una de las características del Barroco. La intención “dirigista” se expresa a través de esta puesta en escena, “con el propósito adoctrinante y contagiante por vía emotiva”, (Maravall, 1986: 93) de un ritual, modificado y adaptado a las necesidades de su tiempo, que descubre la grandeza y la legitimidad de la Iglesia, de su historia, de sus figuras protagónicas y de todo el conjunto de ritos que las circunde y que cumplen una función sagrada. Así es como se justifica y se reafirma el poder de la Iglesia como institución, al mismo tiempo llevando a cabo la misión de adoctrinar y volver a evangelizar permanentemente.

En este capítulo, las fiestas se ordenan de acuerdo con el itinerario del calendario litúrgico cuyo comienzo era en el Adviento, el 29 de noviembre, con la Vigilia de San Andrés. En cada uno de los apartados se recorre el mismo trayecto para así poder recordar un ritmo de vida y una vivencia probablemente desconocidos para nosotros que pertenecemos ya a otro siglo y que medimos el tiempo con otras escalas.

FIESTAS CRISTOLÓGICAS

INTRODUCCIÓN

Las fiestas del ciclo cristológico abarcan principalmente dos períodos sagrados que culminan con las fiestas de la Pascua y la Navidad y cuya figura central es Jesucristo. A la Navidad la precede un período de preparación llamado el Adviento. Dentro del ciclo navideño se incluyen también la Circuncisión (1 de enero) y la Epifanía (6 de enero). A la fiesta de Pascua le antecede otro largo tiempo de preparación llamado la Cuaresma, que es seguida de un periodo alegre y festivo que concluye con el Pentecostés. La Pascua y las demás fiestas de este ciclo –Septuagésima, Ceniza, Ascensión, Pentecostés, Trinidad y *Corpus Christi*– son fiestas móviles. De las fiestas móviles, los villancicos se cantaban en la catedral de México durante la celebración de la Ascensión y del *Corpus Christi*. Ambas fiestas comparten también el rasgo de que el canto de los villancicos no era en maitines. En el caso de la Ascensión se cantaban en la Hora Nona y en *Corpus Christi* se cantaban durante la procesión.

NAVIDAD
(1693-1715)

Navidad—junto con la Pascua y Pentecostés—es una de las fiestas más significativas para la cultura cristiana. Este día, que, por cierto, no figura entre las primeras fiestas que se celebraban por la Iglesia, festeja el nacimiento de Jesús de Nazaret en Belén. La primera evidencia documentada se encuentra en Alejandría en el año 200, donde la fecha del Nacimiento se calculaba en primavera. Desde finales del siglo cuarto, en Jerusalén, ya se conmemoraba la Natividad de Jesús el día 6 de enero, pero, por cuestiones prácticas, ya que el clero no podía realizar la misma fecha la fiesta del Nacimiento y del Bautismo, con procesión a Belén y a Jordania respectivamente, se trasladó para el 25 de diciembre. Las cuatro semanas que anteceden a la Navidad son el Adviento, la época de preparación. El misal Gelasio y el Gregoriano indican celebrar tres misas para esta fecha; junto con un *matrilogio*²⁴ sublime y la dispensa de abstinencia se guarda como una tradición hasta hoy en día. Las misas de medianoche, al alba y en la mañana están místicamente relacionadas con el triple nacimiento de Cristo: en la eternidad, en el tiempo y en el alma (*Enciclopedia Católica, s.v. Navidad*).

En la Nueva España la fiesta de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo se celebraba con esplendor. Era de primera clase, con su octava, y duraba desde las primeras vísperas hasta la hora sexta del día de San Esteban (26 de diciembre). En la catedral de México, seis capas pluviales²⁵ participaban en las primeras vísperas, maitines, misa y en segundas vísperas. Tanto en la hora tercia como en las primeras vísperas se cantaba el salmo al órgano y con instrumentos. La capilla de música asistía también a primeras vísperas, maitines, donde se cantaban villancicos, a la feria y a la misa, y estaba obligada a cantar todo con “papeles, música e instrumentos”. El repique para asistir a los maitines comenzaba a las diez de la noche del 24 de diciembre y la concurrencia a las once. Al día siguiente, el 25 de diciembre, a las nueve de la mañana se repicaba para la última misa y

²⁴ Se refiere al calendario que contiene la lista de los difuntos mártires, obispos y confesores, festejados por la Iglesia.

²⁵ Para la definición del término, véase el apartado *Sobre el cabildo catedralicio y las funciones de sus miembros*.

horas para empezar a las nueve y media cuando entraba el coro. Este día las dignidades²⁶ celebraban tres misas en conmemoración del triple nacimiento de Cristo: en la eternidad, en el tiempo y en el alma. Se iniciaba con la misa de primera clase que se cantaba con toda la solemnidad después de los maitines; posteriormente seguía la segunda misa que se rezaba, al mismo tiempo o después de cantar la hora prima; y, finalmente, la última se celebraba a las nueve y media de la mañana.

Sobre estos festejos el *Ceremonial* de la catedral especifica que se pagaba a los músicos 50 pesos de sus propios salarios (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fols. 118v-119r). Los cantores empezaban a prepararse para la fiesta de Navidad y *Corpus Christi* desde un mes antes. Se conservan disposiciones desde 1561 que dictaban “que los cantores músicos, un mes antes de *Corpus* y otro antes de Navidad, vayan a prevenirse y se les ponga presente” (ACCMM, Actas del Cabildo, Lib. 2, fol. 44r).

El Fondo Estrada del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana conserva ocho villancicos de Navidad. No es la colección más grande en comparación con las demás festividades, pero sí suficientemente representativa. Varios de estos textos desarrollan el tema de la adoración de los pastores. Del nacimiento de Jesús sólo hablan dos Evangelistas: San Mateo da detalles sobre la visita de los sabios de Oriente, pero a pesar de que fue éste un tema de suma importancia para la cultura litúrgica y el arte cristiano, no se encuentra mencionado en ningún villancico de Navidad registrado en esta colección. En cambio, San Lucas (2: 8-18) cuenta una leyenda sobre el encuentro con el Niño de los ángeles y los pastores:

Había pastores en la misma región, que velaban y guardaban las vigiliass de la noche sobre su rebaño. Y se les presentó un ángel del Señor y la gloria del Señor los rodeó de resplandor, y tuvieron gran temor. Pero el ángel les dijo:

–No temáis, porque yo os doy nuevas de gran gozo, que será para todo el pueblo: que os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor. Esto os servirá de señal: hallaréis al niño envuelto en pañales, acostado en un pesebre.

Repentinamente apareció con el ángel una multitud de las huestes celestiales, que alababan a Dios y decían:

²⁶ Para la definición del término, véase el apartado *Sobre el cabildo catedralicio y las funciones de sus miembros*.

“¡Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz, buena voluntad para con los hombres!”.

Sucedió que cuando los ángeles se fueron de ellos al cielo, los pastores se dijeron unos a otros:

–Pasemos, pues, hasta Belén, y veamos esto que ha sucedido y que el Señor nos ha manifestado.

Vinieron, pues, apresuradamente, y hallaron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Al verlo, dieron a conocer lo que se les había dicho acerca del niño. Todos los que oyeron, se maravillaron de lo que los pastores les decían.

Este fragmento del Evangelio ha funcionado como un componente trascendental para la lírica villanciquera navideña. Cuatro de ocho villancicos de Navidad reunidos en este estudio tratan el tema de los pastores. El esquema, aunque no idéntico, es muy parecido: el estribillo contiene exclamaciones y llamados dirigidos a los pastores, que algunas veces se nombran como zagalejos, para que vayan a visitar al Niño recién nacido. Las coplas se explayan en alabarlo y admirarlo.

En el villancico de 1700 intitulado “No me tengáis, pastores” (2), el sujeto lírico del poema pide a los pastores que no lo retengan y que lo dejen ver al Niño “que es la palabra / del Señor poderoso / de las batallas”,²⁷ porque el gran amor que se puede sentir por el mundo se encuentra allí, en un duro pesebre, aunque el pequeño llore, tirite y padezca. Las cuatro coplas son cuatro preguntas retóricas acerca del Salvador, cuyas respuestas están implícitamente incluidas en la manera de formularlas: es un Niño hermoso que ama la pobre, fea, ingrata y vil naturaleza humana; es amor puro y sus ojos pueden apagar cualquier dolor; es Hijo de Dios y se enamora de la humanidad; y es un peregrino que viene desde la Tierra Santa pero no lo reciben como le corresponde. Este villancico antes de llegar a la ciudad de México fue muy famoso en España. Compuesto por José Pérez de Montoro, e incluido posteriormente en la edición de sus obras completas de 1736, se cantó también en Cádiz en 1690 y en Sevilla en la fiesta de Navidad de 1697. Por un error de transcripción, que sucedió en la publicación del pliego suelto de Sevilla en el verso 3,

²⁷ El epíteto del “Señor de las batallas” proviene del Antiguo Testamento y alude a que todos los ejércitos del cielo y de la tierra están en la voluntad del Señor quien es el único dueño de las victorias. Es una de las advocaciones del Santísimo Cristo que recobró un sentido especial en la Nueva España y otros reinos americanos por la lucha en contra de la gentilidad.

donde “dejad llegar mis ojos” fue impreso como “dejad llegad mis ojos”, es posible asegurar que la fuente directa del villancico novohispano fue el pliego suelto sevillano. Así sucedía en muchos casos, como se verá más adelante, sobre todo porque el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México, Antonio de Salazar, tenía cierta predisposición por los autores, fueran músicos o versificadores, que llevaban el mismo apellido que él. Este es el caso de Diego José de Salazar (1659-1709), maestro de capilla de la catedral de Sevilla, y Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), poeta y dramaturgo español.

En un hermoso villancico de 1707, “¡A el portal, sagalejos, / corred, venid i llegad!” (3), se incita a los zagalejos a que vayan a visitar al Niño al portal porque allí se realizó el encuentro entre el cielo y la tierra, ya que combina las dos naturalezas –humana y divina. Por un favor celestial, nació el bien y murió el mal, nació el milagro, el portento y la dicha, la maravilla, la “flor de los campos”. Este último epíteto, que aparece en el *Cantar de los cantares* (2:1), es una imagen cristológica en su origen, que fue con frecuencia aplicada, dentro de la liturgia, a la Virgen María. Las flores de los campos, a diferencia de las flores de los jardines que viven reservadas a la vista de los demás, se ofrecen, generosas, para muchos. La Iglesia asimismo está abierta, representada por Jesús, a todo el que lo desee o lo necesite.

La estructura de las coplas del villancico tiene carácter dual tanto formal como temáticamente: las estrofas romanceadas se alternan con seguidillas y una narración es interrumpida por otra; de modo que cada seguidilla contesta a la copla romanceada antecedente y después ambas vuelven a retomar su camino. Al reunir las coplas octosilábicas se puede obtener como resultado un pequeño romance de tres estrofas, donde el narrador se dirige a los pastores y les pide entrar al portal a adorar al Niño Dios que ha llegado al mundo, que es el Redentor que encierra todo el saber profundo. Subraya que el mundo no lo recibe bien:

Entra en el portal de un salto,
verás un Niño divino
que es celeste del camino,
que a el mundo á entrado por alto.
Viendo que, con tal rigor,
nos cautiva un yerro esquivo,
con señales de cautivo

nace nuestro Redemptor.
 La deidad del Niño hermosa
 es todo el saber profundo,
 pero le resibe el mundo
 como si fuera otra cosa.

Las seguidillas, en cambio, se distinguen por un lirismo y una dulzura especial que parecerían ser dichas por una mujer, más específicamente, por la misma María. Se maravilla del Niño que tiene en sus brazos, lo admira, está dispuesta a mirarlo todo el tiempo sin quitarle la vista, lo abraza y presiente su destino:

Qué hermoso niño;
 todos me dexen
 que le mire y me admire:
 ¡Jesús mil veces!
 Por burlar de esos yerros
 el cruel peligro,
 a este Niño me abraço:
 ¡Dios sea conmigo!
 Mal el mundo le hospeda,
 mas yo le afirmo
 que ha [*sic*] de aver quien le adore:
 ¡por Jesús Christo!

Las coplas presentan un paralelismo alegórico. Cada contestación vuelve a retomar el tema de la estrofa anterior. Escucha el pastor que en el portal verá a un Niño hermoso, que “ha entrado al mundo por alto”, y contesta María que es “Jesús mil veces”. El hierro esquivo, es decir, las prisiones y las cadenas de la vida cautivan al hombre, pero aquí llega su Redentor. Y dice María que abraza a este Niño “por burlar de esos yerros / el cruel peligro”. En la última parte del texto se escucha la queja de que el mundo lo recibe “como si fuera otra cosa” y María vuelve a afirmarlo: “mal el mundo lo hospeda”, pero sabe que más tarde llegará la recompensa.

En el villancico intitulado “Tierra no, sino cielo” (6) se juega con el concepto de la naturaleza dual de Jesús. La idea se expone a la manera de una adivinanza: “Tierra no, sino cielo, / que si la noche es día, / también es gloria el suelo”. La tierra, la noche, el suelo representan todo lo humano y el cielo, el día y la gloria son nociones que personifican lo divino. Finalmente, se invita a los pastores a escuchar sobre los prodigios del Niño Jesús. Las coplas describen al hijo de María en sus primeros días de nacido: no se duerme, está despierto, porque aunque concilie el sueño, su corazón vela por los hombres eternamente:

otra alusión al *Cantar de los Cantares* (5: 2),²⁸ una imagen que ha sido explotada ampliamente en la poesía religiosa y que revela, además, uno de los principios de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús.²⁹ Nació para ser el Sol del mundo –sus ojos son dos luceros, fuego de Dios: referencias bíblicas de carácter cristológico. En la última copla se compara al Niño con el león de Judá, que duerme con los ojos abiertos para que todos piensen que es un manso cordero: una convención que proviene del *Apocalipsis* de San Juan (5:5-6), comentada por muchos teólogos y poetas religiosos.

Entonces uno de los ancianos me dijo: “No llores, porque el León de la tribu de Judá, la raíz de David, ha vencido para abrir el libro y desatar sus siete sellos”. Miré, y vi que en medio del trono y de los cuatro seres vivientes y en medio de los ancianos estaba en pie un Cordero como inmolado, que tenía siete cuernos y siete ojos, los cuales son los siete espíritus de Dios enviados por toda la tierra.

La invitación a los pastores a que dejen sus cabañas y vayan, con gozo y júbilo, a ver al Niño Dios, que toquen el tamboril y la sonaja para que el cielo se alegre junto con ellos, se reitera en el villancico de Navidad de 1714: “¡Albricias, sagalejos!” (7). Las coplas vuelven a contar la historia sobre el nacimiento: el bello infante vino al mundo en una morada rústica por amor a los hombres, el cielo se entristece por su desnudez que lo maltrata, llora en su cuna y sus lágrimas parecen tiernas perlas que arroja “sobre menuda paja”. En los versos 17 y 18 se hace mención de una oposición muy conocida y cultivada en diferentes obras líricas –fuego y hielo: “si deshacen sus rayos / los copos que desata”. Es un tópico que se encuentra frecuentemente en otros villancicos de autores como González de Eslava, Manuel Marchante, Pérez de Montoro o Sor Juana, también en composiciones de grandes autores españoles del Siglo de Oro: Lope de Vega, Quevedo, Calderón de la Barca, para citar algunos. En las letras profanas los opuestos significan “amor” y “desdén”. Pero el fuego y el hielo son, al mismo tiempo, instrumentos de una mano poderosa que obra con ellos conforme a su infinita justicia.

²⁸ “Yo dormía, pero mi corazón velaba”.

²⁹ La devoción al Sagrado Corazón de Jesús se inició a partir de los siglos XI y XII, pero sólo hasta el siglo XVI empezó a avanzar y trascender el dominio místico, pasando al de la ascesis cristiana. Su primera fiesta pública se celebró en el Gran Seminario de Rennes el 31 de agosto de 1670, siendo escrito el oficio por San Juan Eudes (1602-1680). A partir de la segunda mitad del siglo XVII esta devoción se difundió y cobró una especial importancia en la Nueva España.

Filippo Picinelli describe en *El mundo simbólico: los cuatro elementos* que el monte Etna, en Sicilia, aunque está cubierto de nieve y hielo, por dentro está hirviendo por un fuego constante.

Conviene este emblema a los santos mártires y otros varones apostólicos que, afligidos cruelmente por el despotismo de las persecuciones, en nada remitieron su natural ardor de amor a Dios. El apóstol san Pablo, aunque agobiado por “el frío y la desnudez” y otras tribulaciones, sin embargo se consumía por Dios con tan gran amor que ninguna fuerza humana pudo extinguir aquel fuego (1999: 400).

Esta explicación será importante para darle sentido a la interpretación de la dicotomía “fuego”/“hielo” en los villancicos de Navidad. El fuego traslada el significado al amor divino, mientras el hielo conjunta toda una gama de contenidos: desde el desdén e indiferencia, pasando por la dureza de las circunstancias hasta los anhelos externos de la carne.

La antítesis fuego/hielo es el eje alrededor del cual está construido el primer villancico de la colección “Arde afable hermosura” (1). El poema es de Agustín de Salazar y Torres, aunque Antonio de Salazar acertó considerablemente las coplas.

–Arde afable hermosura
 en falsos alientos,
 en telas fingidas
 de paja en el heno.
 –Fuego, fuego
 que reduse a uno solo
 quatro elementos.
 –En la tierra el niño es luz clara.
 –¡Fuego!
 –En el mar de su llanto es incendio.
 –¡Fuego!
 –En el ayre se encienden suspiros.
 –¡Fuego!
 –Y el que nace a sus iras opuesto:
 –¡Fuego!
 –Con fuego se yela.
 –Se abriga con yelo.
 –Y entrambos, absortos,
 preguntan a un tiempo:
 –Diga la niebe.
 –Dígame el fuego:

–¿Cómo se abrasa
mi niño en el yelo?
–¡Oye y sabraslo!
–¡Dilo y sabrelo!
–¿Cómo se yela
mi niño en el fuego?

Toda la diversidad de equivalentes que cubren el campo semántico del fuego alude al amor que siente el Niño Dios por la humanidad desde el primer día de su existencia. Arde a pesar de las circunstancias: “en telas fingidas / de paja en el heno”. El fuego del amor reduce a uno solo los cuatro elementos, es decir, todo en el mundo obedece y se guía por este amor. El Niño es luz clara porque es amor, sus lágrimas y su llanto son por amor, los suspiros que encienden en el aire también son por amor. El niño que nace en oposición a las iras del mundo –lo hace por amor. Por eso “Con fuego se yela. / Se abriga con yelo”. A lo largo de todo el estribillo el amor se ratifica mediante exclamaciones.

El motivo del hielo que simboliza las circunstancias que rodearon el Nacimiento de Jesús se explora en el villancico de 1715 (8) con el siguiente estribillo:

¡Ay, cómo gime en el viento,
ay, el ecco veloz
que forma el enojo, que incita, tyrano,
del yelo el rigor!

Las coplas que acompañan este villancico aluden a la leyenda relacionada con el rey Herodes, que fue contada por San Mateo como parte de la visita de los sabios de Oriente. De estructura anafórica, cada estrofa reitera la exclamación de pesar y dolor acerca del destino del Niño recién nacido: el error de Herodes, su intención contra el “tierno infante”, la vana ambición del rey y los propósitos frustrados. El lenguaje pesa por su carga alegórica. La anteposición de los adjetivos hace el ritmo más solemne para transmitir la atmósfera de angustia y sufrimiento.

Un villancico de carácter mucho más alegre se cantó en 1710 (4) con el estribillo que anuncia que se han hecho las paces entre el hombre y Dios “porque naze un Niño que es paz de los dos”. “¡Qué fortuna / que venga Dios hacer pazes, / teniendo el hombre la culpa!” –exclama la primera copla. El tema de la reconciliación del hombre con Dios pertenece más bien al ciclo cuaresmal, pero el Nacimiento preanuncia esta posibilidad de la armonía entre Dios y los hombres, entre el cielo y la tierra, entre lo divino y lo humano. Así

lo especifica la segunda copla: el Señor anuncia paz a los hombres como un manso cordero, la guerra la deja sólo para las “tartáreas furias”. Los mortales se alegran porque Jesús es el remedio para su cura. Las coplas se cierran por una acción de gracias hacia Dios por todos los favores que los hombres no merecen.

Un bello estribillo inicia el villancico de 1713 (5) que anteriormente se cantó en la catedral de Córdoba en 1677:

Ayresillos de Belén,
ayresillos, ayres,
quedito soplad, pasito corred,
que llorando suspenso, elevado
y dormido se á quedado,
aunque suspira el Niño tal vez;

Es uno de los pocos villancicos de nuestro corpus que hasta hoy día se cantan a ambos lados del océano. Se encuentra recopilado en *La verdadera poesía castellana* de Cejador y Frauca (1921, III: 55; también en Maíllo, 1942: 55) y en un *Cancionero de Navidad* mexicano (1984: 40), para citar algunos. Las coplas contienen una serie de disquisiciones sobre el amor de carácter conceptista, y si no tuvieran una responsión después de cada estrofa, reproduciendo los últimos tres versos del estribillo, podría pensarse que llegaron de un poema profano.

El repertorio de villancicos de Navidad en general es bastante variado. Gran parte de estos textos están dedicados a la apología de los pastores que llegan al establo para adorar al Niño Dios, aunque algunas veces se precisa que el mundo no le dio al Niño recién nacido la bienvenida como le corresponde. En varias composiciones se subraya la naturaleza dual de Cristo: divina y humana. Parece tener importancia también el tópico del Sagrado Corazón, que, aunque duerma, siempre está en vela. Y, finalmente, con frecuencia se enfatiza el amor divino que trajo al Señor al mundo, sea a través de la parábola del león y el cordero, o la antítesis del fuego y el hielo, o a través del tema de la reconciliación del hombre con Dios gracias al Nacimiento de Jesús.

ASCENSIÓN

(1710)

La Ascensión festeja la subida de Cristo al cielo en cuerpo y alma cuarenta días después de la Pascua. Este suceso se menciona en los *Hechos de los Apóstoles* (1: 2), en los Evangelios de San Lucas (24: 51) y de San Marcos (16: 19), que versa así: “Y el Señor, después les habló, fue recibido arriba en el cielo y se sentó a la diestra de Dios”. Aunque el lugar de la Ascensión no está indicado de una manera clara, los exégetas concuerdan que fue en el Monte de los Olivos (Olivet), cerca de Betania. Es una de las cuatro fiestas más antiguas de la Iglesia, que se distingue por su solemnidad, ya que se trata de una festividad ecuménica, junto con la Pasión, la Pascua y Pentecostés. Su celebración se remonta al siglo IV, cuando fueron introducidas en el calendario litúrgico otras fiestas del mismo ciclo. La Ascensión de Cristo se encuentra, junto con otras declaraciones sobre los misterios de Cristo –la concepción, el nacimiento, la resurrección–, en todas las formulaciones del *Credo* o *Símbolo* cristiano.

De acuerdo con el Ceremonial de la catedral de México, la Ascensión era una fiesta de primera clase, con seis capas pluviales y procesión con las personas que las portaban. La solemnidad del festejo era deslumbrante: había sermón, y los villancicos se cantaban en la hora nona, que empezaba a las once y media de la mañana. Se repicaba un cuarto de hora y otro cuarto se tocaban las esquilas –eran dos esquilas, así que se tocaba medio cuarto una y medio cuarto otra–. A las doce sonaba la plegaria y volvían a repicar, entonces salían de la sacristía los acólitos con ciriales, incensario y naveta, y dos padres capellanes a los lados de la dignidad, que llevaba la capa³⁰ y a quien le tocaba el oficio este día. Todas las personas que componían el cabildo se encontraban en el altar, donde tomaban en las manos las luces, que les entregaban los niños del sagrario, y se hacía el oficio de descubrirse el

³⁰ En el *Curso de derecho canónico hispano e indiano* se ofrece la siguiente explicación del término: “Hay también otra veste, que se lleva en las procesiones y en las bendiciones solemnes, y se llama *capa*, porque cubre los demás ornamentos y a todo el hombre, tiene *capucha*, que simboliza el gozo supremo, y por defender de la lluvia, comúnmente se llama *capa pluvial* [...]. La *capa* significa la eminencia de la dignidad sacerdotal. [...] En maitines, aunque sean solemnísimos, no se debe usar la pluvial u otro parlamento, sino al tiempo de la lección novena, que es recitada por el hebdomario, que a una con dos cantores se reviste de pluvial, y continúan después la recitación de laudes con las mismas solemnidades con que suelen hacerse en las vísperas del mismo día. [...] Además, los paramentos del altar y del celebrante y de los ministros, deben ser del color conveniente al oficio y a la misa del día, según el uso de la iglesia romana” (Murillo Velarde, 2005 [1791]: 327).

Santísimo Sacramento de acuerdo con lo establecido. Después, el sacerdote oficiante regresaba a la sacristía, el cabildo iba para el coro, y el sacerdote, ya sin la capa, iba separado de los acólitos, maestros y padres que lo habían acompañado y, al entrar, se comenzaba a cantar la hora *Nona*. La dignidad que oficiaba decía cantado el *Deus in adjutorium* y el coro respondía con música de voces, instrumentos y órgano hasta decir *Aleluya*. El himno era en canto llano. El padre capellán del coro de la semana apuntaba la antífona cantando. El coro cantaba el primer salmo en canto llano solemne, alternándolo con instrumentos, el segundo salmo, alternándolo con órgano y el tercer salmo se cantaba verso por verso con músicos y órgano, alternándolo con los demás. Después del *Gloria Patri* de cada salmo la capilla cantaba villancicos con voces e instrumentos. Eran tres villancicos en total, que se cantaban uno por uno después de cada salmo. Cuando comenzaba el tercer salmo, la dignidad regresaba a la sacristía, tomaba la capa y, acompañado de seis padres capellanes, maestro de ceremonias, acólitos y pertiguero, volvía al coro. La antífona era cantada con órgano en canto llano por los niños, respondiendo a ellos el coro con música, instrumentos y voces de todos. Cuando se terminaba la antífona y la oración, el venerable cabildo salía con el sacerdote de la capa pluvial para el altar, donde se depositaba el Sacramento. La iglesia se adornaba con ramilletes de flores, que se ponían en el coro, en la sillería alta y baja, y en el altar. El aniversario de esta fiesta fue dotado por el entonces chantre de la catedral de México, Juan Díez de la Barrera,³¹ en la segunda mitad del siglo XVII (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fols. 50r-51r).

Se conserva un solo villancico de la Ascensión, de 1710 (9), compuesto por Manuel de Sumaya. En el estribillo se anuncia que los astros del firmamento se alegran porque Cristo está subiendo al cielo mientras que en las coplas se desarrolla el tema de la alegría que experimentan todos por la ascensión de Jesucristo a los cielos. En la primera copla, Cristo sube al cielo y por ese motivo luna, sol, estrellas y luceros reciben nueva luz. En la segunda, se alegran los ángeles; en la tercera, las estrellas compiten por el nuevo norte. La última copla anima a los hombres a sentir la misma dicha porque Dios es nuestra vida, salud, alegría y sustento. Esto es uno de los ejemplos del *villancico de alabanza* que festeja

³¹ Juan Díez de la Barrera, nacido en México, fue canónigo de la catedral y catedrático de la Real Universidad –estuvo a cargo de la cátedra de Instituta entre 1645 y 1649–. Ingresó al cabildo en 1647 como canónigo doctoral, a su cargo estuvo la chantría y el arcedianato, y permaneció allí hasta el día de su muerte en junio de 1678 (Pérez Puente, 2005).

la fiesta que se está celebrando mediante una organización retórica a partir del asíndeton. El sentido litúrgico de la fiesta supone que se celebra la finalización del trabajo de nuestra salvación, el hecho de nuestra glorificación con Cristo y su entrada glorificada a los cielos con nuestra naturaleza humana (*Enciclopedia Católica, s.v.* Festividad de la Ascensión). De esta manera, en la última copla se hace énfasis en el deseo de alcanzar esta felicidad en la tierra.

**CORPUS CHRISTI: LA FIESTA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO
(1711)**

La fiesta del *Corpus Christi* fue, en el ámbito hispánico, una fiesta “de lustre especial”, prácticamente una “fiesta nacional” (Bravo, 2005: 449). Sus orígenes se remontan al siglo XIII. Establecida por el papa Urbano IV con la bula *Transiturus de hoc mundo* el 11 de agosto de 1264, celebra la presencia real de Cristo en la eucaristía.³² Más tarde, Clemente V (1264-1314) preparó la compilación jurídica que ordenaba que se oficiara como una fiesta solemne con su octava: los fieles de toda la Iglesia estaban obligados ese día a oír misa y no trabajar. Su sucesor, el papa Juan XXII, terminó la obra, promulgando el 25 de octubre de 1317 las decretales clementinas, el *Liber septimus*. De esta manera, desde el siglo XIV el “máximo misterio de la redención”, el cuerpo sacramentado de Cristo se llevaba en procesión el décimo día tras la Pascua de Pentecostés y, para ilustrar este proceso, sirve de ejemplo el caso de una hermandad del Santísimo Sacramento que existía en Pamplona ya en 1317 y celebraba dicha procesión con “carros triunfales” (Vizueté Mendoza, 2007: 19-33). Varios siglos después, el Concilio de Trento publicó definiciones claras del culto, especificando la doctrina arraigada en la tradición de la Iglesia:

No queda pues, motivo alguno de duda en que todos los fieles cristianos hayan de venerar á este santísimo Sacramento, y prestarle, según la costumbre siempre recibida en la Iglesia católica, el culto de latría que se debe al mismo Dios. [...] Declara además el santo Concilio, que la costumbre de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto día señalado y festivo, este sublime y venerable Sacramento, y la de ser conducido en procesiones honorífica y reverentemente por las calles y lugares públicos, se introdujo en la Iglesia de Dios con mucha piedad y religion. Es sin duda muy justo que haya señalados algunos días de fiesta en que todos los Cristianos testifiquen con singulares y exquisitas demostraciones la gratitud y memoria de sus ánimos respecto del dueño y Redentor de todos, por tan inefable y claramente divino beneficio, en que se representan sus triunfos, y

³² La composición del oficio de la nueva fiesta litúrgica fue encomendada a Tomás de Aquino, y en él debía predominar el espíritu alegre y festivo. Se considera uno de los textos más hermosos en el breviario romano.

la victoria que alcanzó de la muerte (*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 1785: 164-165).

En la Ciudad de México la fiesta del *Corpus* se organizó desde 1526. Al comienzo el ayuntamiento se encargó de la celebración, según los registros que se han conservado hasta ahora; más tarde, cuando ya estaba presente en México su primer arzobispo, fray Juan de Zumárraga (1535-1548), la organización de la fiesta quedó en manos del cabildo de la catedral³³. En 1555 y en 1565 se realizaron los dos primeros Concilios Provinciales Mexicanos, donde quedaron establecidas las reglas para la celebración: el primero, donde fue reglamentado todo el gobierno eclesiástico, incluyendo las fiestas que se deben guardar durante el año, y el segundo, en recepción y juramento del Concilio de Trento. Allí fue donde se determinaron “el sentido, las formas y las representaciones plásticas y sonoras – sociales y culturales- de las festividades del *Corpus Christi* en la Ciudad de México, tal como llegará a evocar entre nosotros esa imagen de desbordada luminosidad y exuberancia propia del barroco” (Álvarez Moctezuma, 2008: 49).

Durante el periodo virreinal la fiesta del *Corpus* se distinguió con un resplandor especial entre las otras celebraciones que se organizaron en el espacio de la ciudad: las representaciones teatrales invadían las calles, en las procesiones participaban todos los estamentos de la sociedad, ocupando su orden específico. En palabras de Dolores Bravo “en el *Corpus* encontramos, de nuevo, el ciclo ritual de la fiesta, y a pesar de que se celebraba año con año, la devoción que despertaba entre los asistentes tenía el peso de un rito renovado y siempre la respuesta era como si fuera la primera vez” (Bravo, 2005: 449-450). Dolores Bravo cita, además, las siguientes disposiciones de uno de los libros de la *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, año 1623 (vol. 655 (1910), fols. 23-24) que ilustran la envergadura de la fiesta:

está dispuesto se haga el día principal una comida en la parte ordinaria, y el viernes en la iglesia un coloquio, y el domingo intermedio en la calle otro, y el martes otro, y el jueves de la octava otra comida, que son cinco, y que por ellas con bastidores lo tienen concertado en mil trescientos y cincuenta pesos, y cuatro danzas en quinientos y sesenta pesos. Y los

³³ La primera mención de la fiesta de *Corpus Christi* en las actas capitulares de la catedral de México es de 1539.

gigantes que estaban no son de provecho ni tenían bastidores han hecho otros nuevos por duocientos y treinta pesos y les han de bastar, y han de acudir todos los días á la iglesia á bailar, y tarasca nueva y ramendado [*sic*] lavela, y hecho muy lucidos fuegos y salvas de artillería y prevenido trompetas para las calles... y fuera de esto han prevenido un mitote, y en las calles, altares y mas ornato haciendo en ello gran diligencia sin tener esto costa ninguna y que en lo referido y flores y colgaduras han tentado ser necesario dos mil y ochocientos pesos (*apud* Bravo, 2005: 450).

Los carros alegóricos, las tramoyas, los altares llenos de ornatos y de flores, las colgaduras sobre las paredes tomaban posesión de la ciudad y la convertían en el escenario mayor del festejo. *Panem et circenses!* Se hacían comidas y coloquios, autos sacramentales, danzas, gigantes con bastidores, la tarasca, “una enorme y grotesca figura de cartón que representaba a un dragón deforme” (Bravo, 2005: 450), fuegos, salvas de artillería, prevenidos de trompetas, mitote, etc.³⁴ La fiesta duraba la semana entera. Todos los días de esta semana los músicos de la capilla, con todos los instrumentos y los órganos, cantaban villancicos desde las dos hasta las tres de la tarde. Así, el *Ceremonial* (1751) postula que

Todos los ocho días de la octava asisten en esta Santa Yglesia y dentro de el coro, entre el facistol mayor y puerta principal de él, los músicos de la capilla, desde las dos de la tarde hasta las tres, y en este tiempo están cantando villancicos, o cantadas, con todos sus instrumentos y órganos, por lo que se les reparte a los que asisten 90 pesos que con el p[...]ral de 1800 pesos dexó dotado el ylustrísimo señor doctor don Juan de Lerna, arzobispo que fue de esta Santa Yglesia.³⁵

No se mencionan los villancicos dedicados a esta fiesta para el oficio de los maitines, ya que sólo se cantaban durante las procesiones. Sin embargo son estas composiciones un

³⁴ La procesión era precedida por la tarasca, animal fantástico entre dragón y serpiente que representaba el mal y el pecado derrotados por el Santísimo Sacramento, el triunfo eucarístico. Después salían los gigantes, símbolo de distintas partes del mundo y etnias que se rendían ante el Santísimo Sacramento. Seguían las danzas representadas con escenas bíblicas, mitológicas e históricas. Detrás iban los gremios organizados con sus banderas y estandartes. Esta parte de la procesión se cerraba con los carros con autos sacramentales. Los músicos daban paso a las órdenes que entraban según su antigüedad de llegada a tierras americanas y después las parroquias (Sigaut, 2008: 36-38).

³⁵ ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 59v.

elemento más dentro del montaje, mucho más amplio, con el que el Ayuntamiento y el Cabildo celebraban la fe cristiana triunfante.

El papel didáctico del villancico religioso se manifiesta claramente en el primer villancico del Santísimo Sacramento, de Antonio de Salazar (10). La forma de plantear los aspectos dogmáticos de la eucaristía refleja la línea del Concilio de Trento. El estribillo del villancico, mediante típicas invocaciones de carácter teatral “¡Vengan, vengan!”, invita a los feligreses a la comunión, pero la verdadera gracia consiste en que las dos cuartetos, enlazadas por la misma invocación, explican dos conceptos básicos de la eucaristía. La primera, “Vengan, vengan, / que llama Dios a su mesa, / repartiendo una vianda / de gracia llena”, recuerda que la sagrada eucaristía fue instituida por el mismo Cristo en la última cena y que a través de la comunión, símbolo de unidad, al consumir el cuerpo y la sangre del Señor, el hombre se llena de gracia. Por otro lado, la segunda cuarteta “Apréstense los hombres, / ninguno tema / que hallará en tal comida / dulcísima eterna” alude directamente a las palabras de Jesús: “El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna y Yo le resucitaré en el último día” (*Juan*, 6: 55). Por la gracia del Santísimo Sacramento el hombre alcanza la gloria y la bienaventuranza eterna, se une con Dios en la eternidad.

Las coplas de este villancico se explayan en conceptos más sutiles. El capítulo III de la Sesión XIII del Concilio de Trento, *De la excelencia del santísimo Sacramento de la Eucaristía respecto de los demás Sacramentos*, explica cómo la eucaristía y los demás sacramentos son sagrados porque poseen la forma visible de una gracia invisible. Sin embargo, sólo en la eucaristía está presente el mismo autor de la santidad antes de revelarse, mientras que los demás sacramentos necesitan que alguien los imponga como mediador. Entonces, bajo las especies del pan y del vino existe el verdadero cuerpo y la verdadera sangre del Señor junto con su alma y su divinidad:

El cuerpo por cierto baxo la especie de pan y la sangre baxo la especie de vino, en virtud de las palabras; mas el mismo cuerpo baxo la especie de vino, y la sangre baxo la de pan, y el alma baxo las dos, en fuerza de aquella natural conxion y concomitancia, por la que están unidas entre sí las partes de nuestro señor Jesu-Cristo, que ya resucitó de entre los muertos para no volver á morir; y la divinidad por aquella su admirable union hipostática con el cuerpo y con el alma. Por esta causa es certísimo que se contiene tanto baxo cada una de las dos especies, como baxo de ambas juntas; pues existe Cristo todo, y entero baxo las

especies de pan, y baxo cualquiera parte de esta especie; y todo tambien existe baxo la especie de vino y de sus partes (*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, 1785: 162*).

Así, la primera copla vincula el estribillo con el resto de las coplas y recuerda una vez más que el hombre, mediante el Sagrado Sacramento de la Eucaristía, se iguala a Dios (así como el polvo o la tierra al cielo). El hombre, hecho a la imagen y semejanza de Dios (“descubriendo la deidad / que en su tosco barro ençierra”) ostenta dicha transformación, pero este merecimiento difícilmente puede ser explicado con palabras (“incompreensible al discurso / de la más subida idea”), ya que se trata de la unidad, no unión, de las dos “partes de nuestro señor Jesu-Cristo” y, además, bajo ambas especies unidas “existe Cristo todo”: idea central de las coplas, extraída de los preceptos del Concilio de Trento. Finalmente, “el siervo come al Señor”, su pecho queda estrecho “a tal grandeza” al mismo tiempo que las seráficas escuadras veneran su inmensa majestad. Esta última imagen también recuerda unas líneas extraídas del Concilio de Trento:

Ni se le debe tributar menos adoracion con el pretexto de que fue instituido por Cristo nuestro señor para recibirle; pues creemos que está presente en él aquel mismo Dios de quien el Padre Eterno, introduciendole en el mundo, dice: *Adorenle todos los Angeles de Dios; el mismo a quien los Magos postrados adoraron*; y quien finalmente, segun el testimonio de la Escritura, fue adorado por los Apóstoles en Galilea (*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, 1785: 164*).

No cabe duda de que los villancicos se concebían también como una forma de instruir, que procuraban reforzar la enseñanza de carácter teológico, dogmático y moral. El efecto y valor didáctico, el impacto de un sermón en verso y, además, cantado debió ser mayor que el de un sermón predicado. El didacticismo, de este modo, enseña, conmueve y deleita, de acuerdo con lo que dictan las poéticas de este tiempo.

El segundo villancico del Santísimo Sacramento (11) probablemente sea el reflejo del lado festivo y alegre de la fiesta porque perfectamente podría ser extraído de un auto sacramental dedicado al *Corpus Christi*. Su estructura se basa en el diálogo de dos personajes alegóricos, *Humano* y *Divino*, que elogian la naturaleza divina del Señor. El estribillo propone dos puntos de referencia que serán después desarrollados en las coplas: el

sol y las potencias del alma –entendimiento, voluntad y memoria. El sol se dirige a las potencias para que le den la bienvenida, así que cuando se oculta, lo tienen que llamar para que salga nuevamente. En las coplas se realiza un diálogo entre dos coros (*Humano* y *Divino*) donde tres personajes diferentes representan lo humano: *Humano*, *Humanos* y *Humana*, los tres responden al único e indivisible *Divino*. Esta dicotomía también debió salir de los autos sacramentales: en ellos lo divino y lo eterno sólo pueden ser comprendidos por medio de una analogía, aunque imperfecta, con lo humano y temporal.

La otra particularidad de este villancico consiste en la relación directa que tiene el texto con aquella caja de cristal con cerquillo de oro donde se custodia la forma consagrada para la exposición del Santísimo, es decir, el viril. El entramado de imágenes que se entrecruzan en el texto se inspira, así, en el único objeto artístico que representa al Santísimo Sacramento. La relación entre la imagen y los versos ha sido muy explícita en los villancicos dedicados a otras fiestas, sobre todo cuando se trata de alguna imagen concreta, ya pictórica ya escultórica. Y el tema del Santísimo Sacramento no fue la excepción. Sirve de ejemplo la descripción de “un viril hecho un sol” que figura en el Libro de Inventario de 1712 de la Catedral de Puebla: “un Viril de oro, hecho un Sol, que por la una parte está todo de diamantes, y por la otra todo de esmeraldas, con veinte y dos rayos, en cada uno cinco perlas, y por remate una Cruz, y alrededor de los cristales, por una y otra parte, un hilo de perlas” (*apud*. Garduño Pérez, 2008: 116-117).

Simbólicamente desde la Antigüedad el sol funciona como imagen de Dios, de la voluntad divina, fuente de toda luz. Se le puede encontrar como símbolo de la divinidad y Dios de justicia; como símbolo de Cristo funcionan el sol naciente, el sol poniente, el sol de justicia –es Cristo en su primera venida– y el sol refulgente (*Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón, s.v. Sol*). El mismo Cristo se llamó la “Luz del mundo” (*Lucas, I: 78 y Apocalipsis, I: 16*). En este sentido cobra vida el sol en todo el villancico estudiado, empezando con el estribillo.

Según Jaime Lara, el uso de las custodias en forma del sol radiante fue un rasgo particular de la cultura hispanoamericana, ya que fueron introducidas por los misioneros en el proceso de la evangelización como parte de su afán de rehabilitación de la imaginaria solar mesoamericana para relacionarla con el Dios cristiano, con Jesucristo y con su presencia eucarística. Este tipo de custodias no existían en Europa antes del segundo cuarto

del siglo XVII, mientras que en el Nuevo Mundo desde una fecha temprana la presencia eucarística de Cristo es llamada el “Sol Sacramentado”, o bien “Divino Sol” (Lara, 1999: 29-49). Desde ese punto de vista la presencia de la imagen del sol en la poesía villanciquera dedicada al Santísimo Sacramento también es un rasgo específico del Nuevo Mundo. Como punto de referencia sirve el estribillo de un villancico al Santísimo Sacramento de Fernán González de Eslava (1989: 123):

Hostia viva, soberana,
 ilustrada con la luz
 del Sol que se puso en cruz
 a dar luz de fe christiana.

La tercera copla del villancico del Santísimo, de Manuel de Sumaya, describe la custodia textualmente:

Los metales sonoros
 que explican en cien labios,
 quantas plumas des[c]ifra
 el *excrucio* de mi adorno.

FIESTAS MARIANAS

INTRODUCCIÓN

El culto a María abarca todo tipo de manifestaciones: desde oraciones privadas y devociones personales hasta las celebraciones oficiales –fiestas, prácticas, advocaciones, patronazgos, hermandades, santuarios e imágenes–. En el corpus estudiado están representadas las tres fiestas principales relacionadas con la vida de María –Concepción, Natividad y Asunción—, los tres momentos más importantes de su vida, sólo faltaría el de la Presentación en el templo y la Coronación por la Santísima Trinidad. También se incluye en el apartado una de las fiestas más importantes del calendario devocional mariano de la Nueva España y del México actual: Nuestra Señora de Guadalupe, la única, fuera de las tres anteriores, que se celebraba con villancicos.

La proclamación de la Virgen como verdadera Madre de Dios que sucedió en el Concilio de Efeso (431) influyó, a partir del siglo V, en la creación y la expansión de las fiestas marianas que tuvieron origen en la iglesia de Jerusalén. Entre los siglos V y IX la devoción mariana recibió una aceptación autorizada y en este período fueron introducidas en el calendario litúrgico las celebraciones de la Asunción, Anunciación, Natividad y Purificación de Nuestra Señora. Durante la Alta Edad Media en los monasterios empezaron a componer el Pequeño Oficio de la Santísima Virgen, agregado más tarde al Divino Oficio, el Salve Regina y otros himnos, incorporados a Completas y otras horas. En el lenguaje ritual María fue declarada “no solamente maravillosa por la ofrenda de concebir a través de la fe” sino “gloriosa en la translación de su partida”. Se le nombra como “la luz de los gentiles, la esperanza de los fieles, la deshacedora de demonios, la confusión de los judíos, vaso de vida, tabernáculo de gloria, templo celestial”. Los méritos de la tierna doncella sobresalen cuando contrastan con el ejemplo de la antigua Eva (*Enciclopedia Católica, v.b. Devoción a la Santísima Virgen María*). Todos estos epítetos aparecen frecuentemente en los villancicos. Fue la orden de los Cistisercianos una de las primeras que proclamó una especial afinidad con la Virgen; este ejemplo fue seguido posteriormente por los dominicos, los carmelitas y los servitas.

Después de la Contrarreforma, la Iglesia Católica empezó a alentar diferentes prácticas piadosas que constituían manifestaciones externas de los dogmas más atacados por la Reforma Protestante. Consecuentemente en la Nueva España el Tercer Concilio Provincial también difundió las prácticas de devoción popular, oponiéndose a las tendencias erasmistas y reformadoras.

Los jesuitas, como vanguardia de Trento, recomendaron la frecuencia de los sacramentos que habían sido desdeñados por los protestantes, exaltaron el culto a las imágenes, ya desplazadas de las iglesias reformadas, veneraron públicamente las reliquias de los santos, tan desacreditadas durante los últimos años de la baja Edad Media, predicaron las indulgencias concedidas por el papa como medio de allegar fondos para sus proyectos, y promovieron actos de culto público y colectivo tanto más solemnes, cuanto más suntuosas fueran las ceremonias y más numerosas las concurrencias (Gonzalbo Aizpuru, 1997: 254).

Así, la provincia mexicana tuvo predilección por el culto a la Virgen en sus distintas advocaciones (Gonzalbo Aizpuru, 1997: 255). La catedral de México fue dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, la de Oaxaca, Tlaxcala, Guadalajara y Cuernavaca, también; las catedrales de Puebla, Durango y Monterrey, a Nuestra Señora de la Purísima Concepción, y, finalmente, la patrona de la catedral de San Luís Potosí es Nuestra Señora de la Expectación y la de la catedral de Zacatecas es Nuestra Señora de los Zacatecas.

Existen varios lugares en las Escrituras que son de suma importancia para la doctrina sobre la Madre de Dios y que han servido de apoyo para la defensa del nuevo dogma de la Inmaculada Concepción y de la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma. Todos ellos forman parte de la simbología mariana propia de las diferentes fiestas del ciclo. El primero, que procede del libro del Génesis, según el reconocimiento común de los exégetas, preanuncia a la Madre del Redentor. Después de la caída de Adán y Eva, con estas palabras el Señor revela el plan de salvación, hablando a la serpiente: “Pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; esta te herirá en la cabeza, y tú la herirás en el talón” (*Gn*, 3: 15). Este pasaje ha sido llamado “Protoevangelio” por anunciar al Mesías Redentor, la lucha entre la serpiente y la Mujer, y la victoria de un descendiente de ella. Eva se presenta aquí como una aliada de la serpiente para arrastrar al hombre al pecado y la mujer del Protoevangelio se convierte en la primera

aliada de Dios en el camino de la salvación. El símbolo de la serpiente que actúa como enemiga de María es recurrente en todos los villancicos del ciclo mariano. Es común, además, asociar a la Virgen con la Iglesia tanto en la catequesis como en la poesía villanciquera. Este motivo también sirvió como argumento importante para demostrar que la nueva mujer fue librada totalmente del dominio de Satanás y preservada de toda mancha de pecado en su concepción inmaculada.

El otro lugar importante es el “Anuncio del nacimiento de Jesús” mencionado en el Evangelio según San Lucas (1: 28-38), que es el que más detalles proporciona sobre la vida de María. En este fragmento, cuando el Ángel Gabriel se dirige a la Virgen de Nazaret, la llama “llena de gracia” (“*gratia plena*” de la Vulgata). Esta expresión desde el siglo VI fue interpretada como una santidad extraordinaria que guiaba toda la vida de María, también como un nombre que María tiene a los ojos de Dios y como una “manifestación del misterioso plan salvífico de Dios en relación con María”. Es una imagen de la gracia perfecta y duradera, que implica plenitud. Esta interpretación convierte al citado fragmento en otra demostración de la *Inmaculada* naturaleza de la Virgen.

Además de la Anunciación y de la tradición que proviene del Protoevangelio existe otro testimonio bíblico, considerado comúnmente a favor de la Inmaculada Concepción de María. Se suele mencionar el capítulo 12 del Apocalipsis “La mujer y el dragón”, cuyos símbolos se explotarán intensamente en todos los villancicos marianos:

Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Estaba encinta y gritaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento. Otra señal también apareció en el cielo: un gran dragón escarlata que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas tenía siete diademas. Su cola arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró frente a la mujer que estaba para dar a luz, a fin de devorar a su hijo tan pronto como naciera. Ella dio a luz un hijo varón, que va a regir a todas las naciones con vara de hierro; y su hijo fue arrebatado para Dios y para su trono. La mujer huyó al desierto, donde tenía un lugar preparado por Dios para ser sustentada allí por mil doscientos sesenta días.

Entonces hubo una guerra en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón. Luchaban el dragón y sus ángeles, pero no prevalecieron ni se halló ya lugar para

ellos en el cielo. Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero. Fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él. Entonces oí una gran voz en el cielo, que decía: “Ahora ha venido la salvación, el poder y el reino de nuestro Dios y la autoridad de su Cristo, porque ha sido expulsado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba delante de nuestro Dios día y noche. Ellos lo han vencido por medio de la sangre del Cordero y de la palabra del testimonio de ellos, que menospreciaron sus vidas hasta la muerte. Por lo cual alegraos, cielos, y los que moráis en ellos. ¡Ay de los moradores de la tierra y del mar!, porque el diablo ha descendido a vosotros con gran ira, sabiendo que tiene poco tiempo”.

Cuando el dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al hijo varón. Pero se le dieron a la mujer las dos alas de la gran águila para que volara de delante de la serpiente al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, tiempos y la mitad de un tiempo. Ya la serpiente arrojó de su boca, tras la mujer, agua como un río, para que fuera arrastrada por el río. Pero la tierra ayudó a la mujer, pues la tierra abrió su boca y se tragó el río que el dragón había echado de su boca. Entonces el dragón se llenó de ira contra la mujer y se fue a hacer la guerra contra el resto de la descendencia de ella, contra los que guardan los mandamientos de Dios y tienen el testimonio de Jesucristo.

Ya en San Agustín el dragón atrevido y soberbio se relacionaba con el Demonio y la mujer con la Virgen María, la cual también representaba la Iglesia por la asociación con la virginidad fecunda. Las descripciones iconográficas de la mujer y del dragón se reproducirán literariamente en diferentes textos. La guerra entre María, por un lado, y San Miguel con los ángeles, por otro, y el dragón funciona como motivo de villancico a villancico. La victoria triunfante de la Virgen transformada en el águila y otros tópicos se analizarán más adelante. La mujer “vestida de sol” (de reflejo de resplandor divino) se identifica frecuentemente con María, que representa la santidad de la Iglesia en virtud de una gracia excepcional.

CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA
(1698-1728)

Los villancicos de la Purísima Concepción revelan una apasionante historia de reelaboraciones y *contrafacta*. Los seis textos reunidos en esta colección son de origen español. Entre ellos se pueden encontrar fieles reproducciones de pliegos sueltos antecedentes, sevillanos todos ellos, así como reelaboraciones de villancicos de otras fiestas diferentes a la Concepción. Las razones para carecer de textos propios originales, aún contando con la escasa representación, pueden ser varias. La fiesta de la Purísima Concepción de Nuestra Señora se celebraba y se sigue celebrando el 8 de diciembre, que es uno de los períodos más animados y complicados del año por las numerosas fiestas que concurren en él. Por una parte, una semana antes se celebraba la fiesta de San Eligio con toda la solemnidad y los villancicos. Por otra parte, después de la Concepción se celebraba la Milagrosa Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe, una fiesta carente de precedentes europeos, que requería textos nuevos y auténticos; y, finalmente, está la celebración de la Navidad, la noche del 24 de diciembre, que era la fiesta más importante del año en cuanto a la presentación musical. Las preparaciones para ésta comenzaban desde finales de noviembre, así que tanto el maestro de capilla como los músicos de la capilla estaban muy ocupados durante todo el mes. Probablemente, la fiesta de la Concepción era la que tenía menor importancia en comparación con los demás eventos del mes. Era una fiesta doble de segunda clase con su octava, que no suponía capas ni almucias³⁶ en todo el día. Los maitines eran cantados, solemnes, había villancicos que tenían que ser nuevos todos los años y, de no ser así, los 10 pesos que se destinaban al maestro de capilla se repartían entre los miembros del cabildo presentes en la celebración. Asistía toda la capilla con sus instrumentos para cantar en primeras vísperas, maitines, sexta, procesión y misa. La procesión se detenía en la capilla de la Concepción, y participaba en ella el gremio de los plateros de la misma manera como lo hacía el día de su santo patrón San Eligio. La primera misa, la conventual, se hacía después de prima y tercia, y la segunda, la del aniversario, después de sexta y nona (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 115 r). La dotación del aniversario fue hecha por el capitán don Juan de Chavarría Valero, un personaje ilustre del

³⁶ Tipos de vestimenta de canónigos.

siglo XVII de origen vasco, caballero de la orden de Santiago y además rector de la archi-cofradía del Santísimo Sacramento.³⁷

El dogma de la Inmaculada Concepción fue establecido por el papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854 en la Constitución *Ineffabilis Deus*, definiendo que la Santísima Virgen María “en el primer instante de su concepción, por singular privilegio y gracia concedidos por Dios, en vista de los méritos de Jesucristo, el Salvador del linaje humano, fue preservada de toda mancha de pecado original” (*Enciclopedia Católica, vb* Inmaculada Concepción). Sin embargo, la fiesta de la Concepción de María empezó a celebrarse en el Oriente desde el siglo VII, aproximadamente, y llegó a la Iglesia Occidental en el siglo XI, cuando su desarrollo en el Oriente se había detenido. La antigua fiesta oriental del encuentro de Joaquín y Ana (Concepción de María) pasó a Italia en el siglo IX, y después aparece en Inglaterra, ya claramente con su significado específico de Concepción *Inmaculada* de la Virgen. El primer formulario litúrgico fue encargado a Leonardo de Nogarola y promulgado por el papa Sixto IV en 1477. No es sino hasta su proclamación dogmática en 1854 cuando la fiesta recibió su propio formulario digno, enriquecido con un prefacio mariano (Castellano Cervera, 1994: 293). En el siglo XVII en la Nueva España surgió un movimiento importante a favor de la popularización de la *Inmaculada*, promulgado por los altos representantes de la Iglesia y del Estado. Así, en 1619 proclaman a la Inmaculada Concepción patrona de la ciudad de Puebla, cuya institucionalización testimonia el arraigo del culto y lo convierte en una fiesta política y de poder (Loreto López, 1997: 233-251).

La Inmaculada Concepción, además, sería una de las imágenes más difundidas por los artistas de los siglos XVI y XVII, principalmente por los grandes maestros de la pintura española, como Velázquez, Zurbarán, Ribera y principalmente Murillo (Torre Villar, 1994: 241). En la catedral de México, la capilla de la Inmaculada Concepción contó con un retablo con soportes salomónicos dedicado a Santa Ana y con seis tablas de Juan Sánchez Salmerón desde el primer período de la construcción que terminó en 1648. Como la Purísima Concepción era otra de las devociones del gremio de los plateros, además de San

³⁷ Véase el artículo “Fortuna e infortunios del capitán Juan de Chavarría Valera” de María del Carmen Reyna (1997: 61-69) donde entre otras curiosidades sobre este sujeto se menciona que fue él quien “regaló una fuerte cantidad en monedas de oro” para que Sor Juana pudiera entrar al convento de San Jerónimo. Fue benefactor de varias instituciones religiosas y además de pagar el aniversario de la Concepción, también dotó otros dos aniversarios de Santísima Trinidad y de la Santísima Virgen.

Eligio, una imagen en plata de la Purísima que pesaba doscientos cuarenta y tres marcos fue colocada en la capilla por la corporación en 1628. La siguiente cuarteta acompañaba la estatua:

La platería os retrata
en plata, Virgen, y es bien
que en plata retrate a quien
es más pura que la plata.³⁸

El primer villancico de la colección “Despertad del letargo” (12) es de José Pérez de Montoro. En 1692, el maestro de capilla de la catedral de Sevilla Diego José de Salazar también utilizó este texto para los maitines de la Concepción. El pliego suelto que se publicó entonces debió ser la fuente directa que le sirvió a Antonio de Salazar para la composición de la música en 1698. El Salazar de la ciudad de México modifica ligeramente la estructura del villancico, adaptándola a sus necesidades musicales: el estribillo y las coplas se acortan y se añade la introducción, extraída del estribillo del villancico antecesor. La introducción prepara a los oyentes para la llegada del alba, sagrada precursora del Sol, Jesucristo, vencedora de las tinieblas que es la segunda Eva. Aquí figuran los signos centrales de la simbología mariana: el alba contra las tinieblas y María como segunda Eva. En el estribillo, el cielo y la tierra reciben a la Virgen como algo único que aporta la gracia a la vida y vida a la naturaleza. En las coplas, sin conexión narrativa directa con el estribillo, se plantean algunos tópicos acerca de la Virgen: María –como hija de la tierra, destinada a cumplir con su gran destino– será coronada como reina (en la fiesta de la Asunción), estando ya en los cielos, y mientras está en la tierra construye el gran templo de la Iglesia.

El villancico titulado “Al son que dos clarines” (13) es una interesante reelaboración de otro villancico de 1676, compuesto por el maestro de capilla Alonso Juárez, de la catedral de Sevilla, para la fiesta del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo. Con el fin de adaptar el texto de una fiesta del ciclo cristológico a la celebración de la Concepción de Nuestra Señora, Antonio de Salazar no sólo tuvo que cambiar parcial o totalmente los versos 4, 6, 7 y 8 del estribillo, sino también escribir una copla nueva, porque de las

³⁸ Este dato lo proporciona don Manuel Romero de Terreros, marqués de San Francisco (Anderson, 1956: 124).

antiguas únicamente le sirvieron los dos primeros versos de la primera copla. En esto se le agotó, por lo visto, la inspiración, porque el villancico consta apenas de dos coplas. Este ejemplo ilustra cómo diferentes fiestas pueden compartir los mismos símbolos que dan motivo para la fabricación de nuevas piezas. Del estribillo extraemos una fórmula de inicio, en la que se publica una noticia al mundo, acompañada de instrumentos musicales, con el aire suspenso, gozando los ecos de la música. Por otro lado las coplas comparten el motivo de la llegada de la aurora (“rayo de safir” en el caso del villancico de Navidad), con cuya aparición se retiran las sombras o tinieblas. De hecho, en los últimos versos del estribillo también llegan las luces y se van las sombras: esto funciona como ligazón para abrir con el mismo tema las coplas.

La historia del villancico “Moradores del orbe” (14) ilustra paladinamente el proceso de la circulación y de la reelaboración de los mismos textos. Originalmente éste fue una *Letra a San Francisco de Asís* de José Pérez de Montoro, que en 1688 fue adaptada por el maestro de capilla Diego José de Salazar de la catedral de Sevilla para los *Solemnes maitines de la Pura y Limpia Concepción* y que después, en 1719, fue retomada por Manuel de Sumaya para la misma festividad. Es muy probable que, a juzgar por algunos, muy pocos, cambios que se hicieron al texto, la letra del villancico de Sevilla haya sido utilizada también por Antonio de Salazar; sin embargo no se conserva ningún testimonio. El estribillo, en su versión final, no tiene ninguna información específica acerca de la fiesta: se invita a los hombres (“moradores del orbe”) a prestar atención a lo que se está cantando y a celebrar a María “más pura que el sol”, es decir, a su purísima concepción. En las coplas, María se presenta como una guerrera que vence al dragón y combate a las sombras. El veneno de la serpiente del paraíso no la afecta, siendo ella la rosa de Jericó. La estructura anafórica de las coplas proviene de aquella *Letra a San Francisco de Asís* de Pérez de Montoro.

Otro villancico reelaborado se titula “En María la gracia” (15). Se trata una vez más de un pliego suelto de la catedral de Sevilla de 1700, un villancico compuesto por Diego José de Salazar, racionero y maestro de capilla de dicha santa iglesia. La diferencia con los otros villancicos sobre la Concepción reunidos en el corpus radica en el marcado carácter teológico del texto. Estrictamente hablando, es el único villancico que expone el aspecto doctrinal de la fiesta. El estribillo, muy conciso, plantea la problemática de la *Inmaculada*:

“En María la gracia / fue privilegio, / que ella sola le goza / desde *ab eterno*”, refiriéndose al famoso pasaje sobre la Anunciación del Evangelio de San Lucas que sirvió en 1854 para fundamentar correctamente el dogma. Las coplas desarrollan el mismo tema: María nunca tuvo que vencer el pecado porque jamás lo conoció, “haciendo mares de gracia / de la culpa los estrechos”.

El estribillo de “Aprended, rosas, de mí” (16) alude a la famosa letrilla de Góngora, imitada en numerosas ocasiones: “Aprended, flores, en mí”,³⁹ pero para este villancico sólo se usó la cabeza de la letrilla de Góngora, las coplas son nuevas. Es interesante no sólo por la imitación de tan afamados versos, sino también porque es el único villancico de Concepción donde se utiliza el símbolo de la rosa como eje central de la narración. Entre las alegorías y símbolos que enmarcan a la Inmaculada Concepción el símbolo de la rosa es importante para la representación del Rosal Místico (*quasi flos rosarum*), también cabe mencionar aquí a la Virgen María en su advocación del Rosario. Cuando se habla de María, se alude a la rosa ya desde las Letanías de la Virgen (rogativas o súplicas llamadas Lauretanas por derivación del Santuario de Loreto), las cuales se remontan al siglo XV y se originan en la difusión de una serie de advocaciones que componen, como práctica de piedad, la Letanía del Rosario. La rosa de la Virgen es la rosa más bella que posa en la mano de Dios, de la cual tienen que aprender todas las demás rosas: de este punto, donde se concentra el estribillo, parten todas las coplas. Es una rosa superior a todas las demás porque goza un fruto singular, bendito y sagrado, que es su Hijo. Excede a las demás rosas peregrinas y vive en las manos de Dios desde su concepción porque carece de espinas. Comparada a la delicada naturaleza de las demás rosas, es una rosa que pudo resistir al dragón protervo. Finalmente, mientras las serpientes se albergan en los rosales comunes, esta rosa le quitó la vida a la serpiente con su brazo omnipotente: esta rosa es una diestra Palas triunfadora. Se juega con los atributos principales de la rosa como flor, tópicos conocidos desde la Antigüedad: su belleza, sus espinas, símbolo del dolor, y su esencia marchitable, pero la Virgen rebasa a las demás rosas por ser la única que venció a la serpiente, símbolo del pecado original.

³⁹ Véase el artículo “Góngora y las flores marchitas” de José Manuel Pedrosa sobre las reelaboraciones de la letrilla (1999: 93-111).

El texto del último villancico de Concepción, “Pues que triunfó de las sombras” (17), se tomó tal cual del pliego suelto de Sevilla de 1690. Desde el punto de vista narrativo su estructura se basa en la utilización recurrente del *asíndeton*, de las llamadas “figuras de palabras” que implican la sinonimia sintáctica de todo tipo. Sirve, en palabras de Fernando de Herrera, “para decir alguna cosa con fuerza, vehemencia i celeridad, con ira, ímpetu, amplificación i grandeza” (1580: 88). A lo largo del estribillo se enumeran todos los elementos que le cantan alabanzas al alba que representa a la Virgen: los cielos, los aires, la tierra y las playas; el ángel, el ave, el hombre y el agua; y, a manera de epílogo, los cielos del ángel, los aires del ave, la tierra del hombre y las playas del agua. En las coplas se utiliza el mismo procedimiento: varias series de enumeraciones se combinan en los últimos versos de la estrofa. En la primera copla, al ver el alba, recobran los cielos las luces, los aires el aliento, la tierra los frutos y las aguas la gala. En la segunda copla, de la misma manera, sirven a la gala de Nuestra Señora y por eso logran ver los cielos los astros, los aires las plumas, la tierra las flores y las aguas su nácar.

La simbología recurrente de la fiesta de Concepción comprende diferentes esquemas: se destacan entre otros la presentación de María como guerrera que vence a la serpiente, aludiendo a la famosa profecía del Protoevangelio, y la lucha entre el alba o aurora y las tinieblas o las sombras donde siempre la victoria está de parte de la Virgen. La serpiente puede ser sustituida por el dragón, que ocupa el mismo lugar simbólico, pero alude al capítulo 12 del Apocalipsis. Por otro lado, el único villancico “doctrinal” gira alrededor del tópico “María llena de gracia” con el fin de demostrar su naturaleza *Inmaculada*.

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE
(1694-1728)

El Archivo del Cabildo de la Catedral de México resguarda once villancicos de Nuestra Señora de Guadalupe. Todos ellos se cantaron en la catedral varias décadas después de la publicación de la *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México* (1648) de Miguel Sánchez –la cual había iniciado una nueva etapa en la historia de la religiosidad novohispana–, después de la elaboración de la *Primavera indiana* (1662) de Carlos Sigüenza y Góngora, de la *Felicidad de México* (1666) de Luís Becerra Tanco y de la *Estrella de el Norte de México* (1688) de Francisco de Florencia, quien afirmaba que para ese entonces cada pueblo y casa de la Nueva España tenía en su poder una imagen de la Virgen de Guadalupe. Entonces ya había sido construido un camino de peregrinación a su santuario.⁴⁰ Ya se le había dedicado una capilla lateral en la catedral de México (1670).⁴¹ Sin embargo, todavía no llega a las tierras mexicanas Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, virrey de la Nueva España de 1730 a 1740 y arzobispo de México entre 1730 y 1747, quien celebró el bicentenario de las apariciones guadalupanas, todavía no sucede la gran peste de 1737 y Javier de Cabrera y Quintero todavía no escribe su *Escudo de Armas de México* (1746). Todavía no llega diciembre de 1746 cuando delegados de todas las diócesis de la Nueva España, encabezados por el ya enfermo Vizarrón y Eguiarreta, aclamen a Nuestra Señora de Guadalupe por su patrona universal, decisión ratificada por la Santa Sede en 1754. De esta manera, los villancicos de Guadalupe conservados en el archivo de la catedral de México se sitúan en el intermedio de dos acontecimientos de mayor importancia para el guadalupanismo mexicano: la publicación de la *Imagen de la Virgen María* de Miguel Sánchez y la proclamación de Nuestra Señora de Guadalupe por patrona general de la

⁴⁰ El canónigo de la catedral, doctor Isidro Sariñana, junto con Francisco de Siles recaudaron fondos para la construcción del camino en el decenio de 1670. La obra de la construcción duró más de diez años, ya que incluía estaciones u oratorios, conmemorando los 15 misterios del Rosario (véase “El Fénix mexicano” de David Brading, en *Orbe indiano* (1991: 378).

⁴¹ En un principio, la capilla de lado de la epístola estaba bajo los cuidados de la cofradía del Santísimo Sacramento, que les fue otorgada “para sus juntas y lugar donde guardaran las cosas del culto divino”. Más tarde, la mesa de la cofradía decidió adornar dicha capilla, que ya “había llegado a convertirse en una sucia bodega”, con un retablo dedicado a Nuestra Señora de Guadalupe, y la sala para las reuniones y guarda de objetos se construyó detrás de ella. Así fue como, a partir de 1670, apareció en la catedral una capilla dedicada a la Guadalupe (Muriel, 1970: 52).

Nueva España. Para este momento el culto había alcanzado ya una importancia considerable no sólo en la ciudad de México sino también en otras ciudades del país,⁴² pero aún no la amplitud y la devoción de nuestros días.

En el ceremonial catedralicio de 1751 (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fols. 116r-116v), la *Milagrosa Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* es calificada como una fiesta doble de primera clase que festeja a la Virgen por patrona principal del virreinato. La procesión tenía que pasar por la capilla que le fue dedicada. Los salmos de las vísperas se cantaban acompañados por el órgano e instrumentos musicales; tenía que asistir, entonces, la capilla de música completa. Existe también una anotación en el *Diario...* sobre una dotación especial para la fiesta de Guadalupe hecha por don Pedro López de Covarrubias. El mercader Pedro López de Covarrubias fue rescatado del olvido por el Dr. Antonio Rubial debido a que figuró como declarante en uno de los procesos inquisitoriales contra las hermanas Romero, unas “beatas” falsas que vivieron en la ciudad de México a mediados del siglo XVII (2002:13-37). Allí se mostró como un personaje de suma devoción religiosa. En ese mismo tiempo se hizo la dotación especial mencionada en el ceremonial, donde se especificaba que había que cantar los maitines con toda la solemnidad a las seis de la tarde, y que la capilla tenía que asistir con sus instrumentos y tenía que cantar villancicos, mientras que su maestro estaba obligado a componer villancicos nuevos para cada año. Todo indica que los villancicos de Guadalupe se cantaban en la catedral de México por lo menos desde mediados del siglo XVII.

Los villancicos guadalupanos, a diferencia de otros villancicos de distintas fiestas del año litúrgico, –con un amplio repertorio de procedencia española previamente establecido y desarrollado– eran composiciones originales que desafiaban un reto diferente: la invención y el desarrollo de nuevos patrones discursivos propios de la fiesta. Esta colección, a pesar de su cantidad aparentemente limitada, es un muestrario de temas que abarcan desde la historia de su milagrosa aparición, la descripción de la imagen, los prodigios que ocurrieron en la Nueva España gracias a su intervención hasta la elaboración de la defensa teológica de su razón de ser. Algunas composiciones exponen un solo tema y

⁴² En *Glorias de Querétaro* (1680) Carlos Sigüenza y Góngora escribe sobre la fundación de una congregación eclesiástica “en obsequio de la Santísima Virgen” de Guadalupe, la construcción y la inauguración de una iglesia suntuosa en dicha ciudad en honor de Nuestra Señora de Guadalupe en 1680. Otras capillas dedicadas a la Guadalupe fueron construídas en la misma época en Oaxaca, Tlaxcala, San Luís Potosí, Chihuahua y Zacatecas.

otras los enlazan en busca de agudeza y sutiles conceptos. Los textos dedicados a Nuestra Señora de Guadalupe fueron escritos en la Nueva España y especialmente para la ocasión de esta fiesta. Aunque también se puede encontrar entre ellos reelaboraciones de otros villancicos españoles, que podían satisfacer los requerimientos de la festividad, pertenecientes tanto al ciclo mariano como a otros ciclos.

Así, por ejemplo, uno de los villancicos tardíos, compuesto por Manuel de Sumaya en 1725 (48), es una reelaboración bastante burda de un villancico a la Venida del Espíritu Santo, que se cantó en Cádiz en 1715. El procedimiento de la reescritura consistió en la sustitución de conceptos relacionados con el Espíritu Santo a lo largo del estribillo y las coplas por otros, más cercanos a la Virgen de Guadalupe. Y, por lo tanto, “penetrar la esfera” fue cambiado por “mostrarse en un lienzo”, “abrasar la tierra” por “alegrar la tierra”, “fuego” por “rosa”, “por librar de desmayos” por “y en su lienzo se admiran los mayos”, “ave nos cría” por “ave nos guía”, “olio nos unge” por “madre nos mira” y “para mostrarse al ruego” por “y se mira en el lienzo suave”. La idea del estribillo original se basó en la simbología del Espíritu Santo representado por la paloma, sin embargo, la asociación de la paloma con la Virgen María no ha sido tan difundida. En el *Método práctico de la hermosa dilección y sincera devoción acia la Inmaculada Virgen María* se explica que “es la Virgen la Paloma única a los cariños del Espíritu Santo” (Barcelona, 1763: liv). La tradición llama también “Paloma blanca” a la Virgen del Rocío (Almonte, Huelva) en alusión al Espíritu Santo en forma de paloma que preside sus andas. No obstante, Robert Jammes llama “curiosa” la asociación de ideas que lleva a Góngora a llamar “paloma” a la Virgen en una de sus letrillas sacras, donde el poeta juega con el doble sentido del verbo “poner”: ‘poner huevos’, o sea, ‘parir’.

*Corre, vuela, calla y verás
cómo en las manos de un viejo
pone hoy franca
la Palomica blanca,
que pone, que pare,
que pare como Virgen,
que pone como Madre* (Góngora, 1980: 184).

El mismo procedimiento se utilizó para la elaboración de otro villancico de Guadalupe (47), compuesto por Manuel de Sumaya, que, además, debió de haber sido cantado en los mismos maitines que el villancico anterior, de 1725:⁴³

La bella incorrupta
la nave sagrada
se apresta. ¡Mortales,
hacedle la salva!

El tema del mar y de los marineros no fue ajeno a la poesía villanciguera y se prestaba de fiesta en fiesta durante todo el siglo XVII; en la Nueva España fue especialmente explotado en los villancicos de San Pedro. Diferentes ejemplos muestran que las fiestas del ciclo mariano tampoco fueron la excepción. Uno de los modelos de este tipo se encuentra en el pliego suelto encabezado *Letras de los villancicos que se han de cantar en los Solemnes Maitines de la Natividad de nuestra Señora María Santísima, en todo instante exempta de la culpa, y concebida en gracia original. En la insigne, ilustre, y colegial iglesia de Nuestro Señor San Salvador, este año de 1689.*⁴⁴ Aquí destaca la imagen de Nuestra Señora de las Aguas en la portada que explica el hecho de que todos los villancicos estén asociados con el tema del mar.⁴⁵ Vale la pena apreciar el estribillo del quinto villancico del tercer nocturno:

¡A la mar, a la mar,
marineros, a la mar!,
que es la señal más segura
de amorosa tempestad,
la nubezita de plata
que apenas a divisar
desde aquí llegan los ojos
en la Niña Celestial.
Yendos relámpagos, sabe
disparar y granizar
los granizos de centellas
y los rayos de cristal.
¡Marineros, a la mar!

⁴³ 1725 fue el año cuando Gerónimo Balbás terminó los trabajos del Retablo de los Reyes de la catedral

⁴⁴ ...*Cvya mvsica compvso el licenciado Martin Caluo Ramiro, Maestro de Capilla de dicha Iglesia* (BNE).

⁴⁵ La Iglesia del Divino Salvador se encuentra en Sevilla. Reconstruida en 1674 –como parroquia del Salvador ejerce desde 1340–, es la iglesia más grande de la ciudad después de la catedral. Uno de sus retablos venera a la Virgen de las Aguas (1722-1756).

El punto de partida que pudo haber contribuido a la utilización de un villancico de tema parecido debieron ser aquellos milagros guadalupanos que están asociados con el agua. Miguel Sánchez describe que en la inundación de 1634 la imagen de la Virgen de Guadalupe fue trasladada de su ermita a la catedral para acompañar a la gente hasta que “se conoció el amparo e intercesión de la Virgen; por que sin pensar bajaron poco a poco las aguas, dejando seca la ciudad” (1982: 251). Otro milagro fue más tarde descrito por el p. Florencia en el *Zodiaco mariano* (1755). Resulta que los navegantes que hacían viajes a la Nueva España se acogían a la protección de Nuestra Señora de Guadalupe. En el Santuario Guadalupano hasta la fecha se conservan “exvotos donados por los marinos que, poniéndose bajo el patrocinio de la Virgen de Tepeyac, habían logrado salvar de algún peligro su navío o sus personas. Una de las más curiosas piezas de esta índole fue la conocida con el nombre de ‘Vela del Marino’, la cual era de mampostería y se alzaba a un lado de la rampa oriental que acude a la capilla del ‘Cerrito’” (Pompa y Pompa, 1938: 71). Las coplas del villancico guadalupano, cuyo estribillo fue citado arriba, versan así:

Alegre respira el mundo
del diluvio en que naufraga,
al punto que de María
riza las ondas el arca.
Del uracán, que sobervio
al cielo movió borrascas,
quebró la furia uno solo,
breve amago de su planta.
Suavemente del divino,
sacro aliento preservada,
el Espíritu de Dios
anduvo sobre las aguas.
Salva debe el universo
hazer a la capitana,
a cuya conducta todos
libres del riesgo se salvan.

Lo que lleva a pensar en que este villancico pudo haber sido reelaboración de otro texto anterior es la ausencia de detalles particulares que estuvieran relacionados directamente con la Virgen de Guadalupe, tal y como sucede en otros villancicos. Todas las indicaciones que nos pueden enlazar con Guadalupe son indiferentes y con un poco de imaginación pueden

ser aplicadas a varias otras fiestas: un recurso común, explicado por la necesidad de componer villancicos nuevos para cada festividad. La redacción de textos de carácter neutral, que con varias e insignificantes ajustes se podían adaptar a diferentes fiestas, era una salida pragmática y necesaria para los maestros de capilla.

Las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe a Juan Diego

Existe en la colección una serie de villancicos con la descripción poética del milagroso hallazgo de la imagen de Guadalupe, donde la Virgen sale como protagonista de la narración, funge el papel de la emisora del milagro, mientras Juan Diego es su principal receptor. Luís Becerra Tanco en la *Felicidad de México*, libro que fue escrito en vísperas de la averiguación de 1666,⁴⁶ por carecer de escritos auténticos que probaran la tradición del milagro, refiere que un sábado de 1531, temprano en la mañana, el 9 de diciembre, un indio llamado Juan Diego, natural del pueblo de Cuatitlán, iba de su pueblo al templo de Santiago el Mayor, que se ubicaba en el barrio de Tlatelolco, para escuchar la doctrina de los religiosos franciscanos. Al pie de un cerro, que se llamaba Tepeyac,⁴⁷ “al romper del alba”, oyó un dulce y sonoro canto de pajarillos, y, donde se formaba el canto, vio una nube blanca y resplandeciente, un arco iris en el contorno de ella, y oyó que una voz que salía de los esplendores de la nube lo llamaba por su nombre para que se acercase. Subió la cuesta y vio en medio de aquella claridad a una hermosa Señora, cuyo ropaje brillaba tanto que sus esplendores le parecieron piedras preciosas. Le preguntó adónde iba, se presentó como la Siempre Virgen María del verdadero Dios y le anunció que su deseo era que se le labrase un templo en el mismo sitio de su aparición. “Como Madre piadosa tuya y de tus semejantes, mostraré mi clemencia amorosa y la compasión que tengo de los naturales y de aquellos que me aman y me buscan y de todos los que solicitaren mi amparo y me llamaren en sus trabajos y aflicciones” (Becerra Tanco, 1675: 1v). Mandó a Juan Diego al palacio del obispo en la Ciudad de México con este encargo.

⁴⁶ *Informaciones sobre la Milagrosa Aparición de la Santísima Virgen de Guadalupe, recibidas en 1666 y 1723* (1889). La averiguación fue ordenada por las autoridades eclesiásticas con el fin de obtener testimonios orales, indígenas y españoles, que atestiguaran la tradición del culto.

⁴⁷ “*Tepeyacac*, que significa extremidad, ò remate agudo de los cerros, porque sobresale à los demas montes, que rodean el valle, y laguna, en que yaze la Ciudad de México” (Becerra Tanco, 1675: fol. 1r).

Después de esta conversación Juan Diego fue a la Ciudad de México, llegó al palacio del obispo, le comunicó el mensaje al señor obispo, pero el obispo no le creyó del todo, pensando que fue la imaginación del indio. Y así concluyó la primera aparición.

En el camino de regreso, María estaba esperando a Juan Diego en el mismo lugar. Después de escuchar la respuesta del mensaje, lo volvió a mandar de nuevo al obispo con el mismo mensaje. Y esta fue la segunda aparición de la Virgen.

Al día siguiente, el 10 de diciembre, el indio volvió al palacio del señor obispo y le dijo con lágrimas y gemidos que había vuelto a ver a la Madre de Dios por segunda vez y que lo había devuelto con el mismo mensaje. Esta vez el obispo lo escuchó con más atención, pero le dijo que lo que decía no era suficiente y que necesitaba algunas señas que comprobaran que era la misma Madre de Dios que lo enviaba. El obispo despidió al indio y mandó algunas personas a seguirlo, pero el indio se les desapareció.

La Señora estaba esperando nuevamente a Juan Diego en el mismo lugar. María le agradeció la diligencia y le mandó regresar al día siguiente. Pero al día siguiente, el 11 de diciembre, se enfermó el tío de Juan que se llamaba Juan Bernardino, que era como un padre para él. Juan se pasó el día entero buscando a un médico de los suyos, cuyos remedios no le hicieron efecto. Entonces, Juan Bernardino mandó a Juan al Convento de Santiago de Tlatelolco por un religioso que le pudiera administrar los santos sacramentos. El 12 de diciembre Juan se dirigió al convento por el mismo camino de siempre y quiso evitar el encuentro con la Virgen para que no lo regañara. De esta manera pasó por un lugar donde había una fuente de agua y encontró allí a María, quien le dijo que su tío ya estaba sano, y lo mandó a recoger en su manta unas rosas de Castilla, frescas y olorosas, a la cumbre del cerro, diciendo, que esta era la señal que necesitaba el obispo.

Otra vez llegó Juan Diego al palacio del obispo. Desplegó su manta en su presencia, de allí cayeron unas rosas al suelo y se descubrió en ella una imagen pintada de María Santísima. Al día siguiente Juan Diego llevó al obispo a señalar el sitio, donde la Virgen mandaba edificarle un templo.

En los villancicos de Guadalupe que giran en torno a la milagrosa aparición de la Virgen en Tepeyac, ella, como emisora del milagro, se aparece o se deja aparecida, sale y detiene a Juan Diego, quiere llevarse la gala. Juan Diego, mientras tanto, se siente feliz

cuando la manta se le vuelve el manto de estrellas, por ello ama su manta profundamente y desde antes de quitarla del hombro.

El villancico-pregón de Antonio de Salazar, que se intitula “¡Oigan, oigan!” (44), describe el suceso de la aparición tal y como lo conserva la tradición oral, sin dejar de mencionar, a modo de anunciación, algún rasgo característico de la pintura. En este caso es, como se puede apreciar en el estribillo del villancico, en palabras de Miguel Sánchez, el manto “sembrado de estrellas, no solamente en la parte superior de la cabeza, sino en lo demás que descubre. Son las estrellas todas de oro y en el número cuarenta y seis” (1982: 200):

¡Que se aparese por esos ayres
el aurora estrellada sin estrellarse!
¡Su manto vean, que aunque sea
el mediodía, verán estrellas!

En las coplas se precisa la fecha de la última aparición, que en total eran cuatro, el 12 de diciembre. Las fechas se relacionan con la Purísima Concepción de la Madre de Dios porque el día de la primera aparición cae en su octava. No se olvidan las circunstancias del suceso milagroso que necesariamente circundan las rosas de Castilla. Se precisa que cuando María detuvo a Juan Diego, éste iba a la iglesia de Santiago de Tlatelolco y, además, su tío, Juan Bernardino se encontraba enfermo, y fue la misma Virgen que acudió a su socorro. De esta manera se menciona el primer milagro de la imagen que se venera.

¿Cómo que quién es la niña
que a los dose de disiembre,
después de su conçepción,
una de rosas me tiene?

Si no es la de Guadalupe
otra imagen ser no puede,
que la una fue sin espinas
¡ estotra entre ellas florese.

No es tan antiguo el milagro
que, aunque días que susede,
como es copia de la oja,
siempre se está floresiente.

Yba Juan Diego a Santiago
y María le detiene,
porque ya Juan Bernardino
á hallado quien le encomiende.

Las coplas del villancico de Manuel de Sumaya de 1728 (49) describen el cerro alto de Tepeyac, que fue tocado por la gracia divina de la milagrosa presencia de la Virgen, y el lugar se elogia como el “trono de la mejor rosa”. Digamos que el espacio simbólico, anunciado desde el estribillo, permite rescatar diferentes elementos emblemáticos para el culto. Se consigna uno de los motivos esenciales para la retórica guadalupana: como el retrato se produjo milagrosamente a partir de la prodigiosa aparición de las rosas de Castilla en la cumbre del cerro –un terreno lleno de piedras, o “rudos peñascos” –, que cuidadosamente fueron recogidas por Juan Diego en su manta, los espacios relacionados con la Virgen florecen, o están florecientes, o son floridos. En otras palabras, es la imagen misma la que florece, lo cual se convierte en una de sus principales cualidades estilísticas. En el estribillo también “los copos se ven floridos” y, cuando sale María, “los campos se vuelven mayos”, se llenan de música y alegría, tal y como se fijó el contexto del milagro en la tradición. Pero metafóricamente la Virgen también es el alba o la aurora, entonces la cumbre del cerro se convierte en el “depósito de la aurora”, por hilar delgado el portento. El suceso ocurrió temprano en la mañana, cuando el cerro todavía “bostesaba los vapores escarchadas”, es decir, estaba cubierto del rocío de la noche. Allí es donde se presenta el humilde pero feliz Juan Diego, y la manta se le vuelve “el manto de las estrellas”. Esta última transformación podría considerarse otro tópico significativo de la retórica guadalupana. Además, no fue cualquier manta, fue una rústica manta hecha con fibra de maguey y es el “maguey más venturoso de cuantos en Indias produce el suelo”.

Otro modelo discursivo se observa en las redondillas del villancico de Manuel de Sumaya de 1721 (46). Allí la elogiada es la misma Guadalupe, el alba de cristal, cuya hermosura se exalta en término de “pureza divina” y “fuerza heredera fina”. Es la galana del poema, le lleva una gran ventaja a Narciso y, siendo la soberana, es la flor de la mejorana. El autor no duda en aprovechar en esta redondilla el ya conocido juego con la palabra “mejorana”, el nombre de una hierba y flor, y “mejor Ana”, el nombre de la madre de la Virgen.⁴⁸ Se deja aparecer divinamente brillante, tal y como la observamos en la imagen, es la triunfadora, es la flor florida de la tierra porque sube al cielo. Aunque el refrán diga “La flor de la hermosura, cual la de mayo dura” (Martínez Kleiser, 1989:

⁴⁸ Ejemplos hay en Calderón y Lope de Vega (Lobato, 2000: 436-347, n. 51)

7.121), el epíteto procedente del *Cantar de los cantares*⁴⁹ sigue causando admiración, ya que esta misma flor “que el mayo apresta” es el “olor de luz siempre pura”, es la “flor de la hermosura” y es suyo el destino “para floresta”. El ropaje de la flor es el mismo de la Guadalupe, “se ve de luces bordado, de luceros asaltado” y de estrellas investido: prosigue la alusión a la descripción de la imagen. Sabemos que la última aparición de la Virgen ocurrió en una fuente, así que la misma María se convierte metafóricamente en un pozo de donde brotan aguas sanas y cuya corriente divina es la medicina para los enfermos. Juan Diego en un instante se enamora de la manta que lleva en el hombro, una vez que haya recogido las flores en el cerro. Las rosas que fueron arrojadas a los pies de Juan Diego tiraron su pompa para encarnarse en la manta.⁵⁰ De esta manera la gracia de Guadalupe no es esculpida y tampoco es dibujada, sino que se dio al mundo por el gran amor que le tiene. El estribillo de este villancico retoma otro tema importante para la teología mexicana: la imagen de Guadalupe, Ave María, es la excelsa ave de México.

Imagen de la Virgen María de Guadalupe

En otros villancicos predomina la alusión a la pintura como un acontecimiento divino. Hubo entre 1531 y 1648 un “silencio universal” alrededor del fenómeno de la milagrosa aparición de Guadalupe. Varias fuentes hablan sobre el culto guadalupano y otras sobre imágenes pintadas por “los celestiales espíritus” o sobre los milagros que hubo en la conversión de los indios pero ninguna los relaciona entre sí. Contesta a esa interrogación Francisco de la Maza: “porque faltaba en el cielo de guadalupanismo mexicano su astro de primera magnitud: Miguel Sánchez” (Maza, 1981: 39). En el “Fundamento de la historia” de su célebre libro, Miguel Sánchez alude la imagen descrita por San Juan en el capítulo 12 del *Apocalipsis*, que sirvió para el planteamiento doctrinal de los dogmas de la *Inmaculada* y de la *Asunción* y que será el “original profético de la santa imagen” de la Virgen de Guadalupe.

⁴⁹ Véase el apartado *Navidad* de *Fiestas cristológicas*.

⁵⁰ Compare con un fragmento de Pedro Calderón de la Barca: “Mira aquella dulce rosa, / Pompa del mayo, encarnada, / Que tuvo la desgraciada, / al primer paso de hermosa, / y verás que apenas vierta / el alba su aljófár frío, / cuando tiene aquel rocío / por lágrimas de su muerte” (1850: 734).

Esta es la Imagen, que con las señas de Agustino, mi Santo, hallè en la Isla de Patmos, en poder del Apostol, y Evangelista San Iuan, á quien arrodillandome se la pedí, le declarè el motivo, y le propuse la pretension de celebrar con ella à Maria Virgen Madre suya en vna Imagen milagrosa, que gozava la Ciudad de Mexico, con titulo de *Guadalupe*, cuyo milagro, pintura, insignias, y retoques hallava que de alli con toda propiedad se avian copiado. Dixe, que si en su Imagen estava significada la Yglesia, tambien por mano de Maria Virgen, se avia ganado, y conquistado aqueste nuevo mundo, y en su cabeça Mexico fundado la Yglesia. Que la Imagen de *Guadalupe* se le avia aparecido, y descubierto a un Prelado como el, consagrado, y honrado con su nombre, al Illustrisimo Obispo Don Iuan de Zumarraga, en cuya cabeça se profetizaron las estrellas, y Obispos sufraganeos, que oy goza la Mitra Metropolitana de Mexico (Sánchez, 1648: 3).

Dios creó al hombre a imagen y semejanza suya, y lo admira por ser imagen suya y por ser el dibujo de la tierra. Proclama Miguel Sánchez, siguiendo a San Agustín, que la Virgen María es la imagen perfecta y copia del original de Dios, y es el privilegio que Ella siempre posee en todas las imágenes suyas. La imagen de la Guadalupe es milagrosa en las circunstancias y es la primera que Dios obró en la tierra mexicana, bendiciéndola de esta forma.

La mujer del *Apocalipsis* estaba vestida del sol, que, según Sánchez, es una insinuación a que el hecho tuvo lugar en México, “region tan vezina del Sol” (1648: 6). El sol simboliza a Cristo que la alumbró y la vivifica evangélicamente a los colores de su fe. La luna, que está a los pies de la Virgen, se convierte en la “planta de Mexico, por lo natural fundada sobre aguas, en que predomina la Luna” (Sánchez, 1648: 7v). México es el manantial de aguas y es la ciudad imperial que luce con la luz de su Sol. En la cabeza lleva una corona de doce estrellas que fue interpretada por Miguel Sánchez como la corona del Sol que la viste, así que la mujer México “vive amparada, honrada y favorecida debajo de esta corona” (1648: 8r), que además puede ser relacionada con diferentes elementos de la mitología gentil –indígena– de los naturales.

Los villancicos de Guadalupe ilustran la influencia de estas estrategias discursivas practicadas después de 1648. El villancico de 1698 (41) postula la misma idea en su estribillo y la desarrolla en las coplas:

Estribillo

¡Atención, atención!,
 que si copia la pluma,
 la mano es de un Dios,
 la que quiso copiar
 el retrato mexor.

Coplas

El aparejo invisible
 se aparejó desta echura,
 aun antes que ubiera mundo,
 ni que fuese cossa alguna.
 El divujo fue[ro]n profhetas
 ya en enigmas, ya en figuras,
 el pintar se fue un instante
 en que se consibe pura.
 El traslado fue *in oculis*
 en una manta que anuda
 a su cuello un indio pobre,
 que por incapaz rrecusan.
 Dispónela en ademán,
 las manos altas y juntas,
 de rresevir, siendo en quien
 allí el pinsel executa.

El estribillo formula el concepto: la copia es de origen divino, pintada por la mano de Dios, cuya intención fue hacer el mejor retrato. En seguida las coplas presentan una interpretación teológica que menciona la eternidad de su naturaleza divina, la inmaculada concepción como prototipo de la imagen de Guadalupe, el milagro de la aparición *in oculis* y el ámbito de su difusión –entre indios–, y la predisposición de la Virgen por los devotos de esta tierra. En este elegante villancico el estribillo y las coplas se complementan mutuamente y tratan el mismo tema.

Otro ejemplo es el villancico de 1694 (40), el más antiguo de los de Guadalupe, también de Antonio de Salazar, donde la comparación metafórica de la Virgen con el alba sirve como el punto de partida, recurso común para los villancicos marianos, independientemente de la fiesta, pero especialmente para los villancicos de la Concepción. Recordemos aquí la relación directa que existe, según Miguel Sánchez, entre la Inmaculada Concepción y Nuestra Señora de Guadalupe. Entonces, en el estribillo aparece el alba, la

noche cesa, el alba, es decir, la Virgen, produce milagros y consigue el amor del pueblo porque gracias a su aparición se va la noche y se apartan las tinieblas.

Pues el alva aparese,
 ¡sese la noche!,
 que ella hará maravillas
 porque la adoren
 y diga el gentilismo a las tinieblas:
 –¡Afuera, afuera, afuera,
 aparta, aparta, aparta,
 que en México sus rayos reberveran!

Por un lado, se refiere al especial prodigio de Nuestra Señora de Guadalupe que consiste en “haberse extinguido del todo la idolatría en la ciudad de México, y en todo su distrito” (Florescano, 1995: 95) tal y como se lee en el *Zodiaco mariano*. Pero, por el otro, las coplas, a continuación, sólo retoman el alba para hablar, “en metafóricos colores”, de su milagrosa aparición. En una artificiosa traslación el alba se relaciona con las flores, que eran las rosas que recogió Juan Diego en su sayal en la cumbre del cerro, en el cual posteriormente y frente al arzobispo Zumárraga milagrosamente se descubrió impresa la pintura de la Virgen. Y fue el alba, es decir, el divino y bello prototipo, o la sombra celestial, que sin ninguna intervención humana o del material pincel se pintó en el lienzo a la hora de amanecer.

Apenas la vi arbolar
 el matís de sus colores,
 quando dixé en el lugar:
 –Yo apostaré que en las flores
 se quiere el alva pintar,
 pero si á de retratar
 su beldad como la vi,
 uno y otro para mí
 de un mismo dueño parece,
 [pues el alba aparece].

De su sombra celestial
 goze la tierra el trasunto,
 que aunque sombra por cristal
 muestra que no tuvo punto
 de tierra en su original,
 que no puede material
 pincel de quien más asombra

pintar el alba con sombra,
al tiempo que ella amanece,
[pues el alba aparece].

En las coplas de otro villancico de Antonio de Salazar de 1710 (42) se menciona que en la imagen Nuestra Señora se muestra representada sobre un querubín alado, el trono de Dios,⁵¹ y se le debe el respeto y el temor. Asimismo en el estribillo se retoman los elementos principales del retrato: el Monarca de luces, la gloria sublime, el firmamento y la luna en reflejos, que aluden directamente a la vestidura de la Virgen, su corona de doce estrellas, las estrellas esparcidas por el manto y la luna que se encuentra debajo de sus pies. Las últimas coplas reiteran esta idea de que la Virgen llegó a México como una bendición especial, desplazando con su presencia las deidades equivocadas y la ignorancia que las acompañaba, asumiendo en su lugar toda la devoción y el afecto.

El último villancico descriptivo que gira alrededor de la imagen de Guadalupe (50) invita al oyente a contemplar a la Virgen, cómo desciende desde lo alto de la cumbre, cómo acude milagrosamente al socorro y “al amparo del mexicano suelo”. De manera que en las coplas se retoman los momentos principales de su retrato: el “cielo animado” plasmado en su manto, los rayos del sol, la luna a sus pies, las estrellas de la corona, los colores del manto y el ángel que sostiene la luna.

Cielo animado
en Guadalupe,
oy aparece
la Emperatriz intacta de las luces.
El sol la viste
quando difunde
en su ropaje
de su fongozo ardor todas las lumbres.
La luna puesta
sin inquietudes
a sus pies logra
creces en que sus menguas no fluctúen.
A su cabeza
estrellas suben,
astros benignos
al mirarse elevados en tal cumbre.

⁵¹ “Y lleguemos (dizen) hasta su trono, sino los espíritus Angelicos, a quien la Escritura diuina llama su trono, y acompañado de los cuales ha de venir a juzgar viuos y muertos” (Álvarez, 1610: 36). En el libro I de Reyes se puede comprobar lo siguiente: “Yo vi a Jehová sentado en su trono, y todo el ejército de los cielos estaba junto a él, a su derecha y a su izquierda” (1 Reyes 22: 19).

Turquí admirable
 el manto pule,
 y fuego y nieve
 tal arropaje unidos le construyen.
 Toda celeste
 y toda immune,
 la mira absorto
 el ángel que a sus pies le adora numen.
 Yace a sus plantas
 porque no duden
 que ella es su Reyna,
 Princesa de los orbes y las luzes.

Contra el Demonio de la idolatría y la gentilidad

De acuerdo con Miguel Sánchez, el dragón mencionado en el mismo pasaje del *Apocalipsis* es “el Demonio de la Idolatría y Gentilidad de aqueste nuevo mundo, à quien tenia engañado” (1982: 169). Y es que la idolatría mexicana tuvo principio en siete naciones,⁵² como las siete cabezas del dragón, que llegaron a poblar esta tierra. En San Juan, al final de la famosa alegoría, aparece la descripción de la mujer con dos alas de águila que le fueron concedidas para poder escapar del dragón. Miguel Sánchez establece una nueva analogía:

Entre todas las Aves, tiene por privilegio el renovarse el Aguila. [...] El modo de renovarse es por diversos caminos, sigamos el que confronta. Lebanta el buelo el Aguila á todo remontarse, y avecindarse à el Sol, hasta sentirse vivamente abrasada, despues al mismo buelo se arroja á las aguas, donde se baña, y refrezca; con esto se recoxe à su nido, en el se despluma reomosandose alegre, y reiterandose renovada para vn nuevo vivir. Vsò Dios con Mexico, en su Aguila, de semejante renovacion, permitiendo se avecindase al verdadero Sol, y calores de Christo; Que se arrojase à bañar en aguas del Baptismo, y despues se recogiese, y abrigase al nido de la Yglesia, en quien se desplumase de las vestiduras de Gentilidad, y se vistiese de plumas, y plumajes de triunfante Christiana (1982: 172).

⁵² De acuerdo con las leyendas de los mexicas, cuando éstos parten de Aztlan, lugar en medio de un lago, para fundar posteriormente Tenochtitlan, van dirigidos por siete *calpullis*, base de la estructura social azteca (Matos Moctezuma, 2010: 26-29). De allí la asociación que realiza Miguel Sánchez con las siete cabezas del dragón del *Apocalipsis*.

No extrañará un villancico de Guadalupe de Antonio de Salazar, de 1713 (43), que empieza con el llamado “¡Al arma toquen, tiren, disparen!”, donde la Virgen se compara con “la Palas⁵³ soberana” que se mete en la batalla con Belcebú⁵⁴ y lo vence, lo arroja al abismo, su magnitud lo hace desaparecer. Se contempla aquí un juego de palabras implícito, ya que es el alba la que naturalmente vence la oscuridad simbolizada por el demonio; cuando amanece la noche se esconde con todo lo que ello significa. Las coplas desarrollan la misma idea de manera más explícita, pues en ellas viene la Virgen, el *non plus* de la gracia, a desterrar las tinieblas, a darnos paz. Su aparición es gloriosa, rodeada de mucha luz, es el “asombro de las naciones” y es “terror a Belcebú”. ¿Y quién es el Belcebú? Es aquel infernal dragón que aparece en el *Apocalipsis*, cuya inquietud induce a las almas a practicar la idolatría, el mismo que fue desterrado del cielo y arrojado al abismo para toda la eternidad.

En el estribillo de otro villancico de Salazar (45) la Nueva España ve claramente que la Virgen de Guadalupe es su firmamento y que las estrellas de su manto son las estrellas del cielo mexicano. Volvamos de nuevo a esta insistencia de Miguel Sánchez en la importancia del lugar donde se dio el milagro, en la descripción reiterada de México como “region tan vezina del Sol”. Y es que, siguiendo el comentario tan perspicaz de Francisco de la Maza,

según los criollos bachilleres y chantres del siglo XVII, Dios llevaba fines determinados y precisos al permitir, favorecer y aun hacer Él mismo el descubrimiento y conquista de América: que en ella se apareciese la Virgen de Guadalupe, Madre de Dios. De estas audaces expresiones se desprenden las siguientes premisas: Dios creó al Viejo Mundo para que naciese Adán, “la primera imagen suya”, y luego para que Cristo, el “segundo Adán”, según la tradición mística, fuese crucificado sobre la tumba del primer hombre para dar fe y redención al género humano. Mas la segunda Eva aún no había nacido; esperaba un nuevo Paraíso. [...] Ahora bien, si en un “paraíso”, es decir, en una especie de segunda creación, se aparece o se presenta María, resulta, precisamente, la “segunda Eva”, la verdadera corredentora que viene a dar fe y redención al Nuevo Mundo, creado, digamos, para ella (1981: 57-58).

⁵³ Epíteto de Atenea que significa ‘la que blande el escudo’.

⁵⁴ El príncipe de los demonios.

Así lo reafirman las coplas. La Virgen es la muralla del empíreo, desciende de allí como “Belona soberana” a la tierra mexicana. Todas las escuadras celestiales están de su lado, tiene suficientes armas, no le preocupan las invasiones. No le tiene miedo a los males que amenazan la tierra, pues sólo “un mar de gracia” es capaz de vencerlos. Sobresale de entre espinas, en una roca llena de malezas y zarzas. Se coloca en medio de una fuente, frena las aguas y por este medio “termina las ínfimas del cielo y las más altas”.

Se conocen muchas imágenes milagrosas de María. Sin embargo, la divulgación de la noticia de una curación obrada por la imagen de Guadalupe fue “el disparadero de la devoción que le cobraron los españoles, o dicho de otro modo, fue lo que provocó el proceso de transfiguración de la imagen de Santa María-Tonantzin, tenida por los indios por “aparecida” para ellos, en la imagen de una nueva y nunca antes oída Guadalupana” (O’Gorman, 1986: 31). Los villancicos arriba mencionados ilustran la adaptación y la asimilación del prodigioso milagro de la imagen de Guadalupe por parte de los españoles. Los misterios del milagro y la pintura fueron cuidadosamente analizados y reflejados en los entramados de motivos que declaraban y explicaban las glorias de tan milagrosa imagen. Proclama Miguel Sánchez: “si la pintura tiene consigo letras que la declaren, granjea con ellas, fuera de los elogios admirables que le ha consagrado la vista, alguna estimación, por que las letras movieron a leerse y fueron lenguas predicadoras de ocultas excelencias en aquella pintura” (1982: 257). Los villancicos de Guadalupe, alabando y celebrando a la imagen, declaran el milagro de su aparición, los misterios de su pintura, describen su santuario y son el instrumento para “avivar fervorizando los corazones de los fieles a mayores afectos” (1982: 257). Son, con todo, un testimonio importante para la formación de la conciencia nacional criolla en la cultura de la Nueva España.

**ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA
(1701-1729)**

La fiesta de la Asunción de María Santísima Nuestra Señora (Dormición en las iglesias orientales) festeja la feliz partida de María de la vida y la asunción de su cuerpo al cielo. Es la principal festividad de la Virgen, que se celebra el 15 de agosto. La creencia en la Asunción del cuerpo de María se funda, según la *Enciclopedia Católica* (s. v. Fiesta de la Asunción) en el tratado apócrifo *De Obitu S. Dominae*, firmado por San Juan, que pertenece al siglo IV. Se menciona en los sermones de San Andrés de Creta, San Juan Damasceno y San Modesto de Jerusalén. San Juvenal, obispo de Jerusalén, en el Concilio de Calcedonia (451) postuló que María murió en presencia de todos los Apóstoles, fue sepultada al lado de San José, y los Apóstoles velaron su tumba durante tres días. Al tercer día la tumba fue abierta por petición de Santo Tomás, para darle consuelo porque no estaba presente durante la agonía, y la hallaron vacía; por ello los Apóstoles concluyeron que el cuerpo fue llevado al cielo. El hecho se celebraba en Palestina desde antes del siglo VI, probablemente en agosto.

La Asunción de Nuestra Señora es la fiesta titular de la Catedral Metropolitana de México. Era una celebración doble de primera clase con su octava, por ser patrona de la iglesia. La hora tercia era solemne y se cantaba con capilla y música, y el tercer salmo “con música de versos a los órganos e ynstrumentos”. Era día de tabla⁵⁵ y, por lo tanto, asistían representantes de todas las sagradas religiones. Había sermón y la procesión salía por fuera de la iglesia y se detenía en la capilla de los Santos Reyes. La imagen de Nuestra Señora, que era de oro y piedras preciosas, se llevaba bajo palio. Repicaban a las cuatro de la mañana y la capilla tenía la obligación de asistir a todos los servicios y de cantar con la mayor solemnidad posible. Los villancicos se cantaban durante la vigilia de la Asunción, el 14 de agosto en la noche. Este día sólo había misa de vigilia y en la tarde se hacían las vísperas con capilla de música e instrumentos, y los maitines eran también cantados con toda solemnidad, villancicos, capilla e instrumentos. La fundación del aniversario fue dotado por Simón Esteban Beltrán de Alzate, el mismo clérigo que dotó el aniversario de

⁵⁵ Véase la definición de “día de tabla” en el apartado *¿Cómo se cantaban los villancicos en la catedral de México?*

San Pedro, y por cláusula de ella, se pagaba al maestro de capilla 10 pesos por componer nuevos villancicos cada año (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 91v-92v).

La advocación de la catedral fue decidida por el arzobispo Juan de Zumárraga a principios de 1534, noticia que se menciona en un documento, redactado por el mismo arzobispo, sobre la organización de la diócesis de México (Covarrubias Gaitán, 1994: 32). Algunos investigadores consideran que fue la leyenda relacionada con San Ildefonso, que presencié la divina aparición de la Virgen en la fiesta de Asunción, que influyó en una devoción especial que sentían los clérigos españoles para con esta festividad y la abundancia de advocaciones a la Asunción en diferentes catedrales de la Nueva España (Sabau García, 1994: 110).

En la catedral de México se conservan catorce villancicos de la Asunción. Una serie de textos resume la idea de la fiesta y se limita a marcar los símbolos principales. Así, el villancico de 1701 (26) anuncia que María sube al “impíreo sagrado” por ser la única digna de hacerlo. El estribillo guarda la forma del responsorio correspondiente en latín, que a su vez cita el *Cantar de los cantares*: “¿Quién es esta, que se muestra como el alba, hermosa como la luna, radiante como el sol, imponente como ejércitos en orden de batalla?” (6: 10).⁵⁶ Las coplas declaran que el cielo jura a la Virgen por Reina y asumen que María fue una criatura, pero, “siendo como todas”, “fue como ninguna”. En la última copla la Madre de Dios está rodeada de serafines, que le sirven de escabel. Otro villancico que sigue el mismo esquema es de 1702 (27). Su estribillo se divide en dos partes. En la primera, se le pide a los príncipes sacros que abran la puerta del cielo porque sube al empíreo la Virgen, primorosa y bella. La segunda parte recrea el responsorio en latín, traducéndolo al español: “-¿Quién es esta? / -Esta es la Reyna Madre. La Reyna es esta”. Las coplas giran alrededor de los mismos temas del villancico de 1701. María se eleva al firmamento, pues es la que “ilustra sus fulgores, / quien rige sus movimientos”, vuela a las alturas. Los ángeles se retiran, porque se quedan cortos al lado de tal belleza, a los astros, en cambio, viendo a María, les sobran lucimientos. El villancico de 1706, “Los clarines resuenen” (28) ya no imita la antífona en latín, pero básicamente pronuncia la misma idea: la Reina Madre sube al alcázar, donde mandan su Padre, su Hijo y su Esposo. En este lugar se hace evidente la alusión a la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, creencia que proviene del

⁵⁶ En latín: Quae est ista quae ascendit si cut aurora con surgens pulchra ut luna electa ut sol?

capítulo 12 del libro de *Apocalipsis*. Los clarines resuenan, suenan las cajas, las guardas despejan, espejan las armas. Los querubines y los serafines la alaban. Siguen las coplas, en las que María nuevamente sube al cielo y los ángeles la veneran. Toda la angélica escuadra la jura por Emperatriz y el hombre la nombra su abogada ante Dios.

La utilización de instrumentos musicales en las fórmulas de alabanza puede contemplarse en otros villancicos españoles, por ejemplo, en el estribillo de una letra que proviene de las *Letras que se han de cantar en la profesión de sor María Manvela Castellón, en el Real Convento de Santa Ynés de Çaragoça. A I de Setiembre del año 1698*:

Toquen los clarines,
suenen las trompetas,
háganle la salva,
todo sea fiesta,
porque al amable Centro del descanso,
porque al puerto feliz amante llega,
vencidos de este golfo los peligros,
la nave, que de un velo forma velas.⁵⁷

En la Edad Media existían varias fuentes para la iconografía y literatura asuncionista. Los más importantes son *El libro de San Juan Evangelista el Teólogo, El libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, ambos anteriores al siglo V, y, finalmente, una obra más tardía *De Transitu Beatae Mariae Virginis*, falsamente atribuida a San Melito de Sardes. Los momentos claves para la fiesta de la Asunción, resumidos por Fernando Horcasitas, son los siguientes:

- 1) La noche anterior a su muerte, la Virgen recibe una visita del arcángel Gabriel, quien le anuncia que su Asunción será dentro de tres días.
- 2) Habiéndose engalanado la Virgen como Reina, comienzan a llegar los Apóstoles, todos traídos repentina y milagrosamente a Jerusalén. El único ausente es Tomás.
- 3) Al morir la Virgen, Cristo baja en una nube para llevarse su alma. Con él vienen coros de ángeles, cantando versículos del *Cantar de los cantares*.
- 4) Llevan los Apóstoles el cuerpo de María al Valle de Josafat, para enterrarlo allí. En el momento en que intentan meterlo en el sepulcro, bajan los ángeles y los suben al cielo.

⁵⁷ Para el motivo de la nave que atraviesa el golfo para llegar al puerto, véase el apartado sobre los villancicos de San Pedro, ‘San Pedro y el mar’.

- 5) Tomás, arrepentido de su duda, muestra un ceñidor que la Virgen le había aventado en el momento de la Asunción.
- 6) Los apóstoles se regocijan. Una nube lleva a cada uno de ellos al lugar de donde había venido (2004: 540).

Para el autor del estudio preliminar del *Teatro náhuatl*, este conjunto de elementos sirve para la reconstrucción de lo que podían haber sido algunos autos de Nuestra Señora de la Asunción novohispanos. Sirve, de la misma manera, para la identificación de los motivos principales en los villancicos de Asunción: queda clara ahora su procedencia. Así, los villancicos comparten el imaginario –motivos y escenas– con el teatro religioso.

La iconografía asuncionista debe basarse en las mismas fuentes pero a través de las estampas y la doctrina de los jesuitas Lucas Pinelo y Pedro de Ribadeneira. Francisco Pacheco en su tratado *Arte de la pintura* aconseja a los artistas que representen la Asunción de María a los Cielos rodeada de ángeles, que le están ayudando, llevando su cuerpo hacia el cielo, para así escenificar la pompa y la gloria que merecía. Siguiendo a Ribadeneira, Pacheco insiste en que la Virgen fue recibida en el cielo por la Santísima Trinidad, la cual debe pintarse sobre una nube resplandeciente (2001: 654-658). La manera más común de representar la Asunción era pintando a María, con las manos sobre el pecho, alzada hacia arriba por los coros angélicos. Puede estar de pie o sentada en el trono de nubes, con San Miguel Arcángel, con su palma de Paraíso, y San Gabriel, con una azucena, a su lado.

El muro sur de la sacristía de la catedral de México está decorado por una de las obras maestras de Juan Correa: “Asunción-Coronación”. Es una composición compleja que combina el plano terrenal con el celestial, cuya frontera está marcada por angelitos que llevan la inscripción del *Cantar de los Cantares*: “Bella como la luna, etc.”

Se distinguen tres secciones iconográficas y compositivas en este enorme lienzo, sensiblemente enriquecidas con gran número de personajes y de elementos simbólicos. Estas secciones son: el sepulcro de María, que en vez de estar rodeado solamente de los doce Apóstoles, está acompañado de una verdadera muchedumbre entre la que se distinguen Zéfora, Abigea y Zael, tres vírgenes que vivían con María. La segunda sección es el marco boscoso que rodea al conjunto del sepulcro y que está poblado de numerosos animales. [...] La tercera sección, como es obvio, es la zona celestial, la Gloria, que en esta

pintura tiene una gran categoría plástica y alegórica. La representación multitudinaria de los coros angélicos, anima y da gran brillo ceremonial al encuentro de Jesús y su Madre en las Alturas. [...] La combinación plástica *Asunción-Coronación*, fue un éxito artístico. La Coronación que debe entenderse como un suceso que tuvo lugar inmediatamente después de la Asunción, según Louis Réau, fue creación del arte francés del siglo XII. Este autor informa que primero se representó a la Virgen siendo coronada por un ángel, luego por el Padre Eterno y finalmente por la Trinidad (Vargas Lugo, 1994: 87-88).

La descripción del proceso de asimilación de los principales motivos del imaginario asuncionista en la iconografía de la época ayuda a detectar los temas y los argumentos que usan los versificadores en la composición de los villancicos religiosos. El intercambio que existía entre la pintura, el plano iconográfico, y el verbal es sorprendente. Algunos villancicos parecen moldes exactos de los cuadros. Los textos descritos arriba composicionalmente están organizados alrededor de la escenografía de la Asunción y la Coronación. María sube al cielo, rodeada de los serafines o del coro angelical. La juran por Reina. En el cielo es recibida por la Trinidad.

Otro ejemplo del mismo tipo de composición es el villancico con el título “A coronarse, Reyna de los cielos” (33).⁵⁸ En él María, Reina de los cielos, sube para que la Trinidad la corone con una diadema de piedras preciosas, labrada por las jerarquías. Recordemos que la imagen de la Virgen que se llevaba en procesión en la fiesta de la Asunción estaba adornada de piedras preciosas. Las coplas describen estas piedras que decoraban la diadema: el diamante, la esmeralda y el rubí, que simbolizan cada una, una virtud de la Virgen –pureza, firmeza y caridad. El estribillo del villancico de 1724 (37) formula la pregunta, como se ha hecho en los textos de 1701 y 1702, que reproduce el verso del *Cantar de los Cantares*, retomado en la antifona latina. “¿Quién es ésta, que al cielo, / subiendo, alegre, / logrando por esclava / el ser de Reyna?”. Las coplas dan la respuesta, resumiendo todo el discurso teológico alrededor de la Inmaculada Concepción, Natividad y Asunción. Fue concebida como deidad en la tierra, llena de gracia (alusión a la Inmaculada Concepción), es la flor de la raíz más perfecta, es la vencedora de la saña infernal, fue acompañada por ángeles en la Asunción y su nombre es omnipotente.

⁵⁸ Compárese con una introducción del *Cancionero de la Sablonara* (1996: no. 29): “A coronarse de flores / salieron el Alva y Menga / la mañana de San Juan / por el prado de su aldea”. A la introducción le sigue un villancico y un romance. La composición entera lleva el nombre de romance.

La estructura de la antífona latina no sólo se utilizaba en los villancicos de Asunción sino también en los de Concepción, como ilustra el ejemplo que se ejecutó en la catedral de Sevilla en 1701:

¿Quién es esta, cielos,
que entre gracias y glorias
toda es portentosa?
¿Quién es esta, montes,
que los prados adorna de nuevas flores?
¿Quién es esta, valles,
que de luzes y aromas corona el ayre?
¿Quién es esta, flores,
que a su vista se alegran los horizontes?
Montes, valles, flores, cielos,
¿quién es esta, cielos?
¿Quién es esta, montes?
¿Quién es esta, valles?
¿Quién es esta, flores?
¿Quién es esta que sale con tanto esplendor,
que entre cielos y montes,
flores y valles se lleva la flor?

En el villancico de 1719, “Oy sube arrebatada” (36), se subraya que María no subió por su propia voluntad, sino que fue elevada por Jesús.

Oy sube arrebatada
en alas de cherubes
a iluminar las nubes
la Reyna çelebrada.
Fue exaltada, fue ensalsada, fue elebada
porque por sí no subió,
porque no ascendió en imitación sagrada
del vuelo de la ascención.

Las coplas explican esta idea con más detalles: María no subió por virtud propia porque era un ser humano y hasta la criatura más excelsa necesita que la suban, así como les sucedió a San Pablo (2 *Cor*, 12: 2) y a Elías (2 *Reyes*, 2: 1), que fueron arrebatados hasta el tercer cielo pero no lo hicieron de manera autónoma, sino por voluntad de Dios. Así, pues, la hija del segundo Adán, aunque Madre y Virgen, no puede subir en sus propias alas, fue la alta providencia quien la elevó con la ayuda de los querubines.

Sigue dentro del patrón el villancico intitulado “Paloma soberana” (29), donde el mismo Espíritu Santo promulga la pureza de María, los coros celestes la alaban y cantan

sobre sus virtudes. En las coplas sucede el misterioso prodigio que impulsa la Asunción de la Virgen gracias a su pureza, y los coros sagrados la contemplan y admiran el suceso. En los últimos ejemplos de villancicos sólo se escenifica la Asunción y no se menciona la Coronación.

El motivo de la nube en la que Cristo lleva a María al cielo es cultivado en el villancico de 1710 (31), donde “María a jiros penetra / la vaga región, / y en tempestades de rayos / ynunda el viento veloz”. Se anuncia en el estribillo y se desarrolla en las coplas la intención de demostrar que la Virgen en su Asunción es “clara nube”, “ardiente rayo”, “firme piedra” y “puro ardor”. Lo interesante es que la simbología del “ardor puro y divino” pertenece más bien al ciclo cristológico, mientras la piedra de la Iglesia es antes que nadie el Apóstol San Pedro.

Uno de los temas que posiblemente fue introducido en la lírica villanciquera del ciclo mariano por Sor Juana Inés de la Cruz, trata de la discusión entre flores y estrellas (2004: 88):

Las flores y las estrellas
tuvieron una cuestión.
¡Oh, qué discretas que son,
unas con voz de centellas
y otras con gritos de olores!
Óiganlas reñir, señores,
que ya dicen sus querellas:
-¡Aquí de las estrellas!
-¡Aquí de las flores!

El estribillo del villancico de 1729 (38) es parecido al de Sor Juana:

De las flores y estrellas
dos campos divisos,
haziendo la salva,
se afrontaron al cielo,
diçiendo en bellas esquadras
que la Reyna del cielo y la tierra,
subiendo a su alcázar,
celebrar les tocaba sus timbres
con sonoros clarines, trompas y caxas.

Cabe mencionar que este preciso villancico de Sor Juana tuvo mucha divulgación y, así, por ejemplo, se cantó en 1767 en la catedral de La Plata.⁵⁹ También en uno de los archivos colombianos se conserva el villancico con el primer verso “Las estrellas y las flores / han formado competencia”, el cual se cantó en la catedral de Bogotá. Otro testimonio de la difusión de este motivo es un villancico que empieza “Flores y estrellas / que en bellas escuadras” que se cantó en la catedral de Cádiz en los solemnes maitines de la Inmaculada Concepción de María Nuestra Señora en 1699 (Torrente, 2000: 24). Se puede especular sobre diferentes fuentes literarias del tópico de la batalla entre flores y estrellas, siendo éstas las representaciones emblemáticas en la teología mariana. Es también una metáfora tópica del Siglo de Oro español: “las flores son las estrellas del cielo y las estrellas flores de la tierra” (Arellano, 2000: 99, s. v. Flores y estrellas). Vaga pero interesante es la posibilidad de que la famosa disputa tuviera como fuente el Oficio de Maitines de la fiesta de Asunción. “No es que Sor Juana haya copiado nada ni que se parezcan en detalle, pero tanto el Oficio como la composición de Sor Juana desbordan de lirismo, de astros y de flores. [...] Es imposible señalar todas las veces que astros o flores aparecen en los maitines, pues están en todas partes, en el himno, en las antífonas, en las lecciones y en los responsorios” (Sarre, 1951: 273).

Las quintillas de 1715, intituladas “Al solio, que por erguido” (35), llaman la atención por su desviación en el tratamiento del tema de la Asunción, porque recrean aquella lucha entre María, la mujer nueva, y la serpiente. Aparece Luzbel desde la primera quintilla que pretende ocupar el trono en su soberbia y locura, pero fue la Madre de Dios quien tomó este lugar porque se lo adjudicó Jesús y Él fue quien la colocó allí. Luzbel, que por un momento logró su propósito, fue destituido del trono por el mismo Dios.

Para cerrar el ciclo de los villancicos de la Asunción, hace falta mencionar una serie de textos cuyos estribillos son de tipo general, donde se festeja y se alaba el propósito de la fiesta, pero las indicaciones directas sobre el tema del festejo son muy escasas e imprecisas. Este tipo de estribillos podían ser utilizados con diferentes objetivos y requerían de modificaciones muy breves e insignificantes. Así es el estribillo de 1709 (30):

¡Toquen los clarines,

⁵⁹ Véase un catálogo de las obras de La Plata, http://www.inmuvega.gov.ar/MCA/compo/MesayCarrizo_bio.htm

cajas y trompetas,
 con voces dulcísonas
 partan a romper las esferas!
 ¡Plaza que sube, plaza que llega!
 La luz de la gracia graciosa,
 coronada de estrellas,
 el sol por vestido,
 la luna por huellas.
 ¡Plaza que sube, plaza que llega!

Los indicadores de la segunda estrofa pueden aludir tanto al *Cantar de los Cantares*, cuya cita es específica de la fiesta de Asunción, como al sueño de San Juan descrito en el Apocalipsis. De esta manera el estribillo encaja para cualquier fiesta del ciclo mariano, incluyendo a Nuestra Señora de Guadalupe. Las coplas, en cambio, sí tratan el tema de la Asunción con todos los atributos necesarios.

Otro estribillo con asíndeton, que se basa en los cuatro elementos, es de 1714 (32):

A celebrar este día
 el más alto sacro asunto,
 los opuestos conformes
 se consiertan, se componen,
 se abrasan, se hacen unos,
 con notables festivos,
 varios cultos:
 la tierra con flores,
 el agua con cristales,
 el ayre con aves,
 el fuego con ardores;
 y todos juntos
 con fragancias,
 espumas, plumas, humos.

Las coplas, como suele suceder, manejan los motivos de la fiesta. Son numerosos los ejemplos de la utilización de los cuatro elementos como fundamento para el desarrollo de la metáfora de alabanza. Sirva de ejemplo el primer villancico de Kalenda de la Concepción que se cantó en Sevilla en 1692, que concluye de la siguiente manera:

Pues alégrense los cielos
 y háganle salva,
 la tierra, los ayres,
 el fuego, las aguas.
 ¡Háganle salva!

El último villancico de la Asunción, sin fecha, de Manuel de Sumaya, “Ya la gloria accidental” (39), tiene la estructura típica de una cantada, con su estribillo, recitado y arieta, y es un ejemplo de la evolución de los villancicos religiosos hacia la primera mitad del siglo XVIII.

**NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA
(1699-1713)**

La Natividad de la Virgen María es otra de las fiestas de origen jerosolimitano. La fecha de su celebración, 8 de septiembre, coincide con la dedicación de una iglesia en Jerusalén, en un lugar que la tradición indica como la casa de Joaquín y Ana. De Jerusalén pasó al Oriente y en los siglos VII-VIII al Occidente (Castellano Cervera, 1994: 292-293). La Iglesia Latina tardó en aceptarla porque la historia de la Natividad de María es conocida sólo a través de las fuentes apócrifas. No aparece aún en el siglo décimo en la mayoría de los calendarios litúrgicos (el Góto-Gálico, el Toledano o el Mozarábigo). Fue instituida de manera oficial por el papa Inocencio IV en 1243 (*Enciclopedia Católica*, s.v. Fiesta de la Natividad).

En la catedral de México la Natividad de Nuestra Señora era una fiesta doble de segunda clase. Tanto en los maitines como en las primeras vísperas, tercia, procesión y misa participaban cuatro capas pluviales de aniversario. Todo era cantado por la capilla de música con solemnidad: con órganos e instrumentos. Había sermón y la procesión se detenía en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua. En realidad, como era la costumbre, había dos misas: una de aniversario después de prima y la conventual después de tercia. La dotación para el aniversario fue hecha por García de Legazpi y Velasco, arcediano de la catedral de México y obispo de las de Durango, Valladolid y Puebla. Se precisa en el Ceremonial que se debe servir este día con la misma solemnidad y modo que se hace en el día de la Asunción de Nuestra Señora, patrona de la catedral (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 97v-98r). Con más razón se hablará adelante del vínculo existente entre las tres grandes fiestas marianas.

El primer villancico del apartado, intitulado “¿A, del cielo?” (18) continúa la larga lista de reelaboraciones, aunque, en el caso de Natividad, éste es el único texto cuya procedencia ha sido identificada. El autor del estribillo-fuente es Agustín de Salazar y Torres y su villancico, dedicado al Santísimo Sacramento, aparece impreso en la *Cythara de Apolo*. La nueva versión sólo incluye los seis primeros versos del estribillo, el resto del texto es nuevo; en él se reproduce un diálogo entre los habitantes de la tierra y los del cielo. Las preguntas son necesarias para enfocar la conversación en el motivo de la fiesta:

nace María para convertirse después en la Reyna –alusión a lo que sucederá en la fiesta de la Asunción–, “sin que la culpa mancharla pudiera” –otra alusión, ahora a la *Inmaculada* Concepción–. En este fragmento se puede contemplar cómo las tres fiestas estratégicas del ciclo mariano comparten constantemente elementos simbólicos y narrativos.

La conversación entre el cielo y el mundo era un recurso bastante reiterativo, que se usaba en villancicos de diferentes festividades. Sirva de ejemplo un villancico de Navidad de Manuel de León Marchante –no sabemos si fue invento suyo–, cuyo estribillo empieza de la siguiente manera (*Letras de los villancicos*, pl. s., Toledo, 1668):

–¡A, del cielo!
 ¿Quién canta?
 –¡A, del mundo!
 ¿Quién llora?
 Que este día sin llanto sale el Aurora.
 ¿Quién canta? ¿Quién llora?,
 que desterrando males
 a todos los mortales
 el Sol de María enjuga el aljófara.

Fue un texto bastante famoso, que no sólo aparece en las *Obras poéticas póstumas* de León Marchante (1733: 49), sino que después de presentarse por primera vez en 1667 en la Santa Iglesia Magistral de Alcalá, se cantó al año siguiente simultáneamente en el Convento Real de Nuestra Señora de la Merced Calzada, Redención de Cautivos de Madrid y en la catedral de Toledo, y tres años más tarde, en 1671, en la catedral de Sevilla (tal parece que todos los villancicos españoles siempre van a parar a Sevilla).

Regresando al villancico de la Natividad, sus coplas, de estructura anafórica, reproducen el contenido final del estribillo: nace la divina esposa (“pisa los pavimentos sagrados”), que fue concebida de manera *inmaculada* (“su primavera / fue aun antes de consevir”), y su gracia “fue sin rebés ni deslís”. Si no fuera por la primera copla donde se menciona que María *nace*, este villancico podría pasar fácilmente por el de la Concepción ya que trae todas las referencias doctrinales necesarias para la justificación del dogma. En la tercera copla, además, se compara a la Virgen con Abigaíl y Esther, dos personajes bíblicos del Antiguo Testamento que se destacaron por su belleza, por un lado, y por su ayuda al pueblo judío, por el otro.

De estructura parecida, aunque temáticamente más apegado al motivo de la fiesta, es el villancico intitulado “¡A, de la centinela!” (21):

–¡A, de la centinela!
 –¡A, de la guarda!
 –El nombre diga
 y entre quien llama:
 –Una Niña que naçe,
 mortal y humana,
 para ser el primor
 de las campañas.

Termina el estribillo con un arreglo poético que concierne al concepto “llena de gracia”. Cabe destacar que a María se le llama frecuentemente “una zagala”; esta palabra se usa como un epíteto halagador cuando se refiere a su juventud y su belleza, física y espiritual. Llegó a la poesía villanciquera de la lírica antigua popular hispánica, siendo la zagala protagonista de muchos villancicos tradicionales. Las coplas del villancico en cuestión son, una vez más, una muestra de la estrecha relación que existe entre la Natividad y la Concepción principalmente. El ángel propala el nombre de María (en el primer capítulo del Evangelio según San Lucas), linda y llena de gracia, y a la gracia le sigue la gloria. Nació de una estéril que no ha hablado con su esposo en nueve meses. Llegó del cielo y se metió en las entrañas de su madre. Pero siempre seguirá siendo la Madre, aunque haya tenido a su propia madre. Este villancico tiene aires de poesía tradicional, sobre todo por el ritmo, ya que cada cuarteta octosilábica se intercala con una seguidilla, lo que le confiere al texto un sabor especial: gustoso y familiar. No se puede dejar de lado que recurrir a los procedimientos de poesía popular les podía servir a los autores como una herramienta de enseñanza y convencimiento, ya que se tocan, especialmente en este texto, cuestiones serias de dogmática cristiana.

Otro villancico que contiene reflexiones de carácter teológico se titula “Es aurora” (20). Hay que reconocer, sin embargo, que el autor no se esmeró demasiado en la escritura: las formulaciones son muy confusas y forzadas para encajarlas en el arreglo métrico. En el estribillo sale María, que nace siendo aurora, pero en realidad es un sol que ilumina el día: de esta manera se introduce al espectador en el tema festivo. Las coplas se explayan en cuestiones doctrinales: los Evangelios tratan el tema del nacimiento de Cristo y en ellos se puede encontrar noticias sobre María. Nace el niño Dios en el mundo, siendo María su madre, y es mejor que Jesucristo sea el hijo de Dios y no el padre nacido en la tierra.

El motivo de María-guerrera que lucha en contra del pecado y lo vence desde antes de haber nacido, conocido por varios ejemplos de la fiesta de la Concepción, aparece en el villancico “A la lid, que se apresta” (25):

¡A la lid, que se apresta
la muger fuerte,
y la culpa huyendo
va de su oriente!

Este es otro ejemplo de un texto transparente que fácilmente podría haber sido cantado el día de la Inmaculada Concepción. La guerra se desenvuelve entre las virtudes que provienen de la pureza de María y el mal “plutónico”, vencido sin ningún esfuerzo por la que tiene por escudo el título de la Madre de Dios, en las coplas. Eva aparece en la última copla, que sirve al autor como referencia de la ruina humana para resaltar las cualidades de la Virgen.

Para completar el muestrario de los villancicos que están en la frontera entre dos fiestas (Natividad y Concepción) hace falta citar también el villancico intitulado “Qué alegre la tierra” (24). En su estribillo la tierra se alegra porque con el nacimiento de Aurora se retira la desdicha humana que no puede tolerar su luz: tópico recurrente que se puede reducir a la huida de las sombras que enfrentan la llegada del alba. Y las coplas, en un villancico de la Natividad, desarrollan con lujo de detalles el tema de la Inmaculada. A diferencia de otros textos donde por lo menos se menciona el hecho de haber nacido la Virgen, aquí se va directamente al grano. ¿Se trata del caso de la reutilización de textos de fiesta en fiesta? La pureza más augusta se asoma al oriente, es decir, amaneció. Las sombras no aguantan y se retiran. El universo entero se regocija porque ya huyeron las escuadras del Satanás (“la común desgracia / que en Adán se nos vincula”) y “la antigua heredada culpa” es vencida por la concepción inmaculada de María.

Entre los villancicos de la Natividad también figura uno, cuyo estribillo, sin entrar en ningún detalle específico de la fiesta, invita de manera lúdica a disfrutar de ella, a celebrarla con júbilo: “Resonad, paxarillos alegres” (23). El imperativo de la fórmula manda que los pájaros resuenen, que los ruiseñores canten y con música aplaudan y celebren a la divina Aurora, porque –predecible el final—la aurora ahuyenta las sombras de la noche. Las coplas, muy básicas en cuanto a las implicaciones simbólicas, anuncian que la

Aurora es el más noble objeto de la atención de Dios, que su luz es de naturaleza superior porque fuera de Dios toda luz es sombra, y que el mundo celebra, en la última estrofa, su nacimiento.

No falta aquí uno de aquellos villancicos que se basa en la utilización recurrente del *asíndeton* (22):

¡Plantas, flores y fuentes,
que el aurora viene!
¡Flores, fuentes y plantas,
que ya llega el alva!
¡Fuentes, plantas y flores,
que ya el albor rompe!,
y así con verdores,
perlas y fragancias,
saludad alegres
su divino nombre.

Plantas, flores y fuentes en diferentes combinaciones celebran a Aurora. Cada una de las coplas anuncia, por separado, pero a partir de una estructura idéntica, que las plantas (o flores, o fuentes) saludan, aplauden o celebran algún atributo de la aurora porque ella destierra las sombras y temores (ilumina las nieblas de la noche, llena de claridades las mansiones de la baja esfera).

En la poesía villanciquera española se observan numerosos ejemplos de ese tipo de composiciones. Son guiones narrativos que fácilmente se adaptan a cualquier festividad: plantas, montes, fuentes que alaban o bendicen al Señor o a la Virgen y los deleitan con su alegría y gracia. Sirven de ejemplo los estribillos de los villancicos segundo y cuarto de *Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla en los solemnes maytines de la Purísima Concepción de María Santísima Nuestra Señora, este año de 1721. Compuestos por don Gaspar Ubeda y Castelló, racionero y maestro de capilla de dicha Santa Iglesia*. Estribillo del villancico segundo:⁶⁰

Montes y valles,
prados y selvas,

⁶⁰ Se puede citar también otro ejemplo anterior que procede del *Cancionero de la Sablonara* (1996: lxxviii): “A la dulce risa del alva, / campos, fuentes y ruiseñores / dicen amores. / Fuentecillas con labios de plata, / avecillas con picos de nácar / y los campos con lenguas de flores / dicen amores”. Sirve para ilustrar que este recurso no es específico de la poesía villanciquera religiosa sino que se utilizaba también en composiciones de carácter profano.

con dulce rumor,
 bendecid, alabad al Señor,
 al ver que dispone
 en vuestra mansión
 una palma exaltada en Cadés,
 un cyprés elevado en Sión,
 en el Líbano el cedro feliz,
 en los campos la oliva mejor.
 Y así agradeced
 tan alto favor
 y en dulce sonora
 suave canción
 bendecid, alabad al Señor.

Estribillo del villancico cuarto:

Plantas y flores,
 ríos y fuentes
 brotad, floreced, reíd y corred
 con festivo sonoro placer.
 Al ver que recibe purísimo ser
 una nueva hermosa,
 que clara y graciosa
 derrame en el mundo
 rocío fecundo,
 con que las flores con nuevos olores,
 las plantas con frutos,
 y en puros tributos
 de claras corrientes
 los ríos y fuentes
 no teman las iras del Austro cruel.
 ¡Brotad, floreced, reíd y corred
 con festivo sonoro placer!

El último villancico de la Natividad que se va a presentar aquí es una divertida jácara, un texto excepcional porque para ninguna otra fiesta se ha recopilado un texto análogo novohispano (19).

–¡Va de vejamen, de fiesta y de chansa!
 –¡Vaya, vaya, vaya,
 que esta noche es muy buena,
 no siendo Pasqua,
 pues le viene nasida
 toda la gracia!
 –¡Vaya, vaya, vaya,
 salgan, pues, a la plaza del mundo
 sujetos, que en forma no tengan sustancia!
 –¡Vaya, vaya, vaya!

En los versos cinco y seis del estribillo se indica la advocación del texto: el nacimiento de “Gratia plena”. Más adelante se verá que de este fragmento se trazan analogías con otra canción parecida de la mojiganga cantada *La renegada de Valladolid* de Diego Granados y Mosquera. Aquí es donde se refleja claramente el carácter teatral de los villancicos religiosos. En las coplas uno por uno salen los personajes carismáticos: un gigante a la moda, una dama, un valiente, un soldado y una vieja, cada uno caracterizado de manera caricaturesca, mas ninguno de ellos entiende que sus preocupaciones superficiales son vanidad y arrogancia, sólo eso. El espectáculo se acaba y la Santa Iglesia empieza el festejo del nacimiento, cantando alabanzas.

En la Biblioteca Nacional de España se conserva un pliego suelto de los villancicos de la Concepción de Nuestra Señora, que se cantaron en Sevilla en 1692. Entre estos villancicos se encuentra uno muy parecido al anterior, en cuyo encabezado consta que es una jácara:

¡Señores, escuchen, señores, atiendan
una xácara, xácara nueva!
Lléguense todos, nadie se vaya,
que no canto de burlas
aunque es de gracia.
¡Señores, escuchen, señores, atiendan
una xácara, xácara nueva!

Y sus coplas, muy parecidas, van de la siguiente manera:

Afuera, que va señores
la flor de la valentía,
muy preciada de ser rosa
y por la oja temida.

Una preocupación importante para la fiesta de la Natividad es que muchos de sus villancicos carecen de simbología propia y para solucionar esta dificultad tienen que recurrir a otras festividades del ciclo mariano: la Concepción y, en mucho menor proporción, la Asunción. El motivo central sigue siendo la llegada de la Aurora o el Alba y la retirada general de las sombras. Abundan alusiones a la Inmaculada y su contexto específico incluyendo las referencias bíblicas. Ni siquiera el jugoso ejemplo de la jácara

puede considerarse un elemento típico porque en seguida aparece otro parecido pero cantado en la fiesta de la Concepción.

FIESTAS DEL SANTORAL

INTRODUCCIÓN

El culto a los santos se ha manifestado de diferentes formas en la historia de la religiosidad católica. Entre las principales expresiones de la devoción destacan la veneración popular del sepulcro y la traslación de los restos del santo a otro lugar más apropiado. La edificación de una *cellula* o templete sobre la sepultura también suele convertirse en la meta de peregrinaciones locales. Desde la perspectiva oficial eclesiástica, el culto se perpetúa en la celebración del aniversario de la muerte con la inscripción del nombre del santo o del bienaventurado en los calendarios litúrgicos. Y, finalmente, cabe mencionar la utilización de los nombres de los santos como antroponimia (Vizueté Mendoza, 2004: 160-161).

En los siglos XVI y XVII las reformas protestantes impulsaron un gran cambio en la religiosidad medieval. El Concilio de Trento, como reacción a las innovaciones luteranas, no sólo promovió la contrarreforma, sino también realizó una verdadera reforma católica.

En verdad, realizó una importante fijación de dogmas y una reforma moral; pero en lo concerniente a la religiosidad y sus formas, en actitud de abierto desafío a las posiciones protestantes, sancionó el modelo que venía de atrás: el culto a la Virgen y los santos, imágenes y reliquias, el purgatorio, las ceremonias externas. E, incluso dejó una puerta abierta a la intensificación de algunas de estas formas religiosas mediante el crédito otorgado a la tradición (Martínez Gil, 2000: 26).

Las canonizaciones y las beatificaciones en la Iglesia cristiana tienen su origen en “la doctrina católica del culto, invocación e intercesión de los santos”. Al venerar a los santos, se honra a Dios quien es el que dispensa los bienes sobrenaturales. Fue en el siglo IV, cuando los confesores empezaron a recibir por primera vez el honor eclesiástico público y de esta manera se convirtieron en el objeto de culto. Este honor fue concedido primero a los ascetas, pero después también a aquellos que con sus vidas daban el testimonio de la existencia penitencial ascética. Durante los primeros siglos, los obispos de cada localidad podían otorgar a los mártires y a los confesores el honor eclesiástico público; sin embargo,

hacia finales del siglo XI, surgió la necesidad de restringir la autoridad episcopal en este punto y se propuso examinar las propuestas para la veneración pública en concilios generales. Este proceso se dilató y sólo hasta 1634 se puso fin a todas las discusiones, cuando el pontífice Urbano VII publicó la Bula que reservó a la Santa Sede el derecho inmemorial de la canonización y de la beatificación (*Enciclopedia Católica, s.v. Beatificación y Canonización*).

La veneración de los mártires está intrínsecamente ligada a la de sus reliquias, que se colocaban en las iglesias y se adornaban con luces encendidas. Una de las expresiones esenciales del culto consistía en la celebración litúrgica que incluía el Oficio Divino y la misa dedicados al santo conmemorado. Para dar un ejemplo, en el calendario de Córdoba de 961 ya aparecen todas las fiestas de apóstoles, evangelistas, ángeles y arcángeles, así como se encuentran presentes todos los mártires y confesores hispanos y algunos no hispanos de los siglos VIII, IX y X (Sánchez Herrero, 2005: 28). Esta lista fue creciendo con el tiempo y varía de acuerdo con la zona.

En el Archivo del Cabildo de la Catedral de México se conservan manuscritos de los villancicos dedicados a los siguientes santos: San Eligio, San Ildefonso, San Pedro Nolasco, San José, San Pedro y Santa Rosa. Es preciso destacar que el Ceremonial de la catedral de México menciona también la ejecución de villancicos para las fiestas de San Felipe Neri y de San Jacinto, aunque de estos no se conserva ningún ejemplar.

La fiesta de San Felipe Neri⁶¹ se celebraba el día 26 de mayo. Era una fiesta doble con un aniversario solemne, había repiques a las horas acostumbradas. Participaban en la celebración cuatro capas pluviales en vísperas y misa, había sermón, procesión y maitines cantados, también con cuatro capas pluviales. La misa conventual se realizaba después de la hora prima y tercia, y La del aniversario después de la hora sexta y nona. La capilla asistía con música e instrumentos. De acuerdo con el aniversario establecido, los maitines tenían que ser cantados y celebrarse de noche. La misa, el sermón y la procesión tenían que hacerse a la manera como se hacían el día de San Pedro. La iglesia se adornaba de flores como era la costumbre (ACMMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 79v-80r).

⁶¹ Felipe Neri (1515-1595), o el Apóstol de Roma como lo suelen llamar, fue el fundador de la Congregación del Oratorio, donde los sacerdotes seculares vivían en comunidad pero sin ofrecer votos. Los objetivos de este instituto eran la oración, la predicación y los sacramentos (*Enciclopedia Católica, s.v. El Oratorio de San Felipe Neri*).

Por otro lado, la fiesta del dominicano San Jacinto (1185-1257) se celebraba el día 16 de agosto. Era una fiesta doble, y el aniversario de la fiesta establecía que después de la hora sexta el oficio se celebraba en la capilla de la Soledad, pues uno de sus retablos laterales está dedicado a Santo Domingo de Guzmán con San Vicente Ferrer y San Jacinto. Este aniversario fue dotado por los sobrestantes, peones y obreros de la catedral con la autorización del virrey y del cabildo, que probablemente tenían a San Jacinto por su patrón:

por las almas de los que entonces eran y en adelante lo fueren en esta forma: misa cantada en dicha capilla en este día con asistencia de el venerable cavildo, como lo hace en sus sillas que de el costado de el choro a dicha capilla se ponen en forma de coro, con bancas, para los padres capellanes, facistol, donde están los niños y los músicos, en la tribuna que todos offician y los músicos cantan también en ella villancicos por todo lo que les dan 20 pesos (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 92v).

SAN ELIGIO

San Eligio nació en Chaptelat, Francia, en la región de Limousin, c. 588 y murió en Noyón el 1 de diciembre de 659, donde fue sepultado en la catedral. Fue uno de los santos más populares en la Edad Media y su fiesta se celebra el día de su muerte. Eligius, como su padre Eucherius, trabajaba el oro y otros metales. Fue alumno del maestro Abdón en Limoges. Más tarde se marchó a París, donde conoció a Bobbón, tesorero de Clotario II, que le proporcionó el empleo de monedero. Gracias a su honradez pasó a encabezar la casa de moneda como tesorero del rey, sirviendo en esa calidad a Dagoberto I y Clodoveo II sucesivamente. Una de las leyendas cuenta que cuando se le encargó una silla de oro, entregándole la materia prima, Eligio hizo dos sillas, demostrando así su honestidad. Se hizo famoso por su generosidad y benevolencia con los pobres.

En 641 fue consagrado obispo de Noyón y de Tournai y se destacó como predicador, evangelizador y fundador de conventos como el monasterio de Solignac, la basílica de San Pablo y un convento femenino en París, otro monasterio femenino en Limoges y la iglesia de Las Dunas en el arrabal de Dunkerque (Monterrosa Prado, 2002: 55-56). Nunca abandonó el oficio de orfebre, ya que, de acuerdo con la tradición, fue el creador de las cajas-relicarios de San Martín de Tours, San Denís y San Severino en Chateau-Landón, de los santos Crispín y Crispiniano en Soissons y del cáliz de la abadía de Chelly (Sanz Serrano, 1996: 28-29).

La gran difusión del arte de la platería en Europa queda manifiesta en la fundación de numerosas hermandades en Francia, Bélgica, Italia y Alemania. De la misma manera, en España, las principales ciudades –Barcelona, Córdoba, Salamanca, Santiago de Compostela, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid y Zaragoza– contaron con un influyente gremio de plateros que proclamaron a San Eligio como patrón. La cofradía de este santo (San Eloy en España) fue una de las más antiguas y arraigadas tanto en la Península como en todo el Occidente Europeo. En especial la de Sevilla, una de las primeras, fue relevante para la historia de los plateros y de su santo en la Nueva España (Sanz Serrano, 1996: 17).

Las cofradías desempeñaban funciones profesionales, sociales y religiosas, pero, a diferencia de los gremios, el destino principal de la cofradía era el religioso: abarcaba todo lo que tenía que ver con el culto en lo social y en lo caritativo. Gran parte de la producción

de los orfebres y artesanos estaba destinada a la Iglesia: lámparas, guiones, cruces altas, ciriales y postes que servían para cargar el palio en las procesiones, expositores o manifestadores para exponer el Santísimo en las ceremonias, frontales de altares trabajados en plata repujada, puertas de sagrarios, etc. (Monterrosa Prado, 2002: 56). A la enorme demanda del clero se sumaba también la de los habitantes, dada la religiosidad que los caracterizaba en aquella época (Anderson, 1956: 112). Esta actividad dio origen a la conformación de la corporación y la cofradía de plateros bajo el patronazgo de San Eligio en el Nuevo Mundo, donde también se proclamó como patrona de éstos a la Inmaculada Concepción, devoción heredada especialmente de los plateros sevillanos. El gremio de los plateros era el más rico de toda la Nueva España; poseyó dos casas en la ciudad de México y con el paso del tiempo se convirtió en una institución de beneficencia: ofrecía dotes a huérfanas, distribuía limosnas, etc. Su historia termina en 1861, cuando fueron suprimidas todas las corporaciones religiosas y sus bienes fueron nacionalizados. Al desaparecer los gremios, los santos corporativos también fueron dejados en el olvido; por eso, a pesar de ser un santo de mucha devoción en la Nueva España, hoy se conocen muy pocas imágenes que lo representen.

La capilla del Señor del Buen Despacho en la catedral de México, que antes estaba adjudicada a San Eligio, era la de los plateros. La primera imagen del santo en plata, –“de tamaño mediano, con ricas vestiduras pontificiales y la mitra y el báculo de plata dorada”–, hecha específicamente para la capilla, data de 1618 y se ubicó en la primera catedral. La capilla que conocemos hoy en día se inauguró el 8 de diciembre de 1648, concedida al gremio por el arzobispo don Juan de Mañozca (Anderson, 1956: 124-125). Cuando suprimieron el gremio, el lugar de la imagen de San Eligio en plata fue ocupado por una imagen pintada en tela del recién beatificado fray Bartolomé Gutiérrez; más tarde, por disposiciones del cabildo, en ese lugar se colocó la imagen del Señor del Buen Despacho, que antes se encontraba en un altar inapropiado para su culto. Poco después, la Santa Sede emitió una licencia para cambiar la advocación de la capilla, conservándose en el altar mayor una pequeña efigie del santo de los plateros.

La fiesta de San Eligio es uno de los ejemplos que mejor ilustra el uso social de los espacios sagrados que involucra a gran parte de la población de la Ciudad de México. La celebración del aniversario solemne de San Eligio obispo en la catedral de México

empezaba el último día del mes de noviembre. El gremio de la platería donó 130 pesos para que la fiesta de su patrón se festejara en grande con las condiciones siguientes:

de que ha de ser solemne, con vísperas, procesión y missa, en las que hai quatro capas de aniversario y la procesión hace estación en la capilla de la Concepción; de que no sólo asiste y canta en todo lo dicho la capilla, sino que también ha de cantar villancicos, por lo que dan 10 pesos de los 130 dichos. Que ha de haver sermón y, aunque el venerable cavildo no quiso fuese a elección de dicho gremio, como lo pidieron, sino a la suia.

Dispusieron también que después de toda la función se cantara un responso con el “doble de cabildo”⁶² por las almas de todos los difuntos del gremio. Los plateros asistían a la misa en bancas al lado de la crujía del Evangelio y a la procesión delante de la cruz con hachas de cera encendidas en las manos, mientras los mayordomos iban con bastones de plata (ACMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 113v). El tono desdeñoso de las siguientes líneas del ceremonial de la catedral: «y, aunque el venerable cavildo no quiso fuese a elección de dicho gremio, como lo pidieron, sino a la suia» sugiere una explicación del por qué ha llegado hasta nuestros días un solo villancico de San Eligio. El cabildo tenía una cierta posición de menosprecio hacia los plateros que, aunque tenían dinero, ni de lejos se acercaban a la misma posición social.

El ceremonial de la catedral da testimonio de lo que sucedía en 1751, pero la fiesta de San Eligio era un evento importante, e imponente a la vez, desde el siglo XVII. En el *Diario* de Gregorio Martín de Guijo se menciona la celebración de la octava de la fiesta del patrón de los plateros:

Este mismo día (8 de diciembre de 1662) celebró dicha fiesta la platería en su capilla que tiene en la catedral, con la mayor majestad que se puede decir: estrenaron en ella un retablo nuevo. Limpiaron la imagen de plata, y le echaron rayos por el cuerpo, de plata sobredorada, y una corona imperial de piedras y perlas, que con el colateral les llegó a 9000 pesos; salió la procesión por fuera de la catedral, acompañada del cabildo y clerecía, y todos los plateros con hachas de cuatro pabilos encendidas. Predicó el padre Esteban de Aguilar, de la Compañía de Jesús, y hubo octava con todo lucimiento: luego el sábado siguiente se

⁶² El “doble de cabildo” se hacía cuando salía todo el cabildo como corporación.

lidiaron toros sueltos en la calle de los Plateros, cerrando las bocas de la plaza y Casa Profesa (*apud.* Anderson, 1956: 125).

El manuscrito del único villancico de San Eligio (85) no tiene fecha, pero tratándose de su compositor, Manuel de Sumaya, debe ser posterior a 1714 y anterior a 1738. A juzgar por las coplas que están escritas en sexteto-lira y por el entramado de conceptos, son versos bastante artificiosos. El estribillo tiene un esquema usual: las invocaciones “¡Atiendan, qué portento! / ¡Escuchen, qué prodigio!” abren y cierran la estrofa, enmarcando de esta manera el motivo del festejo, San Eligio, que “de maestro de arte de la plata se ha convertido en serafín”. Los serafines son “criaturas celestiales dotadas de seis alas con las que se cubren la cara y los pies, que forman parte de los nueve coros de ángeles que vio Isaías en la visión que determinó su vocación” (Reyre, 1998: 329) Significan en hebreo “seres ardientes” o “seres de fuego”. Con ardor y pureza aman las cosas divinas, en la simbología cristiana representan el amor divino. Así, el fuego y el amor, categorías del ciclo cristológico, se convierten en los dos ejes principales alrededor de los cuales se desarrollan las coplas de este villancico.

Lo más común en la iconografía era representar a San Eligio como orfebre, a lo que siempre se añade su condición de obispo. En la Edad Media era frecuente pintarlo trabajando en el taller o vendiendo en la tienda. En una de las pinturas de Tadeo Gaddi (siglo XIV), que se conserva en el Museo del Prado, aparece San Eligio como orfebre, con un martillo en la mano, y otros cuatro artífices, tres de los cuales están trabajando las piezas y el cuarto está avivando el fuego con el fuelle (Sanz Serrano, 1996: 33). El fuego está estrechamente asociado con el oficio de la platería, ya que es un elemento imprescindible en cualquier proceso metalúrgico.

La primera copla se explaya en el tema del amor. Eligio dedica su vida a la contemplación de Dios y, aunque padece en su trabajo, descansa en su amor hacia Él. Su amor a Dios asciende a tanto que la única forma de moderarlo es consumirse más en este sentimiento. En la segunda copla Eligio busca actuar en nombre de Dios, y su entusiasmo se aviva con el fuego, con los ardores del amor divino. En la tercera copla, gracias a sus cualidades de ser humano perfecto, su naturaleza cambia y se convierte en serafín. Este proceso culmina en la cuarta y última copla, donde su propio pecho se transforma en la

esfera de Dios, sumergido en su amor. El fuego ronda la llama, el amor se revive en el amor y el que vive en amor, vive en Dios. El fuego, tan relacionado con la actividad de los plateros y de San Eligio orfebre, atraviesa todo el villancico. Aparece primero asociado con los serafines en el estribillo y después en las coplas, simbolizando el amor divino. El texto cumple de esta manera, por un lado, con su función didáctico-teológica, asignando al santo una relación específica con Dios a través de su vínculo con los serafines; y, por otro lado, con su función social, al retomar símbolos importantes para el gremio responsabilizado por la realización de la fiesta.

SAN ILDEFONSO
(1710-1726)

San Ildefonso (ca. 607-667), arzobispo de Toledo, pertenecía a una distinguida familia visigoda y era sobrino de San Eugenio III, su predecesor en la sede de Toledo. Se dedicó a la vida monástica desde temprana edad, a pesar de la oposición de su padre, en el monasterio Agaliense, cerca de Toledo, y con el tiempo llegó a ser abad de Agli, firmando en esta calidad el Octavo y el Noveno Concilios de Toledo. En 657 el rey Recesvinto lo llamó para ocupar el trono arzobispal y durante más de nueve años dirigió la Iglesia Toledana. Lo enterraron en la Basílica de Santa Leocadia de Toledo, pero, posteriormente, fue trasladado a Zamora. La tradición conserva varias leyendas hagiográficas sobre San Ildefonso, promulgadas especialmente por Cixila,⁶³ arzobispo de Toledo hacia finales del siglo octavo. Se cuenta que Ildefonso fue discípulo de Isidoro de Sevilla, que un día, cuando estaba rezando en las reliquias de Santa Leocadia, se le apareció la mártir sobre la tumba, agradeciendo la devoción que sentía por la Madre de Dios (*Enciclopedia Católica*, s.v. San Ildefonso). En otra ocasión, preparándose para la celebración de la fiesta de la Asunción, la misma Virgen descendió a su trono episcopal, rodeada por una compañía de vírgenes entonando cantos celestiales. El obispo se le acercó, pronunciando la salutación angelical, por lo que la Virgen lo premió con una casulla con las instrucciones de usarla solamente en los días festivos designados en su honor. Este tema, transmitido por San Julián,⁶⁴ cobró mucha popularidad durante el siglo XV y fue tratado por varios pintores europeos. Los atributos del santo siempre han sido la pluma, el libro, la mitra y el báculo. San Ildefonso fue reconocido teólogo y se le contempla dentro de la última etapa de la patrística española. Escribió el opúsculo *De illibata virginitate sanctae Mariae* y fue especialmente devoto del culto mariano y paladín de la virginidad de la Madre de Jesús. En realidad cabe decir que en muchas de las versiones latinas la Virgen se le aparece dos veces: “en la primera aparición trae en la mano el libro que le había compuesto el santo

⁶³ Cixila, obispo de Toledo ca. 774-783, probable autor de *La vita vel gesta S. Ildephonsi Sedis Toletanae Episcopi*.

⁶⁴ San Julián de Toledo, contemporáneo de San Ildefonso y segundo sucesor en la sede toledana, autor del tratado *Beati Ildephonsi Elogium*, escrito como apéndice al *De viris illustribus*.

arzobispo y es cuestión de agradecerle la defensa que ha hecho contra los herejes que han atacado la virginidad de la Madre de Dios” (Cárdenas, 1983: 341).

En la Nueva España, como en la Península, el día de San Ildefonso se celebraba el 23 de enero. Era considerado patrón de la ciudad de Toledo y de varias otras ciudades españolas. En la catedral de México era una fiesta doble de segunda clase, con su octava, y en primeras vísperas, maitines y misa participaban cuatro capas pluviales. En las segundas vísperas no había capas, pero los maitines y *laudes* eran cantados y por cláusula de la fundación se oficiaban de noche y con villancicos. También había procesión y sermón con toda la solemnidad debida. Este aniversario fue dotado por el chantre y dignidad de la catedral metropolitana de la Ciudad de México, Alonso Ramírez de Prado, y ejercía como patrono de la festividad todo el cabildo (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fols. 68r-68v).

Los villancicos de San Ildefonso, conservados en los archivos de la catedral de México, son muy apegados a su hagiografía. Varios de ellos giran en torno al tema del milagro del encuentro de San Ildefonso con la Virgen. Así, las coplas del villancico intitulado “Ay, que el sol de Toledo” (74) dan la noticia de que San Ildefonso poseía tantas virtudes que llegó a alcanzar singulares favores de parte de la Virgen que, acompañada de angelicales escuadras, lo vistió de la casulla como a sumo sacerdote. Pero antes de esta historia, en el estribillo, Ildefonso, siendo el sol de Toledo, su arzobispo, anticipa el resplandor de la Iglesia porque es admirado antes que nada por sus prodigios y cada vez que aparece, luce y se retiran las nieblas: motivo que es conocido a través de los villancicos del ciclo mariano.

En el villancico de 1712, “Las campanas ruidosas” (75) tocan para invitar a escuchar los maitines y a celebrar la misa de Ildefonso, donde se repetirá el milagro cuando “la más pura belleza”, es decir, la Virgen, lo vistió de ornamento divino. Las coplas continúan con el tema: Ildefonso logró una gracia especial por parte de “la que es de los cielos gracia”, porque en su iglesia toledana lo vistió de la casulla. Un rasgo que distingue a los autores cuando se refieren a la Virgen es que lo hacen a partir de los conceptos específicos de la terminología mariana. Mientras Ildefonso se prepara, el coro virgíneo canta dulces metros. Entonces la gloria de María, por su real presencia, derrama favores especiales sobre Ildefonso. No se olvida ningún detalle de la historia: desde la casulla hasta la compañía de vírgenes. Se crea la sensación de que en el texto se reproduce la escena

pictórica y la imagen final puede ser reconstruida fácilmente. Otro estribillo que empieza con el repique a los maitines se cantó en 1714 (76). La narración de las coplas es idéntica al villancico anterior: la Reina de Serafines baja del cielo para premiar las oraciones de Ildfonso. Lo viste de paramentos sagrados y él se postra y se humilla ante tales favores porque espera que su título se confirme delante del altar.

El cielo aplaude a Ildfonso, le paga con las glorias de María, le agradece que la defienda con su pluma en el estribillo del villancico intitulado “¡O, qué milagro!” (77), el cuarto texto sobre el tema mariano. En este caso se trata de la herencia literaria del santo donde se muestra como gran defensor de la Virgen. La gloria de María se revive con nuevos esplendores gracias a los esfuerzos de Ildfonso, ya que la defendió con acierto, y mientras la tierra la admira, esta admiración sube hasta el cielo. Se refiere a la obra de San Ildfonso *De virginitate S. Mariae contra tres infideles*⁶⁵ donde el santo toledano defendía la virginidad de María en la concepción y en el parto contra los tres herejes Joviniano, Elvidio y un judío anónimo. En el villancico de 1726 (79) también se retoma la misma tesis: “¡Lucientes antorchas / del sacro zaphir, / venid al aplauso, / al festejo venid!” El festejo se dedica a la campaña de San Ildfonso contra el hereje cuya intención es manchar de acusaciones falsas a María, y se argumenta que su pureza fue encarnada en intacta concha del mar, llena de gracia. Ildfonso salió a su defensa, argumentó en contra del hereje y lo venció. El cielo cantó la victoria y la Reina sagrada bajó para aplaudir a su defensor. Hay otro villancico que se basa en la defensa pública de la virginidad de María realizada por Ildfonso contra los herejes y que se intitula “Acudid, acudid al despacho” (78). Allí se describe al santo como tesorero de Dios por su ciencia y su doctrina. Allí descubrió el herético error de Elvidio, y la madre de Dios lo nombró su capellán de honor.

La historia de Santa Leocadia se menciona en el villancico “Qué inefable, qué raro” (80). Leocadia se levanta de su pira y le dice a Ildfonso: “¡Por tí vive mi Reyna esclarecida!” En algunas versiones poéticas de la leyenda de Ildfonso, la milagrosa resurrección de Leocadia fue incorporada como otra muestra del agradecimiento de la Virgen María hacia el santo prelado. La responsión de las coplas repite tras cada estrofa que María le debe la vida a Ildfonso. Aquí se reproduce la leyenda de la primera aparición de María ante el santo. La deuda se extiende a todos los ángeles, porque adoran a la Virgen; a

⁶⁵ ‘Sobre la virginidad perpetua de Santa María contra tres infieles’.

los santos, porque pueden presentar la luz y las estrellas de su soberano aliento; a los que militan, porque fijan toda su esperanza en ella; a todas las criaturas, porque es emperatriz divina de todo el universo; y comprende al cielo y a la tierra. Parece que las coplas, por su carácter de alabanza, hubieran cambiado de lugar con el estribillo, que tiene más datos precisos sobre la vida de San Ildefonso.

Las imágenes cristológicas pueden ser aplicadas a los santos, como es el caso de San Ildefonso quien es descrito como el “sol de Toledo” y, en el villancico intitulado “Silencio, silencio” (81), se le llama “fénix de amor”.⁶⁶ El santo convertido en la maravillosa ave abrasa su corazón en incendios amorosos para renacer, como dicta la leyenda, de sus propias cenizas. Se quema por dentro, el fuego, que es el ardor del sol y que simboliza el divino amor que procede de Cristo, aumenta, e Ildefonso sacrifica sus deseos personales por seguir amando a todo el mundo. Este elemento en las Escrituras es, además, transformador, alude siempre a la presencia divina, pero hay que acogerlo en el corazón para que pueda obrar en el ser humano.

⁶⁶ Fénix era una ave fabulosa “que batía sus alas al sol hasta encenderse y renacer de sus cenizas. Símbolo de la resurrección, de todo lo único y excelente” (*Diccionario de los autos sacramentales de Calderón, s. v. Fénix*)

SAN PEDRO NOLASCO
(1714-1719)

San Pedro Nolasco nació en Francia, ca. 1189 y murió en Barcelona el día de Navidad de 1256. Se cuenta que desde la juventud repartió su patrimonio entre los pobres y pronunció el voto de castidad. Probablemente participó en la campaña del conde Simón de Montfort contra los herejes albigenses, cuando, en la batalla de Muret, fue derrotado y muerto Pedro de Aragón. A partir de entonces se ocupó de la educación del hijo de este último, quien más tarde sería el rey Jaime. En España, adonde fue mandado junto con el pequeño Jaime por Montfort, se dedicó a rescatar a los cristianos cautivos que vivían bajo la ocupación musulmana. De allí surgió el proyecto de la fundación de una orden religiosa encargada a perpetuar tal obra de caridad. De acuerdo con la leyenda, la Virgen se les apareció, simultáneamente, la noche del 1 de agosto, el día de la fiesta de las cadenas de San Pedro, a Pedro Nolasco, al rey de Aragón, Jaime I, y a Raymundo de Peñafort, canónigo de la catedral y confesor de los dos, en una visión donde los animaba a concluir la intención bajo su patrocinio y protección. Tras ese milagroso suceso, la orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos Cristianos, obedeciendo a la necesidad de rescatar a aquellos que, después de caer en la prisión o en la esclavitud, estuvieran en riesgo de volverse apóstatas, fue fundada en Barcelona en 1218, y su confirmación pontificia se obtuvo de Gregorio IX en 1235 (*Enciclopedia Católica*, s.v. San Pedro Nolasco).

En un principio la congregación se estableció como una orden militar, siguiendo el ejemplo de las del Temple, Calatrava o Santiago. Estaba formada por caballeros laicos que eran instruidos en lo espiritual por sacerdotes y eran encabezados por un maestro general vitalicio. Los unían los votos monásticos de pobreza, castidad, obediencia y el de redimir a los cautivos en manos de infieles y en peligro de apostasía. Después de ascender Clemente V al trono pontificio (1305), se determinó que los generales fueran sacerdotes, así que los caballeros abandonaron la orden y la heredaron los presbíteros, conservando siempre la redención como el objetivo principal. Más adelante, a mediados del siglo XV, la orden sufrió un cisma, nombrando simultáneamente a dos generales: uno de Cataluña y otro de Castilla. Este último junto con los miembros de su comunidad fueron los protagonistas de la expansión de la Merced por el Nuevo Mundo (León Cázares, 2004: 19-22).

El primer miembro de una orden religiosa que arribó a las costas del territorio que hoy es México fue el mercedario fray Bartolomé de Olmedo, aunque se desconoce si sus motivos eran personales o actuaba cumpliendo las comisiones del provincial de Castilla (León Cázares, 2004: 26; Nolasco Pérez, 1923: 21). Sin embargo, las órdenes recomendadas para la evangelización por el mismo Cortés fueron la de San Francisco y la de Santo Domingo. La Merced no era una orden mendicante ni estaba considerada como misionera; es más, las quejas sobre la indisciplina de sus miembros se conocían desde años anteriores de establecerse los seguidores de San Pedro Nolasco en Guatemala y otros territorios de Centroamérica. No fue sino hasta 1592 que los mercedarios pudieron fundar su propio convento en la Ciudad de México, al conseguir la complicidad del virrey y el patronazgo del rey Felipe II. Al mismo tiempo se fundaron los conventos de Puebla y Oaxaca (1598 y 1601), paso necesario para los frailes que venían de Guatemala, se siguieron en 1607 el de Tacuba y los de Veracruz y Atlixco en 1613. El siguiente movimiento fue obtener la autonomía de la Provincia de la Visitación, con centro en la ciudad de México, de la de Guatemala. Muy pronto se instituyó también la primera cofradía de redención de cautivos con fieles de ambos sexos (León Cázares, 2004: 123). Tal y como se constituyó la orden a principios del siglo XVII, fue un gran atractivo para desarrollar su carrera, tanto administrativa como universitaria, para muchos ingresados de procedencia criolla.

La Merced de México exenta de los trabajos y sinsabores de administrar pueblos indígenas o del peligro de misionar entre infieles; establecida en centros económicos importantes; poseedora de recursos materiales; ligada a la prestigiosa vida universitaria; liderada por personajes influyentes, tanto por su origen social y bienes de fortuna como por la fama conseguida en cátedras, púlpitos y confesionarios, debió constituirse durante la primera mitad del siglo XVII en una opción deseable para muchos jóvenes criollos que se inclinaban por el estado sacerdotal, concebido como una carrera que ofrecía seguridad económica y posibilidades de desarrollo personal, con evidentes ventajas sobre sus colegas seculares, siempre en competencia por la obtención de un beneficio eclesiástico (León Cázares, 2004: 171).

De esta manera la Merced de México fue una orden de carácter esencialmente urbano y criollo. Durante el siglo XVII alcanzó su mayor esplendor gracias a la indudable habilidad política y financiera, pero igualmente destacó en las labores intelectuales: el astrónomo y matemático fray Diego Rodríguez, fray Juan de Herrera, fray Gerónimo de Andrada y el cronista jurista fray Francisco de Pareja, que predicaron en los púlpitos y ocuparon cátedras en la Real y Pontificia Universidad de México, dan ejemplo de ello.

La estrategia de las fundaciones tenía como norma elegir aquellos lugares donde existiera población española de buenos recursos a efecto de garantizarle al convento la seguridad económica proveniente de capellanías y donaciones. Con gran prudencia se abstuvieron de erigir conventos en pueblos de indios donde las limosnas eran acaparadas por el párroco o en lugares que no les garantizaran ingresos suficientes. Estas ideas directrices y lo tardío del establecimiento de la orden impidieron que en la Nueva España los mercedarios se dedicasen a labores misionales [...]; pero sí es un hecho que, por lo que al siglo XVII se refiere, lograron encauzar sus intereses hacia las actividades intelectuales logrando incluso se un núcleo activo de estudios científicos no siempre ortodoxos del todo. Ello explica asimismo la riqueza y opulencia de sus construcciones tan alejado de las ideas de austeridad con que la orden había querido establecerse en la Nueva España (Trabulse, 2009: 200).

El Ceremonial de la catedral de México no menciona la ejecución de villancicos para la fiesta de San Pedro Nolasco. Se celebraba el 31 de enero⁶⁷ y era una fiesta doble, participaban cuatro capas pluviales en primeras vísperas y misa, y dos en segundas vísperas. Asistía la capilla, que cantaba en primeras vísperas y misa (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 69r). Nada más. Sin embargo, el Archivo del Cabildo resguarda dos partituras de villancicos de este santo de 1714 y 1719. La conservación de dichos manuscritos en la catedral de México sorprende, además, por el hecho de que ningún otro santo de las demás órdenes religiosas, cuya existencia en el territorio novohispano se destacaba por su mayor presencia, mereció la misma suerte. No quedan rastros de los villancicos de Santo Domingo, de San Francisco o de San Agustín, pero sí de San Pedro Nolasco. La misma Sor

⁶⁷ En 1969 el calendario romano fue reformado y, como consecuencia, la fiesta de San Pedro Nolasco fue suprimida, el Martilogio Romano lo conmemora ahora el 28 de enero.

Juana escribió en 1677 un juego de villancicos dedicados al fundador de la Sagrada Familia de Redentores de la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Con esta circunstancia se subraya la habilidad de los mercedarios para negociar ventajas o privilegios allí, donde los acontecimientos políticos se mezclaban con asuntos de naturaleza local.

En el estribillo del villancico de 1714 (82), San Pedro Nolasco se proclama como el adalid, el heroico defensor del dogma de la Purísima Concepción, pues sólo la verdad, guiada por la voluntad divina, puede resolver una disputa tan sutil. Las hagiografías del santo, sin embargo, no registran episodios que constaten su labor dogmática relacionada con la Inmaculada.⁶⁸ El hecho es que este villancico resulta ser otro curioso ejemplo que refleja el proceso de la constante reutilización de textos anteriores. En la portada del manuscrito aparece el nombre de San Ildefonso, mientras que en el texto todas las referencias a San Ildefonso fueron cuidadosamente sustituidas, mediante papelitos pegados encima del texto original, aunque escritos con la misma grafía, por otras relativas a San Pedro Nolasco. La fecha de 1714 debe ser el año de la ejecución del villancico de San Ildefonso, y el villancico de San Pedro Nolasco necesariamente tiene que ser posterior. El estribillo quedó intacto, no presenta ningún tipo de modificación, pero tampoco se menciona en él el nombre de San Ildefonso. Las notables discrepancias hagiográficas se pasaron por alto, cuya única explicación puede estar en las prisas en las que se armó la fiesta en aquel año o la falta de recursos para pagar la composición de una pieza completamente nueva.

Los cambios se dejan ver en las coplas del villancico. En esta nueva narración, San Pedro Nolasco lucha contra los albigenses por defender la pureza de María, mostrando, desde la infancia, su inclinación por la devoción a la Virgen, la sacra Emperatriz. En la última copla Nolasco se reafirma como el defensor de la pureza virginal, manifestando esta labor día a día con sus propias obras. Tal parece que al versificador de esta versión le costó mucho trabajo encontrar la rima adecuada para el último verso de la tercera copla, así que la historia obtuvo un final inesperado: “De la pureza Nolasco / es el defensor sutil, / manifestando con obras / que le hace salir de sí”. Mientras tanto, la herejía albigense, el catarismo, fue un movimiento religioso gnóstico que se desarrolló en el Occidente desde

⁶⁸ Véase, entre otras, *Vida del glorioso patriarca san Pedro Nolasco, fundador del orden real y militar de María Santísima de la Merced...* (Colombo: 1769).

mediados del siglo X hasta el siglo XIII, cuando entró en la clandestinidad. El pensamiento cátaro se basaba en una teología dual, cuyo universo abarcaba dos mundos: uno espiritual, creado por Dios, y otro material, creado por Satanás.

La visión cátara de la creación como intrínsecamente malvada condujo al rechazo de la doctrina tradicional sobre la encarnación de Cristo. En su lugar, los cátaros creían que Cristo sólo se había encarnado y había sufrido en la cruz en apariencia. Según una fuente cátara, había sido “concebido” por la Virgen María después de haber entrado por uno de sus oídos (Frassetto, 2008: 105).

Los cátaros no reconocían ningún dogma referente a la Virgen y se negaban a venerarla. La existencia de una herejía albigense que se pronunciaba en contra de las doctrinas oficiales de la Iglesia Católica es evidente, así como la participación de Pedro Nolasco en la campaña en contra de los herejes albigenses, lo cual ha sido apuntado arriba. No obstante, habría que cuestionar las aportaciones de San Pedro Nolasco en la defensa teológica de la Inmaculada Concepción, a diferencia de San Ildefonso, quien sí se destacó como famoso abogado y protector de la virginidad de la Madre de Dios. El autor de la nueva versión del villancico probablemente carecía de conocimientos teológicos profundos y no supo aprovechar la estructura original del texto, lo que condujo a serios errores interpretativos.

No cabe duda de que el segundo villancico de San Pedro Nolasco, de 1719 (83), también debió haber sido reelaboración de algún texto anterior dedicado a otra festividad, probablemente del santoral. Se caracteriza por una estructura de tipo general de escasas referencias a los hechos precisos de la vida del santo. En el estribillo se explota el motivo del fuego, común para los villancicos del ciclo cristológico, que simboliza el amor divino, y que se puede encontrar también en los villancicos de San Ildefonso y de San Eligio.

¡Fuego, fuego, que se abrasa
 qual Troya divina en vivos incendios!
 ¡Fuego, fuego, de Nolasco
 en amantes ardores sagrado el afecto!
 ¡Fuego, fuego, si para que arda,
 más fino en sus llamas se abrasa en silencio!

¡Fuego, fuego, sin que a rebato
el sonoro metal toque de su pecho!

El santo se abrasa en vivos incendios del amor, su sagrado afecto hacia Dios se enciende en amantes ardores. El fruto del silencio es la oración: así, en silencio, el amor se expresa de manera más fina.

El fuego como representación del amor de Dios que se enciende en el alma del santo de la misma manera funciona como un elemento articulador en las hagiografías. Seguramente llega a los villancicos de los patronos hagiográficos que describen las virtudes y la humildad de un santo. Una vez que queda representado de forma cantada en un espacio público, empieza a formar parte de un imaginario compartido entre diferentes géneros religiosos. En la *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco*, en el capítulo sobre su “ardiente caridad para con Dios y los próximos, de su fe, esperanza y fidelidad suma” se lee:

Sobre las raíces de la verdadera humildad, se levanta gloriosamente el árbol generoso de la caridad, dilatado en sus dos ramas del amor de Dios, y el de los próximos. Esta es toda la vida de Nolasco, y con hallarse cada una de sus virtudes en grado tan alto, podemos decir seguramente, que su caridad era mayor que todas: *Major autem horum est charitas*. Esto significó en su nacimiento el Cielo, trayendo tantos pobres a su casa, para que Angeles, y pobres le celebrasen; significando en los Angeles el fuego del amor de Dios, que allí se encendía; y en la pobreza el incendio de caridad, que para sus próximos se esperaba. [...] El amor de Dios ardió en el alma de San Pedro Nolasco de fuerte, que fue milagro, que en algunas ocasiones no le acabasse, como él dixo algunas veces (Colombo, 1769: 396-397).

Las coplas desarrollan el tema de la llama del amor que arde en el pecho de Nolasco. En la primera copla se evoca la oposición entre el fuego y el hielo, o la nieve y el incendio, uno de los ejes centrales para los villancicos de Navidad. Es otro ejemplo de como los temas significativos para los villancicos del ciclo cristológico pasan a diferentes festividades del santoral, principalmente de santos-varones. En las siguientes coplas, a manera de personajes, salen a la escena: Mongibelo, que sería el volcán Etna en italiano, que se ubica en la costa de Sicilia. La llama del amor no puede consumir a Nolasco,

personificado este último en un volcán, ya que mientras más arde, más ardores exhala, es decir, cada vez ama con más intensidad. Después aparece “el Argel tirano” que no puede arrebatarse el amor de Pedro, ya que su tiranía conduce a los hierros de la cárcel y no a las voces del metal sonoro de la campana de una iglesia. Se ve aquí una clara alusión a las actividades de la Orden de la Merced durante los siglos XVI – XVIII, y especialmente durante el siglo XVII, que logró la redención de muchos cristianos de las cárceles de Argel. Se dedicaban al rescate de grandes grupos de presos –consta, por ejemplo, la liberación de 302 cautivos en 1655 (Garí y Siumell, 1873: 232)– como también a operaciones individuales. Estos acontecimientos se ven reflejados en las obras de Lope (*Los Cautivos de Argel*) y de Cervantes (*Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*), quien sufrió el cautiverio en Argel durante cinco años. En la última copla del villancico se confirma la relación que establece el versificador entre el fuego del amor divino y la caridad del santo, basándose en el fragmento hagiográfico citado arriba. Se abrasa en las llamas del amor sin sentir el ardor del fuego y sin causar un humo negro y espeso porque la caridad es lo que lo mueve y le provoca sentir lo que siente.

SAN JOSÉ

1717

El villancico de San José es uno de los pocos textos, reconstruidos a partir de las partituras musicales, que se pudo ubicar en un pliego suelto. La partitura musical no lleva fecha, en cambio el título del pliego proporciona mucha información interesante, incluyendo la probable fecha de su elaboración, 1717: *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad del patrocinio de el Gloriosso Patriarcha Señor San Joseph, que dotó y fundó la devoción del señor doctor don Joseph de Torres y Vergara, cathedrático jubilado de Prima de Leyes en esta Real Universidad, juez de testamentos y capellanías en su arzobispado, consultor del Santo Officio de la Inquisición y thessorero dignidad de dicha Santa Iglesia. Compuestos en metro músico por el bachiller don Manuel de Sumaya, su maestro de capilla, quien afectuoso los dedica a dicho señor thessorero. Con licencia en México por los Herederos de la Viuda de Miguel Ribera Calderón, año de 1717.*

El Patrocinio del Señor San José se celebraba el tercer domingo después de la Pascua de Resurrección, es decir, era una de las fiestas móviles, de segunda clase. Había repiques, cuatro dignidades en primeras vísperas y en la misa, y dos en segundas. Los maitines cantados debían ser de noche por la cláusula de la fundación de este aniversario. La última anotación que se extrajo del Ceremonial de la catedral indica que los maitines se hacían de noche únicamente en ocasiones exclusivas, especificadas cuidadosamente por el ritual. Este aniversario fue donado por el Dr. José de Torres y Vergara,⁶⁹ como consta también en el título del pliego suelto. El aniversario se celebraba con toda la solemnidad de música, instrumentos, órgano, salmos, villancicos y repiques. Y como los repiques eran en la noche, se tocaba a las cinco de la tarde hasta las cinco y media y de las cinco y media hasta las seis.⁷⁰

⁶⁹ El Dr. José de Torres y Vergara, catedrático de la Universidad, “se había desempeñado como abogado del ayuntamiento de la ciudad de México, en donde su padre era regidor. Su primer nombramiento en el arzobispado fue como provisor de indios, después como juez para Guadalajara. Probada su capacidad, el arzobispo Aguiar y Seijas lo designó como juez de testamentos en 1692, cargo que ya no dejaría sino al final de su vida, en 1727. Durante todos esos años, Torres y Vergara pudo realizar una larga y brillante carrera docente y eclesiástica” (Aguirre Salvador, 2001: 83).

⁷⁰ ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fols. 51v-52r.

Además del Patrocinio, el 19 de marzo se celebraba el día del Santísimo Patriarca Señor San José, de acuerdo con el calendario litúrgico general. Ésta era una fiesta doble de primera clase. Había seis dignidades en primeras vísperas y misa, y cuatro en segundas. Asistía la capilla de música con todos los instrumentos y había repiques. La procesión se detenía en la capilla del santo. Algunos años después de haber sido cantado el villancico de San José incluido en esta colección, Juan de Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo de México de 1730 a 1747 y virrey de la Nueva España de 1734 a 1740, donó otro aniversario para la fiesta del 19 de marzo, donde se establecía que el día anterior se cantaban los maitines en la tarde, inmediatamente después de completas, con toda solemnidad y con la capilla de música presente, villancicos, órganos y seis miembros del cabildo, de la misma manera como se hacía en la fiesta del Patrocinio. La voluntad del arzobispo era que se cantaran precisamente en la tarde y, si se pusiera el sol cuando estaban en ello, desde aquel momento se rezara el resto, con el objeto de que no se tocara por la noche. Esta fundación no obligaba a celebrar la misa ni alguna otra cosa, sólo a la asistencia y solemnidad de los maitines.

La figura de san José, a pesar de apenas ser mencionado en la Biblia, ha sido objeto de una fuerte devoción a través de los siglos. Algunos padres de la Iglesia, como San Bernardo de Claraval (1090-1153) desarrollaron toda una teología josefina, enfatizando su presencia como patrono de la Iglesia (si se identifica a María como la Iglesia misma, su esposo San José, por lo tanto, sería su protector). Isidro de Isolano publicó en 1522 el *Sumario de los dones de san José*, donde, basándose en los evangelios apócrifos, relata cómo, tras la muerte y resurrección de Cristo, el cuerpo de san José fue elevado al cielo. Destacan allí sus reflexiones acerca de la agonía del santo y el consuelo que recibió de parte de María y Jesús. Pero el promotor más importante del culto josefino fue Jean Gerson (1363-1429), cuyo poema *Josephina* de 4 600 versos elogia sus virtudes. Además, impulsó la institución de la festividad de san José y sus Desposorios. La fiesta fue instituida en el calendario litúrgico en 1479 por el papa Sixto IV. Comenzaron a editarse libros en su honor cuando, más tarde, en los siglos XVI-XVII resurgió su culto en la iglesia universal. Su patronazgo para alcanzar una buena muerte ganó una gran popularidad, ya que inspiraba la confianza de ganar la última batalla contra las tentaciones del demonio. En 1555, el primer Concilio Mexicano toma a San José como patrono de la naciente iglesia mexicana y del

primer reino del imperio español. A partir de este momento se convierte en una devoción favorecida entre las órdenes religiosas a través de la fundación de cofradías, capillas e iglesias (Sánchez Reyes, 2009: 298-303). De hecho los franciscanos habían tomado a San José como patrón en la conversión de los indios. En 1729 el cabildo de la Catedral Metropolitana nombró a San José, además, como protector de los temblores. A eso se debe seguramente la institución del segundo aniversario en la fiesta de San José el 19 de marzo por el arzobispo de México Juan de Vizarrón y Eguiarreta.

El texto del villancico intitulado “Si son los elementos” (84) pertenece al género de villancicos de alabanza. No se menciona ninguna referencia a ningún tipo de dato relacionado con la vida, milagros o patronazgos de San José. Tiene la estructura tripartita que empieza con la introducción, seguida por las coplas, y termina con el estribillo. Este orden parece poco usual pero se conserva tal cual como fue registrado en el pliego suelto, y se debe a la organización musical del villancico. La introducción reclama que los elementos del orbe (fuego, aire, tierra y agua) asistan a la conmemoración con consonancia, siendo integrantes de la *harmonia mundi*, un mundo perfectamente reglamentado. Las cuatro coplas están dedicadas a cada uno de los elementos. La tierra acompaña la música con pájaros y flores “o con acordes matizes, / o en fragantes consonancias”. El agua adiestra a sus ninfas y sirenas para que canten sus “líquidas” canciones. El aire adiestra a las aves para que alaben a San José, trinando en facistoles. El fuego hace acordes sus llamas, acordándose del ave Fénix y de la Salamandra.

El estribillo, acorde final del villancico, parece enigmático a primera vista, pero con la explicación del contexto musical litúrgico deja de serlo.

Buenas mixtiones son
mas basta, basta,
que con “irse en paz”
más suaves cantan.

Mixtión es un término musical, procedente de la música tonal occidental, que designa el tono mixto “que sube al término de Maestro y baxa al extremo de Discípulo” (Romero de Ávila, 1811: 21). En definición de José Sierra Pérez “es una práctica del canto eclesiástico, mezcla del canto llano y del canto de órgano, basado en los diapasones y cuerdas finales de los tonos del canto llano, y tiene la desigualdad de los valores de las figuras propias del

canto de órgano o canto figurado” (*Diccionario de la música, s.v. Mixto, canto*). El canto mixto prescindía del canto polifónico y convivía con el canto llano, aunque éste se utilizaba en menor medida y como expresión de cierta solemnidad. Por otro lado, la expresión “irse en paz” alude al gesto de paz y fracción que se realizaba después de la presentación de las ofrendas. Acabado el gesto de paz y durante la fracción se cantaba un canto litánico de carácter meditativo, basado en las repeticiones: el “Cordero de Dios” (Aldazábal, 1999: 74). Así que el sentido de la seguidilla es el siguiente: basta de tanta solemnidad, llegó la hora de cantos más suaves.

La utilización de terminología musical sugiere que su autor debió estar familiarizado con este medio, hecho que refuerza la autoría de Manuel de Sumaya. En la contraportada del pliego suelto aparece impreso un soneto firmado por el maestro de capilla. La conocida afirmación de que los músicos también podían ser autores de algunas letras de sus villancicos se corrobora por lo que cuenta Sumaya en su soneto:

Estos humildes metros que inspiraba
musa inculta, que al tiempo que escribía
en la ternura más se detenía
y el arte y elegancias olvidaba,

el fervor y no el numen dictaba,
y así la que les falta melodía,
suplirá del affecto la armonía,
que al culto y no a las voces aspiraba.

A vos, gran thessorero, se dedican,
pues deben su dulçura a vuestro anhelo
y vuestra devoción mejor explican.

Mientras el santo paga tanto zelo,
vivid, que estos maytines nos indican
que las *Laudes* tendréis allá en el cielo.

Inspirado en una musa inculta, según su propia confesión retórica, se dejaba influir más por la ternura que sentía hacia el tesorero de la catedral, el fundador del aniversario de la fiesta del Patrocinio de san José, José Torres y Vergara, que por el arte y la elegancia de los versos. Así que donde les faltara la melodía a los versos, la armonía de la música disimularía sus defectos, porque el destino de los villancicos es el culto, el servicio litúrgico y no la consonancia de las voces. Este testimonio reubica los acentos en el orden siguiente:

primero el culto, después la música y sólo al final de la lista están los versos. Se trata de una interpretación juguetona de un maestro capilla que compone versos para su propia música dentro del entorno que dicta las prioridades.

SAN PEDRO
(1699-1726)

San Pedro fue uno de los tres apóstoles más íntimamente asociados con Cristo junto con Santiago el Mayor y Juan. Su nombre verdadero era Simón y fue hijo de Jonás, nacido en Betsaida (*Juan*, 1: 42, 44). El apóstol Andrés era su hermano y el apóstol Felipe provenía del mismo pueblo. Es mencionado frecuentemente en los Evangelios y en los primeros capítulos de los *Hechos de los Apóstoles*. Le son atribuidas dos epístolas dirigidas a las iglesias del Asia Menor. Desde el primer encuentro con el Señor, se anticipó el cambio del nombre de Simón por *Cefas*, que en arameo significa ‘roca’ y fue traducido al latín como *Petrus*. Después de la Ascensión, San Pedro estuvo predicando en Jerusalén y Palestina. Entre los años 42 y 44, Herodes Agripa I inició una nueva persecución a la Iglesia en Jerusalén. Después de la ejecución de Santiago, hijo de Zebedeo, encarceló a Pedro, quien logró escaparse de la prisión en el año 44, y no se sabe nada de él sino hasta el año 50, cuando participó en el Concilio de Jerusalén. Murió durante la persecución neroniana de los años 64-67; según la tradición fue empalado y luego crucificado con la cabeza hacia abajo. En la iconografía, de acuerdo con la descripción de Vargas Lugo, se le representa normalmente con una barba corta, redondeada, un poco gris:

Sus atributos más comunes son las llaves, pero también lo son el gallo que recuerda la negación que hizo de su maestro, la tiara que alude a su jerarquía de primer Papa; el libro que es común a los demás apóstoles y que en su caso también alude a las dos epístolas que se le atribuyen; asimismo se le ha representado con una red o unos pescados, como protector de los pescadores (1985: 190).

La fiesta en memoria de los santos Pedro y Pablo se celebra desde el siglo IV tanto en el Oriente como en Roma, sin embargo las fechas difieren para la celebración. En el Asia Menor se eligió el día 28 de diciembre, y en Roma siempre se realizaron las festividades el día 29 de junio, en la conmemoración de los apóstoles.

La celebración de San Pedro en la Nueva España, en específico en la catedral de México, comenzaba el 28 de junio con dos misas (una después de hora tercia y la misa de la vigilia después de hora nona), con seis dignidades que celebraban las vísperas, con la

capilla de música presente con cantantes y todos los instrumentos. Los maitines eran cantados de modo solemne con villancicos que el maestro de capilla tenía que componer nuevos cada año por dotación que hizo Simón Esteban Beltrán de Alzate,⁷¹ quien estableció que en el aniversario debía de haber repiques, una misa cantada después de hora prima con responso y el doble de campanas. El 29 de junio era el día de tabla y asistían a la celebración todas las comunidades. La iglesia se iluminaba completamente. La fiesta era de primera clase y tenía su octava. Se repicaba a las cuatro de la mañana, seis capas pluviales estaban presentes en la misa y cuatro en segundas vísperas. La hora tercia también se celebraba de una forma solemne, con capilla, música e instrumentos y órganos. La procesión se detenía en la capilla de Nuestro Padre San Pedro (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 83v-84v).

El culto a la fiesta de San Pedro en la catedral de México tuvo un auge importante después de la década de los setenta del siglo XVII. Durante esta época se realizó la renovación de la capilla de Nuestro Padre San Pedro, cuya benefactora fue la propia iglesia catedral por medio de su cabildo. Se construyó un nuevo retablo dedicado al santo patrono junto con otros dos, dedicados a Santa Teresa y a la Sagrada Familia. La estudiosa Nelly Sigaut asocia este auge del culto con el enriquecimiento de la congregación de San Pedro sucedido en los años mencionados. La congregación se estableció en la iglesia de la Purísima Concepción, a iniciativa de Pedro Gutiérrez de Pisa, vicario general de indios y chinos del obispado de México y dignatario de la catedral de Puebla, y con el apoyo incondicional del obispo Pedro Moya de Contreras en 1577; la congregación se mudó pronto a la iglesia de San Juan de la Penitencia y, más tarde, fijó su sede permanente en la iglesia de la Santísima Trinidad. Un estudio detallado de Asunción Lavrin muestra que el principal propósito de la congregación era promover el culto a San Pedro entre los

⁷¹ De acuerdo con la nota de Rubio Mañé, fue uno de los eclesiásticos mexicanos más distinguidos del siglo XVII. Simón Esteban Beltrán de Alzate (1619-1670) estudió en la Real Universidad Pontificia de México y el mismo año de su graduación tomó posesión de la cátedra de Prima de Artes. Cuatro años más tarde se graduó de Licenciado en Teología y en 1644, un año más tarde, se hizo cargo de la cátedra de Vísperas de Filosofía, al otro año de la Prima de Filosofía y en 1653 de la Sagrada Escritura. En 1650 obtuvo la Canonjía Magistral de la catedral de México. Fue uno de los mejores oradores de su tiempo y fue frecuentemente solicitado por los virreyes en las negociaciones más arduas. También fue juez ordinario del Tribunal del Santo Oficio desde 1654. Diez años más tarde tomó posesión de la prebenda de tesorero de la catedral de México por nombramiento del Rey. El mismo año fue recibido por cancelario de la Real Universidad Pontificia y, al año siguiente, le dieron el nombramiento de maestrescuelas de la catedral de México. En tres ocasiones fue Rector de la Universidad (Rubio Mañé, 1983: 278-279).

miembros del clero y ofrecer ayuda cristiana, material y espiritual a todos los clérigos, pero su tarea primordial era la de dar apoyo después de la muerte.

La congregación fue establecida con el propósito fundamental de servir al clero, pero no excluía a los seglares, que con el tiempo pasaron a ser parte importante de la misma. Al año de su fundación, San Pedro contaba con sesenta y ocho miembros, la mayoría clérigos, aunque pronto comenzaron a aparecer en los libros de ingreso nombres de seglares distinguidos. Aunque técnicamente cualquier clérigo que estuviera en buenos términos con la iglesia podía ser miembro de San Pedro, sólo miembros de la élite social de Nueva España eran admitidos (1980: 568-570).

El auge del culto al santo creció tanto que en 1685, estando en la sesión ordinaria, los capitulares deciden “que se haga la fiesta de Nuestro Padre San Pedro con toda solemnidad, que se pongan fuegos en la torre y en el patio por la noche, [...] en la torre se pongan flámulas y banderas y que los señores jueces hacedores las paguen” (ACM, Actas de Cabildo, Sesión del 15 de mayo de 1685, *apud* Sigaut, 2002: 122).

El esplendor de la celebración de la fiesta de San Pedro debe ser la razón principal de la abundancia de los villancicos de San Pedro que resguarda el Archivo del Cabildo, en comparación con las demás festividades. En cambio, el Catálogo de villancicos del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de España cita apenas tres juegos de villancicos de san Pedro, de los cuales uno es de Sor Juana, otro de Manuel de León Marchante y el tercero, de Lorenzo Antonio González de la Sancha, que se cantó en 1715 en la Catedral Metropolitana de México. En el Catálogo de villancicos y oratorios de los siglos XVIII y XIX, en la Biblioteca Nacional de España, aparece mencionado un solo villancico de san Pedro Apóstol, que fue representado en el prioral templo del gran Puerto de Santa María. Este hecho muestra que las iglesias, tanto de España como de Italia, no celebraban la fiesta de san Pedro de la misma manera que las novohispanas. Según Drew Davies, en el siglo XVIII novohispano, San Pedro, tanto en la poesía religiosa como en la pintura y la arquitectura, representa la iglesia universal romana y la autoridad del Papa por encima de la autoridad política de la monarquía y de todas las medidas anticlericales que adoptan los Borbones (Davies, 2007: 87-96). Sin embargo, villancicos dedicados a san Pedro, hasta donde nos lo permiten saber las fuentes conservadas, aparecen en el territorio novohispano

desde principios del siglo XVII –en el Cancionero de Gaspar Fernández–, razón por la que este fenómeno no puede ser explicado por la sucesión de los Borbones, sino más bien por los intereses políticos del cabildo de la Catedral Metropolitana y sus clérigos, que se dedicaron a promover la fiesta. En lo que respecta a los villancicos, sólo la existencia del aniversario que pagaba la composición de textos nuevos cada año aclara la presencia de éstos en las celebraciones. Si no hay aniversario que específicamente proporcione una cantidad de dinero para la capilla de música y para que su maestro componga villancicos, no hay villancicos. Solamente los villancicos de Navidad y *Corpus Christi* eran cubiertos por el venerable cabildo de la catedral, el resto de las festividades eran pagadas por los aniversarios.

La élite intelectual novohispana, como Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, dio su apoyo para la promulgación del festejo dedicado a San Pedro. *Los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de México, en los Maitines del gloriosísimo Príncipe de la Iglesia, el Señor San Pedro, año de 1683*, según concuerdan varios estudiosos, son los villancicos más hermosos que escribió Sor Juana Inés de la Cruz. Como ha comentado Martha Lilia Tenorio, para Sor Juana “la alegoría no es el origen de un romance relator, sino el vehículo del afecto” (Tenorio, 1997: 129). Quizá sea la razón por la cual los temas principales de estos villancicos tuvieron una difusión tan impresionante en la tradición novohispana, dado que prácticamente carecemos de villancicos de san Pedro españoles. En el juego de villancicos de Sor Juana se articulan temas como: Simón Pedro, el pescador; el mar y Pedro que se anega en él; y, finalmente, Pedro que llora su error.

Antes de entrar en las cuestiones de los principales itinerarios temáticos en los que abundan los villancicos de San Pedro de este corpus, cabe mencionar dos textos basados en el asíndeton, donde Pedro es mencionado de una manera casual. El primer villancico es de 1703 (53) y el segundo de 1718 (69), es decir hay ejemplos de cada uno de los maestros de capilla: Salazar y Sumaya. El villancico de 1703, “Agua, tierra, fuego, vientos” tiene, además, como fuente un villancico de Navidad que se cantó en 1683 en la catedral de Sevilla (pl. s., Sevilla, 1683), cuyo estribillo es el siguiente:

Aguas, tierra, fuego, vientos,
yo dudo y yo muero.
¡Llanto, frío, brutos, penas,
responded a mis quexas!

Flores, astros, dichas, cielos,
 en mi duda peno.
 Alva, luna, sol, estrellas,
 oíd mi rudeza,
 di tus desvelos.
 Flores, astros, dichas, cielos.
 Alva, luna, sol, estrellas.
 Aguas, tierra, fuego, vientos.
 Llanto, frío, brutos, penas.
 Yo no os entiendo,
 ¿qué cambio es este
 que en un Niño tierno,
 conmutando las penas en flores,
 las aguas en fuego,
 el llanto en estrellas,
 los brutos en cielo,
 en el mundo producen nuevos efectos?

Es difícil determinar si fue reelaborado en España o después de llegar el pliego suelto a México. Del villancico de la catedral de México sólo se pudo reconstruir una parte del estribillo y de las coplas. El texto de las coplas quedó especialmente fragmentado porque en la partitura faltaron las hojas del tiple y del tenor. De las series que se mencionan en el estribillo de Sevilla, en el villancico de México figuran “agua, tierra, fuego, vientos” y “flores, astros, dichas, cielos”. La primera serie celebra a San Pedro y la segunda, de la misma manera como “alva, luna, sol, estrellas” en el villancico de Sevilla, pide oír los “acentos” (“rudeza” en el pliego de Sevilla) y “decir” (“compartir” en el pliego de Sevilla) los “afectos” (“desvelos” en el pliego de Sevilla). Las últimas líneas repiten los versos 14 y 15 del estribillo sevillano: “yo no os entiendo, / qué cambio es este” pero el Niño tierno que “conmuta las penas en flores” es sustituido aquí por “el llanto en el fuego”.

El villancico de 1718 “Aplauda la tierra” trata sobre los cuatro elementos y está basado en una plurimembración que conjuga tierra, fuego, aire y agua con aves, rayos, plantas y peces y con vergeles, ondas, llamas y motetes que aplauden, celebran, publican y festejan. El estribillo es de aplicación libre, ya que el nombre de Pedro ni siquiera se menciona en el texto. Cada una de las coplas está dedicada, como era la costumbre en este tipo de villancicos, a un elemento en específico que se relaciona con algún detalle de la vida y los hechos de San Pedro: la tierra con la fundación de la Iglesia, el agua con el amor, el fuego con la fe y el aire con la victoria.

La vida y los hechos de San Pedro Apóstol

En la poesía villanciquera la vida de San Pedro se reduce a dos motivos fundamentales. El primero, que destaca a Pedro como el fundador de la Iglesia cristiana, católica y romana; asimismo se le considera como el primer Papa, su rostro y su piedra angular. El segundo motivo, que funciona como el hilo conductor que vincula el estribillo con las coplas, desarrolla la historia del pescador que pasó a ser Nuestro Padre San Pedro por petición del mismo Jesucristo.

El estribillo del villancico “Oíd, aprended, tiernas avesillas” (51) es un pregón donde se proclama que Jesucristo, “el uno y trino maestro”, que siendo uno es Padre, Hijo e Espíritu Santo, hablará sobre su doctrina. En la primera copla Anfión, un músico en la mitología griega, empieza a tocar su lira de una manera tan dulce, “que hasta las piedras se atrae”: según la leyenda, durante la fortificación de Tebas, mientras Zeto, su hermano gemelo, cargaba los bloques pesados, Anfión tocaba la lira y las piedras lo seguían y se colocaban en su sitio. En la tercera copla continúa la metáfora de Anfión y se evoca a Cristo que tocaba a Pedro, la “piedra augusta” y a otros comensales, y lo seguían, poniéndose plenamente en sus manos. Entonces Cristo, apoyándose en ellos, creó su iglesia. San Pedro se califica aquí como la piedra inicial en la fundación de la Iglesia cristiana y así es como se resalta la importancia de su papel en la historia.

En el villancico intitulado “Suenen, suenen, clarines alegres” (52) diferentes instrumentos —clarines, tambores y trompas—celebran al pescador que dejó su oficio. La participación de diversos instrumentos musicales que van alternándose en la comunicación del poeta no era ajena a la poesía castellana ya desde el Medievo (véase Porrás Robles, 2008: 113-136). Los instrumentos celebran y las tropas escuchan la historia del sagrado Apóstol. Cada una de las coplas de manera diferente trata el mismo asunto: cómo Pedro abandona su oficio de pescador y se convierte en el “pescador de almas”. Pedro deja el mar y sigue un camino mejor en la tierra, porque si en el mar uno puede ahogarse, en la tierra se desahoga. Para entrar en el mar, el hombre es incitado por un interés humano, pero por seguir al Cristo en la tierra le espera la gloria. Pedro deja las redes y se entrega a Cristo porque si en el mar lo esperan las borrascas, Cristo le garantiza la paz. Así que, como afirma una vez más la última copla, Pedro pasa de pescador a pastor, y con tantas victorias

que fue coronado con la tiara soberana. El último acorde recuerda que Pedro deja de ser pescador no sólo para convertirse en el seguidor de Cristo, sino también para transformarse en el primer Papa.

Pedro-piedra, más allá de una metáfora, es un personaje monolítico que simbólicamente funciona como la base de la Iglesia. Aparece como protagonista en varios villancicos. La argumentación es bastante elemental: si bien son varias piedras las que componen el edificio, Pedro es la piedra angular, es el pastor para todos, es amigo de Dios, puede absolver la culpa del hombre y junta a los hombres con Dios por medio de su amor. Véase el villancico de 1706 “Vaya, vaya otra vez” (55):

Estríbillo

Vaya, vaya otra vez,
vaya de piedras,
porque es fuerza apedrear
de mil maneras;
y es presiso el hallar
piedras diversas,
para que este edificio
tenga más fuerza;
que mientras más unidas
las consideras,
en esso está la gracia
de ser tan buenas.

Coplas

Es una piedra angular
en todo, Pedro pastor,
manifestando el fervor
en amar.

Hace con Dios la amistad,
absuelve la culpa al hombre,
siendo esto porque no asombre
caridad.

Y desta manera uniendo
a Dios y al hombre en amor,
los junta así con primor,
queriendo.

El broche de oro con el que se cierra este apartado es un villancico de San Pedro de 1710 (61). Es un pregón –“Oíd, moradores del orbe”–, en cuyo primer verso figuran los

mismos “moradores del orbe” que en aquel villancico de la Concepción que fue reescrito en 1688 en la catedral de Sevilla a partir de un villancico de José Pérez de Montoro dedicado a San Francisco de Asís. El villancico de la Concepción se cantó en la catedral de México en 1719, según los datos de que disponemos, mientras el villancico de San Pedro, que puede ser considerado otra reelaboración, mucho más sutil todavía, del villancico de la Concepción de 1688, se cantó en la ciudad de México en 1710. Esto es, por un lado, testimonio de que el pliego suelto de 1688 ya estaba en México antes de 1710 y, por otro lado, una confirmación indirecta de que Antonio de Salazar también pudo haber utilizado este pliego para la composición de sus propios villancicos de la Concepción antes que Manuel de Sumaya.

Más que una reelaboración, se trata de la aplicación de varios principios estructurales a la construcción del texto de una nueva festividad. El pregón se dirige a los moradores del orbe que están llamados a *escuchar* y a *atender* en ambos casos a los “sacros preceptos” (“sutiles conceptos” en el villancico de la Concepción) que *intima* «de toda la tierra a el vasto confín” (“mi voz” en el caso de la Concepción). La última invocación es muy parecida también: “¡Escuchad, atended, oíd!” (“¡escuchad, atended al pregón!”). Los verbos son los que mantienen la estructura fija que se puede rellenar de varias maneras de acuerdo con las necesidades de la fiesta. En el estribillo estamos llamados, al fin y al cabo, a escuchar los preceptos del monarca (San Pedro) que rige la “máquina trina del alto zaphir”, la Iglesia. Entonces, San Pedro es representado aquí en su papel de cabeza de la Iglesia.

Las coplas también reproducen la misma estructura anafórica del villancico de la Concepción y de San Francisco de Asís, que retoma como punto de partida el verbo “mandar”: “Manda el gran rey de Judá”, que en cada una de las coplas manda algo nuevo. Jesucristo como “el gran rey de Judá” y “descendiente de David” manda que San Pedro lo sustituya en la tierra, que se le entreguen su anillo y su sello para que pueda distribuir los tesoros espirituales a quien quisiera, y también manda que se le den las llaves del “más allá”. En la última copla aparece San Pedro vestido de “púrpura y oro de ophir”, símbolos de los cardenales como príncipes de la Iglesia.

Otros villancicos discurren sobre el destino de un pobre pescador que, para el gusto, la dicha y el contento de todos los gentiles, “pasa a Padre nuestro” (65):

De Pedro sagrado
 publique el afecto,
 blasones que alcanza,
 quando plazentero
 dexa en los mares
 barquillos y remos.
 ¡Ay, qué gusto! ¡Ay, qué dicha[s]!
 ¡Ay, qué contento,
 que de pescador
 pasa a Padre nuestro!

Las coplas que acompañan este estribillo relatan cómo Pedro deja su barco para seguir a Cristo, mereciendo por ello el respeto de todos. Su predestinación fue llegar a ser el portero de la gloria, obtener el primer lugar en el sagrado colegio y quedarse como el heredero de la Iglesia con las llaves recibidas de su maestro.

Una linda introducción precede a otro villancico que se ocupa del mismo tema (68). En ella se habla de un ciego “que ver quería / por sus ojos un milagro” e iba por las calles cantando un típico pregón de ciegos sobre los de Pedro:

–Cómprenme todos,
 vayan llevando
 la relación nueva,
 la vida y milagros
 del mayor Apóstol,
 pescador y santo.

Los ciegos que ejercían como vendedores de pliegos sueltos tenían su propio historial como protagonistas de los villancicos religiosos, por ejemplo, aparece uno en la introducción y en el estribillo de un villancico que se cantó en Sevilla en 1676:

Un ciego que con trabajo
 canta coplas por la calle,
 por alegrar oy la fiesta,
 es ciego à *Nativitate*.
 Óiganle, que ya viene cantando,
 y canta del cielo de texas abajo.

En el villancico de Sumaya el ciego empieza a narrar su historia en las coplas sobre el Apóstol divino que fue pescador de Cristo por su propia convicción, que lo llevó a ser el santo más grande de la Iglesia. Su vida estaba llena de portentos e hizo tantos milagros que nadie le ha llegado ni siquiera a la sombra. De allí se enumeran los milagros que se le

atribuyen a San Pedro: hizo levantar a un cojo de nacimiento (*Hch.*, 3: 2-10), a un paralítico en Lida (*Hch.*, 9: 32-35), resucitó a una discípula suya, Tabita, en Jaffa (*Hch.*, 9: 36-43), supo del fraude que realizaron Ananías y Safira, su mujer, al vender una heredad y entregar sólo una parte del dinero a los apóstoles (*Hch.*, 5: 1-11) y la curación de los enfermos con su sombra⁷² (*Hch.*, 5: 14-16). Es interesante definir la forma de narración de este villancico cuyo relator es un ciego, y que se asemeja a un pliego de cordel religioso sobre milagros.

Así se perfila la figura de San Pedro, que tiene “tan raro acierto” en la pesca que pone “en salvo” a todos con su mano. En 1720 (71) se cantó un romance de San Pedro con estribillo, en el que, cerrando este ciclo de San Pedro el pescador, se vuelve a contar la historia del pescador que deja sus redes y se dedica desde entonces a la pesca de hombres, para después dar vuelta al mundo con la idea de predicar el Evangelio. Siendo un pastor ejemplar, no se le escapa ningún alma de las redes.

Pescar con red es estraña
señal de que es varón fuerte,
que quien tiembla de la muerte
es un pescador de caña.

Las historias que se cuentan una y otra vez de diferentes maneras en los villancicos religiosos conforman el muestrario de un proceso complejo que confluye en la construcción de un imaginario compartido tanto por los creadores de los textos como por sus oyentes. El que llega a escuchar villancicos a un espacio eclesiástico espera satisfacer sus expectativas no sólo musicales, sino también ficticias y novelescas. La reiteración constante de temas y símbolos, que se usan como elementos constructivos del discurso, tiene que reafirmar cada vez esta constancia inmutable de la Iglesia.

San Pedro y el mar

De los veinte y tres villancicos de San Pedro, siete abarcan el tema del mar (son los números 54, 56, 57, 59, 67, 72 y 73 de la edición). Sobra decir que Pedro era un pescador

⁷² Existe, incluso, una oración dedicada a la sombra de San Pedro. En un sermón de Antonio Vieira se lee lo siguiente: “El instrumento de la Omnipotencia, y de la salud era la sombra de San Pedro. Pues si la sombra de San Pedro tocava solo à algunos de los enfermos: *Quemquam illorum*. Como podia ser, que sanassen todos? *Et sanarentur* (Vieira, 1734: 183).

de Galilea y este oficio lo ejercía con su hermano Andrés. Fue el propio Jesús quien los invitó a seguirlo y a convertirse en pescadores de hombres (Mateo, 4: 18-22; Marcos, 1: 16-20). Es un tema que se ha explotado mucho en los sermones de San Pedro pero en la poesía villanciquera fue introducido por Sor Juana Inés de la Cruz. Sirva de ejemplo un villancico suyo de 1683 (2004: 80-81):

Coplas

Pescador amante,
 que por tu Maestro,
 dejando tus redes,
 dejas tu sustento:
 cuyas redes son
 cadenas de hierro
 a tanto nadante
 libre prisionero;
 tú, que a aquese horrible
 monstruo verdinegro,
 con una barquilla
 le pisas el cuello,
 espera, aún no vayas,
 no dejes tan presto,
 a los peces libres,
 al mar con sosiego.
 Pero si mejoras
 la suerte, midiendo
 el seno anchuroso
 de mar más inmenso,
 bien haces: acude
 a mayor empeño,
 y tu pesca sea
 todo el universo.

Estribillo

¡Barquero, barquero,
 que te llevan las aguas los remos!

Todos los villancicos de este muestrario tienen en común el mismo tipo de estribillo que empieza con invocaciones alarmantes, porque el barco con sus hombres se encuentra en medio de una tormenta. La nave se anega, los cabos se cortan, las velas se rompen, el timón se pierde. El sagrado piloto pide que los marineros estén prevenidos porque la tormenta amenaza con unas ondas crueles: las velas se arrían, se amainan y se pliegan. El

paralelismo de algunos textos es asombroso, compárense los estribillos de dos villancicos, uno de 1705 (54) y el otro de 1726 (72):

¡A la mar, a la mar,
que se anega la nave!
¿Jesús, qué será?
¡O, qué tormenta!
¡Que se cortan los cabos
y rompen las velas!
¡Hiza de gavia,
que sin timón
navega las aguas!
¡A la mar, a la mar,
por aquí, por allí, por allá!
¡Tener, parar, que se anega!
¡Jesús, qué dolor!
¡A estribor, a babor!
¡Cielo, socorro!
Que a el amor entregado
se aroja el piloto.

¡Que se anega de Pedro la nave!
¡Socorro, piedad, que se anega!
¡Aferra, aferra, que, la gavia tocando,
en la quilla beza la tierra!
¡Amayna, amayna, que el trinquete,
rompiendo las velas,
las xarcias destroza,
los árboles quiebra!
¡Ay, que encontrados los mares batallan!
¡Ay, que los vientos contrarios pelean!
¡Amayna, amayna! ¡Aferra, aferra,
que se rompen los cables!
¡Amayna, amayna! ¡Aferra, aferra!

No hay una resolución narrativa fija: el piloto puede arrojarse al amor entregado; o la nave sube al cielo pero con un piloto como Pedro nunca habrá peligro; o los marineros y los navegantes se tiran al agua y, donde todos pierden, Pedro logra ganancias porque nada mucho y confía ciegamente. Los marineros también pueden llegar a la playa con brío pero aunque los festejen con fuegos artificiales, la celebración no deja de ser una burla a la presunción humana. Finalmente, los pescadores y los marineros tienen que atender a la palabra suprema y escuchar la voz del Verbo que se dirige al Pedro naufragante para que deje las redes y los remos y se convierta en el nuevo pescador de hombres.

El origen del motivo de hundimiento es ante todo bíblico. El evangelista Lucas relata que cuando Jesús estaba junto al lago de Genesaret la gente deseaba oír la palabra de Dios. Entonces, Jesús subió en la barca de Simón Pedro, le pidió que se apartaran de la tierra y desde esta distancia empezó a dar su enseñanza al gentío. Al terminar, pidió a Simón Pedro echar las redes a pesar de que en todo el día no había podido pescar nada. Al obedecer la palabra de Jesús, se llenaron sus redes y sus barcas a tal punto que empezaron a hundirse. "Viendo esto, Simón Pedro cayó de rodillas ante Jesús, diciendo: Apártate de mí, Señor, porque soy hombre pecador" (Lucas, 5:8). Este motivo tampoco ha pasado inadvertido para Sor Juana, que lo desarrolla en un fragmento del último villancico-ensaladilla del juego de 1683 (2004: 82-83):

En el mar se anega Pedro,
 a donde salió a pescar.
 ¡Ay, que le llevan las olas!
 ¡Ay, Dios! ¿Si lo volverán?

Nadie tema que se anegue
 por borrascoso que está,
 porque ya toda la tierra
 sabe que es hombre a la mar.

Los peces, huyendo de él,
 todo se les va en nadar:
 mas juzgo que de sus redes
 nadie se podrá escapar.

Atar y desatar sabe
 con primor tan singular,
 que Dios nos libre de que él
 no nos quiera desatar.

En España el tema de los marineros aparece en los villancicos religiosos dedicados a diferentes fiestas del calendario litúrgico: Navidad, Reyes, Santísimo Sacramento y muchas otras. La vida humana se compara en ellos con el trayecto de un marinero que realiza su viaje, atravesando el mar, para llegar finalmente al puerto de su destino que alegóricamente serían los brazos del Señor. Así, en el estribillo del cuarto villancico del II Nocturno de los *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, en la noche de el Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesuchristo, año de 1640* se combinan diferentes motivos que son comunes también para los villancicos de San Pedro: el puerto espera al marinero, mientras amaina las velas, el amor conduce al navegante a través de la voz del velador del puerto. Es la nave de amor la que vuela sobre las olas del mar, que está lleno de rigores y tormentas, y se acerca al puerto. El fuego se une al mar en su guerra contra el amor. La nave gime, se queja, pide piedad pero vuelve a recibir ofensas: en el camino hacia la tierra, que representa la salvación, todo son tormentas y guerra, y entre llanto muere “quien al puerto llega”.

Estribillo

Ola, hao, marinero,
 que el folgo navegas,
 la playa te llama,
 el puerto te espera.
 Amaina las velas,
 llega, llega,
 que con paz te combida

la dulce tierra.
 Ola, hao, velador del puerto,
 atalaya,
 tu voz me combida,
 tus ruegos me llaman,
 y el amor me conduce a tu playa.
 ¡Háganle salva,
 alarma, guerra,
 que la nave de amor peregrina
 buela en las olas
 y al puerto se acerca.
 Ármense los elementos,
 siendo trompetas los vientos,
 que publiquen la batalla,
 armada la tierra se halla
 de escarcha, granizo y hielo.
 Ya del mar se encrespa el velo
 con rigores y tormentas,
 y el fuego con mas rigor
 le haze guerra con amor
 que dentro su pecho encierra.
 ¡Alarma, alarma,
 guerra, guerra,
 que la nave a la playa llega!
 Ya la envisten con yelos,
 escarcha, nieve y piedra.
 Los vientos se enfurecen
 y avisan con trompetas:
 ¡alarma, guerra!
 Y entre tantas tormentas
 gime la nave,
 llorosa se quexa,
 pide piedades
 y recibe ofensas,
 y solo le responde la ribera:
 ¡alarma, guerra!,
 que la salva que ofrece la tierra
 –quando con paz la combida–
 a la nave de la vida
 es todo tormenta y guerra,
 alarma, cierra,
 muera entre llanto
 quien al puerto llega.

Este estribillo se puede entender como una gran alegoría de la vida humana. Simbólicamente el mar, la nave, las tormentas, el marinero en medio de ellas y la tierra tienen el mismo sentido en los villancicos de San Pedro. Los hombres son los marineros y pescadores, su piloto soberano que conduce la nave de la Iglesia por el camino de la

salvación es Pedro. En este camino sin confiar en Dios te ahogas y sólo se salva quien se entrega plenamente a Jesucristo. Las tormentas son crueles, desafiantes y desesperantes a la vez, sin embargo la esperanza de la salvación siempre guía al navegante hacia el puerto.

Otro villancico español donde se abarca el tema de los marineros es de Agustín de Salazar y Torres y está dedicado *A las Llagas de Santa Cathalina de Sena* (1694: 304). Ello indica que los villancicos de San Pedro cada vez más parecen ser una ‘ensalada de motivos’ de diferentes villancicos de variado repertorio festivo:

Estribillo

–¿Ha de la Nave?
 –¿Qué diré? ¿Qué dirá?
 –Que la nao Santa Cathalina
 se quiere anegar.
 –¡A la vía, a la vía! –A la vía va.
 Que a la vía, que es Christo, pretende llegar.
 –¡Aferra, aferra,
 que en corrientes de gracia toda se anega!
 –¡Amayna, amayna,
 que el diluvio de afectos quiere anegarla!
 –¡Iza, iza,
 que si en ellos se engolfa, será perdida!
 –De los vientos del mundo burla el embate,
 que estos vientos los tiene por cosa de ayre.
 –Arria de gavia, arria de gavia,
 que en favores divinos se ve englosada,
 pero ya porque salga a salvamento
 tiene en Santo Domingo seguro el puerto.

En este ejemplo aparecen los mismos elementos simbólicos, como la nave, el navegante— Santa Catalina—, el camino hacia Cristo que sigue la nave, los vientos del mundo y el puerto en calidad de la salvación. La única diferencia de los fragmentos anteriores radica en que Santa Catalina se perfila como un personaje afortunado ya que se anega “en corrientes de gracia” y en “el diluvio de afectos”, así que los vientos del mundo no son más que unos aires para ella: está llena de favores divinos y su salvación es segura.

En cuanto a las coplas de los villancicos “de marineros” de San Pedro, no se caracterizan por tanta uniformidad. El villancico de 1705 “A la mar, a la mar” (54) desarrolla el tema de la negación de Cristo, del que se hablará con más detalle adelante. El mar se asocia con el llanto de Pedro en medio de un naufragio, ya que ha negado a Cristo una, y dos, y tres veces. El mar de su tormento, con su inconstancia representada por las

líquidas ondas de su llanto, es al mismo tiempo su fiscal y su abogado. Las culpas censuran al Apóstol, pero sus lágrimas lo alaban. Del mismo asunto son las coplas del villancico “Que se anega de Pedro la nave” de 1726 (72): la negación de Pedro causó una gran borrasca en su vida tormentosa. En el villancico “A, de la nave” (56) desde el estribillo se anuncia la idea central de las coplas: “la nave de Pedro / se sube al cielo”. Pero aunque Pedro fue un gran piloto, era indispensable para él tener a su propio maestro para “navegar en popa / y ponerse en salvamento”. Recibió de su maestro dos llaves que pueden abrir el cielo y fue la cabeza de la Iglesia militante y romana. Las coplas del villancico “Al agua, marineros” (57), donde todos los marineros pierden y sólo Pedro logra salvarse, describen a Pedro como un juez justo que logra ganar cuando aparentemente pierde, lleno de amor y caracterizado por una gran fe. Su ganancia es la salvación obtenida “a brazo partido” en los brazos del Señor. En cambio, las coplas del villancico “Ola, hao, marineros” (59) continúan el tema del estribillo: “azotado por las ondas” Pedro llega a enfrentar el último peligro de su vida, las ondas se mueven por ver si consiguen hacerlo dudar de su fe. Pero la nave asciende a los cielos, convertida en una nube—alusión a la Ascensión del Señor Jesucristo. En el villancico “Marinero a la playa” (67), donde los marineros llegan a la playa con brío, aunque llenos de humana presunción, el piloto es quien asegura la fe y gracias a él la nave llega al puerto. Son las únicas referencias a San Pedro, mencionadas en la última copla. El resto del villancico puede ser interpretado como un poema teológico-moral sobre las finezas del alma y las fuerzas de amor que somete a todo, hasta a lo más grande. Y, por último, en las coplas del villancico “Ola, ola, ha del mar, pescadores” Pedro labra su merecimiento ante Cristo a través de la obediencia, pero después de seguir al maestro se ve sumergido en el abismo de sus propios deseos.

Las lágrimas de San Pedro

Otro tópico importante para los villancicos de esta serie es la traición de Pedro, que negó tres veces conocer a Jesús antes del canto del gallo. “Entonces Pedro se acordó de las palabras que Jesús le había dicho: “Antes que cante el gallo, me negarás tres veces”. Y saliendo fuera, lloró amargamente” (Mateo, 26: 75). Son los villancicos 58, 60, 62 y 63 de la edición. Parece que también en este caso fue Sor Juana quien reinventó este tema en la

poesía villanciquera, probablemente a partir del discurso común para los sermones de San Pedro (2004: 80):

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,
 que aquesse llanto,
 más que diez mil tesoros
 es estimado.

Martha Lilia Tenorio considera que este tema subraya la cualidad personal del talento villanciquero de Sor Juana, porque de esta manera se ocupa, consolándolo, con ternura y compasión del dolor de su Pedro (Tenorio, 1997: 129). Una vez propuesto, el tema se perpetúa en la lírica villanciquera hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y aparece, incluso, en los villancicos de la catedral de Durango.

El tema de las lágrimas de San Pedro también parece haber sido trasladado del repertorio común a los villancicos de Navidad, donde puede llegar a encontrarse presencia de las lágrimas como eje central del poema, por ejemplo, en este de las *Letras de los villancicos que se han de cantar en la iglesia parroquial de señor san Mateo de esta ciudad de Lucena. En la Calenda, noche, y dias del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo este año de 1694* (apud. Bravo-Villasante, 1978: 51-52)

¿De qué lloras, Niño hermoso?
 ¿de qué lloras, tierno Infante?
 Que lloras penas de muerte
 desde la cuna en que naces.
 ¡Ay! Dime, qué lloras.
 ¡Ay! Dime tus pesares.
 ¡Ay! Dime tus tristezas.
 Yo os diré sus males.
 Los males, que llora,
 son tan innumerables,
 que Dios solamente
 puede remediarles.
 ¡Ay! No llores, no,
 dime tus penas.
 ¡Ay! No llores,

no, dime tus males
 que aunque no se remedian oídos,
 el ser entendidos, ya puede aliviarles.

Sea o no este tema retomado de otras festividades, entre los cuatro villancicos aquí analizados aparece uno, “Pastores del valle”, de 1712 (62), claramente reelaborado a partir de un villancico de Navidad, en cuyas coplas se le aconseja a Pedro llorar a cualquier hora porque darle una satisfacción clara a la negación es una acción de gran valor. Pero su estribillo puede ser comparado con la introducción, escrita igualmente en hexasílabos, del cuarto villancico “de pastorela” de un pliego suelto que se publicó en Málaga en 1775:

Pastores del valle,
 con paso veloz
 venid a Belén
 y en pobre mansión
 veréis que ha nacido
 aquel prometido
 Divino Pastor.
 Ya corren, ya llegan
 Pasquala y Antón
 a ver a Dios Niño
 y en dulce canción
 de pastorelica,
 bien entonadica,
 le alegran los dos.

Otra introducción parecida procede de *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Santa Iglesia Cathedral de Huesca*:

Pastores del valle,
 venid y llegad,
 que naze entre pajas
 la misma verdad.
 Pastores venid,
 zagales llegad,
 que es linda, que es buena
 la festividad.
 Ay, ay, ay,
 que naze entre pajas
 la misma verdad.

El estribillo del villancico de San Pedro de 1712 empieza con la misma invocación a los pastores del valle, que al dejar los rebaños tendrán que ver llorar a la “piedra Pedro”. El susto le provocó el llanto que será el remedio para sus males:

Pastores del valle,
 que os llama el amor,
 dejad los rebaños,
 veréis llorar oy
 a la piedra Pedro,
 el yerro que obró.
 ¡Jesús, qué desgracia!
 ¡Jesús, qué dolor!,
 que se turbó Pedro,
 que tubo temor,
 pues pague llorando
 en dulce licor
 y coja el remedio
 donde el mal sembró.

Los imperativos y los giros sintácticos unen estos fragmentos y contribuyen a la reconstrucción de un imaginario compartido. Mientras sirva como material de versificación, el fragmento de un villancico determinado puede ser utilizado en cualquier situación. El acercamiento pragmático a la palabra hace resonar los mismos temas y motivos de fiesta en fiesta durante todo el año litúrgico y, como efecto secundario debido a las constantes repeticiones, resurge aquí la función didáctica del villancico.

Otro motivo prestado en los villancicos de san Pedro llega de ejemplos como la introducción para un villancico de Reyes:

¡Al arma, al arma,
 suenen las trompas,
 toquen las caxas,
 y el Tártaro aborte
 coléricas llamas!
 ¡A intimidar, furias,
 con una, tres almas!
 ¡A guiar, estrellas,
 tres fieles monarcas!
 ¡Luces, auras y zéfiros blandos
 hagan dulce y feliz su jornada!
 ¡Al arma, al arma,
 y a sangre y fuego
 guerra les haga
 el abismo, alterando las iras
 del ayre, del fuego, la tierra y el agua!

En la guerra que sigue librando el hombre en este mundo, se enfrentan en el caso de San Pedro la culpa y el amor. En otro villancico de 1712, “La culpa y amor de Pedro” (63), que junto con el anterior seguramente pertenecieron al mismo juego, la culpa brota incendios y el amor llueve agua, por las lágrimas de arrepentimiento. Se reiteran constantes llamados: “¡Guerra, guerra, guerra, / ánimo a la batalla” o “¡al arma, al arma, al arma!” hasta que la culpa es corrida y el amor canta la victoria. El fuego encendió la guerra pero fue apagado por las lágrimas. Las coplas de este villancico, sin embargo, aluden a la historia narrada por el apóstol Lucas. Pedro se arroja al golfo y al principio siente miedo, reconoce el riesgo pero Cristo lo salva en sus brazos.

Otro villancico donde se desarrollan los tópicos de la guerra y la batalla, aunque no trate el tema del llanto de San Pedro, es “¡Al campo, a la batalla!”, de 1713 (64). En él suenan los clarines, tocan las cajas, el enemigo ataca, Pedro también y en las coplas aparecen los adversarios: Pedro y el mago. La verdad y el engaño se descubren y gana quien en verdad “resucita a un muerto”. Se evoca aquí una leyenda acerca de San Pedro donde participa también Simón, el Mago de Samaria, que deseaba recibir de los Apóstoles el poder de invocar al Espíritu Santo, ofreciéndoles a cambio el dinero que fue rechazado enérgicamente por San Pedro.

Los villancicos “Pedro, aunque el mar fiero brama” de 1709 (58) y “Si el agravio, Pedro” de 1710 (60) son de tipo narrativo; en ellos se exploran los conceptos del dolor, las lágrimas que limpian y sanan, y el amor. El llanto se convierte en una de las finezas de San Pedro que, al mismo tiempo, lo convierte en un ser humano, lo hace más cercano a los hombres.

SANTA ROSA

Santa Rosa de Lima, cuyo nombre en el mundo es Isabel Flores de Oliva, fue la primera santa natural de América. Nació en Lima el 20 de abril de 1586 –en el seno de una familia de trece hermanos– y murió el 24 de agosto de 1617 a la edad de 31 años. No fue monja de clausura. Le fue impuesto el hábito de terciaria dominica y se recluyó en la ermita que ella misma construyó en el huerto de su casa. Las hagiografías relatan que, después de volver a Lima de Quives, un pueblo ubicado a 60 km de la capital de Perú, donde vivió la familia desde 1596,⁷³ ya siendo adolescente, solía trabajar el día entero en el huerto y, por otro lado, bordar y tejer para diferentes familias de la ciudad, para ayudar a sus padres a sostener el hogar. A estas actividades se dedicó durante toda su vida por ello popularmente se considera patrona de la mujer, las costureras y las floristas. Acondicionó una habitación en su hogar para enfermería con el fin de atender a los pobres de la ciudad. También se destacó por sus ayunos, penitencias y mortificaciones. Se le atribuye la salvación de la Ciudad de Lima de los corsarios holandeses, encabezados por Jorge Spilbergen, que atacaron en 1615 el puerto del Callao, y muchos otros milagros y visiones.⁷⁴ Fue beatificada por el Papa Clemente IX el 12 de marzo de 1668 y declarada patrona de Lima y el Perú en 1669. Y el 12 de abril de 1672 fue canonizada por el Papa Clemente X; sin embargo, ya en 1670 se había extendido su patronazgo al Nuevo Mundo y las Filipinas.

En la Nueva España su culto se proclamó el 12 de septiembre de 1688, cuando se publicó el decreto del arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas, que incluye la Bula de Urbano VIII, “en la que se manda declarar días de precepto las festividades de la Purísima Concepción de María, Santa Rosa de Lima, San Agustín y San Hipólito Mártir; y que deberán celebrarse como el resto de los días obligados en la iglesia católica”.

La fiesta de Santa Rosa de Lima se celebra el día 30 de agosto y, según consta en el Ceremonial de la catedral de México (1751), los oficios empezaban el 29 de agosto a las tres de la tarde con las vísperas de la santa (ACMM, serie Ordo, vol. 4, fols. 95r-95v). La orden de Santo Domingo llevaba en procesión la imagen de Santa Rosa desde la iglesia de

⁷³ El padre de Rosa, Gaspar Flores, trabajó en Quives durante cuatro años como administrador de un obraje.

⁷⁴ Por este motivo la iconografía representa a Santa Rosa portando la ciudad sostenida por el ancla que simboliza la esperanza y la salvación. Para más información véase Mujica Pinilla, 2005.

Santo Domingo⁷⁵ a la catedral, de la misma manera como se solía hacer el 5 de febrero con la celebración de San Felipe de Jesús, patrón principal y nacional de la ciudad de México.

La celebración de San Felipe estaba a cargo de la orden de San Francisco, unidas las dos comunidades de observantes⁷⁶ y descalzos.⁷⁷ Desde la iglesia de su convento grande⁷⁸ llevaban en procesión hasta la catedral, a las dos y media de la tarde, la imagen del glorioso mártir, que era acompañado por todo el gremio de la platería con hachas de cera encendidas en las manos. Las calles se vestían de colgaduras y fuegos, repiques, arcos de tule “y demás acciones de aplauso” (ACMM, serie Ordo, vol. 4, fol. 72r). La comunidad asistía a la procesión interpolada con el clero de la catedral. La imagen del santo era recibida en la puerta del costado de la catedral por el deán y el cabildo, sin clero, cruz ni ciriales, y los señores capitulares tomaban en hombros la imagen, la llevaban al altar mayor y la colocaban en un altar portátil, entre el altar principal y el ambón, donde se iluminaba con seis luces.

El 29 de agosto se repetía el mismo guión con la imagen de Santa Rosa de Lima. Después de terminar la hora sexta, la imagen se regresaba en procesión hasta la iglesia de su convento, de donde había salido el día anterior. En 1751 la celebración de Santa Rosa de Lima era considerada como fiesta doble de primera clase, por ser patrona de toda América; además, era día de tabla. En otras palabras, era una fiesta a la que asistía toda la ciudad, incluyendo al virrey, la real audiencia y los tribunales. El día 30 de agosto también había una procesión que salía por fuera de la catedral y hacía estación en la capilla de San Felipe de Jesús, donde hasta la fecha se resguarda un altar de la santa.⁷⁹

El único villancico de Santa Rosa que se conserva en el Archivo del Cabildo de la Catedral de México se cantó en 1729 (86). La cuarteta del estribillo presenta a Santa Rosa como una hermosa flor, que al mismo tiempo combina cualidades de mirto, azucena, campanilla y rosa: “Dios, sembrando flores, / da una tan hermosa / que es mirto, asusena, / campañilla y rossa”. Todas estas flores poseen un simbolismo especial. El *mirto*, como

⁷⁵ La iglesia y el convento de la orden de Santo Domingo se localizan en el centro histórico de la ciudad de México, en la plaza 23 de mayo, frente al costado norte de la plaza de Santo Domingo.

⁷⁶ La Orden de Frailes Menores (*Ordo Fratrum Minorum*), o franciscanos de la observancia, es una de las ramas de la Primera Orden de San Francisco.

⁷⁷ Se trata de los franciscanos capuchinos o *Ordo Fratrum Minorum Cappuccinorum*.

⁷⁸ Actualmente calle Madero, 7, centro histórico.

⁷⁹ El retablo de Santa Rosa (1695) en la capilla de San Felipe de Jesús contiene 12 pinturas atribuidas a Cristóbal de Villalpando, uno de los pintores barrocos más importantes de la Nueva España.

consta en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, es una planta “que siempre está verde, tiene la flor blanca y tan olorosa que se destila della agua no poco estimada para la confección de los perfumes y otras cosas” y que por su hermosura, frescor y blancura, según Virgilio, fue consagrada a Venus. Durante largo tiempo el mirto, o arrayán, era el símbolo del amor. También en los comentarios a Garcilaso de Fernando de Herrera se menciona que las coronas de los poetas se hacían al principio de álamo blanco y después de laurel, hiedra y mirto. El carro de Venus representaba a la diosa pagana con corona de rosas y mirto. La *azucena* “por analogía se toma por blancura en la poesía” (*Aut.*) y era el símbolo de la virginidad. En los retratos las monjas a veces aparecen llevando un ramo de azucenas. Por último, el Diccionario de Autoridades registra que tener “muchas campanillas” o ser “de muchas campanillas” es una frase hecha que expresa y pondera que uno es digno de toda estimación por sus grandes conocimientos, empleo y prendas personales, adquiridos o heredados. La *rosa* también fue una flor dedicada a Venus por su hermosura y suave olor, y fue el símbolo del placer momentáneo; pero al mismo tiempo era el símbolo de la victoria, de la alegría y también de la purificación y del martirio. En la iconografía, la rosa blanca significaba la pureza y la roja el amor. En relación con Santa Rosa específicamente, la rosa es un “elemento doblemente simbólico, al concordar no sólo con su impuesto nombre propio y con el cual fuera elevada a los altares, sino también con el de la celestial interlocutora Virgen del Rosario, término que evoca a la rosa o si se prefiere, río de rosas” (Flores Araoz, 1999: 249).⁸⁰ En las letanías de Santa Rosa se le nombra como “primera flor americana de santidad”, “lirio de pureza”, “violeta de humildad”, “azucena de castidad”, “rosa encendida de amor”, “ramillete de todas las virtudes”, etc. El ramillete de mirto, azucena, campanilla y rosa será Santa Rosa, el ramillete de las virtudes que estas flores representan.

Las coplas del villancico no desarrollan el mismo tema del estribillo. Ello puede explicarse si se toma en cuenta el hecho de que, dentro de la época estudiada, es un villancico tardío. De acuerdo con lo que muestra la práctica y el análisis comparativo de

⁸⁰ De acuerdo con el relato de Hansen (1929: 6 *apud* Flores Araoz, 1999: 165) el nombre de Rosa de Santa María lo adoptó ella misma y no le fue impuesto por Santo Toribio como dicta la tradición: “Había ya la virgen crecido en años y edad; [...] y llegando a conocer que el nombre de Rosa no era el que le dieron en el bautismo, [...] afligida, pues, por este escrúpulo, [...] fue a buscar con toda prisa el remedio [...] a la Virgen del Santísimo Rosario, [...] dando a conocer [...] a la santa [...] que el nombre de Rosa le era admirablemente agradable al Niño Jesús; [...] y que para mayor demostración de sus favores, era voluntad suya coronar este nombre, aumentándole con el suyo; y que así de allí en adelante había de llamarse Rosa de Santa María”.

otros textos de la misma década, era común que el estribillo y las coplas no tuvieran mayor relación entre ellos que la propia fiesta. En las coplas el autor está jugando con diferentes términos referentes a la costura, proyectándolos en las ocupaciones y ejercicios devotos de la monja costurera que fue Santa Rosa en vida. Este tema desde el principio se convirtió en uno de los tópicos principales de las hagiografías de la Rosa limeña que empezaron a salir de las imprentas a partir de 1668, fecha de su beatificación. Leemos en *Rosa laureada entre los santos*:

Trataua el lino, manejaua la lana, ya torciendo el estambre, ya hilando el copo, ya bordando el cañamaço, ya labrando ropa blanca. Assi ganaua el sustento; assi grangeaua el socorro de los padres necessitados; assi cerraua la puerta a los tiros del comun enemigo, que no acierta a entrar a los que halla bien ocupados.

Era Rosa de estremadas manos; el aliño de su labor primoroso; admirable la destreza, como si el arte estuiesse en las manos. [...] Era notable la aplicacion de Rosa; porque gastando doze horas en Oraciones a costa del sueño, y de otros diuertimientos, adelantaua la tarea, para no faltar a la corta ganancia, que de alli resultaua en beneficio de sus padres.

Ni por esso embarazaua los ejercicios del espiritu la diligencia de las manos: continuaua la oracion, con la labor, alternauan pacificamente las atenciones: la del entendimiento en la consideracion de lo eterno se empleaua: la de las manos, en la almohadilla. Al leuantar en alto la aguja, al Cielo eleuaua los ojos, y a Dios el espiritu ansioso en no perderle de vista, y la mano sin detenerse boluia al mesmo punto continuando la labor, con tal acierto, como si a ella sola atendiera. (Parra, 1670: 8).

Aquí tenemos, por un lado, el trabajo manual, y, por otro, los ejercicios del espíritu que siempre acompañaban la labor que ocupaba las manos de Rosa. Mientras estuvieran ocupadas la mente y las manos, no había que temer al común enemigo, es decir, al diablo. La primera copla del villancico retrata a Rosa que se encuentra en sus labores: está labrando en su almohadilla y al mismo tiempo se describe como una mujer que se humilla ante Dios y en esta humildad su trabajo está siendo labrado por Dios mismo. En las coplas siguientes está cosiendo y al mismo tiempo se eleva hacia Dios, su mayor trabajo resulta ser «no dar puntada» en el amor. Nunca abandona su labor –que, al mismo tiempo, es la labor de imitar a Dios–; ni cuando está helando, es decir, ni siquiera cuando se pasma, se

interrumpen sus labores de costura, porque es la misma Rosa la que se está bordando. Forma el «punto alto», pero lo forma en Dios, mientras medita en la costura, lo cual significa «hacer conjetura en Dios». El mensaje no puede ser más explícito: la costura simboliza la fe de la santa. Durante sus labores también piensa Santa Rosa en la Virgen María. Finalmente, Rosa, en su lucha contra el enemigo, se queda siempre en el punto real, de la costura, por un lado, y de su amor a Dios, por el otro.

En la antología de Andrés Estrada Jasso (2007: 347-348) aparece otro villancico dedicado a Santa Rosa de Lima, probablemente de 1675,⁸¹ que, según la información que proporciona el autor de la antología, fue cantado en la catedral de México, aunque su compositor es desconocido. También se desconoce si se conservó en partitura o en pliego, o si fue tomado de alguna antología poética. Sea del año 1673 o 1675, este testimonio evidencia que, ya en la década de los setentas del siglo XVII, la Catedral de México celebraba la festividad de Santa Rosa de Lima con villancicos. El siguiente villancico es de Agustín de Salazar y Torres y salió impreso en *Cythara de Apolo* (1694: 302):

Estribillo

Hoy una Rosa es estrella,
que hojas cambia en resplandores;
que es flor de todas las flores,
pues todas las flores se incluyen en ella.

Coplas

Rosa es que de la azucena
imita la perfección,
pues en sus campos excede
la pureza a su candor.

Si es lo rojo del clavel
símbolo dulce de amor,
si lo imitó en lo encendido,
en lo amante le excedió.

Girasol es, pues si sigue
los movimientos del sol,
halló del Sol de Justicia
más gloriosa observación.

Lirio es, pues si el lirio burla
veneno de áspid feroz,

⁸¹ Este mismo libro incluye también el catálogo de villancicos novohispanos del siglo XVII. En el catálogo se menciona un sólo villancico de Santa Rosa con fecha de 1673. Puede tratarse de una equivocación.

la astucia y cruel veneno
del común áspid burló.

Narciso es, pues si hermosura
es su significación,
por mayor beldad del alma
cedió la beldad mayor.

¿Pues qué mucho que a lucero
se pase tan bella flor
y que hoy illustre la esfera
la que la tierra ilustró?

¿Y qué mucho que el orbe
en justa aclamación
la aplauda festivo,
lo invoque canoro
y el cielo armonioso responda su voz?

*Que hoy una Rosa es estrella,
que hojas cambia a resplandores;
y es flor de todas las flores,
pues todas las flores se incluyen en ella.*

Entre estos dos textos, bastante distantes en cuestión de tiempo, hay un punto importante en común: la utilización de motivos florales como tema central del villancico. El estribillo repite el mismo patrón: Santa Rosa aparece en medio de todas las flores como una estrella, es flor de todas las flores y reúne en sí las cualidades de todas ellas. La rosa se representa como reina de las flores, adorno de la tierra y esplendor de las plantas. Una vez más surge la imagen del “ramillete de todas las virtudes”. La diferencia con el villancico de 1729 radica en que aquí las coplas sí están estrechamente relacionadas con el estribillo. Copla por copla se enumeran las flores que representan las virtudes de Rosa. Azucena como símbolo de perfección y de pureza; clavel como símbolo de amor; girasol como símbolo de justicia; lirio, símbolo de la verdad, la sabiduría y el valor –por traspasar, según la mitología, las fronteras del mundo subterráneo–, narciso como símbolo de su hermosura. Cabe la posibilidad de que la falta de relación entre el villancico y las coplas de 1729 se deba a que esta composición sea una reelaboración de varios textos anteriores, que consistió en combinar el estribillo y las coplas de dos villancicos diferentes.

Asimismo, Mujica Pinilla en *Rosa limensis* recoge dos villancicos a Santa Rosa nada más y nada menos que de don Pedro Calderón de la Barca. Estos villancicos tuvieron la dicha de ser cantados en la Capilla Real, aunque se desconoce la fecha. Y no falta aquí la presencia de los mismos tópicos florales: “Por qué, si el Lirio es amor, / y la Açuzena pureza / Isabel ha de ser Rosa, / y no Lirio, y Açuzena?” –versa el estribillo del segundo

villancico. El primer villancico torna alrededor de las mismas flores. Sus coplas explican los nombres de todas las flores, sin entrar en contradicción con los esquemas anteriores, y los atributos que caracterizan a la rosa como una hermosa flor de primavera y de la Purísima Concepción, del amor y de la pureza, pero a diferencia del lirio y de la azucena, la rosa es el único símbolo de la vergüenza. En las coplas del segundo villancico se explica que, aunque la azucena y el lirio también sean flores hermosas, están mal defendidas porque no tienen espinas, Santa Rosa, por su parte, posee muchas virtudes acompañadas, además, de fervores, ansias y penas. Y como acorde final, dice Calderón de la Barca que la rosa es la única flor que tiene patria, ya que ella es la Rosa del Perú, la compañera de la Rosa de Jericó.

REFLEXIONES FINALES

“Oigan la letra presente / hecha de letras pasadas, /que por ser letra de letras/ al Rey de reyes se canta”. Es el comienzo de un villancico de Vicente Sánchez (1610-1679), músico y poeta zaragozano, cuya obra fue impresa en 1688 en un volumen póstumo intitulado *Lira poética con todo género de metros agvdissimos, vn vexamen poetico ingeniosso y los meiores villancicos de España*. “Una letra presente hecha de letras pasadas”, “una letra de letras” parece ser la definición más idónea del término “villancico religioso”. Los villancicos se revivían de año a año en copias fieles y reelaboraciones, circulaban no sólo dentro de la misma ciudad o el mismo país, sino también entre dos continentes. Pasaban de catedral a catedral y pervivían durante décadas. Algunos textos, famosos y memorizados, incluso podían ser reconocidos por los oyentes.⁸²

En los villancicos se refleja una síntesis de la vida religiosa y una imagen del universo, es el momento donde se juntan el orden natural de la vida con las fechas significativas del calendario litúrgico. Allí fue cuando, a través de los símbolos, motivos y fórmulas preestablecidos, asociados a fiestas determinadas, se realizaba la actividad de adoctrinamiento. Se trata de la formación de un imaginario decretado y ordenado que se compartía entre la literatura, pintura, artesanía y otras artes afines. En los villancicos religiosos la función lúdica se combina y se complementa con la didáctica.

En un primer plano, los textos de los villancicos demuestran que existe una relación directa entre el texto y la imagen. El texto, mediante alegorías y metáforas, describe la imagen, sea un cuadro, una escultura o un viril. De esta manera, la relación entre la fiesta, la imagen y el texto muchas veces es muy concreta. En otras palabras, se rezaba a lo que se tenía enfrente, se inspiraba en los elementos que circundaban a los fieles y que podían

⁸² Sevilla fue para la Nueva España lo que Madrid fue para el resto de España: el centro de referencia para la cultura musical. “Madrid en el siglo XVII se nos presenta como una ciudad inseparable de la Corte. Así, las Capillas Reales centralizaban la actividad musical de carácter religioso que se producía en la ciudad, especialmente en los que se refiere a la proyección exterior de su repertorio. Desde las catedrales –sobre todo desde las más cercanas, como la de Segovia, los maestros de capilla van a buscar contactos directos e intermediarios para conocer los materiales utilizados en la Corte. Lo que podríamos denominar como “estar al día”, musicalmente hablando, suponía conocer, y disponer, lo que se componía y cantaba en las Capillas Reales madrileñas” (Rodríguez, 1996: 252). Casi todos los villancicos de la corte de Madrid, que se cantaron en la catedral de México, llegaron a la Nueva España a través de la catedral de Sevilla, y esta situación sugiere que de allí se mandaban los pliegos sueltos directamente a México.

producir el contacto físico o visual. La fe en este sentido no es algo abstracto, sino preciso e individualizado. El milagro cobra vida en la inmediatez del contacto.

En el segundo plano, se puede establecer una relación de intercambio de motivos y tópicos entre los villancicos y las hagiografías, las vidas de santos, los sermones o los textos de carácter teológico. Llama la atención cómo los mismos elementos forman parte de un imaginario preciso y perfectamente definido, que compartían los clérigos y el público; queda también manifiesto que los villancicos religiosos servían como un medio más para inducir y reforzar este imaginario.

Todo lo anterior muestra la existencia de una intertextualidad tajante y viva, que se descubre entre los diferentes villancicos que pertenecen a un solo tema, o fiesta, entre los villancicos de un solo ciclo o, incluso, entre los villancicos de diferentes ciclos festivos.

Modelos iconográficos

Existe una serie de metáforas fijas que trascienden a lo largo de todos los villancicos religiosos y que sistemáticamente aluden a determinados temas. El conocimiento de cada tema se reúne en una especie de campo de significación. Esta tarea del análisis de contenido consiste justamente en descubrir y tratar de delimitar estos campos. Antes que nada se pueden distinguir dos modelos iconográficos que giran alrededor de dos figuras importantes: Jesucristo y la Virgen. Son dos polos que no son opuestos, ya que permiten que varios motivos se compartan o pasen de un ciclo a otro. De esta manera, en la composición de los villancicos se integran elementos que responden a modelos iconográficos de distinto matiz y que subrayan la coherencia de las relaciones que existen entre diferentes artes involucradas en la cultura catedralicia y eclesiástica en general.

En primer lugar, se pueden rescatar aquellas imágenes, o metáforas fijas, que funcionan como identificadores de Cristo y de la Virgen, y son las que la memoria conserva tras la repetición lírica de los mismos elementos simbólicos.⁸³ Su recuperación permite reconocer el objeto de cada discurso y evitar perderse en el entramado del texto.

⁸³ Cada una de las metáforas en particular ha sido estudiada en el capítulo “El imaginario festivo de los villancicos novohispanos”.

Metáforas cristológicas

- El Sol del mundo, cuyos ojos son dos luceros, fuego de Dios (procede del *Apocalipsis*). Es el Sol de justicia, el Sol refulgente, la Luz del mundo, el Sol sacramentado y el divino Sol;
- La Flor de los campos (procede del *Cantar de los cantares*);
- El Corazón que vela por los hombres eternamente (procede del *Cantar de los cantares*);
- El León de Judá, aquel que duerme con los ojos abiertos (procede del *Antiguo Testamento*).

Metáforas marianas:

- El Alba, la Aurora –asociada siempre al motivo de su llegada a la tierra—; la sagrada precursora del Sol que puede llegar a ser el Sol de María, el Sol que ilumina el día. Cuando llega la luz, las sombras siempre se retiran;
- La Guerrera que vence al Dragón, aquella serpiente del paraíso, la Vencedora de las tinieblas, de la idolatría, la segunda Eva. Este y el anterior son dos motivos que están relacionados entre sí y muchas veces van juntos;
- La Palas triunfadora, la Palas soberana;
- La Flor florida de la tierra, la Flor de la mejorana, la Flor de la hermosura, la Flor de la raíz más perfecta;
- La Rosa de Jericó, la Rosa de Castilla;
- La Reina Madre, la sacra Emperatriz;
- Bella como la luna;
- Llena de gracia, porque jamás conoció el pecado, la Pureza divina;
- La Paloma, Ave de México excelsa;
- La divina Esposa;
- La Zagala.

La estructura de los villancicos resulta de tal manera que las metáforas pueden funcionar también como tópicos o motivos. Los motivos y los tópicos, en cambio, funcionan como ejes compositivos, ya que dan una forma determinada al texto y explican el modo de composición de cada villancico.

Ejes del ciclo cristológico:

- La adoración de los pastores, que van a visitar al Niño recién nacido para alabarlo;
- La reconciliación de Dios con los hombres, el encuentro entre el cielo y la tierra en la naturaleza dual –humana y divina—de Jesucristo. En esta parte tiene mucho que ver el amor que Cristo siente por la humanidad;
- La antítesis de fuego y hielo, donde el fuego alude al amor divino y el hielo, a las crueles circunstancias, a los anhelos de la carne, al despotismo de las persecuciones: a todo aquello que obstaculiza el encuentro entre el hombre y Dios (es un tópico exclusivo de la fiesta de Navidad);
- Cristo que sube al cielo en la Ascensión, el motivo de la subida;
- El hombre puede igualarse a Dios mediante el Sagrado Sacramento de la Eucaristía para alcanzar la gloria y la bienaventuranza eternas.

Ejes del ciclo mariano:

- María sube al empíreo, muchas veces en una nube –por lo cual puede llegar a ser comparada con esa nube–, rodeada de los serafines o del coro angelical, donde la recibe la Trinidad y la corona;
- El mar y los marineros, la Virgen es la protectora de los navegantes. El mar y las aguas como imagen de las tribulaciones y penalidades de la vida se reiteran en la Sagrada Escritura, y en Calderón es un motivo omnipresente (Arellano, 2000: 16); aparte en la Nueva España el imperio se construye por el mar;
- La discusión entre flores y estrellas;
- El diálogo entre los habitantes del cielo y de la tierra.

Otras figuras menores del santoral también reúnen en sí características con las que asociamos a los santos y a las santas en la memoria.

San Eligio es el maestro del arte de la plata, es el serafín alado, es decir, un “ser ardiente”. Su descripción se desarrolla alrededor de los tópicos del ardor y la pureza, del fuego y el amor, procedentes del ciclo cristológico, que simbolizan el amor divino, pues el que vive en amor, vive en Dios.

San Ildefonso es el sol –nuevamente—de Toledo y el fénix de amor; cuando luce, se retiran las sombras. Aquí se puede observar cómo las simbologías cristológica y mariana se entrecruzan en la mitología de un santo, reconocido por su amor a la Virgen, pues es el defensor de su virginidad. Los villancicos dedicados a este santo giran alrededor de los siguientes temas: el encuentro de Ildefonso con la Virgen, los ornamentos de Ildefonso que le fueron otorgados por la Virgen y la historia de Santa Leocadia.

San Pedro Nolasco también se representa como el heroico defensor de la pureza virginal, aunque seguramente por equivocación. Reaparece nuevamente el motivo del fuego, que simboliza el amor divino. El fuego puede llegar a combinarse con el tópico del fuego y nieve procedente del ciclo cristológico.

San Pedro, todos lo sabemos, es la piedra augusta, la primera piedra y la base de la Iglesia, aunque también es el monarca que rige esta Iglesia. Por otro lado, es el pescador que, cuando abandona su oficio, se convierte en el “pescador de almas”, en el pastor de los hombres, que lo coronan con la tiara soberana. Es, además, el autor de muchos milagros. Uno de los ejes significativos para el discurso sobre San Pedro es el tema del mar y de los marineros –que también se puede encontrar en los villancicos del ciclo mariano—; la nave es el espacio que simboliza la Iglesia junto con el arca de Noé y la barca de pescador de Pedro. El otro motivo es la traición de Pedro que negó conocer a Jesús antes del canto del gallo, por lo que también cobran importancia las lágrimas de Pedro arrepentido. Se asoma por aquí el tema de la guerra y de las batallas, donde amor siempre es el que gana.

Santa Rosa es una hermosa flor, y cómo no iba a serlo, pensando en los distintos epítetos de la simbología mariana. Es, nada más y nada menos, la primera flor americana de santidad. Además, es la monja costurera, que acompañaba su trabajo manual con los ejercicios de espíritu, esa misma costura funciona como símbolo de su fe. Además de ser flor de todas las flores, también es una estrella.

Finalmente, se puede observar que los pequeños campos semánticos de los santos quedan dentro del gran campo semántico de Cristo; y, en cambio, los campos semánticos de las santas se ubican dentro del gran campo semántico de la Virgen María. Comparten la simbología, porque las figuras concretas de los santos quedan asociadas con la vida imitativa del mayor prototipo –Jesucristo; mientras que las figuras de las santas, con su Madre.

Paradigmas estructurales

Entre muchos aspectos que podrían estudiarse, uno de los principales es la estructura formal de los villancicos. El análisis de los textos de los villancicos permite deducir que claramente existen estructuras de dos tipos. Por un lado, están los villancicos escritos para una fiesta particular, que tienen marcas específicas que permiten atribuirlos sin ningún problema, y cuya composición no se ajusta fácilmente a otra festividad. La mayoría de los villancicos de Nuestra Señora de Guadalupe son, sin duda, textos de este tipo. Escritos en la Nueva España, sus autores tenían que ingeniarse para elaborar un discurso propio de esta celebración. Podríamos denominar este tipo de villancicos como *villancicos de estructura particular*.

Por el otro lado, están los *villancicos de estructura general*, los llamados *proquacumque*.⁸⁴ Estos son lo que carecen de referencias específicas; a lo largo del estudio los he llamado “villancicos de alabanza”. La estructura retórica que organiza este tipo de villancicos se basa en la figura de asíndeton. La alabanza normalmente se desarrolla alrededor de una serie de elementos, que pueden variar de villancico a villancico, y que glorifican y celebran la festividad en turno. De esta manera, en el villancico de Ascensión (10), el único que se conserva de esta fiesta, los elementos que constituyen la alabanza son: luna, sol, estrellas y luceros. En un villancico de Concepción (17), los elementos son otros: los cielos, los aires, la tierra y las playas; el ángel, el ave, el hombre y el agua; y, a manera de epílogo, los cielos del ángel, los aires del ave, la tierra del hombre y las playas del agua. En otro villancico, ahora de Natividad (22), los que alaban el nacimiento de la Virgen son

⁸⁴ *Proquacumque solemnitate* ‘para cualquier ceremonia solemne’. He llegado a ver partituras de villancicos, cuyo encabezado lleva esta palabra por título.

las plantas, las flores y las fuentes. En un villancico de Asunción (30) son los instrumentos musicales, en otro (32), los cuatro elementos. En el de San José (84), también son los elementos del orbe (fuego, aire, tierra y agua). A San Pedro alaban agua, tierra, fuego, vientos y flores, astros, dichas, cielos en un villancico (53) y en el otro (69) se conjugan tierra, fuego, aire y agua con aves, rayos, plantas y peces y con vergeles, ondas, llamas y motetes que aplauden, celebran, publican y festejan. En este tipo de construcciones existen múltiples posibilidades, y sólo hacía falta sustituir el nombre de un santo por otro o de una fiesta mariana por otra. Las razones también quedan ya bastante claras, pues raras veces se pagaba a los villanciqueros una cantidad aparte, así que los maestros de capilla tenían que encontrar la manera de sobrellevar su cometido laboral.

Los villancicos religiosos se organizan, por un lado, alrededor de constante y reiterativo uso de metáforas y motivos determinados, que enriquecen su explotación estilística, y, por el otro, se engloban en dos tipos de estructuras, particular y general. El contexto y el uso revelan relaciones concretas que se establecen entre el texto y su entorno, el texto y los modos de interpretación, el texto y el público.

CAPÍTULO IV. RECURSOS POÉTICOS

VARIEDADES Y FUNCIONES DE LAS FORMAS MÉTRICAS

“Accidentes del verso” llamó Tomás Navarro al capítulo dedicado a los fenómenos de ametría y polimetría. Con todo derecho se podría llamar al villancico religioso de la misma manera. Nada aquí se somete a una regla, aunque sí existen patrones que caracterizan el género y permiten reconocerlo.

En la introducción a su edición de las letrillas de Góngora (1980) Robert Jammes propone varias modificaciones a la definición de *villancico* de Tomás Navarro, de acuerdo con la cual es una canción tradicional en octosílabos o hexasílabos, "formada por un estribillo de dos, tres o cuatro versos, un cuerpo de copla o mudanza que consiste de ordinario en una redondilla, y dos o más versos de enlace con la mudanza y de llamada o vuelta al estribillo". Sus correcciones apuntan hacia la forma del estribillo que puede constar no sólo de un verso, sino de una sola palabra, o, al contrario, puede extenderse hasta 17 versos, lo cual ocurre precisamente con algunas letrillas sacras. Por otro lado, observa que es común encontrar en ellos una versificación irregular. En el siglo XVII, para Jammes, “no existe ningún motivo para distinguir, desde el punto de vista métrico, la *letrilla* del *villancico*” (1980: 10).

A pesar de toda su apertura hacia una definición más amplia del género, ya que justifica que se consideren letrillas canciones con estrofas de ocho o diez versos, Jammes excluye de su corpus las once composiciones que tienen la forma de letrilla, pero de estrofas romanceadas, que algunos recopiladores sí calificaron de letrillas. En el II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, que se celebró en 1990 en las dos ciudades de Salamanca y Valladolid, Margit Frenk propuso llamar a este tipo de composiciones (dejemos de lado los problemas de su atribución) *letrillas romanceadas*.⁸⁵

⁸⁵ Varios años antes, en un trabajo publicado en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a Gustav Siebenmann*, que posteriormente fue actualizado junto con sus otros estudios sobre el tema para el libro de *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Margit Frenk habló de todo un género híbrido de romance y villancico que existía en la tradición oral contemporánea al *Cancionero musical de Palacio*, al cual denominó los romances-villancico. Para explicar esta práctica en los ambientes populares, aclara que el romance-villancico se prestaría mejor al canto coral y a la danza que el romance, y aun en los medios cortesanos resultaría atractiva su mayor variedad musical. “Los romances y romancillos con estribillo de dos o más versos que se escribieron en la época del romancero nuevo solían transcribirse de una manera o

Después de muchos años de experimentación, de mezclas y de titubeos, parece que se ha llegado a una definición: existen romances con estribillo y existen, por otra parte, letrillas romanceadas (y, claro, romances que incorporan letrillas romanceadas). Resumiendo, podría decirse que a partir de 1580 los entonces antiguos *villancicos*, ahora llamados *letras o letrillas*, regalaron a los romances su estribillo y propiciaron su forma estrófica, y que el romancero nuevo correspondió al obsequio regalando a la nueva letrilla una glosa hecha a su imagen y semejanza: generosamente, los géneros han intercambiado sus propiedades (2006: 639).

En el ámbito religioso, la polifonía coral y una definida estructura musical, de la misma forma, marcan la tendencia de recurrir a estribillos de versificación irregular y a coplas romanceadas, que musicalmente son más sencillas.⁸⁶

Es importante hacer esta digresión, ya que los villancicos religiosos del siglo XVII y primeras décadas del siglo XVIII continúan el proceso de evolución descrito por Frenk, el cual abarca tales géneros híbridos como los romances con estribillo y las letrillas romanceadas. En este sentido se puede ubicar la letrilla romanceada en el origen del villancico religioso de los siglos XVII y XVIII.

Los villancicos de Sor Juana, que son el antecedente directo de los textos que entran en el corpus analizado, se caracterizan por una presencia sobresaliente del romance en sus modalidades más o menos tradicionales (romancillo, octosílabo, endecasílabo) o en diversos tipos de combinaciones estróficas romanceadas. Aparecen entre ellos estrofas de pie quebrado, o con un remate que se repite a lo largo de toda la composición, redondillas, quintillas y seguidillas, aunque también formas más cultas como endechas reales y lirás

de otra y se llamaban ya *romance*, ya *canción* o más frecuentemente *letrilla*. Esta ambigüedad responde al carácter híbrido de tales composiciones, a las que he llamado, *letrillas romanceadas* y cuya configuración podría haber derivado de nuestros romances-villancico. Difieren formalmente de estos en que el estribillo -- que siempre se repite entero--no reaparece por lo común tras cada cuatro, sino tras cada seis, ocho o más versos, y ello a pesar de una tendencia al cuartetismo en el romancero nuevo. Al no estar destinados ya al canto oral, los romances-letrilla no tenían por qué repetir tantas veces el estribillo” (Frenk, 2006: 629).

⁸⁶ En el siglo XVII el romance priva por encima de todos los demás géneros literario-musicales. El noventa y seis por ciento de los romances musicales llevan un estribillo, que se convierte desde el punto de vista musical en la parte más importante del romance y del villancico barrocos. “Las composiciones poéticas, tanto si llevan el título de romance como si llevan el título de canción, letrilla, folía, pasacalle, bailete, tono, etc., siempre que llevan estribillo son tratadas por los compositores con la misma técnica del villancico” (Querol Gavaldá, 1982: XI).

(Tenorio, 1997: 65). La variedad de combinaciones se mantiene como un rasgo identificador del villancico religioso a ambos lados del océano. Los villancicos de la catedral de Zaragoza, por ejemplo, según los datos que proporciona Montserrat Sánchez Siscart, presentan una tipología formal sumamente heterogénea que puede enlazar introducción y estribillo con coplas, liras, endecasílabos, quintillas, ovillejos, ecos, jácaras, seguidillas, canción real y romances (1989: 329). En las tres primeras décadas del siglo XVIII el romance sigue siendo la forma más frecuente y diversificada del villancico novohispano, tal como lo había sido en la época de Sor Juana, aunque también existen ejemplos de quintillas, coplas de pie quebrado o estrofas de métrica inusual.

Examinaremos por separado la composición métrica de los estribillos y las coplas, pensando siempre en la estrecha relación que existe entre ellos.

La versificación de las introducciones

En este corpus de villancicos hay pocas composiciones con introducción. Entre estas cuentan el villancico de la Concepción de 1698 (12), que en realidad es un estribillo, que procede del texto-fuente, reajustado a las nuevas necesidades musicales. Desde el punto de vista de la versificación es una tirada romanceada:

—¡Despertad, despertad del letargo,
que el alva risueña
ya es del Sol precursora sagrada,
dexando vencida la común tiniebla!
—¡Esperad, esperad, que ya viene
la segunda Eva
a mostrar que no tuvo la culpa
y hazer que sus hijos no paguen la pena!

En el villancico de San Pedro de 1716 (68) la introducción cumple su verdadera función de anunciar el tema del estribillo en una cuarteta octosílaba romanceada:

Un ciego, que ver quería
por sus ojos un milagro,
los de Pedro por las calles
a voces va publicando.

Finalmente, en el villancico de San José de Manuel de Sumaya (84), que tiene una estructura rarísima de *introducción-coplas-estribillo* y donde el estribillo resume la narración explayada en las coplas, la introducción es casi una sextilla alterna:

Si son los elementos
del orbe consonancia,
a la música vengan
con su tocata.
¡Vengan, vengan,
que será gracia!

La versificación de los estribillos

El romance en todas sus formas se apoderó de todo el villancico religioso, de sus estribillos y de sus coplas, lo cual queda dicho mucho mejor en palabras de Antonio Alatorre:

Lo que hacen los poetas ultrabarrocos es aumentar enormemente la proporción de villancicos hechos en forma de romance. Sus coplas suelen tener variadísimas estructuras, y todos van siempre acompañados de un estribillo, a veces al comienzo (como introducción), a veces al final (como conclusión). Y a los estribillos suelen añadirse otras diversas intercalaciones cada cuarteta, o cada dos, o cada tres, pero mucho más abundantes y variadas que las de tiempos anteriores. Sor Juana interrumpe de distintas maneras el fluir del romance, sin interrumpir la asonancia, por ejemplo con coplas heptasílabas o con pareados de endecasílabos. En León Marchante son especialmente frecuentes los romances interrumpidos por seguidillas, y no sólo las normales de 7-5-7-5 sílabas, sino otras de 8-4-8-4 y de 10-6-10-6 (llamadas estas últimas “seguidillas reales”). Con tales intercalaciones, el romance se desdibuja. El oyente (el lector) se olvida de que está oyendo (leyendo) un romance (2007: 59-60).

1. El Romance

Los romances “ultrabarrocos”, como los llama Antonio Alatorre, abarcan las siguientes modalidades:

1.1. *El Romance pentasílabo*. Se puede citar un solo ejemplo peculiar de este tipo de romances donde la copla romanceada se complementa con dos tercetos de rima abrazada, en el villancico de San Pedro de 1708 (56):

¡A, de la nave,
suelten las velas!
¡Amaina, amaina!
¡Aferra, aferra!
¡Quedo, quedo,
que la nave de Pedro
se sube al cielo!
¡Socorro, socorro,
aunque nunca ay peligro
con tal piloto!

1.2. *El Romance hexasílabo*. Hay varios casos de estos, que pueden, además, combinarse con un estribillo-refrán o con otra cuarteta de combinación estrófica romanceada, por ejemplo de 7-7-7-11 sílabas, como en el estribillo del villancico de San Ildefonso (80):⁸⁷

¡Qué inefable, qué raro,
feliz privilegio
de sólo Yldephonso
publican los cielos!

*Diga, diga, diga,
que no ay dichas calladas,
si no son dichas.*

Leocadia se levanta
de su dichosa pyra
y le diçe a Yldephonso:
“¡Por tí vive mi Reyna esclarecida!”

*Diga, diga, diga,
que no ay dichas calladas,
si no son dichas.*

En este último villancico el romance hexasílabo es irregular, ya que el primer verso es de 7 sílabas. Pero la curiosidad de esta pieza consiste en que repite una estructura muy similar en las coplas, logrando de esta manera un efecto de reflejo o de eco entre las dos partes de la composición.

⁸⁷ Véanse los villancicos 4, 47, 60, 62, 65 y 86.

1.3. *El Romance heptasílabo*. Son tres los estribillos que incorporan este tipo de romances; pueden, asimismo, iniciar con una invocación o rematar con un pareado de 11 sílabas, como en el villancico de Navidad de 1714 (7):⁸⁸

¡Albrisias, sagalejos,
dexad esas cabañas
y a ver un niño hermoso
venid a vuestra usansa!
¡Tocad el tamboril y la sonaja,
pues el cielo de gusto se desgaja!

1.4. Además de esto, hay que mencionar ejemplos de las *combinaciones estróficas romanceadas* muchas veces completamente irregulares, como en el villancico de Navidad de 1715 (8), donde aparece un simulacro de seguidilla con la cuarteta 8-7-12-6:⁸⁹

¡Ay, cómo gime en el viento,
ay, el ecco veloz
que forma el enojo, que incita, tyrano,
del yelo el rigor!

1.5. Las *tiradas romanceadas* sería la forma del estribillo más común (28 villancicos de 86) de este corpus.⁹⁰ En la descripción de Martha Lilia Tenorio, “se trata de tiradas ‘romancillescas’ de metro irregular (de 4, 5, 6 y 7 sílabas) y con una desusada distribución de las rimas, en la cual los versos sueltos constituyen una especie de refrán”. En los villancicos novohispanos el número de versos no tiene limitación, y tampoco los versos sueltos, que Martha Lilia denomina “refrán”, son una condición que determina este tipo de distribución métrica. De esta manera se puede acortar la definición a “tiradas de metro irregular con una desusada distribución de rimas romanceadas”:

San Pedro, 1712 (63)

La culpa y amor de Pedro
salen oy a la campaña:
la culpa brotando incendios,
y lloviendo el amor agua.

Santísimo Sacramento, 1711 (11)

Que os llama el sol, potencias,
que el sol se oculta,
bista, dadle la bienvenida
con las fragancias,

⁸⁸ Véanse también los villancicos 41 y 57.

⁸⁹ Véanse también los villancicos 12, 30, 45 y 78.

⁹⁰ Véanse los villancicos 1, 5, 6, 11, 14, 17, 18, 20, 23, 27, 28, 29, 31, 32, 38, 40, 42, 48, 53, 59, 61, 63, 68, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 81, 83 y 85.

¡Guerra, guerra, guerra,
 ánimo a la batalla;
 mui terrible es la culpa,
 mayor la confiansa!
 Ya llegan al estrecho,
 ¡al arma, al arma, al arma!
 La culpa va corrida,
 victoria el amor canta,
 que lo que encendió el fuego,
 las lágrimas lo apagan.

con las armonías,
 para que sus rayos
 alienten las flores
 y templen las liras.

Además, existen tiradas romanceadas que están construidas con base en un romance hexasílabo, como en el villancico de San Pedro de 1718 (69), o que incorporan en su estructura una seguidilla, como en el siguiente villancico de la Natividad de 1701 (19):⁹¹

–¡Va de vejamen, de fiesta y de chansa!
 –¡Vaya, vaya, vaya,
 que esta noche es muy buena,
 no siendo Pasqua,
 pues le viene nasida
 toda la gracia!
 –¡Vaya, vaya, vaya,
 salgan, pues, a la plaza del mundo
 sujetos, que en forma no tengan sustancia!
 –¡Vaya, vaya, vaya!

Hay otras *tiradas* donde se combina una seguidilla con una cuarteta 4-7-7-5, que sugiere una seguidilla invertida.⁹² En estos casos se altera el orden de cada uno de los dísticos, formando una estructura simétrica, como en el villancico de San Pedro de 1713 (64), o que tienen la estructura de: *invocación* – cuarteta irregular 4-8-7-5 – *invocación* – seguidilla – *invocación*, que de esta manera incorporan en el estribillo su propio estribillo-refrán, como en el villancico del Santísimo Sacramento (10):

–Vengan, vengan,
 que llama Dios a su mesa,
 repartiendo una vianda
 de gracia llena.
 –¡Vengan, vengan!
 –Apréstense los hombres,
 ninguno tema

⁹¹ Parecido es el caso del villancico de Nuestra Señora de Guadalupe de 1713 (43).

⁹² Pedro Henríquez Ureña llamó “seguidilla invertida” una estructura de tipo 5-7-5-7: “Dale si le das, / mozueta de Carasa, / dale si le das, / que me llaman en casa” (1933: 165).

que hallará en tal comida
dulsura eterna.
–¡Vengan, vengan!

2. *Seguidillas* también hay muchas. Las hay “simples”, como en el villancico de la Concepción de 1728 (15):⁹³

En María la gracia
fue privilegio,
que ella sola le goza
desde *ab eterno*.

o en el villancico de San Pedro de 1720 (71):

Pues en la pesca tienes
tan raro asierto,
has que en salvo nos ponga
tu mano, Pedro.

En este último villancico, el estribillo va después de las coplas en forma de redondillas, concluyendo la narración que se desarrolló allí, razón por la que comienza con la palabra “pues”. Entre las seguidillas simples se pueden encontrar algunas de 6-5-6-5 sílabas (76 y 84).

También hay seguidillas “perfeccionadas” o compuestas. La asonancia de la coda puede mantener la asonancia de la cuarteta o ir cambiando; la coda puede tener la forma normal de 5-7-5 sílabas o puede convertirse en un terceto de 9-12-11 sílabas:⁹⁴

Guadalupe, 1728 (49)

Ya se heriza el copete
de blanco, el risco
y por parte los copos
se ven floridos,
que hasta los campos,
al salir oy María,
se vuelven mayos.

Guadalupe, s.f. (50)

¡Mírenla decender,
quando discurre
los escabrozos riscos
de Guadalupe!
¡Mírenla, porque assí acude
como benigno astro al socorro, al amparo
del mexicano suelo en donde influye!

⁹³ Véanse también los villancicos 15, 25, 45, 46 y 71; 84 y 76.

⁹⁴ De estructura similar es la segunda seguidilla del villancico de Navidad de 1700 (2).

El estribillo puede componerse de dos (9) y hasta de tres seguidillas (55) e, incluso, convertirse en *tiradas* “*aseguidilladas*”, como en el villancico de la Natividad de 1707 (21):

–¡A, de la centinela!
 –¡A, de la guarda!
 –El nombre diga
 y entre quien llama:
 –Una Niña que naçe,
 mortal y humana,
 para ser el primor
 de las campañas.
 –Una Niña, qué linda,
 una sagala,
 cuyo nombre nos dice
 que es de mil gracias;
 por su gracia sabemos
 el cómo se llama.

Las seguidillas también pueden complementarse con un estribillo-refrán, como en el caso del villancico de la Asunción de 1724 (37), o formar parte de algunas estructuras más complejas (67):

¿Quién es ésta, que al cielo,
 subiendo, alegre,
 logrando por esclava
 el ser de Reyna?
 ¿Quién es ésta?

3. De *redondillas* hay dos ejemplos, y ninguno de ellos es usual: en el primero la redondilla se combina con un terceto y en el segundo son dos redondillas irregulares (la primera es de rima abrazada y la segunda, de rima cruzada) que se complementan con un estribillo-refrán:

Natividad, 1712 (24)

¡Qué alegre la tierra
 muestra su dicha!,
 porque la desdicha
 humana destierra
 la aurora divina,
 pues a sus luces
 la sombra declina.

Asunción, 1719 (36)

Oy sube arrebatada
 en alas de cherubes
 a iluminar las nubes
 la Reyna çelebrada.
 Fue exaltada, fue ensalsada, fue elebada
 porque por sí no subió,
 porque no ascendió en imitación sagrada

del vuelo de la ascención.
Porque no subió, porque no ascendió.

4. También hay dos ejemplos de *quintillas*, una de ellas completamente irregular (51) y la otra casi perfecta, en el villancico de la Concepción (16), aquel que imita la famosa letrilla de Góngora:

¡Aprended, rossas, de mí,
 que soy la más bella rossa
 que en la mano de Dios posa
 y es assí, y es assí, y es assí!
¡Aprended, rossas, de mí!

5. Existen, además, casos de combinaciones estróficas rarísimas, por ejemplo, en el villancico de Navidad de 1707 (3) el estribillo está conformado por: redondilla heptasílaba – quintilla con estribillo-refrán – cuarteta con estribillo-refrán. La misma estructura paralelística queda reflejada en las coplas de este villancico.⁹⁵

¡A el portal, sagalejos,
 corred, venid i llegad!
 ¡A el portal, sagalejos,
 llegad, venid y mirad!

Que en el portal
 el cielo y la tierra se veen,
 pues por favor celestial,
 sufriendo el mal como bien,
 naçe el bien y muere el mal.
¡Sagalejos, corred, venid y llegad!
¡A el portal venid y admirad!

Que lo que oy nace,
 milagro, portento, dicha,
 siendo flor de los campos,
 es maravilla la más singular.
¡Sagalejos, venid a el portal!

⁹⁵ En el estribillo del villancico de la Concepción (13) el romance heptasílabo se combina con una quintilla irregular 7-7-7-8-8.

6. Los *pareados* son otra forma de organización estrófica del estribillo. Pueden ir solos o combinados con invocaciones o con polimetría, como en el villancico de la Asunción (33):⁹⁶

A coronarse, Reyna de los cielos,
sube María a ellos,
y de piedras preciosas, escogidas
la diadema le labran las jerarquías;
tres divinas personas
la coronan a una.
¡O, qué gloria!

7. Tomás Navarro Tomás atribuía el fenómeno de la *polimetría* a las obras dramáticas. Otro género que ofrecía oportunidad para la coordinación de elementos polimétricos era la ensalada (1956: 280-281). Pero también en los estribillos de los villancicos se pueden encontrar ejemplos de polimetría muy curiosos (52):

–¡Suenen, suenen, clarines alegres!
–¡Toquen, toquen, dulces tambores!
–¡Oigan, oigan, ruidosas trompas!
Y en alternado ruido
todos celebren
al pescador que diestro
dexó las redes.
Del clarín el *tirirí*,
del tambor el *tororó*,
y de la trompa, que haze armonía,
la tirarira, la tirarira.
–Suenen, toquen, oigan
de un Apóstol sagrado la santa historia!

8. Entre las *tiradas asonantadas de pareados monorrimos* vale la pena citar el estribillo del villancico de la Natividad de 1710 (22), que remata con una cuarteta hexasílaba entreverada (aa bb cc / c b a c):⁹⁷

¡Plantas, flores y fuentes,
que el aurora viene!
¡Flores, fuentes y plantas,
que ya llega el alva!
¡Fuentes, plantas y flores,
que ya el albor rompe!,

⁹⁶ Véanse los villancicos 33, 44, 82 y 70.

⁹⁷ Ejemplos de otras tiradas asonantadas se encuentran en los villancicos 52 y 54.

y assí con verdores,
perlas y fragancias,
saludad alegres
su divino nombre.

También hay ejemplos de las *tiradas aconsonantadas*, como en el villancico de la Asunción de 1701 (26):

–Digan, digan
que esst ista, que esst ista?
–*Ista, ista.*
–*Que asçendit aurora.*
–*Hora, hora.*
–*Pulchra ut luna.*
–*Una, una,*
pues por única suba.
–Suba, suba
al impíreo sagrado.
–*Ista hora una.*

9. Finalmente, es necesario citar los dos ejemplos de villancicos con *eco* que aparecen en el corpus. En el primero, el villancico de San Pedro (66), el eco es parte del estribillo:

Pedro, detente,
tu firmesa repara, *para,*
i pues al sol declara, *clara,*
su brillo es bien que obste, *tente,*
que aunque tu sombra
claridad se nombra,
en faltando tu luz,
¿quién hará sombra?

En el segundo ejemplo el eco se utiliza en las coplas como en el siguiente villancico de San Pedro (1709 [58]). Aquí el autor mete tres ecos por cada cuarteta:

Pedro, aunque el mar fiero brama,
ama y su llanto a el remedio
medios, en cuya batalla
halla lágrimas por puerto.
De su dolor convencido,
vencido se ve y deshecho,
hecho, quando más se empeña,
peña que hablanda el tormento.
El tiempo, que no malogra,
logra en su desaliento
aliento en cuyos despojos,

ojos de agua están corriendo.
 En el tormento que adquiere,
quiere, con tan duro apremio,
premio que, aunque desanima,
anima el llanto a emprenderlo.

La versificación de las coplas

1. *El romance*

1.1. El *Romance octosílabo* en cuartetos convencionales aparece en más de la mitad de las composiciones (46 de un total de 86 villancicos).⁹⁸ Este romance le confiere a las coplas carácter narrativo.

1.2. En algunas ocasiones el carácter lírico se intensifica con el estribillo, como le gustaba repetir a Navarro Tomás, cuando este se inserta en las coplas. En el estribillo lírico se pueden reproducir ya sea la cabeza completa del villancico, ya sea el último o los últimos versos de la cabeza. Como resultado surge una variación del *romance octosílabo* que es el *romance con estribillo*. Como en el ejemplo del villancico de Navidad de 1713 (5):

Estribillo

Ayresillos de Belén,
 ayresillos, ayres,
 quedito soplad, pasito corred,
 que llorando suspenso, elevado
 y dormido se á quedado,
 aunque suspira el Niño tal vez;
quedito soplad, pasito corred,
¡no, no me le despertéis!

Coplas

Mi Dios, amar a un ingrato
 es un tormento cruel,
 pues no llegar a obligar
 es el mayor padecer.
Ayresillos de Belén,
quedito soplad, pasito corred,
¡no, no me le despertéis!

En otras ocasiones el estribillo es una variación de algunos versos del estribillo-cabeza del villancico o, incluso, de la introducción, como en el villancico de San José (84):

⁹⁸ Véanse los villancicos 1, 2, 4, 6, 10, 15, 18, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 36, 38, 41, 42, 43, 44, 47, 49, 51, 52, 54, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 81, 82, 83, 86. Cuatro villancicos son de Navidad, uno del Santísimo Sacramento, uno de la Concepción, cinco de la Natividad de Nuestra Señora, cinco de la Asunción, seis de la Virgen de Guadalupe, dieciséis de San Pedro Apóstol, cinco de San Ildefonso, los dos villancicos de San Pedro Nolasco y uno de Santa Rosa de Lima.

Introducción

Si son los elementos
del orbe consonancia,
a la música vengan
con su tocata.
¡Vengan, vengan,
que será gracia!

Coplas

Pájaros y flores da
la tierra con que acompaña,
o con acordes matizes,
o en fragantes consonancias.
*Y así al aplauso
viene con su tocata.*

En la mayoría de los casos⁹⁹ el estribillo se repite después de cada estrofa, en otros, como en el villancico de la Concepción de 1719 (14), el estribillo se repite después de cada dos estrofas:

Manda el Rey de las alturas
se publique en alta vos
que el aliento de esta niña
venció al soberbio dragón.
Manda sepan no [h]a tocado
el veneno que vertió
la serpiente del paraíso
la rosa de Jericó.
¡Escuchad, atended al pregón!

Este procedimiento artísticamente parte todas las coplas en dos secciones iguales y se explica por la ejecución musical alternada de dos coros.

Otro caso que se puede identificar es cuando el estribillo, que se inserta en las coplas, cambia de estrofa a estrofa. El villancico de San Pedro de 1718 (69) es uno de los villancicos de alabanza cuyo estribillo-cabeza anuncia una gran cantidad de elementos que sirven para celebrar y festejar a San Pedro. Todos estos elementos se repiten posteriormente en los estribillos de las coplas distribuidos en diferentes secciones:

La tierra aplauda al que ufano
supo hazer con pecho fuerte
de su firme fee la bassa
en que la yglesia mantiene.
*¡Montes, valles, frutos, flores,
aplaudan, celebren, publiquen, festejen!*
Festeje el agua al que amante

⁹⁹ Véanse los villancicos 5, 11, 14, 33, 37, 40, 60, 69, 70, 80 y 84.

de su amor en las corrientes
 golfos de ternura brota,
 raudales de piedad vierte.
*¡Perlas, conchas, pezes, ondas,
 aplaudan, celebren, publiquen, festejen!, etc.*

Y, finalmente, vale la pena mencionar aparte el villancico de San Ildefonso (80), que no sólo tiene su propio estribillo después de cada copla, sino que, además, después de cada copla con estribillo repite otro estribillo diferente del primero:

Si la que el cielo sustenta,
 las aladas gerarquías
 la adoran, viendo por ella
 ya reparadas sus sillas,
*luego la deuda
 a los ángeles todos
 es bien, se estienda.*

*Sí, sí, pues María,
 que la vida le debe a Yldephonso,
 les da la vida.*

1.3. De los *romances hexasílabos* hay un solo ejemplo, en el villancico de la Asunción de 1709 (30):

Subid en buen ora,
 princeza felís,
 al sacro palacio,
 al ameno jardín.
 Subid donde goze
 el sagrado país
 fragancias del mayo,
 rayos del ophir.

1.4. Hay dos *romances heptasílabos* (7 y 60), uno de ellos con estribillo, en el villancico de San Pedro de 1710:

Del pecho desasido
 salga a los ojos ya
 el llanto que publique
 tu amoroso pesar,
*para que en pena tal,
 el cielo se ría de verte llorar.*

1.5. En cambio, se pueden encontrar entre las coplas una gran variedad de *combinaciones estróficas romanceadas*:

1.6.1. La *cuarteta 5-5-5-11* aparece en un villancico de Guadalupe (50):

Cielo animado
en Guadalupe,
oy apareçe
la Emperatriz intacta de las luces.

1.6.2. La *cuarteta 7-7-7-11*, endecha real, se observa en un villancico de Guadalupe y en otro de San Ildefonso (45 y 77):

Al mexicano sitio
Belona soberana
desciende del impíreo,
la que sirve al impíreo de muralla.

1.6.3. La *Cuarteta 8-8-8-11* se halla en un villancico de la Asunción (26):

En el reloj de la vida,
única hora se apresura,
María sagrada que sube,
donde el cielo por Reyna suave la jura.

1.6.4. Las *cuartetos 8-11-8-11* se utilizan en los villancicos de Navidad y de la Concepción (8 y 12):

¡Ay, cómo hiere al impulso
de un ciego enojado intrépido error,
que en la inoçencia pretende
hazer con su zaña aleve impresión!

1.6.5. La *cuarteta 8-12-8-12* en un villancico de la Natividad (22):

Plantas, saludad las luces
de la que amanece para ser del orbe
soberana, aurora hermosa,
que ufana destierra sombras y temores.

1.6.6. La *cuarteta 7-5-7-11*, una especie de fusión entre seguidilla y endecha real, en el villancico de la Ascensión de 1710 (9):

En hora buena suba
Christo a los cielos,
dándoles nueva luz
a la luna, sol, estrellas i luceros.

1.6.5. La *estrofa romanceada 10-6-10-11* en un villancico de San Ildefonso de 1719 (78):

Es de Dios thesorero benigno
pues, cierto es, le dio
las immensas riquezas, que en dotes
de sciencia y doctrina enseña doctor.

1.7. En las *estrofas romanceadas de más de cuatro versos*, como en el caso de Sor Juana, los añadidos de la cuarteta forman parte de la copla. Se pueden encontrar diferentes modalidades de combinaciones de las coplas con los añadidos:¹⁰⁰

1.7.1. La *estrofa romanceada con el añadido de tres versos 5-7-5* en un villancico de la Asunción de 1714 (32):

El cadáver que animado
al cielo boló incorrupto,
le dexó a la tierra eternos
sus matizes no caducos;
y yo aseguro
que, aunque tan virginales,
son muy fecundos.

El añadido de cada nueva copla inicia con un enunciado parecido: “y yo discurro”, “y yo no dudo”, que muestra un paralelismo en la estructura y en el contenido de las coplas.

1.7.2. El *romance pentasílabo con el añadido de 4 versos*, se halla en un villancico de Guadalupe de 1725 (48). En estas coplas el añadido es una cuarteta 7-11-10-11 con la rima aABB:

Llamas difunde,
luces campea,
soles esparçe,
rayos obstenta:

¹⁰⁰ El villancico al Santísimo Sacramento de 1711 (11) en sus diferentes estrofas combina varias modalidades de este tipo de coplas.

y el sacro amor que infunde,
 obstenta, esparçe, campea, difunde;
 y en su lienzo se admiran los mayos
 con llamas, con luzes, con soles, con rayos.

2. *Las redondillas*. Un ejemplo interesante de redondillas es el villancico de Guadalupe de 1721 (46), donde en el manuscrito de la partitura consta la palabra “Redondillas” en lugar de las usuales “Coplas”. En este villancico el estribillo va después de las redondillas y concluye la composición:

Cerca de México el templo,
 del sol viva luz que miro,
 su gran perfección admiro,
 su bella ymagen contemplo.

Además, en el último verso de las redondillas pares de este villancico se observan divertidos juegos de palabras, que tienen como objetivo resaltar cierta significación:

Aquella, que en primavera
 de luzeros rayos tupe,
 si es mera de Guadalupe,
 divina ymagen es esmera.

Su hermosura, que rodea
 tanta pureza divina,
 es fuerza heredera fina,
 sea del cristal y alba albasea.

2.1. *La redondilla en la copla irregular 8-8-8-5* aparece en el villancico de San Pedro de 1706 (55), en las coplas de pie quebrado:

Es una piedra angular
 en todo, Pedro pastor,
 manifestando el fervor
 en amar.

2.2. Las redondillas también llegan a formar estrofas de más de 4 versos, donde el añadido puede ser de 3 o de 4 versos.

2.2.1. En el villancico de la Asunción (34) este tipo de combinación refleja la forma métrica del villancico profano, que respeta la rima de sus partes integrantes “mudanza”, “enlace” y “vuelta”. Además la “vuelta” regresa a la rima del estribillo-cabeza del villancico:

Ave graçiosa, que pura
 en un *Magnificat* grave
 echaste el compás y clave

por *Çe sol faut en natura;*
 tú, que en essa inmensa altura,
 veves los rayos a el sol,
¡vajad a mi açento, venid a mi vos!

2.2.2. En el villancico de la Concepción, el mismo que imita la famosa letrilla de Góngora, “Aprended, rosas, de mí” (16), alternan dos tipos de añadidos de tres y de cuatro versos con la rima *acd* y *accd*:

Soy rossa y rossa sin par
 sobre todas y lo fundo
 con razón en lo fecundo,
 indulto particular.
 Gozo fructo singular,
 fructo bendito y sagrado
 en el Hijo que parí.

Entre rossas peregrinas
 soy rossa y preciarme puedo
 de que a las demás exedo,
 porque careesco de espinas,
 por esso en manos divinas
 del Señor Dios poderoso
 vivo, persisto y repozo
 desde que me conceví.

2.2.3. Otro ejemplo es el villancico de San Pedro de 1719 (70), en el que dos voces dialogan copla por copla, por lo que las coplas impares tienen la estructura de una redondilla con un terceto y todos los versos son octosílabos salvo el último verso del terceto, que es hexasílabo; en tanto que las coplas pares están formadas por una redondilla con un terceto octosílabo, salvo el último verso del terceto que es dodecasílabo. Todas las coplas, además, llevan intercalado un estribillo:

Por dexar y por seguir
 tanto se llegó a exaltar,
 que el premio de aquel dexar
 fue silla del presidir:
 luego se deve inferir
 que ocupa trono mayor
 de Pedro el amor.
*Mas ¿quál fue mayor,
 de Pedro el saber o de Pedro el amor?*

Por lo que alcanso a entender
 fue su amor más singular,
 que el amor no puede estar
 distante del conoser;
 y asi se deve creer
 que exesedió [*sic*] en todo rigor
 de Pedro el amor.
Mas ¿quál fue mayor,

de Pedro el saber o de Pedro el amor?

3. *Las quintillas*. Dos villancicos del corpus usan la quintilla con rima tradicional ababa (35 y 57). El villancico de la Asunción de 1715 (35), además, no tiene estribillo, su estructura musical sólo se basa en la narración de las quintillas, que, por cierto, en el encabezado llevan el nombre de “Romance”:

Al solio, que por erguido
luzbel aspiró afanado,
sobervio, loco, engreído,
la Reyna de lo criado
oy por humilde ha subido.

Las coplas del villancico de San Pedro de Antonio de Salazar (66) tienen la no común rima para las quintillas abacc:

Como de la luz divina
Pedro ser sombra consigue,
sigue el rayo que lo ilumina,
porque siempre sin acasso
anda la sombra de la luz al passo.

4. En el corpus también se puede encontrar ejemplos de *sexteto-lira* en su forma abbacC, en el villancico de San Eligio (85) y en la forma aaBccB, en el villancico de la Asunción de 1710 (31), donde la rima B regresa la composición a la rima del estribillo:

Siempre a Dios contemplando,
Eligio, y siempre viendo,
trabaja padeçiendo
por descansar amando,
que amor que a tanto passa
sólo se templa quanto más se abrasa.

Nube es María bella,
que el viento a giros huella,
dándole claridad, es su esplendor;
y de Elías lo diga
la amorosa fatiga,
que su luz en dulzuras convirtió.

5. Para variar, hay un ejemplo de la *décima* a la antigua (no espinela), en el villancico de Guadalupe de 1694 (40):

Apenas la vi arbolar
el matís de sus colores,
quando dixé en el lugar:
—Yo apostaré que en las flores
se quiere el alva pintar,

pero si á de retratar
 su beldad como la vi,
 uno y otro para mí
 de un mismo dueño parece,
 [pues el alba aparece].

6. De las formas tradicionales, hay varios ejemplos de *seguidillas*, por ejemplo, en el villancico de San Pedro de 1703 (53). También se puede encontrar una especie de “romance aseguidillado” con la combinación estrófica 7-6-7-6, en un villancico de la Concepción (13):

Retírense las sombras,
 ya llegó su fin,
 formándose en purezas
 la aurora más feliz.

7. Finalmente, hay dos ejemplos de coplas donde la *redondilla* o el *romance octosílabo*, en el segundo ejemplo, se combinan con *seguidillas*, metros marcadamente populares: en el villancico de Navidad de 1707 (3) y en el villancico de la Natividad, también de 1707 (21). Ambos villancicos son de Antonio de Salazar.

Entra en el portal de un salto,
 verás un Niño divino
 que es celeste descamino,
 que a el mundo á entrado por alto.

Qué hermoso niño;
 todos me dexten
 que le mire y me admire:
 ¡Jesús mil veces!

Su nombre es María, que así
 un ángel nos lo propala,
 Madre de Dios y qué linda,
 sagrada Virgen, qué gracia.

Si María es su nombre,
 entre en buen hora,
 que a la gracia, quien duda,
 sigue la gloria.

Esta estructura se explica por la ejecución alternada de dos voces solistas que dialogan entre ellos.

El hilo de la rima

La revisión de la secuencia de rimas entre el estribillo y las coplas permite apuntar las siguientes observaciones:

1. Por un lado, hay una clara tendencia de conservar la rima del estribillo en las coplas romanceadas, por ejemplo, en el villancico de Guadalupe de 1725 (47):¹⁰¹

Estribillo

La bella incorrupta,
la nave sagrada
se apresta. ¡Mortales,
hacedle la salva!

Coplas

Alegre respira el mundo
del diluvio en que naufraga,
al punto que de María
riza las ondas el arca.

Del uracán, que sobervio
al cielo movió borrascas,
quebró la furia uno solo,
breve amago de su planta.

Suavemente del divino,
sacro aliento preservada,
el Espíritu de Dios
anduvo sobre las aguas.

Salva debe el universo
hazer a la capitana,
a cuya conducta todos
libres del riesgo se salvan.

1.1. Existe también una serie de textos en los que el último verso de las coplas o del estribillo de las coplas regresa al último verso del estribillo-cabeza del villancico, por ejemplo, en un villancico de la Concepción (16):¹⁰²

Estribillo

5 ¡Aprended, rossas, de mí,
 que soy la más bella rossa
 que en la mano de Dios posa
 y es assí, y es assí, y es assí!
 ¡Aprended, rossas, de mí!

Coplas

¹⁰¹ Son 47 villancicos: 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 32, 37, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84.

¹⁰² Son los villancicos 16, 34, 70, 40 y 67.

- Soy rossa y rossa sin par
sobre todas y lo fundo
con razón en lo fecundo,
indulto particular.
- 10 Gozo fructo singular,
fructo bendito y sagrado
en el Hijo que parí.

Reproduzco sólo la primera copla de este villancico para no citarlo completo. Es decir, en estos casos la rima no atraviesa la composición completa, sino apunta el último acorde, insinuando de esta manera la tradicional vuelta al estribillo.

1.2. También se puede citar un ejemplo de la quintilla irregular (19) y del sexteto-lira (31) que tienen algunos versos claves que repiten la rima del estribillo.

2. Sin embargo, esta regla tiene sus excepciones, ya que se pueden encontrar villancicos sin secuencia de rima entre el estribillo y las coplas romanceadas, pero que por su contenido reflejan una estrecha relación de sentido entre ambas partes, por ejemplo, en el villancico de la Asunción (33):

Estribillo

A coronarse, Reyna de los cielos,
sube María a ellos,
y de piedras preciosas, escogidas
la diadema le labran las jerarquías;
tres divinas personas
la coronan a una.
¡O, qué gloria!

Coplas

Quanta en su fondo el diamante
claridad ilustre informa,
tanta pureza a María,
soberanamente adorna.
¡O, qué gloria!
Su madurez la esmeralda
en sus verdores coloca,
y en su esperanza grava
la firmeza la señora.
¡O, qué gloria!
Como en el rubí se advierte

la llama ardiente y fogosa,
 así en la Virgen se admira
 su caridad fuego toda.
¡O, qué gloria!

3. Por otro lado, cuando las coplas tienen la forma de redondillas o quintillas, es muy difícil conservar la rima del estribillo en las coplas, como se puede apreciar en el villancico de Santa Rosa de Lima de 1729 (86):

Estribillo

Dios, sembrando flores,
 da una tan hermosa
 que es mirto, asusena,
 campanilla y rossa.

Coplas

Rossa en sus labores, quando
 humilde a su Dios se humilla,
 aun estando en su almoadilla,
 su Dios le estaba labrando.

Si estando en él elevada,
 carecía de agazajo,
 era su mayor trabajo
 no dar en su amor puntada.

Nunca dejaba, pudiendo,
 la labor que iba imitando,
 porque, aun quando estaba elando,
 se estaba Rossa cociendo.

Sin padeçer sobresalto
 meditaba en su costura
 y, haciendo en Dios conjetura,
 formaba en él su punto alto.

No menos en labor bella
 a María imaginaba
 que su color le agradaba
 por ser carne de doncella.

Assí, Rossa en casso tal,
 dando al enemigo tedio,
 elegía por buen medio
 quedarse en el punto real.

4. Finalmente, la estructura de algunos villancicos sugiere que los maestros de capilla, que recurrían a los pliegos impresos en búsqueda de textos para componer música nueva, llegaban a mezclar estribillos y coplas de diferentes textos cuando esto servía a sus intenciones musicales. Probablemente esto puede explicar el hecho de que no se conserva la

rima del estribillo en algunas coplas romanceadas, que además tampoco tienen una estrecha relación de sentido. Por ejemplo, en el villancico de la Natividad de Nuestra Señora de 1702 (20):¹⁰³

Estribillo

Es aurora,
no es sino sol que ilumina,
la que naze i los trópicos dora,
pero no, que parese divina
la que, naciendo aurora,
sol naze i día.

Coplas

Del nacimiento de Christo
es el libro el Evangelio,
i el título de María
en él da la yglesia impreso.

Porque si el padre persona
se llama, el hijo naciendo
halla en la generación
que imprimió eterno concepto.

Y lo propio es tener hijo,
que ser padre acá naciendo,
madre el hijo era presiso
que lo tubiesse supuesto.

Para rematar, me gustaría recordar algunas de las observaciones que realiza Antonio Alatorre en su pulcro ensayo *Avatares barrocos del romance*:

Los villancicos que coros y solistas y conjuntos instrumentales ejecutaban en las catedrales del imperio español la víspera de las grandes festividades se dirigían a orejas siempre ansiosas de novedades, en cuanto a la hechura de los romances y en cuanto a sus aditamentos. Para los neoclásicos de la época de Carlos III, *villanciquero* era lo mismo que ‘poetastro’, pero los villanciqueros que aparecen en las páginas siguientes, incluyendo a la villanciquera sor Juana, eran artistas muy conscientes, y quienes les aplaudían sus gracias no eran unos idiotas (2007: 57).

¹⁰³ Un ejemplo parecido es el villancico de la Asunción de 1709 (30).

Las extrañezas y las curiosidades métricas de los villancicos religiosos muchas veces se aclaran con el simple hecho de la dependencia que sufrían los textos de la música, y viceversa, sin duda alguna. Esto fue lo que abrió para el género una variedad impresionante de posibilidades. Y, desde el punto de vista filológico, el villancico se transforma en un género líquido, abierto para la interacción con otros géneros literarios.

RASGOS POPULARES

En los siglos XVI y XVII, la llamada *poesía cancioneril religiosa*, dentro de la cual caben poetas novohispanos destacados —tales como Pedro Trejo o Fernán González de Eslava—, tenía, en palabras de Margit Frenk, "su repertorio de formas métricas, de temas y motivos, de imágenes y metáforas, de recursos estilísticos. Cada nuevo poema constituía una *recreación* a base de elementos bien conocidos" (1989: 50). Se trata de todo tipo de imitaciones: "citas textuales" o menciones, "analogías de diversos tipos" o correspondencias, divinizaciones, parodias, etc. La poesía cancioneril religiosa "prosperó en la época postridentina", pero de acuerdo con Wardropper (1958) el auge de la poesía contrahecha a lo divino va declinando a partir de mediados del siglo XVII. Aunque formalmente el villancico de principios del siglo XVIII conserva la estructura de estribillo-coplas o introducción-estribillo-coplas, se abandona la práctica de tomar una canción popular y desarrollarla en la glosa. En los versos trasluce la estrecha fusión del conceptismo y culteranismo tan característica de la poesía barroca. Sin embargo, de un fragmento a otro se dejan ver distintas citas textuales, refranes, analogías e incluso imitaciones de cancioncillas populares.

En el villancico a la Natividad de 1701 (19) el estribillo comienza:

—¡Va de vejamen, de fiesta y de chansa!
—¡Vaya, vaya, vaya,

Veremos que en una mojiganga cantada de *La renegada de Valladolid* de Diego Granados y Mosquera aparece una canción análoga: "-Vaya de fiesta. -Vaya de chaça. / -Vaya de bayle. -Vaya de dança. / -Dale al pandero. -Toca la gayta. / -Las castañetas. -Y las sonajas. / -Vaya de Encamisada. / -Vaya, vaya, y ande la Zangamanga" (NC, 1484 *ter*). Continúa el estribillo de este villancico:

que esta noche es muy buena,
no siendo Pasqua,
pues le viene nasida
toda la gracia!

que en este punto recuerda otra cancioncilla popular: "Ésta sí que es noche buena, / en que nace el Niño Dios, / ésta sí que es noche buena, / ésta sí, que las otras no" (NC, 1291; CFM, 4-8707).

Otra analogía se podría establecer entre el estribillo del villancico a San Pedro de 1703 (52) y algunos cantares populares. Dice el estribillo:

—¡Suenen, suenen, clarines alegres!
 —¡Toquen, toquen, dulces tambores!
 —¡Oigan, oigan, ruidosas tropas!
 Y en alternado ruido
 todos celebren
 al pescador que diestro
 dexó las redes.
 Del clarín el tirirí,
 del tambor el tororó,
 y de la trompa, que haze armonía,
 la tirarira, la tirarira.

Aquí se observa una de aquellas figuras retóricas que consisten en la semejanza de las palabras, o más concretamente *omiotópton*; trata de una configuración de palabras donde hay dos o más que se construyen con sonidos semejantes. En la versión popular este recurso se aplica de la siguiente manera: "¿Por dó passaré la sierra, / gentil serrana morena? // -Turururulá, / ¿quién la passará? / -Tururururú, / no la passes tú. / -Tururururé, / yo la passaré. / Di, serrana, por tu fee, / si naciste en esta tierra, / por dó passaré la sierra, / gentil serrana morena. / Tiriririrí, / queda tú aquí. / Tururururú, / ¿qué me quieres tú? / -Tororororó, / que yo sola estó. / -Serrana, no puedo, no / que otro amor me da guerra. / ¿Cómo passaré la sierra, / gentil serrana morena?" (NC, 988 B). Otro ejemplo procede de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca: "Yo soy tíriri, tíriri, taina, / flor de la jacarandina; / yo soy tíriri, tíriri, taina, / flor de la jacarandaina" (NC, 1560).

Un caso más de analogías o correspondencias se encuentra en el estribillo de un villancico a San Pedro de 1710 (59):

¡Ola, hao, marineros!,
 vuestro sagrado Piloto y Maestre,
 que prevenidos estéis,
 porque, ayradas, tormenta amenazan
 las ondas crueles.
 Quien llama, pues diga, ¿qué manda?,

pues diga, ¿qué quiere?

Se conserva el primer verso de uno de los cantares populares que va así: "¡Hola, hao!, barquerito, barquero" (*NC*, 2232 *bis*). Y entre las correspondencias establecidas por Margit Frenk encontramos fragmentos de dos villancicos, el primero es de Sevilla, 1645: "-Ola ao, ola barquero. / -¿Quién llama? -Llega la barca. / -¿Quién á de pasar? -Quien puede...". De la Real Capilla de Lisboa (1690) procede una variante del anterior: "-Ola, hao, barquerito, barquero. / -¿Quién llama? / -Una niña que al mundo viene: /echa la barca. / -Pague la culpa..."

En más de una ocasión aparecen fórmulas de tipo "por aquí, por aquí, por allí", que se usan en los bailes, como en la cancioncilla "Por aquí, por aquí, por allí, / anda la niña en el toronjil; / por aquí, por allí, por acá, / anda la niña en el azahar" (*NC*, 1486), que se reproduce en el villancico a San Pedro de 1705: "¡A la mar, a la mar, / por aquí, por allí, por allí!". O bien aparece todo tipo de refranes. Veamos otro villancico a San Pedro de 1708 (57):

¡Al agua, marineros,
navegantes, al agua!,
que donde todos pierden,
logra Pedro ganancias.

¡Al agua, al agua, al agua!,
que nada Pedro mucho
y, en tan grande borrasca,
sabe guardar la ropa
en mar de confianças.

En este caso hay hasta dos refranes en el mismo estribillo. El primero, registrado por Correas: "En lo que no se pierde nada, siempre algo se gana." Y el segundo también: "La gala del nadador es saber guardar la ropa".

Las coplas de este villancico también se caracterizan por la utilización de frases y expresiones coloquiales que explotan la riqueza y el ingenio del lenguaje popular:

Sólo Pedro ha de jugar
estas quintillas y es bien,
porque no se an de admirar,
que ponga por juez a quien

sabe atar y desatar.

Pedro en su dicha advertido,
nadando, deja lograda
la ganancia en lo perdido,
que sólo Pedro ha sabido
ganar mucho quando nada.

El último motivo que llama la atención se reproduce en uno de los villancicos que se cantaron en la Catedral de Córdoba en 1677 durante la fiesta de Navidad; posteriormente, este llegó a la Nueva España y se cantó en la Catedral de México en la misma fiesta pero en 1713 (5), musicalizado por el maestro de capilla Antonio de Salazar:

Ayresillos de Belén,
ayresillos, ayres,
quedito soplad, pasito corred,
que llorando suspenso, elevado
y dormido se á quedado,
aunque suspira el Niño tal vez;
quedito soplad, pasito corred,
¡no, no me le despertéis!

Es uno de los pocos villancicos novohispanos que hasta hoy día se cantan a ambos lados del océano. Se encuentra recopilado en *La verdadera poesía castellana* de Cejador y Frauca (1921, III: 55; también en Maíllo, 1942: 55) y en un *Cancionero de Navidad* mexicano (1984: 40), para citar algunos. La fórmula “quedito, pasito” que organiza su estructura forma parte de una larga lista de reelaboraciones que pertenecen a distintos géneros.

Así, Sor Juana Inés de la Cruz escribe en 1690 un juego de villancicos dedicado a San José para el cabildo de la Ciudad de Puebla que incluye, además de los nueve villancicos que pertenecen a los tres nocturnos, cuatro villancicos adicionales para la misa: “A la epístola”, “Al ofertorio”, “Al alzar” y “Al *Ite Missa est*”. El villancico que se cantaba en el momento del ofertorio, que es cuando las especias del pan y del vino se presentan a Dios, empieza con el siguiente estribillo (2004: 145):

Queditito, airecillos;
no, no susurréis:
mirad que descansa
un rato José.
No, no, no os mováis;
no, no, no silbéis:

quedito, pasito,
que duerme José.

Los dos últimos versos de este estribillo repiten la fórmula de una famosa nana que compone una copla de estructura paralelística recogida en el *Nuevo Corpus* de Margit Frenk (NC, 2306):

Quedito, pasito,
que duerme mi dueño,
quedito, pasito,
que duerme mi amor.

Esta copla figura en la tercera jornada de la comedia de Calderón de la Barca *Ni amor se libra de amor*, de 1662, donde lleva su glosa de carácter profano (1761: 431):

*Quedito, passito, que duerme mi dueño,
quedito, passito, que duerme mi amor.*

Si cantáis dulces querellas
o matizados primores,
que, siendo del cielo flores,
también sois del campo estrellas,
no me despertéis con ellas
al alma que adoro, quedito el rumor,
la vida que estimo, pasito el clamor,
y ya que dais este alivio pequeño,
*quedito, passito, que duerme mi dueño,
quedito, passito, que duerme mi amor.*

El tono teatral fue compuesto por el reconocido músico Juan Hidalgo. Después de la primera divinización de los versos de Calderón, se convirtió en todo un tópico de la poesía villanciquera. Se cantó en las fiestas de Navidad de 1663 en Valladolid, y en la fiesta de la octava de *Corpus Christi*, en 1680, en la catedral de Segovia, después de que la obra de Calderón fue repuesta, en 1679, en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del día de la entrada en Madrid de la nueva reina, María Luisa de Borbón (Rodríguez, 1996: 248-252):

Estribillo

*Quedito, passito, que duerme mi dueño,
quedito, passito, que duerme mi amor.*

Coplas

Pues cantáis dulces endechas,
 con nunca usados primores,
 que, siendo de el cielo flores,
 también sois de el campo estrellas,
 no le despertéis con ellas,
 al sol que io adoro, quedito el rumor,
 que duerme mi amado, pasito la voz,
 ¡ ya que le dais este alivio pequeño,
Quedito, passito, que duerme mi dueño,
quedito, passito, que duerme mi amor.

Repetid varias canciones
 con amorosa porfía,
 las aves con melodía
 expliquen bien sus amores,
 todo sea emulaciones,
 finezas, cariños, al alba y al sol,
 que es bien cuando duerme, que vele el amor;
 la voz suspended en el más dulce sueño.
Quedito, passito, que duerme mi dueño,
quedito, passito, que duerme mi amor.

Salga el más dulce jilguero
 y el ruiseñor peregrino,
 y ambos alaben en trino
 al que es un Dios verdadero,
 pero no sea parlero
 el dulce gorgojo, el canto veloz,
 que ya que está dado, todo a su pasión;
 reprimid la voz en canto alaguero,
Quedito, passito, que duerme mi dueño,
quedito, passito, que duerme mi amor.

Asimismo, se puede mencionar que entre las letras diversas de Lope de Vega se encuentra una, *El ruiseñor de Sevilla* (1604-1609), donde la fórmula “quedito, pasito” también se emplea para no espantar el sueño (CTLV, 91):

Si os partiéredes al alba
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.

Si os levantáis de mañana
 de los brazos que os desean,
 porque en los brazos no os vean
 de alguna envidia liviana,
 pisad con planta de lana,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.

De allí empieza la larga lista de reelaboraciones. La noche de Navidad de 1651 se canta en la Capilla Real de su Magestad el siguiente estribillo:

Pasitico, airecillos, que se duerme el Sol:
 queditico, avecillas, no recuerde amor,
 suspended la voz,
 no le recordéis,
 ni le desveléis,
 ventecillos no,
 pajarillos no,
 que harto desveladico me le tengo yo.

En 1674, en los Maitines de los Reyes que se celebraron en la Catedral de Zaragoza, se cantó otra reelaboración, cuyo autor es Vicente Sánchez arriba mencionado:

Pasito, silencio, quedito la voz,
que duerme el amor;
 y al Sol Infante
 le arrulla un Ave,
 con tan soberano primor,
 que no es bien le despierte el rumor:
 y pues al mundo le viene nacido,
 es justo le arrulle con suspensión,
al Sol dormido, pasito amor,
no le despierte la voz.

Años más tarde, en la misma catedral zaragozana, se usó una versión acotada de este estribillo para la fiesta de Navidad de 1727. Más que una reelaboración, se trata de la aplicación de varios principios estructurales a la construcción del texto de una nueva festividad.:

Pasito, silencio, quedito,
que duerme el Amor;
 no le despierten, no,
 que al Sol Infante
 le arrulla un Ave,
 con soberano primor.
Pasito, silencio, quedito,
que duerme el Amor.

Este último estribillo nos remite nuevamente al villancico que se cantó en la catedral de México en 1713.

Cabe destacar que mientras más avanza el siglo XVIII, menos detalles popularizantes se dejan ver en los textos. La abundancia de los mexicanismos en los villancicos a la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, cuando se refiere a la Madre de Dios como "maguey más venturoso de quantos en Yndias se hallan" (Guadalupe, 1728) resulta ser el único elemento estereotipado que proporciona un aire popular a los villancicos de Sumaya. Así, hacia mediados del siglo XVIII van desapareciendo las notas populares de los textos y la poesía de los villancicos se convierte en un ejercicio de puro artificio.

RASGOS TEATRALES

Muchos investigadores han hablado de los aspectos teatrales de los villancicos religiosos. Margit Frenk, Robert Jammes, Manuel Alvar, para citar algunos. Entre estos autores Catalina Buezo establece la continuidad entre las ensaladillas y mojígangas navideñas, vistas como el envés del auto sacramental, y los villancicos religiosos (2004). El villancico religioso se presenta como un género híbrido que se asemeja a las mojígangas teatrales lo mismo en sus formas métricas y ritmos popularizantes, que en sus personajes (el alcalde de Alcorón, las gitanas, el negro, el portugués, sacristanes, alguaciles, estudiantes, etc.) y temas. Ambos géneros tienen la misma función de "intermedios de festividades mayores". Es decir, "los villancicos navideños se acomodan a los paradigmas del mal llamado teatro menor y cabe hablar de entremeses, bailes, jácaras y mojígangas *sensu stricto*, así como de sus diversas modalidades". Las observaciones de Buezo sobre los villancicos toledanos se confirman con otro ejemplo de un villancico a la Natividad de 1701 (19) que se presentó en la catedral metropolitana. De acuerdo con lo que se anuncia en el estribillo, salen a la plaza del mundo diferentes sujetos alegóricos "que en forma" no tienen "sustancia". Cada copla anuncia a un personaje diferente: un gigante a la moda, una dama, un valiente, un soldado, una vieja. La última copla concluye que la chanza ya se acabó y que ahora la Iglesia Sagrada prosigue, en festejo del Nacimiento, cantando alabanzas.

Los villancicos dieciochescos siguen nuevos rumbos y se adaptan a los modelos de sainetes y fines de fiesta. Y lo que contribuyó al desarrollo de elementos dramáticos en los villancicos navideños —en primer lugar, el diálogo— fue la decadencia de los autos sacramentales a causa de las prohibiciones del Concilio de Trento relativas a las representaciones teatrales en el interior de los templos. De acuerdo con Gloria Martínez, el maestro de capilla de la catedral de Cuenca, Juan Castro, llegó a recibir 300 reales por unos villancicos que "hizo y representó" en una fiesta de Navidad a principios del siglo XVII. Se conservaron en el archivo de esta catedral cuentas de vestidos, calzados, pinturas y tablados para el montaje escenográfico (Martínez, 1971: 8-9). Además, Paul Laird afirma que los villancicos rutinariamente se representaban durante la celebración del *Corpus Christi* mezclados con autos sacramentales (1997: 154).

El diálogo, entonces, es lo que en primer lugar proporciona a los villancicos el carácter teatral. En gran parte de las composiciones de este corpus se realiza una escenificación dialogada entre diferentes coros o diferentes voces principales del mismo coro.¹⁰⁴ La información proporcionada por las partes dialogantes se complementa o aporta matices adicionales a la idea principal, como en la introducción del villancico de la Concepción de 1698 (12):

–¡Despertad, despertad del letargo,
que el alva risueña
ya es del Sol precursora sagrada,
dexando vencida la común tiniebla!
–¡Esperad, esperad, que ya viene
la segunda Eva
a mostrar que no tuvo la culpa
y hazer que sus hijos no paguen la pena!

Otro ejemplo aparece en el estribillo del villancico de San Eligio (85):

–¡Atiendan, qué portento!
–¡Escuchen, qué prodigio!,
que de maestro del arte de la plata
se ha convertido en seraphín Eligio.
–¡Atiendan, qué portento!
–¡Escuchen, qué prodigio!

En otros villancicos se desarrolla un verdadero diálogo con preguntas y respuestas, por ejemplo, entre los representantes del cielo y de la tierra, como en el estribillo del villancico de la Natividad de 1699 (18), o los de la centinela y los de la guarda, como en el estribillo de otro villancico de la Natividad, ahora de 1707 (21):¹⁰⁵

Natividad, 1699

–¿A, del cielo?
–¿A, de la tierra?
–¿Quién llama?
–Quien suavemente el cielo penetra.
Escuchen, atiendan,

Natividad, 1707

–¡A, de la centinela!
–¡A, de la guarda!
–El nombre diga
y entre quien llama:
–Una Niña que naçe,

¹⁰⁴ Véanse los villancicos 1, 9, 12, 19, 34, 52, 68 y 85.

¹⁰⁵ Véanse los villancicos 18, 21, 26, 27 y 48.

los choros celestes,
divinas cadencias,
porque María nace a ser Reyna,
sin que la culpa mancharla pudiera.
¡Escuchen, atiendan!

mortal y humana,
para ser el primor
de las campañas.
–Una Niña, qué linda,
una sagala,
cuyo nombre nos dice
que es de mil gracias;
por su gracia sabemos
el cómo se llama.

En el villancico de San Pedro de 1719 (70) se realiza una verdadera discusión entre los defensores de la sabiduría del apóstol San Pedro y los defensores del amor como su cualidad superior:

–Sabio y amante fue Pedro
en el más alto primor,
mas ¿quál fue mayor,
de Pedro el saber o de Pedro el amor?
–El amor fue más cresido.
–Fue en siencia más elevado.
–Mas el amor le á exaltado,
–Mas por la ciensia á suvido.
–Luego queda conocido
que siempre fue superior,
mas ¿quál fue mayor,
de Pedro el saber o de Pedro el amor?

Hablando de la polifonía textual y el paralelismo entre el género del villancico religioso y distintos géneros teatrales, lo primero que llama la atención son las exhortaciones o llamadas iniciales que siempre se reproducen a través de la figura *epizeusis* o reduplicación. Como lo formula Nebrija, ésta ocurre "cuando una misma palabra se repite sin medio alguno en un mismo verso." Este recurso se usa sin medida en el romancero nuevo y en el teatro breve de la época, pero también se observa en diferentes cantares populares. Pues, desde Henríquez Ureña se destacó el papel de Lope de Vega en la introducción de las canciones de tipo popular en el teatro, y lo mismo ocurre también con el romancero, aunque no se trata de la poesía popular realmente, más bien fue la moda de la época.

El estribillo de un villancico a Nuestra Señora de Guadalupe de 1694 (40) remata con los siguientes versos:

–¡Afuera, afuera, afuera,
aparta, aparta, aparta,
que en México sus rayos reberveran!

"Afuera, afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta, / que entran a correr sortija / labradores de la Sagra" es el comienzo de un romance atribuido a Lope de Vega, muy divulgado por entonces (Alín, 1997: 237). Fueron vueltos a lo divino por Ledesma los versos "...que entra el valeroso Niño / a casarse con el Alma", y se imitan en la *Mogiganga de la Renegada de Valladolid*. Aparecen también en el *Romancero espiritual* de José de Valdivieso. En algunos entremeses anónimos, Alín recuerda también este fragmento del *Quijote* (II, cap. LXI): "...al mismo instante, alegraron también el oído, el son de las muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, trapa, trapa, aparta, aparta, de corredores, que al parecer de la ciudad salían." Otro ejemplo proviene del romancero, del primer poema del ms. 17.689: "La magestad entra ya. / ¡Afuera, afuera, afuera! / Ya arremete la carrera. / ¡Aparta, aparta, aparta!" (Alín, 1997: 258).¹⁰⁶

Otro ejemplo de fórmulas que sirven para darle dinamismo a la composición es un fragmento del villancico a San Pedro de 1712 (63):

¡Guerra, guerra, guerra,
ánimo a la batalla;
mui terrible es la culpa,
mayor la confiansa!
¡Ya llegan al estrecho,
al arma, al arma, al arma!

Una cancioncilla popular empieza con la misma exhortación: "¡Al arma, al arma, al arma! / ¡Oh, qué lindo cavallero! ¿Si tornará cedo?" (NC: 432). Pero ya entre las canciones del teatro lopesco se encuentran diferentes versiones: "¡Al arma! ¡Al arma! / ¡Al arma, pensamientos, / que quieren defenderse los deseos!" (CTLV, 229; en *Con su pan se lo coma*, III) "Coronad, soldados, / la ilustre cabeza / del valiente Ciro, / nuevo rey de Persia. / ¡Al arma, al arma, al arma! ¡guerra, guerra! / Toca la caja, y ríndase la tierra" (CTLV, 262). En la segunda canción aparecen las dos expresiones de nuestro villancico: "al arma" y

¹⁰⁶ Sería interesante relacionarlo con un cantarillo popular antiguo, aunque muy anterior a la época estudiada: "¡Fuera, fuera, fuera, / el pastorcico! / Qu'en el campo dormirás, / y no conmigo" (NC: 713).

"guerra". Otro ejemplo proviene del villancico a Nuestra Señora de Guadalupe de 1713 (43): "¡Al arma toquen, tiren, disparen!"; éste se utiliza muchas veces en las obras teatrales pero también podría tener como fuente una cancioncilla popular: "¡Que tocan al arma, Juana! / ¡Ola, que tocan al arma!" (NC: 1137). Estas fórmulas están por todas partes: en el teatro, en la poesía profana, en las letrillas.

Otras exhortaciones muy comunes son "¡Atención, atención!" (Nuestra Señora de Guadalupe, 1698 [41]) que encontramos tanto en el teatro de Calderón (*El año Santo de Roma*) como en distintas mojigangas de la época. "¡Venga, pues, venga!" (Concepción, 1698 [12]). "¡Hola, hola!" (Asunción, 1702 [27]) que aparece en una mojiganga anónima que se intitula *El organillo* (Buezo, 2005: 135): "¡Hola, hola! / Este ya es otro cantar". "¡A la mar, a la mar, / que se anega la nave!" (San Pedro, 1705 [54]). Ésta última recuerda la cancioncilla: "¡A la mar, a la mar, / a ser pescador! / ¡A la tierra, a la tierra, / a ser pastor!" (NC, 1130). O bien la que apremia: "¡Vengan, vengan, / que llama Dios a su mesa" (Santísimo Sacramento, s/f [10]), la cual se encuentra tanto en los autos sacramentales de Calderón como en los villancicos de Sor Juana. "¡Ay, qué gusto! ¡Ay, qué dicha[s]! / ¡Ay, qué contento!" y muchas otras.

En todos los ejemplos anteriores se observa una fusión entre el Romancero nuevo, el teatro, la lírica de tipo popular y los villancicos religiosos. Sucede que los diferentes géneros comparten los mismos modelos que se relacionan estrechamente. En cuanto al aspecto teatral de los villancicos, en algunos casos predomina el diálogo en la organización discursiva de la composición, en otros son las exhortaciones repetitivas que parecen elementos de la oralidad y que confieren dinamismo a la estructura de los villancicos. Se puede concluir, en resumen, que esta colección de villancicos novohispanos integra los principales medios teatrales vigentes en los códigos de los villancicos españoles de la época. Los modelos estilísticos, tanto en la métrica, como en los aspectos popular y teatral, representan una singular adaptación de los modelos generales de los villancicos de España, que funcionaron con la misma intensidad y rindieron los mismos frutos en las tierras americanas.

A MODO DE CONCLUSIONES

Los villancicos religiosos constituyen un impresionante ejemplo de síntesis de numerosas formas, géneros, tradiciones, corrientes ideológicas y teológicas, y recursos poéticos. Esta riqueza de elementos se percibe en las técnicas expresivas y en los medios literarios y musicales utilizados por sus autores. Además, en la estructura y en el cuerpo de los textos se ven representados diferentes modelos iconográficos. Muchas veces la especificación concreta de detalles artísticos o escultóricos constituye una forma de escritura cuya relevancia simbólica se ilumina acudiendo a la tradición catedralicia. Nada tiene de sorprendente la aparición de un viril hecho un sol o una corona adornada de piedras preciosas para coronar a la Reina en el cuerpo de los textos. Todos los casos de la explotación de imágenes dan fe de la utilidad de estos recursos. En el ámbito estricto de los villancicos religiosos estos elementos pueden funcionar como símbolos que velan y aseguran la divinidad de Cristo, de la Virgen y de los santos. La proclamación lírica de los dogmas maravilla a los que presentan semejante exhibición.

En la ejecución de los villancicos se vincula lo mundano y lo religioso, la devoción popular y la devoción ejemplar eclesiástica. Las dos formas de religiosidad se asocian para representar la gloria y los resplandores de la fe.

Para valorar y explicar el villancico religioso como género, hizo falta comenzar por la historia del villancico profano y trazar toda la ruta de transformación que ha atravesado este género a lo largo de los diferentes siglos. Otro de los campos indispensables a destacar era la importancia de las circunstancias de su ejecución: el entramado celebrativo de las fiestas, el contexto musical y catedralicio que acompaña inseparablemente la floración del villancico religioso. Dentro de los muchos aspectos de la fiesta barroca resalta el entorno litúrgico y ceremonial. En este escenario los villancicos religiosos cumplen con su doble función: lúdica y adoctrinadora. El particular modo de composición, que conjunta la música y el verso, la ejecución sonora y la puesta en escena, explota la retórica del lenguaje propio de las fórmulas religiosas. Las metáforas impresionan y evocan un mundo íntimo de religiosidad de cada individuo. La devoción se funde con el entretenimiento.

Los textos se repiten y se reconocen, se vuelven familiares y compartidos por el público. La sonoridad de los ritmos y las imágenes son cuidadosamente, aunque a veces no tanto, elaboradas. La imaginería actúa, el texto sucede.

Para captar la dimensión del género, también conviene tener presente que los textos integran variados esquemas musicales y métricos, recursos populares y teatrales bien codificados e igualmente reconocibles por el público que vivía la oralidad de manera sumamente intensa. En los villancicos hallamos variaciones y modalidades que, por un lado, corresponden a las formas musicales y, por el otro, están estrechamente relacionadas con la fiesta celebrada y con todo el imaginario que la rodea. Las características líricas y musicales de las fiestas más importantes, así como de las figuras centrales del cristianismo —Jesucristo y la Virgen—, sirven de modelo a las festividades menores y a los santos. La música convoca a todos a la fiesta que hace la Iglesia, y en esa fiesta todo está relacionado. Toda la diversidad de registros y niveles transmite una cultura religiosa única.

Este trabajo es el inicio de una investigación mucho más extensa que podría comprender el estudio de los archivos de las catedrales de Puebla, Oaxaca, Morelia, Zacatecas, Durango y Guadalajara, que también llegaron a contar con sus capillas musicales. A pesar de que ya comenzó el proceso de rescate de los acervos de estos archivos en su aspecto musical, su valor literario prácticamente se desconoce. Sin embargo, se trata de un testimonio valiosísimo para la cultura literaria novohispana.

BIBLIOGRAFÍA

Siglas empleadas:

- ACMM:** Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México.
- CFM:** FRENK, Margit, coord., 1975-1985. *Cancionero Folclórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México.
- CTLV:** ALÍN, José María, 1997. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London, Tamesis.
- NC:** Frenk, Margit, 2003. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. México: UNAM, El Colegio De México, FCE.

Pliegos de villancicos:

- Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, en la noche de el Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesú Christo, año de 1640*. Pl. s., Toledo: Iuan Ruiz de Pereda, 1640.
- Villancicos que se cantaron en la Capilla Real de su Magestad, la noche de Navidad, deste año de 1651*. Pl. s., Madrid, 1651.
- Letras de los villancicos de Navidad que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas, este año de 1668*. Pl. s., Toledo, 1668.
- Villancicos que se han de cantar en los Maytines de los Reyes, en la Santa Iglesia Angélica y Apostólica del Pilar, Metropolitana y primera Catedral de Zaragoza, este año de 1674. Siendo Maestro de Capilla Diego de Cáseda*. Pl. s., Zaragoza, 1674.
- Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana, y patriarchal de Sevilla, en los maytines del Nacimiento de N. Redemptor Iesu Christo. Compvestos por el racionero Alonso Xuarez, Maestro de Capilla de dicha S. Iglesia*. Pl. s., Sevilla: Jvan Francisco de Blas, 1676.
- Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia de Córdoba, en la Kalenda, noche y días de la Natividad de N. Señor Iesu Christo, año de 1677*. Pl. s., Córdoba: Viuda de Andrés Carrillo, 1677.

Villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarchal de Sevilla, en los Solemnes Maytines de la Natiuidad de Nuestro Señor Jesucristo, este año de 1683. Pl. s., Sevilla, 1683.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su magestad la noche de los Santos Reyes de este año de MDCLXXXVII. Pl. s., Madrid, 1687.

Letras de los villancicos, qve se han de cantar en esta Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia de Sevilla, en los Solemnes Maytines de la Pura y Limpia Concepcion, este presente Año de 1688. Compvuestos por don Diego Joseph de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Pl. s., Sevilla: Juan Francisco de Plas, 1688.

Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Catedral de Cádiz en la Kalenda, noche, y días del Nacimiento de Jesu Christo, este año de 1690. Pl. s., Cádiz: Cristóbal Requena, 1690.

Letras de los villancicos que se han de cantar en los solemnes maytines de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora en esta Santa, Metropolitana y Patriarchal Iglesia de Sevilla. Este año de 1690. Compuestos por don Diego Joseph de Salazar, racionero y maestro de capilla de dicha Santa Iglesia. Pl. s., Sevilla, 1690.

Letras de los villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, en los Solemnes Maytines de la Purissima Concepcion de Nuestra Señora, este año de 1692. Compvestos por D. Diego Joseph de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha S. Iglesia. Pl. s., Sevilla, 1692.

Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia desta ciudad de Sevilla en los Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Cristo, compuestos por don Diego Joseph de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Pl. s., Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1697.

Letras que se han de cantar en la profesión de sor María Manvela Castellón, en el Real Convento de Santa Ynés de Çaragoça. A I de Setiembre del año 1698. Pl. s., Zaragoza, 1698.

Letras de los villancicos qve se cantaron en la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de esta Ciudad de Sevilla. En los maytines solemnes de la Purisima concebida en

Justicia, y Gracia original. Compuestos por don Diego Joseph de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Pl. s., Sevilla, 1700.

Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, en los Maytines de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, este presente año de 1701. Pl. s., Sevilla, 1701.

Villancicos que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de Mexico, en la Festividad del Glorioso Principe de los Apostoles Señor San Pedro, este año de 1715, que dotó la devocion del Dr. D. Simon Estevan Beltran de Alzate, Maestre Escuela de dicha Santa Iglesia. Pl. s., México, 1715.

Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad del patrocinio de el Gloriosso Patriarcha Señor San Joseph, que dotó y fundó la devoción del señor doctor don Joseph de Torres y Vergara, cathedrático jubilado de Prima de Leyes en esta Real Universidad, juez de testamentos y capellanías en su arzobispado, consultor del Santo Officio de la Inquisición y thessorero dignidad de dicha Santa Iglesia. Compuestos en metro músico por el bachiller don Manuel de Sumaya, su maestro de capilla, quien afectuoso los dedica a dicho señor thessorero. Con licencia en México por los Herederos de la Viuda de Miguel Ribera Calderón, año de 1717. Pl. s., México, 1717.

Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla en los solemnes maytines de la Purísima Concepción de María Santísima Nuestra Señora, este año de 1721. Compuestos por don Gaspar Ubeda y Castelló, racionero y maestro de capilla de dicha Santa Iglesia. Pl. s., Sevilla, 1721.

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Santa Iglesia Bilbilitana, este año de 1727. Dedicados a los muy ilustres señores dean, canónigos y cabildo de dicha Santa Iglesia. Puestos en música por don Sebastián San Martín, organista y maestro de Capilla. Pl. s., Zaragoza: Pedro Carreras, 1727.

Letras de los villancicos, que se han de cantar en la Santa Iglesia Cathedral de esta muy noble y muy leal ciudad de Málaga, en los maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo, en este año de 1775. Puestos en música por don Jayme Torrens, racionero y maestro de capilla de dicha Santa Iglesia. Pl. s., Málaga, 1775.

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Santa Iglesia Cathedral de Huesca. Dedicados a los muy ilustres señores deán, canónigos y cabildo. Por don Pedro Vidal y más, racionero y maestro de Capilla. Pl. s., Huesca: Ioseph Lorenzo de Larumbe, s. f.

Bibliografía

- AGUIRRE SALVADOR, Rodolfo, 2001. “Los catedráticos juristas de México: orígenes sociales y carreras”, en *Universidad y sociedad en Hispanoamérica. Grupos de poder siglos XVIII y XIX*, comp. Margarita Menegus. México: UNAM, pp. 63-102.
- ALATORRE, Antonio, 2007. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México.
- ALDAZÁBAL, José, 1999. *Canto y música*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- ALÉN, María Pilar, 1990. “Las crisis del villancico en las catedrales españolas (ss. XVIII-XIX)”. *De música hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*, coord. Emilio Casares y Carlos Villanueva. Universidade de Santiago de Compostela.
- ALÍN, José María, 1997. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis.
- ALVAR, Manuel, 1973. *Villancicos dieciochescos: la colección malagueña de 1734 a 1790*. Málaga: Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Málaga.
- ÁLVAREZ, fray Damián, 1610. *Exposición de los Evangelios del Adviento, y del primer lunes de quaresma, y día de Navidad*. Burgos: Ioan Baptista Varesio.
- ALVAREZ MOCTEZUMA, Israel, 2007. “*Civitas Templum*. La fundación de la fiesta de *Corpus* en la ciudad de México (1539-1587)”, en *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*. México: UNAM, Puebla: BUAP.
- ANDERSON, Lawrence, 1956. *El arte de la platería en México*. México: Porrúa.
- ARELLANO, Ignacio, 2000. *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*. Kassel: Reichenberger, Pamplona: Universidad de Navarra.
- BARCELONA, fray Félix de, 1763. *Método práctico de la hermosa dilección y sincera devoción acia la Inmaculada Virgen María*. Barcelona: En la imprenta de los Herederos de Juan Jolis, en los Algodoneros.

- BECERRA TANCO, Luís, 1675. *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tubo el Santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- BENAVENTE MOTOLINIA, fray Toribio de, 1996. *Memoriales* (Libro de oro, MS JGI 31), ed. Nancy Joe Dyer. México: Colegio de México.
- BOVER Y OLIVER, José, 1951. *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la Virgen a los cielos*. Madrid: Católica.
- BRAVO, Dolores, 2005. “La fiesta pública: su tiempo y su espacio”, en *Historia de la vida cotidiana en México*. México: FCE, Colegio de México.
- BUEZO, Catalina, 2005. *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro II*. Kassel: Reichenberger.
- _____, 2004. “Comparsas carnalescas y risus paschalis: ensaladillas y mojigangas navideñas en forma de villancicos”, en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Edition Reichenberger: Kassel.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 1850. *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Publicidad.
- _____, 1761. *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*. Tomo VII. Madrid: Viuda de don Manuel Fernández, Supremo Consejo de la Inquisición.
- Cancionero de la Sablonara*, ed. Judith Etzion, 1996. London: Tamesis.
- Cancionero de Navidad*, 1984. México: Porrúa.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, 1958. *Cisne de Apolo*, v. 1, ed. de Alberto Porqueras Mayo. Madrid: CSIC.
- CÁRDENAS, Anthony, 1983. “Tres versiones del milagro de San Ildefonso en los códices de la cámara regia de Alfonso X el Sabio”, en *AIH, Actas VIII*
- CASARES RODICIO, Emilio, coord., 1999-2000. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- CASTELLANO CERVERA, Jesús, 1994. *El año litúrgico: memorial de Cristo y mistagogía de la Iglesia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- CASTELLOT, Joaquín, trad., 1788. *Historia de las fiestas de la Iglesia y el fin con que han sido establecidas*. Madrid: Pantaleón Aznar.

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, 1921. *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*. Vol. III. Madrid: Revista de Archivos.
- CERONE, Pedro, 1613. *El Melopeo y Maestro. Tractado de mvsica theorica y pratica..* Nápoles: Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci.
- COLOMBO, Felipe, 1769 [1674]. *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real, y militar de María Santíssima de la Merced, ó Misericordia, Redención de Cautivos*. Madrid: Antonio Marín.
- COMES, Juan Bautista, 1977-1979. *Obras en lengua romance*, transcripción y versión José Climent, 4 vols. Valencia: Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1943. *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. de Martín de Riquer. Barcelona: S.A. Horta, I.E.
- COVARRUBIAS GAITÁN, Francisco, 1994. “Catedral de México. Nuestra Señora de la Asunción”, en *Catedrales de México*, coord. Carmen Valles Septién. México: CVS.
- DAVIES, Drew Edward, 2007. “El triunfo de la iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”. En *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*. Guadalajara: UNAM, Universidad de Guadalajara.
- DE-LITALA Y CASTELVÍ, José, 1672. *Cima del monte parnaso español*. Caller: Onofrio Martín.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, 1759. *Arte poetica española...* Barcelona: Imprenta de María Angela Martí Viuda.
- DÍEZ BORQUE, José María, 1986. “Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español”, en José María Díez Borque (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Serbal.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala*, 1785. Madrid: Imprenta Real.
- Enciclopedia Católica* [en línea]. Disponible en: <http://ec.aciprensa.com/> [fecha de consulta: febrero de 2011].
- ENCINA, Juan del, 1978. *Obras completas*, t. I, *Arte de poesía castellana*. Madrid: Espasa-Calpe.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1933 [1920]. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: Hernando.
- ESTRADA, Jesús, 1980. *Música y músicos de la época virreinal*. México: Sep Diana.
- ESTRADA JASSO, Andrés, 2007. *El villancico virreinal mexicano. Siglo XVII. Villancicos barrocos*. Vol. II. San Luís Potosí: Gobierno del Estado de San Luís Potosí, Archivo Histórico.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, 1988 [1983]. *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid: Alianza.
- FLORES ARAOZ, José, otros, 1999. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- FRASSETTO, Michael, 2008. *Los herejes. De Bogomilo y los cátaros a Wyclif y Hus*. Barcelona: Ariel.
- FRENK, Margit, 1989. "Introducción", en Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. México: El Colegio de México.
- _____, 2004. "El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)", en Mariana Masera (ed.), *Literatura y cultura populares de la Nueva España*. Barcelona: Azul, México: UNAM.
- _____, 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1989. "Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales", en *El teatro a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam. Rodopi.
- GARDUÑO PÉREZ, María Leticia, 2007. "Un viril hecho un sol: del simbolismo en la platería sacra", en *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*. México: UNAM, Puebla: BUAP.
- GARÍ Y SIUMELL, José Antonio, 1873. *La Orden Redentora de la Merced: ejecutora del plan trazado por su excelsa fundadora; o sea, historia de las redenciones de cautivos cristianos realizadas por los hijos de la Orden de la Merced desde su fundación hasta nuestros días*. Barcelona: Imprenta de los Herederos de la Viuda Plá.

- GONZALBO AIZPURU, Pilar, 1997. "Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús", en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 253-266.
- _____, Pilar, 1993. "Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 9 (1): 19-45.
- GUILLÉN BERMEJO, María Cristina, RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel, coord., 1992. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- HORCASITAS, Fernando, 2004. *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. Vol. I. México: UNAM.
- IBARRA, Ana Carolina, 2006. "Hacia una historia social de las catedrales", en *Música, catedral y sociedad. I Coloquio Musicat*. México: UNAM.
- IRVING, David, 2007. "Historical and literary vestiges of the villancico in the early modern Philippines". *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, ed. Tess Knighton. Aldershot, Hampshire: Ashgate.
- JAMMES, Robert, 1983. "La letrilla dialogada", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC.
- KOBAYASHI, José María, 1974. *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*. México: Colegio de México.
- LAIRD, Paul, 1997. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press.
- LARA, Jaime, 1999. "Cristo-Helios americano: la inculturación del culto al sol en el arte u arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 74-75: 29-49.
- LAVRIN, Asunción, 1980. "La congregación de San Pedro —una cofradía urbana del México colonial—1604-1730". *Historia mexicana*. XXIX, 4: 562-601.
- LE GENTIL, Pierre, 1952. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, vol. 2. Rennes: Plihon.
- LEÓN CÁZARES, María del Carmen, 2004. *Reforma o extinción: un siglo de adaptaciones de la Orden de Nuestra Señora de la Merced en Nueva España*. México: UNAM.

- Letras de los villancicos que se cantaron en la Yglesia de Cordoua, en la Kalenda, noche y dias de la Natividad de... Iesu Christo, año de 1677.* Córdoba: Imprenta de la viuda de Andres Carrillo.
- LOBATO, María Luisa, 2000. "Fiesta en Miraflores de la Sierra: la 'Loa de Nuestra Señora', pieza entremesada atribuida a Calderón", en Kurt Reichenberger, ed., *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, vol. 1. Kassel: Reichenberger.
- LORETO LÓPEZ, Rosalva, 1997. "La fiesta de la Concepción y la entidades colectivas: Puebla (1619-1636)", en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 233-252.
- MAÍLLO, Adolfo, 1942. *Cancionero de Navidad*. Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular.
- MARAVALL, José Antonio, 1986. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco", en José María Díez Borque (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Serbal.
- MARTÍNEZ, Gloria, 1971. *El villancico y la Navidad en la Catedral de Cuenca*. Cuenca: Escuela Normal Fray Luis de León.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos, 2006. "Los Villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo (1734-1762)". *Archivo Secreto*, 3: 226-258.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, 2000. "Religión e identidad urbana en el Arzobispado de Toledo (siglos XVI-XVII)", en Carlos Vizuete Mendoza, Palma Martínez-Burgos García, coords., *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, 1989. *Refranero general ideológico español*. Madrid: Hernando.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, 2010. *Tenochtitlan*. México: El Colegio de México, FCE.
- MAZA, Franciso de la, 1981. *El guadalupanismo mexicano*. México: FCE.
- MAZÍN GÓMEZ, Oscar, 1996. *El Cabildo Catedral de la Catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1920. "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios literarios*. Madrid: Atenea.
- MENDIETA, fray Gerónimo de, 1945. *Historia Eclesiástica Indiana*, ed. Joaquín Icazbalceta. México: Salvador Chávez Hayhoe.

- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina, 1904. *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer.
- MOLL, Jaime, 1970. "Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII". *Anuario musical*, vol. XXV. Pp. 81-96.
- MONTERROSA PRADO, Mariano, TALAVERA SOLÓRZANO, Leticia, 2002. *Las devociones cristianas en México en el cambio de milenio*. México: CONACULTA, INAH.
- MUJICA PINILLA, Ramón, 2005. *Rosa limensis*. México: FCE.
- MURIEL, Josefina, 1970. "La capilla de la Cena en la catedral de México". *Estudios de Historia Novohispana*, 3-3: 35-58.
- MURILLO VELARDE, Pedro, 2004. *Curso de derecho canónico hispano e indiano*. Zamora: Colegio de Michoacán.
- NIETO, Juan, fray, 1735. *Manogito de flores...* Burgos: Imprenta de la Santa Iglesia.
- NOLASCO PÉREZ, Pedro fray, 1923. *Religiosos de la Merced que pasaron a la América española*. Sevilla: Zarzuela.
- PACHECO, Francisco, 2001. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- PARRA, Jacinto de, 1670. *Rosa lavreada entre los santos...* Madrid: Domingo García Morrás.
- PAZ, Octavio, 1999. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE.
- PEDROSA, José Manuel, 1999. "Góngora y las flores marchitas", en *Tradición oral y escrituras en los siglos de oro*. Oiartzun: Sendoa, pp. 93-111.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan (compil.), 1891-1892. *La rosa: manojos de la poesía castellana...* 2 Vols. Madrid: M. Tello.
- PÉREZ DE MONTORO, Joseph, 1736. *Tomo II. Obras Lyricas Sagradas*. Madrid: Antonio Marín.
- PÉREZ PUENTE, Leticia, 2005. *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*. México: UNAM.
- PICINELLI, Filippo, 1999. *El mundo simbólico: los cuatro elementos*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- POPE, Isabel, 2000. "El villancico polifónico", en *Cancionero de Upsala*, transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay. México: Colegio de México.

- PORRAS ROBLES, Faustino, 2008. "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica". *Lemir*, 12: 113-136.
- PUCCHINI, Darío, 1965. "Los 'Villancicos' de Sor Juana Inés de la Cruz". *Cuadernos americanos*, 24.5: 223-252.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, 1955. "Introducción y estudio". Francisco Guerrero. *Opera omnia*. Barcelona: CSIC/Instituto Español de Musicología.
- _____, 1975. *Cancionero Musical de Góngora*. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología.
- _____, estudio y transcripción, 1982. *Música barroca española. Volumen III. Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Barcelona: CSIC / Instituto Español de Musicología.
- REYNA, María del Carmen, 1997. "Fortuna e infortunios del capitán Juan de Chavarría Valera", en *Los vascos en las regiones de México, siglos XVI-XX*, vol. III, coord. Amaya Garritz. México: UNAM, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, pp. 61-71.
- REYRE, Dominique, 1998. *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra, Kassel: Reichenberger.
- RODRÍGUEZ, Pablo-L., 1996-1997. "'Sólo Madrid es Corte': villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12: 237-256.
- ROMERO DE ÁVILA, Jerónimo, 1811. *Arte de canto llano y órgano o promptuario músico*. Madrid: Francisco Martínez Dávila.
- ROMEU FIGUERAS, José, 1965. *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, vol. III-A. Barcelona: CSIC.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, 2009. "Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político", en María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. México: El Colegio de México.
- _____, Antonio, 2005. *Monjas, Cortesanos y Plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*. México: Taurus.
- _____, 2002. "Las 'santitas' del barrio. beatas laicas y religiosidad cotidiana en la ciudad de México en el siglo XVII". *Anuario de estudios americanos*, v. 59, n. 1: 13-37.

- RUBIO, Samuel, 1979. *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, D.L.
- _____, 1988 [1983]. *Historia de la música española. 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Madrid: Alianza.
- RUBIO MAÑÉ, Jorge Ignacio, 1983. *El Virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México: FCE.
- RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel, coord., 1992. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SABAU GARCÍA, María Luisa, 1994. *México en el mundo de las colecciones de arte*. Vol. 3. México: CONACULTA, UNAM, SRE.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín, 1694. *Cythara de Apolo: Varias poesias, divinas, y humanas*. Madrid: Antonio Gonçalez de Reyes.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1981. *Historia de la música en México*. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- SÁNCHEZ, Miguel, 1648. *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México. Celebrada en su historia con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- _____, 1982 [1648]. “Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe”, en Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda (comp.), *Testimonios históricos guadalupanos*. México: FCE.
- SÁNCHEZ HERRERO, José, 2005. “El mundo festivo-religioso cristiano en el occidente español de la Baja Edad Media”, en Antonio Garrido Aranda, comp., *El mundo festivo en España y América*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- SÁNCHEZ REYES, Gabriela, 2009. “San José, esperanza de los enfermos y patrono de los moribundos; un eficaz remedio durante el tránsito de la muerte”, en *Los miedos en la historia*, coord. Elisa Speckman Guerra, Claudia Agostoni, Pilar Conzalbo Aizpuru. México: El Colegio de México, UNAM, pp. 291-317.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.

- SÁNCHEZ SISCART, Montserrat, 1989-90. "Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas". *Recerca Musicològica*, IX-X: 327-340.
- Santa Biblia*, 2001 (revisión 1995), trad. Reina-Valera. Brasil: Sociedades Bíblicas Unidas.
- SANZ SERRANO, María Jesús, 1996. *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros, 1341-1914*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SARRE, Alicia, 1951. "El Oficio divino, fuente de inspiración de los villancicos de Sor Juana". *Revista iberoamericana*, 16, 32: 269-283.
- SCHOLBERG, Kenneth, 1984. *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- SERRATE, Francisco de San Nicolás, fray, 1721. *Ceremonial de la missa, y oficio divino...* Sevilla: Convento de San Diego.
- SIGAUT, Nelly, 2002. "El uso de la emblemática en un programa catedralicio", en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, eds. Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal. Zamora: El Colegio de Michoacán, CONACYT.
- STEVENSON, Robert, 1978. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Los Angeles: University of California Press.
- SUBIRÁ, José, 1962. "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico", *Revista de Literatura* (Madrid), XXII, 5-27.
- SWIADON, Glenn, 2000. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*. UNAM: Tesis de doctorado en literatura española.
- TAYLOR, Thomas F, 1984. "The Spanish high Baroque motet and villancico. Style and performance". *Early music*. 12.1: 64-73.
- TELLO, Aurelio, 1994. *Cantadas y Villancicos de Manuel de Sumaya, Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*, Tesoro de la Música Polifónica en México, tomo VII. México: CENIDIM.
- _____, 1995. "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", en Margarita Peña (compil.), *Cuadernos de Sor Juana*. México: UNAM.

- _____, 1995. "Sor Juana, la música y sus músicos". En *Memoria del Coloquio Internacional 'Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano'*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, UAEM.
- _____, 1998. *Música barroca del Perú: siglos XVII-XVIII*. Lima: Asociación Pro-Música Coral.
- TENORIO, Martha Lilia, 1997. *Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: CELL, El Colegio de México.
- TOMÁS NAVARRO, Tomás, 1956. *Métrica española; reseña histórica y descriptiva*. New York: Syracuse.
- TORQUEMADA, Juan de, 1944. *Monarquía indiana*. México: Chávez Hayhoe.
- TORRENTE, Álvaro y Miguel Ángel MARÍN, 2000. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE, Álvaro, 1996. "Un villancico danzado y representado: 'Los figurones ridículos en Salamanca'", en *Iberian and Latin-American Music OnLine*. Vol. 0. http://www2.rhbc.ac.uk/Music/ILM/ID/Vol_0/Art2/fig.html
- _____, MARÍN, Miguel Ángel, 2000. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- _____, 2007. "Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral". *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, ed. Tess Knighton. Aldershot, Hampshire: Ashgate.
- TORRE VILLAR, Ernesto, de la, 1994. "El culto mariano en la catequesis novohispana del siglo XVI", *Anuario de historia de la iglesia*. III: 233-243.
- TRABULSE, Elías, 2009. "La ciencia en el convento. La vida cotidiana de un científico novohispano del siglo XVII", en *Historia de la vida cotidiana en México II. La ciudad barroca*. México: FCE, Colegio de México, pp. 193-219.
- TUDELA CALVO, Eva, 2006. "Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales". En *1 Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*. México: UNAM.
- TURRENT, Lourdes, 1993. *La conquista musical de México*. México: FCE.
- VARGAS LUGO, Elisa, 1985. *Juan Correa: su vida y su obra*. Tomo 2. México: UNAM.
- _____, 1994. *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*. Tomo IV, primera parte. México: UNAM.

- VERA, Martín de la, fray, 1631. *Instrucción de Eclesiásticos, previa al uso i praxis de las Ceremonias*. S.l.n.a.
- VIEIRA, Antonio de, 1734. *Todos sus sermones, y obras diferentes, que de su original portugués se han traducido en castellano. Tomo tercero*. Barcelona: Juan Piferrer.
- VIZUETE MENDOZA, Carlos, 2007. *Corpus, cofradías eucarísticas y fiestas del sacramento en Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____, 2004. “La fiesta católica. De la diversidad a la uniformidad de las celebraciones litúrgicas”, en *La fiesta en el mundo hispánico*, ed. Palma Martínez-Burgos García y Alfredo Rodríguez González. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- WARDROPPER, Bruce, 1958. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente.
- WECKMANN, Luis, 1994. *La herencia medieval de México*. México: FCE.
- WICKERSHAM CRAWFORD, James, 1937. *Spanish drama before Lope de Vega*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- A celebrar este día (32): 116, 183, 189, 200, 205, 287.
 A coronarse, Reyna de los cielos (33): 112, 194, 197, 206, 289.
 A el portal, sagalejos (3): 65, 193, 204, 247.
 A la lid, que se apresta (25): 121, 191, 196, 205, 279.
 A la mar, a la mar (54): 161, 164, 194, 196, 318.
 A la palestra, a la lid (82): 141, 194, 196, 205, 354.
 A, de la centinela (21): 119, 192, 204, 205, 219, 274.
 A, de la nave (56): 165, 188, 196, 205, 321.
 Acudid, acudid al despacho (78): 136, 200, 205, 349.
 Agua, tierra, fuego, vientos (53): 153, 183, 189, 204, 316.
 Al agua, marineros (57): 165, 189, 212, 322.
 Al arma toquen, tiren, disparen (43): 106, 190, 196, 205, 222, 302.
 Al campo, a la batalla (64): 169, 190, 196, 205, 332.
 Al solio, que por erguido (35): 115, 203, 292.
 Al son que dos clarines (13): 87, 193, 204, 262.
 Albricias, sagalejos (7): 67, 189, 205, 253.
 Alégrese los astros (9): 72, 192, 199, 205, 219, 255.
 Aplauda la tierra (69): 153, 183, 196, 197, 205, 338.
 Apreuded, rossas, de mí (16): 89, 193, 202, 205, 266.
 Arde afable hermosura (1): 68, 189, 196, 205, 219, 243.
 Atención, atención (41): 101, 189, 196, 300.
 Atiendan, qué portento (85): 132, 189, 203, 219, 358.
 Ay, cómo gime en el viento (8): 69, 189, 205, 254.
 Ay, que el sol de Toledo (74): 135, 189, 196, 205, 345.
 Ayresillos de Belén (5): 70, 189, 196, 197, 213, 250.
 Cerca de México el templo (46): 99, 191, 201, 305.
 Cielo animado (50): 104, 191, 199, 205, 312.
 De las flores y estrellas (38): 114, 189, 196, 297.
 De Pedro sagrado (65): 157, 188, 196, 205, 333.
 Despertad, despertad del letargo (12): 87, 186, 189, 205, 219, 261.
 Dexó Pedro la primera (71): 159, 191, 196, 342.
 Digan, digan (26): 109, 195, 199, 205, 219, 280.
 Dios, sembrando flores (86): 171, 188, 196, 207, 360.
 En María la gracia (15): 88, 191, 196, 205, 265.
 Es aurora (20): 120, 189, 196, 208, 273.
 Fuego, fuego, que se abrasa (83): 142, 189, 196, 205, 355.
 Ha, del cielo (18): 118, 189, 196, 219, 270.
 La bella incorrupta (47): 94, 205, 188, 196, 205, 307.
 La culpa y amor de Pedro (63): 169, 189, 196, 205, 221, 331.
 Las campanas ruidosas (75): 135, 189, 196, 346.
 Los clarines resuenen (28): 109, 189, 196, 205, 282.
 Lucientes antorchas (79): 136, 189, 196, 205, 350.
 Marinero a la playa (67): 165, 192, 196, 205, 335.
 Moradores del orbe, benid (14): 88, 189, 197, 205, 263.

- No me tengáis, pastores (2): 64, 191, 196, 205, 245.
 O, qué milagro (77): 136, 189, 205, 348.
 Oíd, aprended, tiernas avesillas (51): 155, 193, 196, 314.
 Oíd, moradores del orbe (61): 156, 189, 196, 205, 328.
 Oigan, oigan (44): 98, 194, 196, 303.
 Ola, hao, marineros (59): 165, 189, 196, 205, 211, 325.
 Ola, ola, ha del mar, pescadores (73): 189, 196, 205, 344.
 Ola, ola, príncipes sacros (27): 109, 189, 196, 219, 281.
 Oy sube arrebatada (36): 113, 192, 196, 294.
 Oy, que María a jiros penetra (31): 114, 189, 203, 206, 285.
 Paloma soberana (29): 113, 189, 196, 205, 283.
 Pastores del valle (62): 167, 188, 196, 205, 330.
 Paxarillos, garsotas del ayre (34): 201, 205, 219, 290.
 Pazes se [h]an [h]echo (4): 69, 188, 196, 249.
 Pedro, aunque el mar fiero brama (58): 169, 196, 324.
 Pedro, detente (66): 195, 203, 334.
 Plantas, flores y fuentes (22): 122, 182, 194, 199, 205, 276.
 Pues el alva aparece (40): 102, 189, 197, 203, 205, 220, 299.
 Pues que triunfó de las sombras (17): 90, 182, 189, 205, 268.
 Qué alegre la tierra (24): 121, 192, 196, 278.
 Qué inefable, qué raro (80): 136, 188, 197, 198, 351.
 Que os llama el sol, potencias (11): 78, 189, 197, 200, 258.
 Que se anega de Pedro la nave (72): 161, 165, 189, 196, 205, 343.
 Quién es aquella paloma (48): 93, 189, 200, 205, 219, 308.
 Quién es ésta, que al cielo (37): 112, 192, 197, 205, 295.
 Repiquen alegres (76): 136, 189, 191, 196, 205, 347.
 Resonad, paxarillos alegres (23): 121, 189, 196, 205, 277.
 Sabio y amante fue Pedro (70): 194, 197, 202, 205, 220, 340.
 Señas ve claras (45): 106, 189, 191, 205, 304.
 Si el agravio, Pedro (60): 169, 188, 197, 205, 326.
 Si son los elementos (84): 147, 183, 187, 191, 196, 197, 205, 356.
 Silensio, silensio, silensio (81): 137, 189, 196, 205, 353.
 Sobre el primero, el cuarto y el octavo (42): 189, 194, 196, 301.
 Suenen, suenen, clarines alegres (52): 155, 194, 196, 211, 219, 315.
 Tierra no, sino cielo (6): 66, 189, 196, 205, 252.
 Toquen los clarines (30): 115, 183, 189, 198, 284.
 Un ciego, que ver quería (68): 158, 186, 189, 196, 205, 219, 336.
 Va de vejamen, de fiesta y de chansa (19): 123, 190, 206, 210, 218, 219, 271.
 Vaya, vaya otra vez (55): 156, 192, 201, 320.
 Vengan, vengan (10): 77, 182, 190, 196, 205, 256.
 Ya la gloria accidental (39): 117, 298.
 Ya se eriza el copete (49): 99, 191, 196, 205, 310.

APÉNDICE

CRITERIOS DE EDICIÓN

Se mantienen las grafías originales, conservando también las oscilaciones gráficas entre /i/ e /y/, /j/ e /i/ y /v/ y /b/. Se modernizan las grafías en el caso de la /u/ consonántica y la /v/ vocálica. Además, se modernizan la acentuación, la puntuación y las mayúsculas; también se desatan todas las abreviaturas. Las palabras se unen o se separan cuando esto no implica añadir o quitar letras. Toda intervención del editor se marca mediante corchetes: cuando es evidente la falta de una letra, para añadir sílabas o palabras que eran obviamente omitidas o cuando era imposible distinguir algunas grafías, o palabras, y se añade la interpretación del editor. En notas al pie se exponen algunas diferencias gráficas con el original. Las denominaciones de San, Santo, Santa van en mayúsculas, así como en nombres de lugares y en las expresiones Santo Dios, Virgen Santa, Santísimo Sacramento, Santísima Virgen María.

Todos los textos van encabezados por el título de la festividad a que corresponden. Entre paréntesis figura el año de la ejecución del villancico en la catedral de México. Al final de cada texto aparece el aparato crítico que indica la procedencia del texto en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, el número en el catálogo elaborado por MUSICAT, el nombre del compositor que compuso la pieza, la descripción del soporte y la portada tal y como aparece escrita en el manuscrito. En “Referencias” figura la información sobre los pliegos de villancicos anteriores, donde fue impreso el texto con o sin modificaciones. En “Datos musicales” se incorporan algunos datos musicales como la cantidad de voces y la distribución de voces en los coros.

VILLANCICOS CANTADOS EN LA CATEDRAL DE MÉXICO (1693-1729)

[1]

NAVIDAD (1693)

Estribillo

- Arde afable hermosura
 en falsos alientos,
 en telas fingidas
 de paja en el heno.
 5 –Fuego, fuego
 que reduse a uno solo
 quatro elementos.
 –En la tierra el niño es luz clara.
 –¡Fuego!
 10 –En el mar de su llanto es incendio.
 –¡Fuego!
 –En el ayre se encienden suspiros.
 –¡Fuego!
 –Y el que nace a sus iras opuesto:
 15 –¡Fuego!
 –Con fuego se yela.
 –Se abriga con yelo.
 –Y entrambos, absortos,
 preguntan a un tiempo:
 20 –Diga la niebe.
 –Dígame el fuego:
 –¿Cómo se abrasa
 mi niño en el yelo?
 –¡Oye y sabraslo!
 25 –¡Dilo y sabrelo!:
 –¿Cómo se yela
 mi niño en el fuego?

Coplas

- Yela a mi niño una llama
 que alentó mi elado pecho,
 30 porque con dureza ingrata
 en lugar de llama es yelo.
 Arde en la niebe mi niño,
 que el candor nevado y bello
 de su dulce pecho amante
 35 en lugar de niebe es fuego.

Entre yelo i desabrigo
arde con mayor exceso,
porque de mis inclemencias
se originan sus incendios.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 1)1. MUSICAT. A0001. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Kalenda. Estribillo a 11. Navidad del Señor. Arde afable hermosura. Año 1693. Salazar. REFERENCIAS. “A la Natividad de Cristo Señor Nuestro”, en Salazar y Torres, 1694: 281-282.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces. PARTES. Coro 1: S1, S2, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B.

[2]

NAVIDAD (1700)

Estribillo

No me tengáis, pastores,
 caiga o no caiga,
 dexad llegar¹⁰⁷ mis ojos
 donde mis ansias;
 5 dexadme ver un niño
 que es la palabra
 del Señor poderoso
 de las batallas;
 y aunque llora, tiritita y padese,
 10 reclinado en un duro pesebre
 su amor descansa.

Coplas

¿Quién es, pastores, decidme,
 este hermoso Niño, que ama
 nuestra vil naturaleza
 15 pobre y fea, sobreingrata?
 ¿Qué amor, qué Cupido es éste
 sin carcax, sin venda, ni alas,
 y para heridas de fuego
 son sus ojos flechas de agua?
 20 ¿Qué Amante es éste que, siendo
 hijo del mayor Monarca,
 le enamora la grosera
 terquedad de una villana?
 ¿Qué Peregrino es aquéste,
 25 que desde la tierra santa
 viene y tan mal le resiben,
 que dos brutos le agassajan?

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 7)7. MUSICAT. A0007. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico A 8. De Navidad. No me tengáis, pastores. Maestro Salazar. Año 1700. REFERENCIAS. “Villancico VIII”, en *Letras de los villancicos*, pl. s., Sevilla, 1697; *Letras de los villancicos*, pl. s., Cádiz, 1690; Pérez de Montoro, 1736: 304-305.

¹⁰⁷ En el original: *llegad*.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B.

[3]

NAVIDAD (1707)

Estribillo

¡A el portal, sagalejos,
corred, venid i llegad!
¡A el portal, sagalejos,
llegad, venid y mirad!

5 Que en el portal
el cielo y la tierra se veen,
pues por favor celestial,
sufriendo el mal como bien,
naçe el bien y muere el mal.
10 *¡Sagalejos, corred, venid y llegad!*
¡A el portal venid y admirad!

15 Que lo que oy nace,
milagro, portento, dicha,
siendo flor de los campos,
es maravilla la más singular.
¡Sagalejos, venid a el portal!

Coplas

20 Entra en el portal de un salto,
verás un Niño divino
que es celeste descamino,
que a el mundo á entrado por alto.

Qué hermoso niño;
todos me dexen
que le mire y me admire:
¡Jesús mil vezes!

25 Viendo que, con tal rigor,
nos cautiva un yerro esquivo,
con señales de cautivo
nace nuestro Redemptor.

30 Por burlar de esos yerros
el cruel peligro,
a este Niño me abraço:
¡Dios sea conmigo!

La deidad del Niño hermosa
es todo el saber profundo,
35 pero le resibe el mundo
como si fuera otra cosa.

Mal el mundo le hospeda,
mas yo le afirmo
que ha [*sic*] de aver quien le adore:
40 ¡por Jesús Christo!

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 17)17. MUSICAT. A0017. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico A 6. De Navidad. A el portal, sagalejos. Maestro Salazar, año 1707. Son 7 papeles. Le falta un papel.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, acompañamiento. PARTES. A, T1, T2, B1, B2; ac.

[4]

NAVIDAD (1710)

Estribillo

Pazes se [h]an [h]echo
entre el hombre y Dios,
porque naze un Hijo
que es paz de los dos.

Coplas

- 5 Paces pregonan los cielos
para el hombre, ¡qué fortuna
que venga Dios hazer paces,
teniendo el hombre la culpa!
- 10 Como manso corderito
paz a los hombres anuncia
y sólo dispone guerra
contra las tartáreas furias.
- 15 Alégrense los mortales
y alégrense las criaturas
de que en un Jesús hallaron
remedio para su cura.
- 20 Con trato humilde comversa
entre los hombres la pura
ymagen del Padre eterno
que ya respira en la cuna.
- Denle a Dios gratulaciones
de tanto favor que nunca
merecen por sí los hombres
sino por piedades suyas.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 53) 2. MUSICAT. A0055. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a duo. Navidad. Año 1710. Pazes se an echo etc. Sumaya.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 2 voces, acompañamiento. PARTES. S1, S2; ac.

[5]

NAVIDAD (1713)

Estribillo

Ayresillos de Belén,
 ayresillos, ayres,
 quedito soplad, pasito corred,
 que llorando suspenso, elevado
 5 y dormido se á quedado,
 aunque suspira el Niño tal vez;
quedito soplad, pasito corred,
¡no, no me le despertéis!

Coplas

Mi Dios, amar a un ingrato
 10 es un tormento cruel,
 pues no llegar a obligar
 es el mayor padecer.
Ayresillos de Belén,
quedito soplad, pasito corred,
 15 *¡no, no me le despertéis!*

Llorar por lograr finezas
 del amor echizo es,
 que la voluntad no tiene
 más gloria que merecer.
 20 *Ayresillos de Belén,*
quedito soplad, pasito corred,
¡no, no me le despertéis!

El vencer los imposibles
 es lo fino del querer,
 25 que lo fácil no acredita
 los quilates de la fee.
Ayresillos de Belén,
quedito soplad, pasito corred,
¡no, no me le despertéis!

Maestro Salazar. Año 1713. Son 7 papeles. REFERENCIAS. *Letras de los villancicos*, pl. s., Córdoba, 1677.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, acompañamiento. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[6]

NAVIDAD (1713)

Estribillo

Tierra no, sino cielo,
 que si la noche es día,
 también es gloria el suelo.
 ¡Pastores sensillos, escuchad, oid,
 5 atended prodigios en el misterio!

Coplas

Sin dormirse entre las pajas,
 está un niño muy despierto,
 porque vela el corazón
 cuando consilia el sueño.
 10 Como nace para sol,
 sus ojos son dos luceros,
 fuego de Dios y qué rayos
 está despidiendo fuego.
 Como león de Judá,
 15 con los párpados abiertos,
 duerme para que vean
 que es mansísimo cordero.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 35) 35. MUSICAT. A0035. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 8. Navidad. Tierra. Maestro Salazar. Año 1713. Son 9 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, acompañamiento. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[7]

NAVIDAD (1714)

Estribillo

¡Albrisias, sagalejos,
 dexad esas cabañas
 y a ver un niño hermoso
 venid a vuestra usansa!
 5 ¡Tocad el tamboril y la sonaja,
 pues el cielo de gusto se desgaja!

Coplas

Aquel infante bello
 en rústica morada
 [por a]mor de los hombres
 10 ha nacido en la escarcha.
 El [ci]elo le [atormenta]
 y lágrimas derrama,
 que desnudez tan pobre
 le apura y le maltrata.
 15 [¿Quién vio llorar al Sol
 en la cuna nevada],
 si deshacen sus rayos
 los copos que desata?
 20 Tiernas perlas aroja,
 pues paresido al alva
 desperdicia el tesoro
 sobre menuda paja.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 42) 42. MUSICAT. A0042. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 6. Navidad. Albrisias. Maestro Salazar. Año 1714. Son 7 papeles. REFERENCIAS. México, Navidad, 1688 (véase nota).

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, acompañamiento. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[8]

NAVIDAD (1715)

Estribillo

¡Ay, cómo gime en el viento,
 ay, el ecco veloz
 que forma el enojo, que incita, tyrano,
 del yelo el rigor!

Coplas

- 5 ¡Ay, cómo hiere al impulso
 de un ciego enojado intrépido error,
 que en la inoçencia pretende
 hazer con su zaña aleve impresión!
- 10 ¡Ay, cómo en balas nevadas
 esgrime el tyrano cuchillo traidor
 contra el tierno infante, aunque
 el alva recoge las perlas del sol!
- 15 ¡Ay, cómo en vano pretende
 saciar en su pecho la vana ambición,
 pues entre dulces deliquios
 es etna abrazado, es phenix de amor!
- 20 ¡Ay, cómo, huyendo su vista,
 vencido, se aparta su injusto furor,
 dejando el campo al que Niño
 las hydras estigias ufano venció!

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 56) 5. MUSICAT. A0058. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a dúo de Navidad. Ay, cómo gime en el viento. Maestro Sumaya. 1717.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 2 voces, acompañamiento. PARTES. A1, A2; ac.

[9]

ASCENSIÓN (1710)

Estribillo

–¡Alégrense los astros
del firmamento,
pues se parte a la gloria
su Rey inmenso!

5 –¡Alégrense los astros
del firmamento,
pues se parte a la gloria
su Rey supremo!

Coplas

10 En hora buena suba
Christo a los cielos,
dándoles nueva luz
a la luna, sol, estrellas i luceros.
 Los ángeles publiquen
en dulces metros
15 que el tenerlo en la gloria
causa mucha más gloria a sus deseos.
 Las estrellas hermosas
brindan reflexos,
pues con tan nuevo norte
20 unas i otras compiten lucimientos.
 Tenga la misma dicha
la tierra, puesto
que Dios es de los hombres
vida, salud, alegría i sustento.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 81)30. MUSICAT. A0082. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Alégrense los astros. Maestro Sumaya. Año de 1710. Méxyco. Ascensión.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces, acompañamiento. PARTES. S1, S2, A, ac.

[10]

SANTÍSIMO SACRAMENTO (s.f.)

Estribillo

–Vengan, vengan,
que llama Dios a su mesa,
repartiendo una vianda
de gracia llena.

5 –¡Vengan, vengan!
 –Apréstense los hombres,
ninguno tema
que hallará en tal comida
dulcísima eterna.

10 –¡Vengan, vengan!

Coplas

Sagradamente atrevido
a igualarse con Dios llega,
elevado el polvo a cielo,
unido el cielo a la tierra;
15 feliz transformación
en vivos realces ostenta,
descubriendo la deidad
que en su tosco barro encierra;
 no es unión, sino unidad:
20 que donde la unión estrecha,
se juntan quedando dos
y en la unidad uno quedan;
 sagrado merecimiento,
dignación mejor dixerá,
25 incomprehensible al discurso
de la más subida idea;
 el siervo come al Señor,
cuya magestad inmensa
las seráficas esquadras
30 tímidamente veneran;
 en su humilde pecho incluye
a quien el orbe no encierra,
corto ceno a tanto ser,
buque estrecho a tal grandeza.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 45)45. MUSICAT. A0045. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2.

[11]

SANTÍSIMO SACRAMENTO (1711)

Estribillo

Que os llama el sol, potencias,
 que el sol se oculta,
 bista, dadle la bienvenida
 con las fragancias,
 5 con las armonías,
 para que sus rayos
 alienten las flores
 y templen las liras.

Coplas

HUMANO

10 Claras, nobles deidades soberanas,
 que con pluma y buelos
 las acciones humanas,
 los mortales desvelos
 publicáis en el globo de los cielos,
 ¡meresca esa luz pura
 15 el ruego, la terneza y la dulzura!

*Para que sus rayos
 alienten las flores
 y templen las liras.*

DIVINO

20 Alentando potencias, el sol viene,
 ocultando fulgores
 a las almas humanas.
 Seguir sus esplendores,
 abrasarse en insendios, en amores,
 pues su amor asegura
 25 el gusto, la fineza y la bentura.

*Para que sus rayos
 alienten las flores
 y templen las liras.*

HUMANOS

Ya a tu armonía enmudeciendo¹⁰⁸ vengo.
 30 Los metales sonoros
 que explican en cien labios,
 quantas¹⁰⁹ plumas des[c]ifra
 el *excrucio*¹¹⁰ de mi adorno.¹¹¹

35 *Para que sus rayos
 alienten las flores
 y templen las liras.*

DIVINO

Es el maná que disfrasado lluebe,
 es Señor poderoso
 que en el color de nieve
 40 en accidentes tapa¹¹²
 lo que ignoran nuestros ojos.

*Para que sus rayos
 alienten las flores
 y templen las liras.*

HUMANA

45 Hermosa gigantea
 desciende al solio humano,
 porque lo soberano
 en lo humano se vea,
 que fiel se emplea.

50 *Para que sus rayos
 alienten las flores
 y templen las liras.*

DIVINO

No deja que se bea
 su deidad soberana
 55 aun en la forma umana,
 porque la fe le crea
 que fiel se emplea.

Para que sus rayos

¹⁰⁸ En el original: *y mudeciendo*.

¹⁰⁹ En el original: *quantos*.

¹¹⁰ *Excrucio*: 'tortura'.

¹¹¹ En el original: *ardorno*.

¹¹² En el original: *tapan*.

60 *alienten las flores
y templen las liras.*

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 79)28. MUSICAT. A0080. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Al Santísimo Sacramento. [Tachado: Que assoma Phebo, a 3 voses.] Que os llama el sol, potencias. [Tachado: Humano.] Maestro bachiller don Manuel de Zumaya. En México, 1711 años. Son 4 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 3 voces. ac. PARTES. S1, S2, T; ac.

[12]

CONCEPCIÓN (1698)

Introducción

–¡Despertad, despertad del letargo,
 que el alva risueña
 ya es del Sol precursora sagrada,
 dexando vencida la común tiniebla!
 5 –¡Esperad, esperad, que ya viene
 la segunda Eva
 a mostrar que no tuvo la culpa
 y hazer que sus hijos no paguen la pena!

Estribillo

10 ¡Venga, pues, venga y recíbanla
 cielos y tierra, como única prenda
 que oy enpeña la gracia en la vida,
 porque tenga vida la naturalesa!

Coplas

15 Tierra, quien te ha dado una hija,
 que el Rey de la altura dispone que sea
 para cumplir sus contratos,
 superior a todas las inteligencias.
 Cielos, quien no alaba y adora
 los altos consejos de vuestra clemensia,
 pues a la que por humilde
 20 será vuestra esclava criáis para Reyna.
 Tierra, ya de ti se fabrica
 la ciudad gloriosa, la Sión excelsa,
 que como Dios y hombre funda,
 el mismo Hombre Dios que nacer quiso en ella.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 4)4. MUSICAT. A0004. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 8. Concepción. Despertad, etc. Año 1698. Salazar. REFERENCIAS. “Villancico IV”, en *Letras de los villancicos*, pl. s., Sevilla, 1692; Pérez de Montoro, 1736: 137-138.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B.

[13]

CONCEPCIÓN (s.f.)

Estribillo

Al son que dos clarines
 formavan con su asiento,
 suspenso estava el ayre
 para formar sus ecos.
 5 Y, publicando al mundo
 puresas de una aurora,
 su ser en gracia y gloria,
 tocan a marchar las luces
 y hazen recojer las sombras.

Coplas

10 Retírense las sombras,
 ya llegó su fin,
 formándose en purezas
 la aurora más feliz.
 Flamante resplandor
 15 la pudo el sol ceñir,
 sirviéndole sus rayos
 de cerco y de viril.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 50)50. MUSICAT. A0051. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 11 voces a la Purísima Concepción. Al son que dos clarines. Maestro Salazar. REFERENCIAS. “Villancico VII”, en *Letras de los villancicos*, pl. s., Sevilla, 1676.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces. PARTES. Coro 1: S, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B.

[14]

CONCEPCIÓN (1719)

Estribillo

¡Moradores del orbe, benid,
prestad atención
 a los ecos trinados
 que yntima y propone mi vos!
 5 *¡Prestad atención*
 y aclamemos el día
 que celebra y publica a María
 más pura que el sol!
¡Prestad atención,
 10 *escuchad, atended al pregón!*

Coplas

Manda el Rey de las alturas
 se publique en alta vos
 que el aliento de esta niña
 venció al soberbio dragón.
 15 Manda sepan no [h]a tocado
 el veneno que vertió
 la serpiente del paraíso
 la rosa de Jericó.

¡Escuchad, atended al pregón!

20 Manda se publique a todos
 que en aquel primer albor
 de concebirse esta Aurora
 desterró sombras el sol.
 25 Sepan que al gigante hermoso
 de la gracia que hizo Dios,
 por quedar la culpa enana,
 a tocarle no alcansó.

¡Escuchad, atended al pregón!

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 61)10. MUSICAT. A0063. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 8 voces. A la Limpia Concepción de Nuestra Señora. Moradores del orbe. Por el señor maestro don Manuel de

Sumaya. Año de 1719. Son 9 papeles. REFERENCIAS. “Villancico V”, en *Letras de los villancicos*, pl. s., Sevilla, 1688; Pérez de Montoro, 1736: 55-56.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, ac. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[15]

CONCEPCIÓN (1728)

Estribillo

En María la gracia
 fue privilegio,
 que ella sola le goza
 desde *ab eterno*.

Coplas

5 No fue vencer al pecado
 sin duda el mayor tropheo,
 sino el cantar la victoria
 sin ver el semblante al riesgo.

10 Ayá en el lucido empíreo
 se preservó este portento
 antes de ponerse en fuga
 el matutino luzero.

15 Armando funestas tropas
 al proponerle este objeto
 como possible, aún entonces
 no perturbó tu sosiego.

20 Porque el poder y el amor,
 hermosa aurora, a este tiempo
 con sabiduría hizo
 feliz tu instante primero.

Tu sola romper pudiste
 el común precisso yerro,
 haziendo mares de gracia
 de la culpa los estrechos.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 71)20. MUSICAT. A0073. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 6. A la Limpia Concepción de Nuestra Señora. En María la gracia. 7 papeles. Señor maestro don Manuel de Sumaya. Año de 1728. REFERENCIAS. “Villancico II”, en *Letras de los villancicos*, pl. s., Sevilla, 1700.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. Coro 1: T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[16]

CONCEPCIÓN (s.f.)

Estribillo

¡Aprended, rossas, de mí,
 que soy la más bella rossa
 que en la mano de Dios posa
 y es assí, y es assí, y es assí!
 5 ¡Aprended, rossas, de mí!

Coplas

Soy rossa y rossa sin par
 sobre todas y lo fundo
 con razón en lo fecundo,
 indulto particular.
 10 Gozo fructo singular,
 fructo bendito y sagrado
 en el Hijo que parí.¹¹³

Entre rossas peregrinas
 soy rossa y preciarme puedo
 15 de que a las demás exedo,
 porque careSCO de espinas,
 por esso en manos divinas
 del Señor Dios poderoso
 vivo, persisto¹¹⁴ y reposito
 20 desde que me concebí.

Toda rossa es delicada
 según su naturaleza,
 no bien a vivir empieza
 y ya se llora acabada,
 25 mas yo, rossa en la estacada,
 armada contra el protervo
 dragón firme resistí.

En las rossas la serpiente
 halla albergue y acojida
 30 y yo les quito la vida
 con el brazo omnipotente.

¹¹³ Después de cada copla hay indicaciones de regresar al estribillo.

¹¹⁴ En el original: *prefisto*.

Contra serpientes, valiente,
en belicossa palestra
Palas esforzada y diestra
35 triunfé quando acometí.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 76)25. MUSICAT. A0077. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. A la Concepción de Nuestra Señora. REFERENCIAS. Góngora, 1980: 47-49.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. S1, S2, T, B.

[17]

CONCEPCIÓN (s.f.)

Estribillo

Pues que triunfó de las sombras
 y sale luzida el alva,
 ¡cántenle salva
 los cielos, los ayres,
 5 la tierra, las playas!
¡Cántenle salva!,
 porque aplaudan su triunfo
 con voces varias.
¡Cántenle salva
 10 del ángel, del ave,
 del hombre y del agua!
¡Cántenle salva
y verán su belleza y su gracia!
 Los cielos del ángel,
 15 los aires del ave,
 la tierra del hombre,
 las playas del agua,
¡cántenle salva
y verán su belleza y su gracia!

Coplas

20 Bien este obsequio mereçen,
 quando logran con mirarla
 luz, vida y alma
 los cielos, los ayres,
 la tierra, las aguas,
 25 pues tenía la noche
 tan desmayadas
 sus luzes, su aliento,
 sus frutos, su gala
 y recobran con ver oy al alva
 30 los çielos sus luzes,
 los ayres su aliento,
 la tierra sus frutos,
 las aguas su gala.

35 Por su nobleza y virtudes,
 la publican y la aclaman,
 Reyna jurada,

los cielos, los aires,
 la tierra, las aguas,
 tributando, galantes,
 40 oi a sus aras
 sus astros, sus plumas,
 sus flores, su nácar,
 porque vean, sirviendo a su gala,
 los cielos sus astros,
 45 los ayres sus plumas,
 la tierra sus flores,
 las aguas su nácar.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 84)33. MUSICAT. A0085. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. A la Purísima Concepción de Nuestra Señora. Maestro Sumaya. REFERENCIAS. *Letras de los villancicos*, pl. s., Sevilla, 1690.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. Coro 1: T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[18]

NATIVIDAD (1699)

Estribillo

–¿A, del cielo?
 –¿A, de la tierra?
 –¿Quién llama?
 –Quien suavemente el cielo penetra.
 5 Escuchen, atiendan,
 los choros celestes,
 divinas cadencias,
 porque María nace a ser Reyna,
 sin que la culpa mancharla pudiera.
 10 ¡Escuchen, atiendan!

Coplas

Aquella divina esposa
 que del celeste confín
 los pavimentos sagrados,
 naciendo, pissa feliz;
 15 aquella cuio bergel
 fue del trisagio pensil,
 tanto que su primavera
 fue aun antes de consevir;
 aquella zagala hermosa,
 20 más prudente Abigaíl,
 Esther sagrada y triumphante
 contra el infierno judío;
 esta es María, cuia gracia
 fue sin rebés ni deslís,
 25 a quien culpa original
 no pudo (aunque quiso) herir.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 6)6. MUSICAT. A0006. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 8 a la Natividad de Nuestra Señora. ¡A, del cielo! ¡A, de la tierra! Año 1699. Salazar. REFERENCIAS. “Al Santísimo Sacramento”, en Salazar y Torres, 1694: 290.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B.

[19]

NATIVIDAD (1701)

Estribillo

–¡Va de vejamen, de fiesta y de chansa!
 –¡Vaya, vaya, vaya,
 que esta noche es muy buena,
 no siendo Pasqua,
 5 pues le viene nasida
 toda la gracia!
 –¡Vaya, vaya, vaya,
 salgan, pues, a la plaza del mundo
 sujetos, que en forma no tengan sustançia!
 10 –¡Vaya, vaya, vaya!

Coplas

Ya ha salido un gigante a la moda,
 mesilla abrebiada de colonias,
 encajes de puntas, galones y galas;
 y es grande desgracia que no miren,
 15 que aquestos aliños son polvo, son nada.

Una dama va entrando a la fiesta,
 con cauda tan larga que no saben,
 si es red varredera o alguna matraca;
 y e[s] grande desgracia que no adviertan
 20 de aquesas banbollas, que todo es vadana.

Un valiente va entrando de aquellos,
 que tiran tajadas y hasen muertes,
 destrosos, heridas con sola la fama;
 y es grande desgracia que los tales
 25 no paguen a un remo su fiera arrogancia.

Un soldado de lengua á benido,
 que quando dispara, no hazen presa
 en el cuerpo sus tiros, que llegan a el alma;
 y es grande desgracia que de aquestos
 30 soldados se hallen tan llenas las plazas.

Una vieja se ha entrado, diçiendo
 que cossa tan basía, todo a bozes

los músicos lo hechan y nada de chanssa;
 y es grande desgracia que no falta
 35 quien de aquestas simples los dichos aplaudan.

Mas la chanssa se acabe, prosiga
 la Yglecia Sagrada en festejo
 de tal nacimiento, cantando alabansas;
 [y es grande des]gracia el que todos
 40 adviertan que aquesta no es más de una chanssa.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 8)8. MUSICAT. A0008. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 6 de la Natividad de Nuestra Señora. Va de vejamen, vaya de chanssa. Año de 1701. Papeles 7.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[20]

NATIVIDAD (1702)

Estribillo

Es aurora,
 no es sino sol que ilumina,
 la que naze i los trópicos dora,
 pero no, que parese divina
 5 la que, naciendo aurora,
 sol naze i día.

Coplas

Del nacimiento de Christo
 es el libro el Evangelio,
 i el título de María
 10 en él da la yglesia impreso.
 Porque si el padre persona
 se llama, el hijo naciendo
 halla en la generación
 que imprimió eterno concepto.
 15 Y lo propio es tener hijo,
 que ser padre acá naciendo,
 madre el hijo era presiso
 que lo tubiesse supuesto.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 11)11. MUSICAT. A0011. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 8 a la Natividad de Nuestra Señora. Año 1702. Es Aurora. Son 9 papeles. Maestro Salazar.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, ac. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[21]

NATIVIDAD (1707)

Estríbillo

–¡A, de la centinela!
 –¡A, de la guarda!
 –El nombre diga
 y entre quien llama:
 5 –Una Niña que naçe,
 mortal y humana,
 para ser el primor
 de las campañas.
 –Una Niña, qué linda,
 10 una sagala,
 cuyo nombre nos dice
 que es de mil gracias;
 por su gracia sabemos
 el cómo se llama.

Coplas

15 Su nombre es María, que así
 un ángel nos lo propala,
 Madre de Dios y qué linda,
 sagrada Virgen, qué gracia.

20 Si María es su nombre,
 entre en buen hora,
 que a la gracia, quién duda,
 sigue la gloria.

25 De una estéril á nacido
 quien nueve meses palabra
 no á hablado a Joaquín, su esposo,
 que no aya sido preñada.

30 Por eso, aunque la quieren
 sus más pastores,
 deseaban, por instantes,
 ya sus dolores.

Para ser Madre de Dios
 no es mucho la niña nasca,
 pues lo á de traer del cielo

y meterlo en sus entrañas.

35 Siempre madre se queda,
 todos lo saben,
 aunque de Ana á salido
 María de madre.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 18)18. MUSICAT. A0018. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 6. A la Natividad de Nuestra Señora. ¡A, de la zentinel! Maestro Salazar. Año 1707. Son 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[22]

NATIVIDAD (1710)

Estribillo

¡Plantas, flores y fuentes,
 que el aurora viene!
 ¡Flores, fuentes y plantas,
 que ya llega el alva!
 5 ¡Fuentes, plantas y flores,
 que ya el albor rompe!,
 y así con verdores,
 perlas y fragancias,
 salud alegres
 10 su divino nombre.

Coplas

Plantas, salud las luces
 de la que amanece para ser del orbe
 soberana, aurora hermosa,
 que ufana destierra sombras y temores.
 15 Flores, aplaudid alegres
 de la mejor alva los puros candores,
 con que a iluminar felize
 oy viene las nieblas de la infausta noche.
 Fuentes, celebrad risueñas
 20 los rayos brillantes que el ayre descoxe,
 llenando de claridades
 de la vaga esfera las altas mansiones.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 29)29. MUSICAT. A0029. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 4. Natividad. Plantas, flores. Maestro Salazar. Año 1710.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. S, A, T, B.

[23]

NATIVIDAD (1711)

Estribillo

¡Resonad, paxarillos alegres,
 cantad, ruiñeños,
 y en conceptos suaves,
 en músicas acordes,
 5 aplaudid, celebrad
 de la Aurora divina los candores,
 pues, naciendo flamante y lucida,
 las lágrimas enjuga a todo el orbe!
 ¡Celebrad, aplaudid los reflexos,
 10 los rayos con que avienta
 las sombras de la noche!

Coplas

Aurora, cuya belleza
 es el objeto más noble
 de la deidad en quien puso
 15 sus divinas atenciones;
 alva hermosa, en quien las luces
 se miran tan superiores,
 que fuera de Dios es sombra
 quanta luz alumbra el orbe;
 20 el mundo en tu nacimiento
 pror[r]umpa en admiraciones,
 al ver que aun al sol más puro
 brillos prestas, rayos pones.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 28)28. MUSICAT. A0028. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 8. Natividad. Resonad. Maestro Salazar. 1º. Año 1711. Son 9 papeles. REFERENCIAS. Estrada Jasso, 2007: 212.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, ac. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[24]

NATIVIDAD (1712)

Estribillo

¡Qué alegre la tierra
 muestra su dicha!,
 porque la desdicha
 humana destierra
 5 la aurora divina,
 pues a sus luces
 la sombra declina.

Coplas

Luego que asomó al oriente
 la pureza más augusta,
 10 corrió el belo de las sombras,
 la hermosa lámpara diurna.

Llenó todo el universo
 de júbilos su hermosura,
 y las celestes esquadras
 15 sus esenciones promulgan.

Huyó la común desgracia
 que en Adán se nos vincula,
 y, avergonsada, retira
 la antigua eredada culpa.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 32)32. MUSICAT. A0032. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 8. Natividad. ¡Qué alegre la tierra! Maestro Salazar. Año 1712. Son 9 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, ac. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[25]

NATIVIDAD (1713)

Estribillo

¡A la lid, que se apresta
la muger fuerte,
y la culpa huyendo
va de su oriente!

Coplas

- 5 A la campaña, virtudes,
que la pureza previene
derribar con sólo un golpe
tanta legión insolente.
- 10 Con el escudo de madre,
desde ante sécula tiene
de cantada la victoria
contra el plutónico fuerte.
- 15 Quiso abansar el contrario,
con el infausto accidente,
que en Eva fue como ruina,
y en esta ave todo vienes.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 36)36. MUSICAT. A0036. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 4. Natividad de Nuestra Señora. A la lid. Maestro Salazar. Año 1713.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. S, A, T, B.

[26]

ASUNCIÓN (1701)

Estribillo

–Digan, digan
que esst ista, que esst ista?
 –Ista, ista.
 –*Que asçendit aurora.*
 5 –*Hora, hora.*
 –*Pulchra ut luna.*
 –Una, una,
 pues por única suba.
 –Suba, suba
 10 al impíreo sagrado.
 –*Ista hora una.*

Coplas

En el reloj de la vida,
 única hora se apresura,
 María sagrada que sube,
 15 donde el çielo por Reyna suave la jura.
 Ninguno niega que fue
 esta señora criatura
 pero, siendo como todas,
 se confiessa que fue como ninguna.
 20 Por Madre de Dios en hombros
 los Serafines la suban,
 sirbiéndole de escabel
 las çelestes divinas hermosuras.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 9)9. MUSICAT. A0009. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 6 de Nuestra Señora de la Assumpción. Digan, digan *que esst ista?* Maestro Antonio de Salazar. Año de 1701. Papeles 7.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, acompañamiento. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[27]

ASUNCIÓN (1702)

Estribillo

–¡Ola, ola, príncipes sacros,
 abrid las puertas,
 que camina, que sube al impíreo
 la gala, el primor, la belleza!
 5 –¿Quién es ésta?
 –Esta es la Reyna Madre.
 La Reyna es esta.
 –¡Ola, ola, abrid las puertas!

Coplas

10 Gloriosamente camina,
 elevada al firmamento,
 la que ilustra sus fulgores,
 quien rige sus movimientos.
 Y, volando a las alturas,
 dexa muy atrás al viento,
 15 que para su triumpho basta
 sólo el aire de su cuerpo.
 Los ángeles se retiran,
 tanta ligeresa viendo,
 que para assumpto tan alto
 20 conosen cortos sus buelos.
 Los astros ya no mendigan
 luz del planeta supremo,
 porque a vista de María
 les sobran los lucimientos.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 10)10. MUSICAT. A0010. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 4. A la Asunción de Nuestra Señora, año 1702. Ola, ola. Maestro Antonio de Salazar.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. S, A, T, B.

[28]

ASUNCIÓN (1706)

Estribillo

¡Los clarines resuenen,
 suenen las cajas,
 las guardas despejen,
 espejen las armas!
 5 Porque la Reyna Madre
 sube al alcázar
 donde su Padre, su Hijo
 y su Esposo mandan,
 tres personas distintas
 10 y una sustancia.
 ¡Háganle salva,
 Querubines que arden,
 Serafines que abrasan!

Coplas

La Reyna Madre María
 15 al cielo sube sagrada,
 donde el angélico choro
 la venera, la aplaude, la aclama.
 Por Emperatriz del cielo
 la jura angélica esquadra,
 20 y el hombre su auxiliatriz
 la dice, la nombra, la llama.
 Grande falta hase en el mundo
 pero, en el trono sentada,
 abogada a tal señora
 25 la busca, la encuentra, la halla.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 15)15. MUSICAT. A0015. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 12. Assumpssi3n. Los clarines resuenen. Maestro Salazar. A1o 1706. Son 13 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACI3N. 12 voces, acompa1amiento. PARTES. Coro 1: S1, S2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac.

[29]

ASUNCIÓN (1709)

Estribillo

Paloma soberana,
 cuya deydad augusta
 el buelo de tus luzes,
 tu pureza dibulga,
 5 buela, triunfa,
 que los choros celestes, siempre humillados,
 te alaban, saludan,
 por cantar de tus triunfos la gala,
 por decir la virtud con que alumbras.

Coplas

10 Al buelo de tu pureza,
 a las supremas alturas,
 misterioso prodigio que
 inspira perfección suma,
 forman los choros sagrados
 15 entre varias preguntas,
 mas qué mucho si admiran,
 suspensos, tanta hermosura.
 Al verte subir gloriosa,
 20 toda la angélica turba,
 alternando, repiten
 gustosos quién les deslumbra;
 luego que su admiración
 pasó a ver deydad tan pura,
 con el mismo compás, humilladas,
 25 tus grandezas pronuncian.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 22)22. MUSICAT. A0022. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 6. A la gloriosa Asumpción de Nuestra Señora. Paloma soverana. Maestro Salazar. 6 papeles. Año de 1709.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2.

[30]

ASUNCIÓN (1709)

Estribillo

¡Toquen los clarines,
 cajas y trompetas,
 con voces dulcísonas
 partan a romper las esferas!
 5 *¡Plaza que sube, plaza que llega!*
 La luz de la gracia graciosa,
 coronada de estrellas,
 el¹¹⁵ sol por vestido,
 la luna por huellas.
 10 *¡Plaza que sube, plaza que llega!*

Coplas

 Subid en buen ora,
 princeza felís,
 al sacro palacio,
 al ameno jardín.
 15 Subid donde goze
 el sagrado país
 fragancias del mayo,
 rayos del ophir.
 Subid donde admire
 20 todo ese confín
 vuestra gala y quede
 viéndola lucir.
 Subid que os previene
 el aura sutil,
 25 alfombra de flores,
 lecho de rubí.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 23)23. MUSICAT. A0023. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villanssico a 8 a la gloriosa Asunción de Nuestra Señora. Toquen los clarines. Maestro Salazar. 8 papeles. Año 1709.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B.

¹¹⁵ En el original: *al*.

[31]

ASUNCIÓN (1710)
Antonio de Salazar

Estribillo

Oy, que María a jiros penetra
la vaga región,
y en tempestades de rayos
ynunda el viento veloz,
5 pretende mi amor
mostrar reverente,
con fiel rendimiento,
que es en su assunción:
clara nube, ardiente rayo,
10 firme piedra y puro ardor.

Coplas

Nube es María bella,
que el viento a giros huella,
dándole claridad, es su esplendor;
y de Elías lo diga
15 la amorosa fatiga,
que su luz en dulzuras convirtió.

Ardor puro y divino
su piedad examinó
con generosa amante duración;
20 o si no en el decierto,
dando a el hebreo acierto,
lo enseñara en columna su candor.

Que es piedra nadie ygnora,
esta sagrada aurora,
25 alva feliz del más divino sol;
de David despedida
a la fuente atrevida
de Goliad lo mostrara mejor.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 24)24. MUSICAT. A0024. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 8. Assumpción. Oy, que María. Maestro Salazar. Año 1710. Son 9 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, acompañamiento. PARTES. Coro 1: S, A, T, B;
Coro 2: S, A, T, B; ac.

[32]

ASUNCIÓN (1714)

Estribillo

A celebrar este día
 el más alto sacro asunto,
 los opuestos conformes
 se consiertan, se componen,
 5 se abrasan, se hacen unos,
 con notables festivos,
 varios cultos:
 la tierra con flores,
 el agua con cristales,
 10 el ayre con aves,
 el fuego con ardores;
 y todos juntos
 con fragancias,
 espumas, plumas, humos.

Coplas

15 El cadáver que animado
 al cielo boló incorrupto,
 le dexó a la tierra eternos
 sus matizes no caducos;
 y yo aseguro
 20 que, aunque tan virginales,
 son muy fecundos.
 El espíritu que al cuerpo
 bolvió, como un cristal puro
 lo dexó y al agua clara
 25 de la celestial *trasumpto*;
 y yo discurro
 que a su vital bullicio
 aun dé más gusto.
 Quando se introduxo en él
 30 el vital aliento suyo,
 en el ayre mejor vida
 gloriosamente introduxo;
 y yo no dudo
 que adelantó en las aves
 35 su contrapunto.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 41)41. MUSICAT. A0041. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 8. Assumpción. A selebrar. Maestro Salazar. Año 1714. Son 9 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, acompañamiento. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[33]

ASUNCIÓN (s.f.)

Estribillo

A coronarse, Reyna de los cielos,
 sube María a ellos,
 y de piedras preciosas, escogidas
 la diadema le labran las jerarquías;
 5 tres divinas personas
 la coronan a una.
¡O, qué gloria!

Coplas

Quanta¹¹⁶ en su fondo el diamante
 claridad ilustre informa,
 10 tanta pureza a María
 soberanamente adorna.
¡O, qué gloria!
 Su madurez la esmeralda
 en sus verdores coloca,
 15 y en su esperanza grava
 la firmeza la señora.
¡O, qué gloria!
 Como en el rubí se advierte
 la llama ardiente y fogosa,
 20 así en la Virgen se admira
 su caridad, fuego toda.
¡O, qué gloria!

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 47a). MUSICAT. A0048. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. T. Las demás partes no se han conservado.

¹¹⁶ En el original: *Quanto*.

[34]

ASUNCIÓN (s.f.)

Estribillo

- ¡Paxarillos, garsotas del ayre,
vajad a mi açento!
 –¡Fragantes del prado assusenias,
venid a mi vos!
 5 –¡Ruisseñores, calandrias, xilgueros,
vajad a mi açento!
 –¡De Pomona mosquetas y flores,
venid a mi vos!
 10 –¡Filomenas sagradas del Caistro,
vajad a mi açento!
 –¡De Vertummo florida amalthea,
venid a mi vos!
 ¡Selebrad del aurora el asenso
 por pura, por reyna, por ave, por flor!

Coplas

- 15 Ave graçiosa, que pura
 en un *Magnificat* grave
 echaste el compás y clave
 por *Çe sol faut en natura*;
 tú, que en essa inmensa altura,
 20 veves los rayos a el sol,
¡vajad a mi açento, venid a mi vos!

- A[z]usena, que en candores
 las deducciones discantas,
 y en sus letras te adelantas
 25 con siete sacros primores;
 tres propiedades mayores
 riges con dulce primór,¹¹⁷
¡vajad a mi açento, venid a mi vos!

- Phenix divino, que aspira
 30 en seis voçes a luçir,
ut re mi para subir,
 y el *fa sol la* para pira,
 en el *be quadrado* mira,

¹¹⁷ En el original: *primos*.

35 llama *en natura bemol*,
¡vajad a mi acento, venid a mi vos!

Girasol que solícita,
 grave, agudo y sobreagudo,
 toda la gracia en que pudo
 caber merçed infinita,
 [.....]
 [.....]
¡vajad a mi acento, venid a mi vos!

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 48)48. MUSICAT. A0049. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 13 voces. PARTES. Coro 1: T, B; Coro 2: S, B1, B2; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B.

[35]

ASUNCIÓN (1715)

*Quintillas*¹¹⁸

Al solio, que por erguido
 luzbel aspiró afanado,
 sobervio, loco, engreído,
 la Reyna de lo criado
 5 oy por humilde ha subido.

Aquel lugar, que con loca
 pressumpción luzbel se abdica
 con avilantez no poca,
 a María se lo adjudica
 10 Jesús y en él la coloca.

Subir con atrevimiento
 quiso su loco barrunto
 al monte del testamento,
 por lo qual quedó en un punto
 15 destituido del aciento.

De aquel lugar elevado,
 que tenía Dios prevenido
 a su Madre y preparado,
 luzbel ensobervecido
 20 fue con rigor arrojado.

Confiado en sí, cosa rara,
 quiere subir al que aspira
 asiento y, si se humillara,
 el lugar en que la mira
 25 puso, el necio lo lograra.

Y assí, Dios, que dar desea
 a su madre el que quería
 para sí el sobervio, vea
 que en la humildad de María
 30 Reyna del cielo se emplea.

¹¹⁸ El encabezado de cada particella dice "romance". En la portada de la partitura se lee "quintillas".

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 55)4. MUSICAT. A0057. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 4 a la Asunción de Nuestra Señora. Quintillas. Al solio, que por erguido. Maestro Sumaya. Año de 1717.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces, acompañamiento. PARTES. S1, S2, A, T; ac.

[36]

ASUNCIÓN (1719)

Estribillo

Oy sube arrebatada
 en alas de cherubos
 a iluminar las nubes
 la Reyna celebrada.
 5 Fue exaltada, fue ensalsada, fue elebada
 porque por sí no subió,
 porque no ascendió en imitación sagrada
 del vuelo de la ascención.
Porque no subió, porque no ascendió.

Coplas

10 No sube por virtud propria
 María, que es criatura,
 y hasta la más elevada
 necesita que la suban.
 Por eso fue arrebatado
 15 Pablo a su gloria confusa,
 y en las alas de las llamas
 tocó Elías las alturas.
 Mas quien hizo a la Señora,
 hija de Adán y sin culpa,
 20 Madre y Virgen, no pudiera
 que subiera en alas suyas.
 Pudo y más pudiera, pero
 alta providencia *summa*
 la elevó en carro de agenas
 25 sabias cherúbicas plumas.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 59)8. MUSICAT. A0061. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 6 a la Asunción de Nuestra Señora, con instrumentos. Oy sube arrebatada. Por el señor maestro don Manuel de Sumaya. Año de 1719. Son 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces, 2 violines, acompañamiento. PARTES. S, T, B1, B2; v11, v12; ac.

[37]

ASUNCIÓN (1724)

Estribillo

¿Quién es ésta, que al cielo,
 subiendo, alegre,
 logrando por esclava
 el ser de Reyna?
 5 ¿Quién es ésta?

Coplas

Ésta es la que concebida
 como deidad en la tierra,
 de todo lo que fue gracia
 supo hazer naturaleza.
 5 ¿Quién es ésta?
 Ésta es la que, siendo flor
 de la raíz más perfecta,
 coronó fecunda planta,
 la más estéril cabeza.
 10 ¿Quién es ésta?
 Ésta es la que, antes de ser
 prevista en la providencia,
 llegó a tener por instantes
 los privilegios de eterna.
 15 ¿Quién es ésta?
 Ésta es la que, abassallando
 la infernal zaña proterba,
 del poder de su humildad
 despojo hizo la soberbia.
 20 ¿Quién es ésta?
 Ésta es la que en su asumpción
 a los ángeles eleva,
 siendo gloria de mirarla,
 la atención sólo de veerla.
 25 ¿Quién es ésta?
 Ésta es María de quien
 sólo en el nombre se expressan
 sus glorias porque su nombre
 suena voz de omnipotencia.
 30 ¿Quién es ésta?

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 66)15. MUSICAT. A0068. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 6 a la Asunción de Nuestra Señora. ¿Quién es esta...? Maestro Sumaya, 1724. 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, acompañamiento. PARTES. Coro 1: T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[38]

ASUNCIÓN (1729)

Estribillo

De las flores y estrellas
 dos campos divisos,
 haciendo la salva,
 se afrontaron al cielo,
 5 diciendo en bellas esquadras
 que la Reyna del cielo y la tierra,
 subiendo a su alcázar,
 celebrar les tocaba sus timbres
 con sonoros clarines, trompas y caxas.

Coplas

10 No ai astro que no se ençienda
 a ser lámpara preciosa,
 ni flor que en aromas suaves
 no dé ynciensos a su aurora.
 Sacra Emperatriz la aclaman
 15 las esferas luminosas
 y las mansiones floridas
 Reyna invicta le coronan.
 Sentada en tálamo ethéreo,
 todo bien le galardona,
 20 çecelebrando con Dios mismo
 festivas eternas bodas.
 Assí, la inculpable Reyna
 amante en su Dios reposa,
 gozando en un mar de graçias
 25 el occéano de sus glorias.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 73)22. MUSICAT. A0075. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villançico a 11. A la Gloriossícima Asumpción de Nuestra Señora. De las flores y estrellas. Por el señor maestro don Manuel de Sumaya. 12 papeles. Año de 1729.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces, acompañamiento. PARTES. Coro 1: A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac.

[39]

ASUNCIÓN (s.f.)
Manuel de Sumaya

Estribillo

Ya la gloria accidental
no puede ser más,
antes de subir María
sí podía más.
5 Ya más, ya más
no puede ser más.

Recitado

¡Ay, gloria accidental aya en la gloria!
¡Ay, gloria transitoria, que un bienabenturado,
si llega a ber un bien que ha deseado,
10 se beatifica y goza nuevamente!
Creçe accidentalmente su gloria
y si allí viera otro bien de más grado,
mayor fuera su gloria accidental, porque ésta creçe
a el tamaño del bien que se le ofrece.

Arieta (fuga)

15 Y como aqieste día
en que sube María,
gozan el bien mayor,
el más superior
que pueden tener,
20 no puede crescer
la gloria a más grado,
que el bien singular,
que pueden gozar,
hasta aí ha llegado.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 89)38. MUSICAT. A0090. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. A la Asunción de Nuestra Señora.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 2 voces, 2 violines. PARTES. T, B; v11, v12.

[40]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (1694)

Estribillo

Pues el alva aparese,
 ¡sese la noche!,
 que ella hará maravillas
 porque la adoren
 5 y diga el gentilismo a las tinieblas:
 –¡Afuera, afuera, afuera,
 aparta, aparta, aparta,
 que en México sus rayos reberveran!

Coplas

Apenas la vi arbolar
 10 el matís de sus colores,
 quando dixé en el lugar:
 –Yo apostaré que en las flores
 se quiere el alva pintar,
 pero si á de retratar
 15 su beldad como la vi,
 uno y otro para mí
 de un mismo dueño parece,
 [*pues el alba aparece*].

De su sombra celestial
 goze la tierra el trasunto,
 20 que aunque sombra por cristal
 muestra que no tuvo punto
 de tierra en su original,
 que no puede material
 pinzel de quien más asombra
 25 pintar el alva con sombra,
 al tiempo que ella amanece,
 [*pues el alba aparece*].

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 2) 2. MUSICAT. A0002. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. De Guadalupe. A 8. Pues el Alva aparese. Maestro Salazar. Año 1694.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B.

[41]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (1698)

Estribillo

¡Atención, atención!,
 que si copia la pluma,
 la mano es de un Dios,
 la que quiso copiar
 5 el retrato mexor.

Coplas

El aparejo invisible
 se aparejó desta echura,
 aun antes que ubiera mundo
 ni que fuese cossa alguna.
 10 El divujo fue[ro]n profhetas
 ya en enigmas, ya en figuras,
 el pintar se fue un instante
 en que se consibe pura.
 El traslado fue *in occultis*
 15 en una manta que anuda
 a su cuello un indio pobre,
 que por incapaz rrecusan.
 Dispónela en ademán,
 las manos altas y juntas,
 20 de rresevir, siendo en quien
 allí el pinsel executa.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 3) 3. MUSICAT. A0003. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villansico a 6 de Nuestra Señora de Guadalupe. Atención, atención, que si copia la pluma. Maestro Anttonio de Salazar. Año de [16]98.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, acompañamiento. PARTES. S1, S2, A, T, B; ac.

[42]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (1710)

Estribillo

Sobre el primero, el cuarto y el octavo,
 sobre el supremo asiento,
 ¿qué es aquesto adonde sube más
 mi remontado buelo?
 5 Báxome al suelo, que temo
 que el Monarca de luces,
 que la gloria sublime,
 que el firmamento,
 10 que la luna en reflexos
 me sieguen y obliguen
 a que dexé escarmientos.

Coplas

Sobre un cherubín alado
 os ve el respecto y temor,
 sobre un cherubín, Señora,
 15 que es proprio trono de Dios.
 ¿Qué a de decir la ignorancia
 quando tanto se encumbró
 por traeros a Guadalupe
 baxa agreste avitación?
 20 Allí os contempla el afecto,
 allí os vela devoción,
 equibocada la deydad
 qual os vido aquel que os vio.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 43) 43. MUSICAT. A0043. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villansico a 6. Guadalupe. Sobre el primero. Maestro Salazar. Año 1710. Son 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, acompañamiento. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[43]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (1713)

Estribillo

¡Al arma toquen,
 tiren, disparen!,
 que desecho el castillo
 de Bercebú,
 5 la Palas soberana
 con suabe luz
 dispone la batalla
 al tirano común.
 ¡Al arma toquen,
 10 tiren, disparen!,
 pues quando se aparese,
 con su magnitud,
 le arroja hasta el abismo.
 ¡Al arma toquen!

Coplas

15 Aquel infernal dragón
 que quiso con su inquietud
 en idolatrías formar
 en las almas crasitud;
 a queste que, desterrado
 20 del cielo en un ataúd,
 a el abismo fue arrojado
 a perpetua senectud;
 a desterrar las tinieblas
 viene la que es el *non plus*
 25 de la gracia, a darle guerra
 y a ponernos en quietud.
 Aparece tan gloriosa,
 rodeada de tanta luz,
 que es asombro a las naciones
 30 y terror a Bercebú.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 37) 37. MUSICAT. A0037. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villansico a 6. Guadalupe. Al arma toquen. Año 1713.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2.

[44]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (s.f.)

Estribillo

¡Oigan, oigan!
 ¡Que se aparese por esos ayres
 el aurora estrellada sin estrellarse!
 ¡Su manto vean, que aunque sea
 5 el mediodía, verán estrellas!

Coplas

¿Cómo que quién es la niña
 que a los dose de diciembre,
 después de su concepción,
 una de rosas me tiene?
 10 Si no es la de Guadalupe
 otra imagen ser no puede,
 que la una fue sin espinas
 ¡ estotra entre ellas florese.
 No es tan antiguo el milagro
 15 que, aunque días que susede,
 como es copia de la oja,
 siempre se está floresiente.
 Yba Juan Diego a Santiago
 y María le detiene,
 20 porque ya Juan Bernardino
 á hallado quien le encomiende.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 46) 46. MUSICAT. A0046. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. A 8 de Guadalupe. Oyan. Salazar.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B.

[45]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (s.f.)

Estribillo

Señas ve claras
de que sois firmamento
la Nueva España,
quando ve las estrellas
de vuestra estampa.

Coplas

- 5 Al mexicano sitio
Belona soberana
desciende del impíreo,
la que sirve al impíreo de muralla.
Segura de invasiones,
10 blasone con sus armas,
pues tiene en su defensa
de todo el çielo en ella las esquadras.
No tema la ruina
en males que le amagan,
15 que amagos de la tierra
sólo puede venser un mar de grasia.
Por roca entre malesas
de espinas y de zarzas
se mira, que no es nuebo
20 que entre espinas se muestre descollada.
Al medio se coloca
por freno de las aguas,
que es medio que termina
las ínfimas del cielo y las más altas.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 47) 47. MUSICAT. A0047. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces. PARTES. S, A1, A2, T, B1, B2.

[46]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (1721)

Redondillas

- Cerca de México el templo,
 del sol viva luz que miro,
 su gran perfección admiro,
 su bella ymagen contemplo.
- 5 Aquella, que en primavera
 de luzeros rayos tupe,
 si es mera de Guadalupe,
 divina ymagen es esmera.
- 10 Pintada del mismo çielo,
 si es por milagro esquisito
 de graçia un mar infinito,
 es un mar pero es consuelo.
- 15 Su hermosura, que rodea
 tanta pureza divina,
 es fuerza heredera fina,
 sea del cristal y alba albasea.
- 20 Por diçiembre soberana,
 aunque me escuche el Narciso,
 la gala llevarse quiso
 por flor de la mejorana.
- 25 Dejándose apareçida,
 divinamente brillante,
 por irse al cielo, triunfante,
 de la tierra fue flor florida.
- 30 Esta flor que el mayo apresta,
 olor de luz siempre pura,
 ésta es flor de la hermosura,
 otra no para floresta.
- 35 Su ropaje harto lucido
 se vee de luzes bordado,
 de luzeros assaltado
 y de estrellas envés investido.
- 40 Un pozo de aguas tan sana[s]
 que de enfermos medicina
 su corriente tan divina
 brota de su pozo, umana.
- Amante de dicha tanta,
 sin quitársela del hombro,
 a su manta con assombro
 feliz Juan Diego ama, amamanta.

Quando a sus plantas se arroja,
 la rossa, que ambar previene,
 tira la pompa que tiene
 a encarnada y ésta arroja.

45 Quiso viesse y sin disculpa,
 y no en talla dibujada,
 darse al mundo bien pintada
 porque su graçia no es, no esculpa.

Estribillo

50 Si es de México exelsa
 ave su ymagen
 y es una Ave María:
 gloria es su ave.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 65) 14. MUSICAT. A0067. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villancico a dúo a la Gloriosa Apparición de Nuestra Señora de Guadalupe de México. Cerca de México el Templo. Maestro Sumaya. 1721.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 2 voces, acompañamiento. PARTES. A, T; ac.

[47]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (1725)

Estribillo

La bella incorrupta,
la nave sagrada
se apresta. ¡Mortales,
hacedle la salva!

Coplas

- 5 Alegre respira el mundo
del diluvio en que naufraga,
al punto que de María
riza las ondas el arca.
Del uracán, que sobervio
10 al cielo movió borrascas,
quebró la furia uno solo,
breve amago de su planta.
Suavemente del divino,
sacro aliento preservada,
15 el Espíritu de Dios
anduvo sobre las aguas.
Salva debe el universo
hazer a la capitana,
a cuya conducta todos
20 libres del riesgo se salvan.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 67) 16. MUSICAT. A0069. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villancico a 8 a la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe. La Bella Incorrupta. Maestro Sumaya. [1]725 año. Son 9 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, acompañamiento. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[48]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (1725)

Estribillo

–¿Quién es aquella paloma
 que en un lienzo se nos muestra,
 que alumbra los cielos
 y alegra la tierra?
 5 –Es nieve y es rossa,
 es paz y fineza,
 es flecha y es arco,
 es fuente y estrella.
 Nieve y flores la adornan,
 10 paz y amor la celebran,
 arco y flecha la ciñen,
 fuente y luz la rodean:
 la paz en el arco,
 amor en las flechas,
 15 la nieve en lo puro
 y luz en belleza.

Coplas

Llamas difunde,
 luzes campea,
 soles esparçe,
 20 rayos obstenta:
 y el sacro amor que infunde,
 obstenta, esparçe, campea, difunde;
 y en su lienzo se admiran los mayos
 con llamas, con luzes, con soles, con rayos.

25 Ave nos guía,
 fuente nos templá,
 madre nos mira,
 luz nos alienta:
 y en amante porfía
 30 alienta, nos templá, nos mira, nos guía;
 y se mira en el lienzo suave
 qual madre, qual luz, qual fuente, qual ave.

Guadalupe. ¿Quién es aquella? etc. Maestro Sumaya. 1725. Son 7 papeles. REFERENCIAS. *Venida del Espíritu Santo*, pl. s., Cádiz, 1715.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, acompañamiento. PARTES. Coro 1: A, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[49]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (1728)

Estribillo

Ya se heriza el copete
 de blanco, el risco
 y por parte los copos
 se ven floridos,
 5 que hasta los campos,
 al salir oy María,
 se vuelven mayos.

Coplas

De aquel cerro a quien la cumbre
 de alto crestón un pedazo
 10 repiza de la azuzena
 Athlante de los milagros;
 throno de la mexor rossa
 que hasta los rudos peñascos,
 por su natural desnudos,
 15 de floridos blazonaron;
 depósito de la aurora
 que vistió el más tosco espacio,
 porque hasta en lo tosco hile
 el portento más delgado;
 20 ya bostesaba el cerillo,
 los vapores escarchados,
 y todo lo que florece
 era por diciembre un pasmo.
 Felize humilde Juan Diego,
 25 quando llegó a queste casso,
 pues se le volbió la manta
 de las estrellas el manto.
 ¡O, maguey más venturoso
 de cuántos en Yndias hallo
 30 produce el suelo, y su dicha
 lo vuelve cielo estrellado!

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 70) 19. MUSICAT. A0072. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villançico a 6 a la Aparesi3n de Nuestra Se~ora de Guadalupe. Ya se heriza el copete, etc. 7 papeles. Se~or maestro don Manuel de Sumaya. A~o de 1728.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN: 6 voces, acompañamiento. PARTES. Coro1: T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[50]

NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE (s.f.)

Coplas

Cielo animado
 en Guadalupe,
 oy aparece
 la Emperatriz intacta de las luzes.
 5 El sol la viste
 quando difunde
 en su ropaje
 de su fogozo ardor todas las lumbres.
 La luna puesta
 10 sin inquietudes
 a sus pies logra
 creces en que sus menguas no fluctúen.
 A su cabeza
 15 estrellas suben,
 astros benignos
 al mirarse elevados en tal cumbre.
 Turquí admirable
 el manto pule,
 y fuego y nieve
 20 tal arropaje unidos le construyen.
 Toda celeste
 y toda immune,
 la mira absorto
 el ángel que a sus pies le adora numen.
 25 Yaçe a sus plantas
 porque no duden
 que ella es su Reyna,
 Princesa de los orbes y las luzes.

Estribillo

30 ¡Mírenla decender,
 quando discurre
 los escabrozos riscos
 de Guadalupe!
 ¡Mírenla, porque assí acude
 como benigno astro al socorro, al amparo
 35 del mexicano suelo en donde influye!

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 83) 32. MUSICAT. A0084. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 2 voces. PARTES. A, T.

[51]

SAN PEDRO (1699)

Estribillo

Oíd, aprended, tiernas avesillas,
 que el uno y trino Maestro
 con más primores trina
 la cithara armoniosa
 5 de su suavíssima doctrina.

Coplas

Anfhión su dulce instrumento
 delicadamente tañe,
 tanto que, al pulsar sus cuerdas,
 hasta las piedras se atrae
 10 para fabricar alcazar
 en Thebas, exelso athlante,
 le siguen i hazen sus golpes
 ponderosos pasacalles.
 Christo a Pedro, piedra augusta,
 15 y a sus otros commensales
 toca, y en su pos se van,
 dexándose ir al¹¹⁹ tocarles.
 En él i con ellos funda,
 de más preciosos diamantes,
 20 su templo, cassa, yglesia
 firme en tales pedestales.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 5)5. MUSICAT. A0005. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 4. A[1] Señor San Pedro. Año de 1699. Oíd, aprended, etc. Maestro Salazar. Son 5 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces, arpa. PARTES. S1, S2, A, T; ac. de arpa.

¹¹⁹ En el original: *a el*.

[52]

SAN PEDRO (1703)

Estribillo

–¡Suenen, suenen, clarines alegres!
 –¡Toquen, toquen, dulces tambores!
 –¡Oigan, oigan, ruidosas trompas!
 Y en alternado ruido
 5 todos celebren
 al pescador que diestro
 dexó las redes.
 Del clarín el *tirirí*,
 del tambor el *tororó*,
 10 y de la trompa, que haze armonía,
 la *tirarira*, la *tirarira*.
 –Suenen, toquen, oigan
 de un Apóstol sagrado la santa historia!

Coplas

Dexa el mar San Pedro y sigue
 15 en tierra mejor derota,
 que si aoga la de la mar,
 la de tierra desaoga.
 Humano interés convida
 en las marítimas olas,
 20 mas siguiendo en tierra a Christo,
 todo un bien que es una gloria.
 Dexa las redes al mar,
 a Christo a seguir se arroja,
 que allí asombra una borrasca
 25 y aquí un sosiego enamora.
 De pescador a pastor
 pasó con tantas victorias,
 que a su tiara soberana
 se humilla toda corona.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 12)12. MUSICAT. A0012. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Suenen, suenen, clarines alegres. Villancico a 11 del Señor San Pedro. Maestro Salazar. Año de 1703.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces, arpa. PARTES. Coro 1: S, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac. de arpa.

[53]

SAN PEDRO (1703)¹²⁰*Estribillo*

¡Agua, tierra, fuego, vientos,
 celebrad a San Pedro!
 ¡Flores, astros, dichas, cielos,
 oíd mis acentos, di tus afectos!
 5 Agua, tierra, fuego, vientos,
 yo no os entiendo:
 ¿qué cambio es este,
 el llanto en el fuego?

Coplas

Príncipe soberano
 [.....]

Produciendo las luces
 contrarios efectos
 [.....]

[.....]
 el cayado mejor,
 del mejor Pedro.

[.....]
 de esta suerte las ves
 con el cetro.

[.....]
 le sirbe de escabel
 a su pie excelso.

[.....]
 en la veneración
 de sus respetos.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 13)13. MUSICAT. A0013. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Aguas, tierra, fuego, vientos. [Ilegible:

¹²⁰ Es un villancico a 4 pero apenas se conservan el *alto* y el *acompañamiento* de toda la partitura, por eso la reconstrucción completa del texto es imposible.

villansico a 4]. Del Señor San Pedro. Año de 1703. REFERENCIAS. *Villancicos que se han de cantar*, pl. s., Sevilla, 1683.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces, ac. PARTES. A, ac.

[54]

SAN PEDRO (1705)

Estribillo

¡A la mar, a la mar,
 que se anega la nave!
 ¿Jesús, qué será?
 ¡O, qué tormenta!
 5 ¡Que se cortan los cabos
 y rompen las velas!
 ¡Hiza de gavia,
 que sin timón
 navega las aguas!
 10 ¡A la mar, a la mar,
 por aquí, por allí, por allá!
 ¡Tener, parar, que se anega!
 ¡Jesús, qué dolor!
 ¡A estribor, a babor!
 15 ¡Cielo, socorro!
 Que a el amor entregado
 se arroja el piloto.

Coplas

En mares de llanto Pedro
 se ve y, según el naufragio,
 20 anegado una y dos veces,
 y tres veces á negado.
 Su llanto en líquidas ondas
 a su inconstancia mirando,
 por el mar de su tormento
 25 es su fiscal y abogado.
 Arrojado a sus corrientes,
 sin hallar ningún descanso,
 mucho lo siente tendido,
 y gran dolor a costado.
 30 Su amor, que empeñado vía,
 fueron con golpes amargos
 a censurarle sus culpas,
 sus lágrimas alabarle.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 14)14. MUSICAT. A0014. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 11. Al Señor San Pedro. A la mar. Maestro Salazar. Año 1705.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces, ac. PARTES. Coro 1: A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac.

[55]

SAN PEDRO (1706)

Estribillo

Vaya, vaya otra vez,
 vaya de piedras,
 porque es fuerza apedrear
 de mil maneras;
 5 y es presiso el hallar
 piedras diversas,
 para que este edificio
 tenga más fuerza;
 que mientras más unidas
 10 las consideras,
 en eso está la gracia
 de ser tan buenas.

Coplas

Es una piedra angular
 en todo, Pedro pastor,
 15 manifestando el fervor
 en amar.

Hace con Dios la amistad,
 absuelve la culpa al hombre,
 siendo esto porque no asombre
 20 caridad.

Y desta manera uniendo
 a Dios y al hombre en amor,
 los junta así con primor,
 queriendo.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 16)16. MUSICAT. A0016. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 6. San Pedro. Vaya otra ves. Maestro Salazar. Año 1706. Son 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[56]

SAN PEDRO (1708)

Estribillo

¡A, de la nave,
 suelten las velas!
 ¡Amaina, amaina!
 ¡Aferra, aferra!
 5 ¡Quedo, quedo,
 que la nave de Pedro
 se sube al cielo!
 ¡Socorro, socorro,
 aunque nunca ay peligro
 10 con tal piloto!

Coplas

Pedro, aunque fue gran piloto,
 ubo menester maestro
 para navegar en popa
 y ponerse en salvamento.
 15 Dos llaves le dio tan grandes
 que pueden abrir el cielo,
 y esto sin estar por puertas,
 porque es mucho su gobierno.
 De la yglesia militante
 20 fue cabeça, así lo creo,
 tal que, puesta en la romana,
 fue de grandíssimo peso.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 19)19. MUSICAT. A0019. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 8. San Pedro. A de la nave. Maestro Salazar. Son 9 papeles. Año 1708.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, ac. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[57]

SAN PEDRO (1708)

Estribillo

¡Al agua, marineros,
 navegantes, al agua!,
 que donde todos pierden,
 logra Pedro ganancias.
 5 *¡Al agua, al agua, al agua!*,
 que nada Pedro mucho
 y, en tan grande borrasca,
 sabe guardar la ropa
 en mar de confianças.

Coplas

10 Sólo Pedro ha de jugar
 estas quintillas y es bien,
 porque no se an de admirar,
 que ponga por juez a quien
 sabe atar y desatar.

15 Pedro en su dicha advertido,
 nadando, deja lograda
 la ganancia en lo perdido,
 que sólo Pedro ha sabido
 ganar mucho quando nada.

20 El logro de aventurar
 la ganancia en el mar fragua,
 y como fragua en el mar
 su amor se llegó a avibar,
 como tuvo cerca el agua.

25 La dicha de Pedro crese
 por su amorosa constancia,
 y sólo su fee merece
 que, siendo en mar, la ganancia
 sal y agua no se bolviese.

30 Quando, nadando afligido,
 remedio a su mal buscava
 en su maestro querido,
 como los braços jugaba,

lo ganó a braço partido.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 20)20. MUSICAT. A0020. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 4. San Pedro. Al agua, marineros. Maestro Salazar. Año 1708.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces, ac. PARTES. S, A, T, B; ac.

[58]

SAN PEDRO (1709)

Coplas

- Pedro, aunque el mar fiero brama,
ama y su llanto a el remedio
medios, en cuya batalla
halla lágrimas por puerto.
- 5 De su dolor convencido,
vencido se ve y deshecho,
hecho, quando más se empeña,
peña que hablada el tormento.
- 10 El tiempo, que no malogra,
logra en su desaliento
aliento en cuyos despojos,
ojos de agua están corriendo.
- 15 En el tormento que adquiere,
quiere, con tan duro apremio,
premio que, aunque desanima,
anima el llanto a emprenderlo.

Estribillo

- Su dolor, quando a Christo
 Pedro encamina, –mina
 su llanto fee, que le obliga.
- 20 Y de la empresa –presa
 su llanto hase de la fineza.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 21)21. MUSICAT. A0021. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 4. Al Señor San Pedro. Pedro aunque el mar. Maestro Salazar. Año 1709.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. S, A, T, B.

[59]

SAN PEDRO (1710)

Estribillo

¡Ola, hao, marineros!,
 vuestro sagrado Piloto y Maestre,
 que prevenidos estéis,
 porque, ayradas, tormenta amenazan
 5 las ondas crueles.
 Quién llama, pues diga, ¿qué manda?,
 pues diga, ¿qué quiere?
 Las velas se arrién,
 se amaynen y plieguen
 10 y, alternando las fatigas,
 repitan confusamente
 y del marinage los ecos resuenen:
 ¡Aría de gabia!
 ¡Larga la sevadera y trinquete!
 15 ¡A la mesana! ¡A la escota!
 ¡A la amura! ¡Al chafaldete!

Coplas

Azotado de las ondas,
 fatigado, llega a verse,
 ya en el último peligro,
 20 de Pedro el vagel viviente.
 De Galilea las ondas
 en él su rigor impelen,
 por ver si, sañudas, logran,
 romper de su fee las redes.
 25 Ya a ser nube hasta los cielos
 la mísera nave asciende,
 sirviéndoles las estrellas
 de faroles refulgentes.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 25)25. MUSICAT. A0025. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 11. San Pedro. ¡Ola, hao, marineros! Maestro Salazar. Año 1710. Son 12 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces, ac. PARTES. Coro 1: A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac.

[60]

SAN PEDRO (1710)

Estríbillo

Si el agravio, Pedro,
 que a la magestad
 hiso tu temor,
 pretendes dorar,
 5 salga desatado
 el tierno raudal;
 llore, pues, amante,
 tu fiel voluntad,
para que en pena tal
 10 *el çielo se ría de verte llorar.*

Coplas

Del pecho desasido
 salga a los ojos ya
 el llanto que publique
 tu amoroso pesar,
 15 *para que en pena tal,*
el cielo se ría de verte llorar.
 Obsten los raudales,
 Pedro, tu ceguedad,
 pues, siempre el desengaño
 20 se encuentra en el cristal,
para que en pena tal
el cielo se ría de verte llorar.
 Si aver faltado teme
 tu amor a la verdad,
 25 la mancha de la culpa
 puede el agua labar,
para que en pena tal
el cielo se ría de verte llorar.
 De dos fuentes perennes
 30 el vivo manantial
 llegue, amante, en tus ojos
 su curso a eternisar,
para que en pena tal
el cielo se ría de verte llorar.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 26)26. MUSICAT. A0026. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 4. San Pedro. Si el agravio, Pedro. Maestro Salazar. Año 1710.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces, ac. PARTES. S, A, T, B; ac.

[61]

SAN PEDRO (1710)

Estribillo

¡Oíd, moradores del orbe,
 escuchad mi acento sutil!,
 que a publicar viene
 del mayor monarca, que rige feliz
 5 la máquina trina del alto zaphir,
 los sacros preceptos,
 que intimar me manda
 de toda la tierra a el vasto confín.
 ¡Escuchad, atended, oíd!

Coplas

10 Manda el gran rey de Judá,
 descendiente de David,
 que Pedro en la tierra logre
 su lugar substituir.
 Manda que una de las sillas,
 15 que pidieron para sí
 los hijos del Zebedeo,
 ocupe siempre feliz.
 Manda que su anillo y sello,
 para que llegue a regir
 20 tanto imperio, se le entreguen
 y que los goze sin fin.
 Manda, pues, que los tesoros,
 que reservó para sí,
 en quien quisiere los pueda
 25 liberal distribuir.¹²¹
 Para cuyo efecto manda
 este sagrado adalid
 que le den luego las llaves
 de su regio camarín.
 30 Y manda, en fin, que, dexando
 el cayado pastoril,
 vista en lugar del pellico
 púrpura y oro de ophir.

¹²¹ La versión posterior de este villancico (sin fecha), reelaboración hecha por el mismo Sumaya, reproduce sin cambios todo el texto, pero falta esta estrofa.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 52)1 (1), II 88)37 (2). MUSICAT. A0054 (1), A0089 (2). COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a el Señor San Pedro a 5. Año 1710. Pregón. Oíd, moradores etc. Sumaya (1). No tiene portada (2).

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 5 voces (1), 5 voces, ac., 2 violines (2). PARTES. S1, S2, A, T, B (1). A, T, violín 1, violín 2 (2).

[62]

SAN PEDRO (1712)

Estribillo

Pastores del valle,
 que os llama el amor,
 dejad los rebaños,
 veréis llorar oy
 5 a la piedra Pedro,
 el yerro que obró.
 ¡Jesús, qué desgracia!
 ¡Jesús, qué dolor!,
 que se turbó Pedro,
 10 que tubo temor,
 pues pague llorando
 en dulce licor
 y coja el remedio
 donde el mal sembró.

Coplas

15 Pedro, llorad en buen hora,
 que es muy conforme al valor
 dar a una negación clara,
 clara la satisfacción.
 Si no es que por alentado
 20 os hace contradicción,
 que las lágrimas han sido
 siempre estrañas del valor.
 Mudar de estilo fue el daño,
 porque a Christo, hijo de Dios,
 25 le llegastis a lo vivo
 con sola una confesión.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 31)31. MUSICAT. A0031. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 11. San Pedro. Pastores del valle. Maestro Salazar. Año 1712. Son 12 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces, ac. PARTES. Coro 1: A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac.

[63]

SAN PEDRO (1712)

Estribillo

La culpa y amor de Pedro
 salen oy a la campaña:
 la culpa brotando incendios,
 y lloviendo el amor agua.
 5 ¡Guerra, guerra, guerra,
 ánimo a la batalla;
 mui terrible es la culpa,
 mayor la confiansa!
 Ya llegan al estrecho,
 10 ¡al arma, al arma, al arma!
 La culpa va corrida,
 victoria el amor canta,
 que lo que encendió el fuego,
 las lágrimas lo apagan.

Coplas

15 Al golfo se aroja Pedro,
 y en cristalinas montañas,
 al principio del arojo,
 halla constantes las aguas.
 Al fin reconoce el riesgo,
 20 y quando con él batalla,
 para salir del empeño
 Christo en sus brazos le salva.
 Es hombre y teme el peligro
 que en las ondas le amenaza,
 25 ¿quién no admira ver el miedo
 tan cerca de la arrogancia?

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 33)33. MUSICAT. A0033. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 4. San Pedro. La culpa y amor. Maestro Salazar. Año 1712.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. S, A, T, B.

[64]

SAN PEDRO (1713)

Estribillo

¡Al campo, a la batalla!
 ¡Suenen los clarines,
 toquen las cajas,
 que se apresta el contrario,
 5 que Pedro marcha!
 Ruido hechizo
 se oye por la campaña,
 pero como es hechizo
 no les espanta.
 10 *¡Al campo, a la batalla!*

Coplas

Pedro y el mago contienden,
 verdad y engaño se enplasan,
 seguro tiene el triunfo
 llevar la razón por armas.
 15 "Quien resusitare a un muerto,
 ese á de llevar la palma",
 dice Pedro, y la apariencia
 hace realidad la maña.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 38)38. MUSICAT. A0038. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villansico a 11. San Pedro. Al campo. Maestro Salazar. Año 1713. Son 12 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces, ac. PARTES. Coro 1: A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac.

[65]

SAN PEDRO (s.f.)

Estribillo

De Pedro sagrado
 publique el afecto,
 blasones que alcanza,
 quando plazentero
 5 dexa en los mares
 barquillos y remos.
 ¡Ay, qué gusto! ¡Ay, qué dicha[s]!
 ¡Ay, qué contento,
 que de pescador
 10 pasa a Padre nuestro!

Coplas

Deja las redes y barco
 por seguir a Christo Pedro,
 que el mar le ocasiona ahogos
 pero el dejarle respecto.
 15 Sigue a Christo y logra amante
 ser de la gloria portero,
 que siempre que da por puertas
 quien da su caudal al viento
 el primer lugar obtiene
 20 en el sagrado colegio,
 que el primero en el trabajo
 no es el último en el premio.
 Su Maestro le da su lado
 amoroso quien, muriendo
 25 de las llaves de su yglesia,
 le dejó por su heredero.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 44)44. MUSICAT. A0044. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 10 voces. PARTES. Coro 1: T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, [B].

[66]

SAN PEDRO (s.f.)

Estribillo

Pedro, detente,
 tu firmeza repara, *para*,
 ¡ pues al sol declara, *clara*,
 su brillo es bien que obstante, *tente*,
 5 que aunque tu sombra
 claridad se nombra,
 en faltando tu luz,
 ¿quién hará sombra?

Coplas

Como de la luz divina
 10 Pedro ser sombra consigue,
 sigue el rayo que lo ilumina,
 porque siempre sin acasso
 anda la sombra de la luz al passo.

Viendo a Pedro, que dormido
 15 ningún temor le desvela,
 vela la luz de quien sombra á sido,
 que a ser sombra Pedro alcanza,
 porque vela la luz quando él descansa.

Aunque negando confirma
 20 el que Christo no le enseña,
 seña es con que sombra se afirma,
 pues vistas en sus acciones,
 las sombras de la luz son negaciones.

Al ver en sol transformado
 25 a Christo, Pedro se asombra,
 sombra es pues a el sol se [h]a humillado,
 que con respecto de nube
 baxa la sombra quan la luz sube.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 49)49. MUSICAT. A0050. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B.

[67]

SAN PEDRO (s.f.)

Estribillo

Marinero a la playa
 llega con brío,
 pues con ayre navegas
 de mis suspiros.
 5 Bate los remos,
 hiza, boga, rema,
 bate las alas,
 porque te hazen la salva
 tiros de fuego,
 10 burlando graves
 la humana presunción
 que todo es ayre.

Coplas

Por lograr tiernas finezas,
 haciendo al alma va alarde,
 15 en blancas nubes el sol
 rayos mostró entre cristales.
 Por amor quieren sus prendas
 glorioussamente entregarse,
 porque a las fuerzas de amor
 20 rinde el poder lo más grande.
 Atención pido a lo culto
 de aquestos bellos disfrazes,
 si el darse dize fabor,
 celos mostró en retirarse.
 25 En un mar todo misterios
 que el golfo abrevia en un cáliz,
 donde piloto la fee,
 puerto asegura la nabe.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 51)51. MUSICAT. A0052. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, [B].

[68]

SAN PEDRO (1716)

Introducción

Un ciego, que ver quería
 por sus ojos un milagro,
 los de Pedro por las calles
 a voces va publicando.

Estríbillo

5 –Cómprenme todos,
 vayan llevando
 la relación nueva,
 la vida y milagros
 del mayor Apóstol,
 10 pescador y santo.
 ¡Cómprenla todos,
 vayan llevando!
 –¡Cómprenle todos,
 vayan llevando!

Coplas

15 Aquél Apóstol divino,
 que de Christo fue pescado,
 quando a la lengua del agua
 pura mente le habló claro,
 a ser, siguiendo su exemplo,
 20 llegó a tan grande santaso,
 que es el mayor que la yglesia
 tiene de tejas abajo.
 Toda su vida un portento
 fue y sus hechos un milagro
 25 tal, que en hazerlos ninguno
 a su sombra le ha llegado.
 A un cojo hizo en un Jesús
 levantarse bueno y sano,
 y en sólo un instante anduvo
 30 él más que en quarenta años.
 Un paralítico en Lyda
 logró de su afecto grato
 verse a un tiempo de la cama

- y el accidente mudado.
- 35 A Tabita, fiel matrona,
volbió a dar vida, pagando
con tal limosna las que ella
a Pedro le avía dado.
- 40 A Ananías y a Saphira,
que el preçio le defraudaron,
de una heredad a çierra ojos
les dio la qüenta con pago.
- 45 Hasta su sombra divina
obraba prodigios tantos
que quantos verlos podían
se quedaban asombrados.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 54)3. MUSICAT. A0056. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 6 a Nuestro Padre Señor San Pedro. Un ciego etc. Maestro Sumaya. Año de 1716. 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[69]

SAN PEDRO (1718)

Estribillo

Aplauda la tierra,
 el fuego celebre,
 el ayre publique,
 el agua festeje
 5 con aves, con rayos,
 con plantas, con pezes
 al que a los elementos,
 fino, enriqueze.
 En ondas el agua,
 10 el ayre en motetes,
 en llamas el fuego,
 la tierra en vergeles,
 pues de su potestad
 es claro indicio
 15 las plantas, los rayos,
 las aves, los pezes.
 Y así, en vergeles y ondas,
 en llamas y motetes
 tierra, agua, fuego y aire
 20 aplauda, celebre,
 publique, festeje.

Coplas

La tierra aplauda al que ufano
 supo hazer con pecho fuerte
 de su firme fee la bassa
 25 en que la yglesia mantiene.
*¡Montes, valles, frutos, flores,
 aplaudan, celebren, publiquen, festejen!*
 Festeje el agua al que amante
 de su amor en las corrientes
 30 golfos de ternura brota,
 raudales de piedad vierte.
*¡Perlas, conchas, pezes, ondas,
 aplaudan, celebren, publiquen, festejen!*
 Celebre el fuego al que fino
 35 prendió a los pechos rebeldes
 en aquel fuego que Christo
 deseaba que el mundo ardiessa.

- ¡Etnas, llamas, rayos, luzes,
aplaudan, celebren, publiquen, festejen!*
- 40 Publique el ayre que en aves,
si libertades emprende,
sabrán cantar sus solturas
las victorias de las redes.
- ¡Plumas, gyros, vuelos, aves,
aplaudan, celebren, publiquen, festejen!*
- 45

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 58)7. MUSICAT. A0060. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 12 al Príncipe de los Apóstoles Nuestro Padre San Pedro. Aplauda la tierra. Maestro Sumaya. 1718. 13 papeles. 1°.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 12 voces, ac. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac.

[70]

SAN PEDRO (1719)

Estribillo

–Sabio y amante fue Pedro
 en el más alto primor,
 mas ¿quál fue mayor,
 de Pedro el saber o de Pedro el amor?
 5 –El amor fue más cresido.
 –Fue en siencia más elevado.
 –Mas el amor le á exaltado,
 –Mas por la ciensia á suvido.
 –Luego queda conocido
 10 que siempre fue superior,
 mas ¿quál fue mayor,
 de Pedro el saber o de Pedro el amor?

Coplas

Por dexar y por seguir
 tanto se llegó a exaltar,
 15 que el premio de aquel dexar
 fue silla del presidir:
 luego se deve inferir
 que ocupa trono mayor
 de Pedro el amor.
 20 *Mas ¿quál fue mayor,
 de Pedro el saber o de Pedro el amor?*

Por lo que alcanso a entender
 fue su amor más singular,
 que el amor no puede estar
 25 distante del conoser;
 y así se deve creer
 que exesedió [*sic*] en todo rigor
 de Pedro el amor.
 30 *Mas ¿quál fue mayor,
 de Pedro el saber o de Pedro el amor?*

Para llegarle a entregar
 llaves de serrar y abrir,
 no se le bolvió a inquirir
 el saber sino el amor:
 35 luego en más alto lugar

reina en soberano ardor
 de Pedro el amor.
*Mas ¿quál fue mayor,
 de Pedro el saber o de Pedro el amor?*

40 Quando en docto resplendor
 supo Pedro confesar,
 a Christo allí fue alcansar
 porque allí fue merezer,
 y así de ese poseer
 45 sólo fue el medio mejor
 de Pedro el amor.
*Mas ¿quál fue mayor,
 de Pedro el saber o de Pedro el amor?*

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 63)12. MUSICAT. A0065. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 4. Al Señor San Pedro. Sabio y amante fue Pedro. Por el señor maestro don Manuel de Sumaya. Año de 1719. 4 papeles. REFERENCIAS. *Villancicos, que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de Mexico*, pl. s., México, 1715.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. A, T1, T2, B.

[71]

SAN PEDRO (1720)

*Redondillas*¹²²

Dexó Pedro la primera
red por mudar traje y nombre,
y ya en la pesca del hombre
es una red varredera.

5 Muestra valor peregrino
en cubrir de raya a raya
el orbe con la ata[r]raya
del Evangelio divino.

10 De las almas tiene sed,
y así, pescando, procura
no se le salga criatura
por las mayas de la red.

15 Diferentes condiciones
ussa en el nuevo pescar,
pues pesca surcando el mar
de muerte y tribulaciones.

20 Pescar con red es estraña
señal de que es varón fuerte,
que quien tiembla de la muerte
es un pescador de caña.

Estribillo

Pues en la pesca tienes
tan raro asierto,
has que en salvo nos ponga
tu mano, Pedro.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 64)13. MUSICAT. A0066. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Romance a Nuestro Padre San Pedro. Dejó Pedro la primera etc. Maestro Sumaya 1720.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 2 voces, bajo. PARTES. A, T; bajo.

¹²² En el original: *Romance*.

[72]

SAN PEDRO (1726)

Estribillo

¡Que se anega de Pedro la nave!
 ¡Socorro, piedad, que se anega!
 ¡Aferra, aferra, que, la gabia tocando,
 en la quilla beza la tierra!
 5 ¡Amayna, amayna, que el trinquete,
 rompiendo las velas,
 las xarcias destroza,
 los árboles quiebra!
 ¡Ay, que encontrados los mares batallan!
 10 ¡Ay, que los vientos contrarios pelean!
 ¡Amayna, amayna! ¡Aferra, aferra,
 que se rompen los cables!
 ¡Amayna, amayna! ¡Aferra, aferra!

Coplas

15 En la negación de Pedro
 se vieron en competencia
 crespas olas que en gemidos
 llegaron a las estrellas.
 Borrascosos uracanes
 en sus dos ojos se enqüentran
 20 y a vendabales de llanto
 el piloto titubea.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 80)29. MUSICAT. A0081. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. Villancico a 11 a Nuestro Padre San Pedro. ¡Qué se anega de Pedro la nave! Maestro Sumaya [1]726. Son 12 papeles. 1°.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces, ac. PARTES. Coro 1: A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; ac.

[73]

SAN PEDRO (s.f.)

Estribillo

¡Ola, ola, ha del mar, pescadores!
 ¡Ha del barco, marineros!
 ¡Atended a la palabra,
 escuchad la voz del Verbo!
 5 Marineros, pescadores, atended,
 escuchad la voz del Verbo
 que llama su soberano imperio,
 que intima con eco dulce y blando
 al naufragante Pedro,
 10 para que, dejando redes y remos,
 passe a ser de los hombres
 pescador nuevo.
 ¡Ha del mar pescadores!
 ¡Ha del barco marineros!
 15 ¡Escuchad, atended la palabra
 que llama, que intima
 al naufragante Pedro!

Coplas

Llama Christo a Pedro y él
 obedecer quiere al Verbo,
 20 porque en la obediencia espera
 labrar su merecimiento.
 Lisencia para seguir
 pide sus divinos ecos,
 mas con tan poca firmeza
 25 como le ofrece aquel centro.
 Dácela y apenas pisa
 el procelosso elemento,
 quando de un abismo en otro
 fluctuando se ve su anhelo.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 74)23. MUSICAT. A0076. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura musical. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 11 voces. PARTES. Coro 1: A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B.

[74]

SAN ILDEFONSO (1710)

Estribillo

Ay, que el sol de Toledo
 previene nuevos ardores,
 porque su yglesia le admire,
 prodigio quando se pone,
 5 que luze, que raya,
 y el horizonte
 las nieblas retira,
 sus luces descoje.

Coplas

De Yldefonso las virtudes
 alarde vistoso formen,
 porque ellas sólo alcanzaron
 singulares los favores.
 5 Logró por premio divino
 que puras manos le toquen,
 vistiéndole la casulla
 como a summo sacerdote.
 Angelicales esquadras
 10 a esta facción se disponen,
 porque saben que su Reyna
 quiere estas operaciones.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 27)27. MUSICAT. A0027. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villansico a 6. San Ildefonso. Ay, que el sol de Toledo. Maestro Salazar. Año 1710. Son 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[75]

SAN ILDEFONSO (1712)

Estribillo

Las campanas ruidosas,
 plausibles, festivas y alegres
 a maitines insitan suaves,
 porque celebre
 5 Ildefonso la misa,
 logrando que le vistiese
 la más pura belleza
 el adorno de ornamento
 divino que le previene.
 10 ¡Qué gracia! ¡Qué aplauso!
 ¡Qué gloria! ¡Qué suerte!

Coplas

¡Qué gracia Ildefonso logra
 en su yglesia toledana,
 vistiéndole la casulla,
 15 la que es de los cielos gracia!
 Con aplauso magestuoso
 el coro virgíneo canta
 dulces himnos, entre tanto
 que Ildefonso se prepara.
 20 La gloria fue de María,
 en favores que derrama
 su real presencia, porque
 Ildefonso la lograra.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 30)30. MUSICAT. A0030. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villansico a 6. San Ildefonso. Las campanas. Maestro Salazar, año 1712. Son 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[76]

SAN ILDEFONSO (1714)

Estribillo

¡Repiquen alegres
a los maytines,
porque logre Ildefonso
tan altos timbres!

Coplas

- 5 Desprendiose del impíreo
la Reyna de Serafines,
sólo a premiar de Ildefonso
argumentos tan sutiles.
- 10 Los paramentos sagrados
la misma Reyna le viste,
porque Ildefonso celebra
el honor que allí resive.
- 15 A tan sagrados favores
se postra, humilla y se rinde,
porque en las aras espera
que el título se confirme.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 39)39. MUSICAT. A0039. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villansico a 8. San Ildefonso. Repiquen alegres. Maestro Salazar. Año 1714, son 9 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, ac. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[77]

SAN ILDEFONSO (1718)

Estribillo

¡O, qué milagro, o, qué milagro,
 que a Yldefonso da el cielo los aplausos!
 ¡O, qué portento, o, qué portento,
 que en glorias de María paga el cielo!
 5 ¡O, qué milagro, o, qué portento,
 que su pluma defiende la vida
 de la que fue de todos el aliento!
 ¡O, qué portento, o, qué portento!

Coplas

Por ti Yldefonso vive
 10 con esplendores nuevos
 la gloria de María,
 que deve a tu calor su lucimiento.
 Sus timbres defendiste
 con tan raros aciertos
 15 que admirada la tierra
 subió la admiración hasta los cielos.
 De la gran Reyna el lustre,
 de su candor lo terzo
 se vio por tu fineza
 20 a mexor luz brillar con tus reflexos.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 57)6. MUSICAT. A0059. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villancico a 6 a San Ildefonso. ¡O, qué milagro! Maestro Sumaya. Año de 1718 años. 7 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[78]

SAN ILDEFONSO (1719)

Estribillo

¡Acudid, acudid al despacho
que en la protección
de Yldephonso, sagrado ministro,
el cielo publica por alto favor!

Coplas

- 5 Es de Dios thesorero benigno
pues, çierto es, le dio
las inmensas riquezas, que en dotes
de sciencia y doctrina enseña doctor.
10 El consejo de hazienda preside
como superior,
siendo el oro en su mano despacho
del pobre y despecho de toda ambiçión.
15 Al de guerra por sabio adalid
en çierta ocasiòn
asistió, debelando de Elvidio
en público teatro su herético error.
20 Es por título más soberano
capellán de honor
de la que es, sin lesión de lo puro,
a un tiempo Virgen y Madre de Dios.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 62)22. MUSICAT. A0064. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villancico a 6, a San Ildefonso. Acudid, acudid. Maestro Sumaya. 1719.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 6 voces, ac. PARTES. S, A, T1, T2, B1, B2; ac.

[79]

SAN ILDEFONSO (1726)

Estribillo

¡Lucientes antorchas
 del sacro zaphir,
 venid al aplauso,
 al festejo venid!
 5 Lucientes antorchas,
 venid, venid,
 que Ildefonso en campaña,
 sagrado adalid,
 sale contra el herege que intenta manchar
 10 el oro más puro que ha dado el ofir.

Coplas

Empañar intenta ufano
 la pureza de el carmín,
 que encarnó en intacta concha
 del mar de las gracias mil.
 15 Salió luego a la defensa
 Yldefonso y tan sutil
 arguyó contra el herege,
 que quedó vencido allí.
 Cantó el cielo la victoria,
 20 descendiendo a aqueste fin
 su misma Reyna sagrada
 aqueste triunfo a aplaudir

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 69)18. MUSICAT. A0071. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villancico a 8 a San Ildefonso. Lucientes antorchas. Maestro Sumaya. 1726. Son 9 papeles.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, ac. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[80]

SAN ILDEFONSO (s.f.)

Estribillo

¡Qué inefable, qué raro,
 feliz privilegio
 de sólo Yldephonso
 publican los cielos!

5 *Diga, diga, diga,
 que no ay dichas calladas,
 si no son dichas.*

 Leocadia se levanta
 de su dichosa pyra
 10 y le diçe a Yldephonso:
 “¡Por tí vive mi Reyna esclarecida!”

*Diga, diga, diga,
 que no ay dichas calladas,
 si no son dichas.*

Coplas

15 Si la que el cielo sustenta,
 las aladas gerarquías
 la adoran, viendo por ella
 ya reparadas sus sillas,
 luego la deuda
 20 *a los ángeles todos*
 es bien, se estienda.

*Sí, sí, pues María,
 que la vida le debe a Yldephonso,
 les da la vida.*

25 Si quantos gloriosos santos
 en la región de las dichas
 a su aliento soberano
 viven luz y estrellas pizan,
 luego la deuda
 30 *hasta todos los santos*
 es bien, se estienda.

*Sí, sí, pues María,
que la vida le debe a Yldephonso,
les da la vida.*

35 Si los viadores en ella
toda su esperanza fijan
y míseramente yaze
quien no la tiene propiçia,
luego la deuda

40 *hasta a los que militan
es bien, se estienda.*

*Sí, sí, pues María,
que la vida le debe a Yldephonso,
les da la vida.*

50 Si de todo el universo
es la Emperatriz divina
y a su imperio astros y flores,
ambar y esplendor respiran,
luego la deuda

55 *a todas las criaturas
es bien, se estienda.*

*Sí, sí, pues María,
que la vida le debe a Yldephonso,
les da la vida.*

60 Luego los cielos y tierra,
y quanto en ellos se çifra,
deben la vida a Yldephonso
por conseqüencia precissa,
luego la deuda

65 *comprehende, sin duda,
a cielo y tierra.*

*Sí, sí, pues María,
que la vida le debe a Yldephonso,
les da la vida.*

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 77)26. MUSICAT. A0078. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 3 voces. PARTES. A, T1, T2.

[81]

SAN ILDEFONSO (s.f.)

Estribillo

5 ¡Silensio, silensio, silensio,
 que los cielos alegres
 muestran, risueños,
 de Yldephonso los triumphos,
 quando con ellos
 en unión admirable
 le atienden luz de su yglesia,
 honor de Toledo!

Coplas

10 Phenix de amor, Yldephonso,
 en amorosos incendios
 abrsa su corazón
 por renaser de sí mesmo.
 Ynteriormente se quema
 y tanto aumenta su fuego
 15 que, competencias formando,
 es el ardor del sol menos.
 Este foganeo [*sic*] amoroso,
 imperseptible ardimiento
 en víctimas y olocaustos
 20 sacrificó sus deseos.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 87)36. MUSICAT. A0088. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. No tiene portada.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 4 voces. PARTES. S1, S2, A, T.

[82]

SAN PEDRO NOLASCO (1714)

Estribillo

¡A la palestra, a la lid!,
 donde sola la verdad
 es la que ha de concluir,
 si es Nolzco en la ocación
 5 de la pura concepción
 el más heroico adalid.
 ¡A la palestra, a la lid!

Coplas

La pureza de María
 pretendían contradecir
 10 albigenses errores,
 que un horror invoca mil.
 Pedro el fervor manifiesta
 desde su ynfancia pueril,
 sacando como el cristal
 15 a sacra Emperatriz.
 De la pureza Nolzco
 es el defensor sutil,
 manifestando con obras
 que le hace salir de sí.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, I 40)40. MUSICAT. A0040. COMPOSITOR. Antonio de Salazar. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villancico a 8 a San Ildefonso. Año 1714. A la palestra, a la lid. Salazar.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces, acompañamiento. PARTES. Coro 1: S, A, T, [falta B]; Coro 2: S, A, T, B; ac.

[83]

SAN PEDRO NOLASCO (1719)

Estribillo

¡Fuego, fuego, que se abrasa
 qual Troya divina en vivos incendios!
 ¡Fuego, fuego, de Nolasco
 en amantes ardores sagrado el afecto!
 5 ¡Fuego, fuego, si para que arda,
 más fino en sus llamas se abrasa en silencio!
 ¡Fuego, fuego, sin que a rrebato
 el sonoro metal toque de su pecho!

Coplas

10 Voraz encendida llama
 arde de Nolasco el pecho,
 mas arde con tal cautela
 que nieve ostenta el yncendio.
 La llama no lo consume,
 15 pues racional Mongibelo
 mientras más arde, aún exhala
 más ardores su deseo.
 Arde y el Argel tirano
 no toca a rrebato el fuego,
 que en él no sirve a las voçes
 20 el metal sino a los yerros.
 A lo activo de los raios
 de su caridad, no es nuevo,
 sin sentir se abrase, si arde,
 del humo sin lo grosero.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 60)9. MUSICAT. A0062. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villansico a 8 a San Pedro Nolasco. Fuego, fuego, que se abrasa. Maestro Sumaya. Año de 1719.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 8 voces. PARTES. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B.

[84]

SAN JOSÉ (s.f.)

Introducción

Si son los elementos
del orbe consonancia,
a la música vengan
con su tocata.
¡Vengan, vengan,
que será gracia!

Coplas

Pájaros y flores da
la tierra con que acompaña,
o con acordes matizes,
o en fragantes consonancias.
*Y así al aplauso
viene con su tocata.*

La Agua sus nimphas adiestra
y sus syrenas que cantan
aunque líquidas cansiones
con instrumentos de plata.
*Y así al aplauso
viene con su tocata.*

Del ayre las aves dulces,
trinando en voces aladas,
en volantes facistoles,
hazen a Joseph la salva.
*Y así al aplauso
viene con su tocata.*

El fuego en templados metros
acordes haze sus llamas
en el oloroso Phénix
o en la ardiente Salamandra.
*Y así al aplauso
viene con su tocata.*

Estríbillo

Buenas mixtiones son
mas basta, basta,
que con “irse en paz”
más suaves cantan.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 85)34. MUSICAT. A0086. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. A San Josef. Maestro Sumaya. REFERENCIAS. *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México...*, pl. s., México, 1717.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 5 voces, acompañamiento, 2 violines. PARTES. S, A, T1, T2, [falta B]; vl1, vl2; ac.

[85]

SAN ELIGIO (s.f.)
Manuel de Sumaya

Estríbillo

–¡Atiendan, qué portento!
–¡Escuchen, qué prodigio!,
que de maestro del arte de la plata
se ha convertido en seraphín Eligio.
5 –¡Atiendan, qué portento!
–¡Escuchen, qué prodigio!

Coplas

Siempre a Dios contemplando,
Eligio, y siempre viendo,
trabaja padeciendo
10 por descansar amando,
que amor que a tanto passa¹²³
sólo se templa quanto más se abrasa.¹²⁴

Buscando superiores,
altas de Dios empresas,
15 le matan las tibiezas,
le avivan los ardores
donde, llegando ciego,
el fuego busca por vivir en fuego.

Con noble gentileza
20 sus altas perfecciones
mudaron condiciones
de tal naturaleza,
poniéndole en tal grado
de verse propio seraphín sagrado.

25 En tanto ardor deshecho
su pecho reverbera,
que passa a ser esfera
de Dios su amante pecho,
donde tan tierno le ama
30 que ronda fuego por hallar la llama.

¹²³ “*Pasar*. Ascender, subir, ó levantar á alguno á mayor grado del que tenia” (*Aut.*).

¹²⁴ En el original: *abraza*.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 82)31. MUSICAT. A0083. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. San Eligio.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 2 voces, ac. PARTES. A, T, ac.

[86]

SANTA ROSA DE LIMA (1729)

Estribillo

Dios, sembrando flores,
da una tan hermosa
que es mirto, asusena,
campanilla y rossa.

Coplas

- 5 Rossa en sus labores, quando
 humilde a su Dios se humilla,
 aun estando en su almoadilla,
 su Dios le estaba labrando.
 Si estando en él elevada,
10 carecía de agazajo,
 era su mayor trabajo
 no dar en su amor puntada.
 Nunca dejaba, pudiendo,
 la labor que iba imitando,
15 porque, aun quando estaba elando,
 se estaba Rossa cociendo.
 Sin padeçer sobresalto
 meditaba en su costura
 y, haciendo en Dios conjetura,
20 formaba en él su punto alto.
 No menos en labor bella
 a María imaginaba
 que su color le agradaba
 por ser carne de doncella.
25 Assí, Rossa en casso tal,
 dando al enemigo tedio,
 elegía por buen medio
 quedarse en el punto real.

FUENTE. ACCMM, Fondo Estrada, II 72)21. MUSICAT. A0074. COMPOSITOR. Manuel de Sumaya. SOPORTE. Partitura manuscrita. PORTADA. Villancico a duo a Santa Rossa María, Nacional de Lima y Patrona Indiana. Dios sembrando flores. Maestro Sumaya. [1]729.

DATOS MUSICALES. DOTACIÓN. 2 voces, acompañamiento. PARTES. A, T, ac.

NOTAS A LOS TEXTOS

[1]

En Salazar y Torres se publican siete coplas en total, Antonio de Salazar sólo recoge las tres primeras. Las coplas que siguen son:

Entre ardores de sus luzes
se yela, al rigor expuesto,
que reprime sus ardores
porque juzgan sus tormentos.

La nieve del tiempo aflige
al Sint tiempo y al Eterno,
pero el fuego de amor vence
a la eternidad y al tiempo.

El fuego de amor abrasa
al Desnudo y Encuebierto,
pero el yelo de mi olvido
le viste de sentimientos.

La nieve y el fuego sean
deste Niño los extremos,
porque de fuego y de nieve
se fabrica este portento.

[2]

1 En Pérez de Montoro: “pastores” por “por torre”.

3 En el pl. s. de Sevilla: “dexad llegad”. En el pl. s. de Cádiz y en Pérez de Montoro: “dexad llegar”. Esto parece indicar que Antonio de Salazar utilizó el pliego de Sevilla como fuente directa.

9 En Pérez de Montoro: “tirita” por “se irrita”.

Antonio de Salazar acorta el texto del estribillo. En el pl. s. de Sevilla, así como en el pl. s. de Cádiz y en Pérez de Montoro, el estribillo continúa:

sólo porque mi culpa
le hizo la cama.
Y assí dexadme
que he de acercarme
a que cada pajita, paja, pajueta
que es de su fuego chispa,
mi yelo encienda.
Y assi dexadme
que he de acercarme,

porque en cada pajita, pajueta, paja
que el viento se me lleva,
me lleva el alma.

Los versos “y assi dexadme, / que he de acercarme” se omiten en el pl. s. de Cádiz (1690).

En los dos pliegos de Sevilla y Cádiz, y en Pérez de Montoro aparecen cuatro coplas más:

¿Qué Cautivo de su misma
bondad es éste, que para
romper nuestra vil cadena
viene sugeto a arrastrarle?
¿Qué Pastor Cordero es éste
que, porque borró la marca
de su ganado, una culpa
trae su sangre a señalarla?
Mas no me digáis, pastores,
quién es, pues sé que le llaman
Manuel Jesus que es su nombre
y Salvador que es su gracia.
Pero sabed que, al mirarle
desnudo al frío y la escarcha,
será de raíz infecta
corazón que no se arranca.

En el pliego de Cádiz cada dos coplas se reitera la indicación de repetir los tres últimos versos del estribillo: “porque en cada pajita, etc.”. En Pérez de Montoro los tres últimos versos del estribillo sólo se citan al final de las coplas.

[5]

2 No aparece en el pl. s. de Córdoba (1677).

Antonio de Salazar sólo recoge las tres primeras coplas. Las coplas que siguen en el pl. s. son:

Trocar el cielo a un pesebre
grande exceso tiene a ser,
que el amor en lo vizarro
descubre su candidez.
Servir una magestad
es prueba de amante fiel,
que sólo puede el amor
el hazer esclavo a un rey.
En esas pajas tan niño

esto obráis quando nazéis,
 fineza que sólo puede
 el amor de Dios hazer.

La indicación de volver a los tres últimos versos del estribillo se da en el pl. s. sólo al final de todas las coplas.

El estribillo de este villancico figura en Cejador y Frauca, Vol. 3, 1922: 1538.

[7]

El texto de este villancico está reproducido en una antología de villancicos novohispanos del siglo XVII de Andrés Estrada Jasso (2007: 206-207). El autor no proporciona ningún dato sobre la fuente. Existe, además, una confusión a raíz de que este villancico aparece en el *Catálogo de los juegos de villancicos para maitines* (103-109), que está incluido en la introducción de la colección, con fecha de 1699, sin datos de impresor, mientras que en la antología está marcado con el año 1688. Puede tratarse de una reelaboración musical de un texto que ya fue tratado por Antonio de Salazar 26 años antes.

14 En Estrada Jasso: “la apura, lo maltrata”.

[12]

El villancico es de Joseph Pérez de Montoro. Fue cantado también en 1692 en la catedral de Sevilla, compuesto por el maestro de capilla Diego José de Salazar, y el pliego de éste último debe ser la fuente directa del texto. Antonio de Salazar acorta el estribillo y las coplas, y cambia la estructura de estribillo-coplas a introducción-estribillo-coplas: convierte dos estrofas del estribillo en introducción y conserva su última estrofa como estribillo. En Pérez de Montoro las coplas van en orden inverso: *Tierra – Cielos*.

Estribillo

–Despertad, despertad del letargo,
 que el alva risueña
 ya es del Sol precursora sagrada,
 dexando vencida la común tiniebla.
 5 –Sacudid, sacudid la dormida
 pesada tristeza,
 pues se burla de noche tan larga,
 la luz de un instante que a todos despierta.
 –Renaced, renaced a dos vidas
 10 pues ambas se esperan
 de quien viene a enmendar la caduca
 y a ser conductora feliz de la eterna.

- Esperad, esperad que ya viene
la segunda Eva
- 15 a mostrar que no tuvo la culpa
y a hazer que sus hijos no paguen la pena.
- Venga, pues, venga y recíbanla,
cielos y tierra, como única seña
de que el cielo tendrá presto llave,
- 20 pues ya tiene puerta.
- Venga, pues, venga y recíbanla,
cielos y tierra, como única prenda
que oy empeña la gracia en la vida,
porque tenga vida la naturaleza.
- 25 –Venga, pues, venga.

Coplas

- Cielos, quién no alaba y adora
los altos consejos de vuestra clemencia,
pues, a la que por humilde
será vuestra esclava, criáis para Reyna.
- 30 Tierra, quién te ha dado una hija
que el Rey de la altura dispone que sea
para cumplir sus contratos,
superior a todas las inteligencias.
- Cielos, qué alma es esta que elige
- 35 Esposo Divino de fragancia eterna
y al olor de sus unguentos,
el punto en que corre, es el mismo en que llega.
- Tierra, ya de ti se fabrica
la Ciudad gloriosa, la Sión excelsa,
- 40 que como Dios y hombre funda
el mismo hombre Dios, que nacer quiso en ella.
- Cielos, qué torrente de gracia
derrama en el mundo la fuente Supr[e]ma,
que haziendo cumbre a María,
- 45 la cumbre se inunda y el valle se riega.
- Tierra, ya en tus senos se esconde,
la vara fecunda, que nació de aquella
raíz noble, en quien no implica
quando el fruto baxa, que la flor ascienda.

[13]

Este villancico es una reelaboración de un texto de 1676, de Sevilla también, dedicado al Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo que, por este motivo, sufrió varias

modificaciones importantes que afectaron, entre otras cosas, su métrica. El estribillo de diez versos se convirtió en uno de nueve, sustituyéndole total o parcialmente los versos 4, 6, 7 y 8. De las coplas sólo se conservaron los dos primeros versos de la primera copla y se redujo hasta dos su cantidad.

Estribillo

Al son que dos clarines
 formavan con su acento,
 suspenso estava el aire
 para gozar sus ecos.
 5 Y, publicando al mundo
 de un Niño la victoria,
 al amanecer el sol
 en el campo del Aurora,
 tocan a marchar las luzes
 10 y hazen recoger las sombras.

Coplas

Retírense las sombras,
 pues ya llegó su fin,
 saliendo a la campaña
 un rayo del zafir.
 15 Un Niño todo luzes,
 en cuyos ojos vi
 los soles dos a dos,
 los rayos mil a mil.
 Es Capitán valiente
 20 y tan nuevo adalid
 que sabe a un tiempo mismo
 vencer, triunfar, sufrir.
 Porque un Luzero altivo
 le quiso competir,
 25 le arrojó a las tinieblas
 aunque era serafín.
 Sin armas y desnudo
 pelea, porque así
 vence con la razón
 30 que es triunfo más feliz.

[14]

8 En el pl. s. de Sevilla: “más limpia que el sol”.

17 En el pl. s. de Sevilla: “del paraíso en las flores”

Las coplas que siguen en el pl. s. de Sevilla son las siguientes:

De esta ley nadie se libra
pero quien la ley formó,
dio singular privilegio
contra este común padrón.

Ser hija, madre y esposa
de Dios y no honrarla Dios
fuera borrar la una mano
lo que otra mano escribió.

Escuchad, etc.

Hija de Adán como todos
fue concebida, en rigor,
pero el rigor como a todos
a María no llegó.

Publíquese, pues, a el mundo
este triunfo que logró,
dispuesto en la eternidad
para el instante de oy.

Escuchad, etc.

La fuente de este villancico debe ser la *Letra a San Francisco de Assís* de José Pérez de Montoro.

Estribillo

Moradores del orbe, parad,
prestad atención
a los ecos humildes
que publica, que intima mi voz;
5 y oíd con cuidado
lo que ordena esse pobre llagado
de heridas de amor:
¡escuchad, atended al pregón!

Coplas

Manda que el abatimiento
10 se professe, viendo que oy
su humildad goza la silla
que la soberbia perdió.
Manda que de las riquezas

15 se haga desestimación,
 pues sólo puede el desprecio
 hacer volar su valor.
 Manda que porque se inclinen
 a la mortificación,
 vean lo bueno que está
 20 con la vida que él se dió.
 Manda que se reconozca
 en todo fiel corazón
 las señales de que es siervo
 por las llagas del Señor.
 25 Manda que sea el silencio
 costumbre, que inclinación
 sólo fue en él porque fue
 lo que más se le pegó.
 Manda que todos mediten
 30 porque la santa oración
 es un tan bello ejercicio
 que es para alabar a Dios.
 Manda [que] sus hijos se hagan
 pequeños a oposición,
 35 viendo que él se hizo tan grande
 a puro hacerse menor.
 Mándale también que al áspid,
 al basilisco y dragón
 calzados le pisen bien
 40 pero descalzos mejor.
 Manda que a la providencia
 encarguen su refacción,
 porque el ayuno y el plato
 tengan un mismo sabor.
 45 Manda a su Orden Tercera
 que haga, pues se levantó
 con las preeminencias de orden,
 méritos de religión:
 pues si por ser tan ardiente
 50 serafín su fundador,
 no puede la competencia,
 practique la imitación.
 Esto se manda en presencia
 del Monarca superior,
 55 Dios en pan, Dios en palabra,
 a quien alaba mi voz.

En la versión de Sumaya sólo se conservan las primeras dos coplas del pl. s. de Sevilla que terminaron siendo la primera y la última copla del villancico. En el pl. s. de Sevilla las coplas son las siguientes:

No fue vençer al pecado
sin duda el mayor trofeo,
sino el cantar la victoria
sin ver el semblante al riesgo.

Tu sola romper pudiste
el común presisso yerro,
haziendo mares de gracia,
de la culpa los estrechos.

En tu Concepción sagrada,
por temor y por obsequio,
aumenta luzes la esfera,
horrores duplica el centro.

Bien que a tus divinos rayos
los luminares opuestos
son las estrellas cenizas,
pavesas son los luzeros.

[16]

El estribillo del villancico es la cabeza de la famosa letrilla de Góngora “Aprended, flores, en mí” vuelta a lo divino:

Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fuí,
y sombra mía aun no soy,

[17]

20 En el pl. s. de Sevilla: “este obsequio le deben”.

[18]

En Salazar y Torres el villancico al Santísimo Sacramento tiene el siguiente estribillo, de donde se retomaron los primeros seis versos:

–¿Ha, del cielo? ¿Ha, del cielo?
–¿Ha, de la tierra? ¿Ha, de la tierra?

- ¿Quién llama? ¿Quién llama?
 –Quien con suspiros el cielo penetra.
 5 Escuchen, atiendan,
 los coros celestes,
 afectos y quejas
 de quien con suspiros el cielo penetra.
 –Alados serafines
 10 de rosas y jazmines,
 de lirios y azucenas
 matizad el ayre,
 bordad la Tierra.
 –Y al alma hermosa
 15 que solicita ansiosa
 del Sol disfrazado
 morir al ardor,
 cercadla de flores.
 –Que vive.
 20 –Que muere.
 –Que vive a favor.
 –Que muere a favores.
 –Que vive.
 –Que muere.
 25 –Que vive de amores
 y muere de amor.

[23]

De acuerdo con los datos que proporciona Estrada Jasso, este villancico se cantó en la catedral de México en 1694 en la fiesta de Navidad de Nuestro Señor, compuesto por Antonio de Salazar. Sin embargo, en el catálogo de la misma antología figura como villancico de Natividad de Nuestra Señora.

7 En Estrada Jasso: “pues nace flamante y lucida”.

12 En Estrada Jasso: “cuyas bellezas”.

[48]

Los versos de este villancico son reelaboración de otro villancico anónimo dedicado a la Venida del Espíritu Santo (Cádiz, 1715).

Estrillo

–¿Quién es aquella paloma
 que, penetrando la esfera,
 alumbra los cielos,

abrasa la tierra?
 5 –Es nieve y es fuego,
 es paz y fineza,
 es flecha y es arco,
 es pluma y es lengua.
 Nieve y fuego la adornan,
 10 paz y amor la celebran,
 arco y flecha la ciñen,
 lengua y pluma la alientan:
 la paz en el arco,
 amor en las flechas,
 15 la nieve en las plumas,
 el fuego en las lenguas.

Coplas

Oygan sus hechos,
 noten sus prendas,
 crean sus voces,
 20 miren sus señas:
 porque logren los pechos
 sus señas, sus voces, sus prendas, sus hechos
 y tanto las admiren
 que oygan, que noten, que crean y miren.

25 Llamas difunde,
 luzes campea,
 soles esparce,
 rayos ostenta:
 y el sacro amor, que infunde,
 30 ostenta, esparce, campea, difunde,
 por librar de desmayos,
 con llamas, con luzes, con soles, con rayos.

Plantas produce,
 brutos conserva,
 35 pezes mantiene,
 aves eleva:
 porque el fuego en que luce
 eleva, mantiene, conserva, produce,
 con acciones suaves,
 40 las plantas, los brutos, los pezes, las aves.

Culpas perdona,
 yerros desprecia,
 penas remite,
 males destierra:

45 porque, al dar su corona,
destierra, remite, desprecia, perdona
a los más desleales
las culpas, los yerros, las penas, los males.

Ave nos cría,
50 fuente nos templá,
olio nos unge,
fuego nos quema:
y en amante porfía
nos quema, nos unge, nos templá, nos cría
55 para mostrarse al ruego
qual ave, qual fuente, qual olio, qual fuego.

Dize verdades,
obra clemencias,
habla prodigios,
60 haze finezas:
son sus seguridades
finezas, prodigios, clemencias, verdades,
y a su amor satisface
quien dize, quien obra, quien habla, quien haze.

[53]

El estribillo es reelaboración del villancico de Navidad que se cantó en la catedral de Sevilla en 1683:

Aguas, tierra, fuego, vientos,
yo dudo y yo muero.
¡Llanto, frío, brutos, penas,
responded a mis queexas!
5 Flores, astros, dichas, cielos,
en mi duda peno.
Alva, luna, sol, estrellas,
oíd mi rudeza,
di tus desvelos.
10 Flores, astros, dichas, cielos.
Alva, luna, sol, estrellas.
Aguas, tierra, fuego, vientos.
Llanto, frío, brutos, penas.
Yo no os entiendo,
15 ¿qué cambio es este
que en un Niño tierno,

conmutando las penas en flores,
 las aguas en fuego,
 el llanto en estrellas,
 20 los brutos en cielo,
 en el mundo producen nuevos efectos?

[70]

11-12 En el pl. s. de 1715 se repite “de Pedro el saber, / de Pedro el amor”.

19 En todas las coplas de la versión de 1715 se repite “de Pedro el saber, / de Pedro el amor”. Los versos que se repiten después de cada copla cambian.

Para la versión del 1717 Sumaya recortó las coplas. La copla faltante se encuentra transcrita abajo.

El pliego suelto de 1715, donde se encuentra la versión anterior de este villancico, se titula “*Villancicos que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de México, en la festividad del glorioso príncipe de los apóstoles señor San Pedro, este año de 1715, que dotó la devoción del doctor don Simón Estevan Beltrán de Alzate, maestro escuela de dicha Santa Iglesia*. Escribiólos el licenciado doctor Lorenzo Antonio Gonzáles de la Sancha, rector perpetuo del Apostólico Colegio de Nuestro Padre San Pedro y su congregación eclesiástica. Compuestos en metro músico por el licenciado don Manuel de Sumaya, maestro de capilla de dicha Santa Iglesia”. Se encuentra inserto en un libro manuscrito que lleva el encabezado *Poesias latinas y castellanas de auctores diferentes y especialmente del padre fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, primario ex-lector de artes y theologia escolástica, prior que fue del Convento de Oaxaca y del Colegio de San Juachín y procurador general en los Reinos de España, por su Provincia de Carmelitas Descalzos de San Alberto de México y por el Diffinitorio General de su orden con voto en capítulo general, quien hizo y juntó estas poesías para utilidad de los curiosos, que ocupasen algún tiempo en leerlas* y que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. El libro cosido recopila poesías –la mayoría de ellas manuscritas– en latín, comedias, loas, relaciones de sucesos impresos, romances, sonetos y décimas tanto de contenido religioso como profano, remates de sermones, explicaciones de escudos y muchas otras cosas igualmente variadas. Entre ellas está otro juego de villancicos proveniente de España.

Estríbillo

–Sabio y amante fue Pedro
 en el más alto primor,
 mas ¿quál fue mayor,
 de Pedro el saber
 5 o de Pedro el amor?
 –El amor fue más crecido.
 –Fue en ciencia más elevado.

- Mas el amor le ha exaltado.
 –Mas por la ciencia ha subido.
 10 –Luego queda conocido
 que siempre fue superior
 de Pedro el saber,
 de Pedro el amor.
 Mas ¿quál fue mayor,
 15 *de Pedro el saber*
o de Pedro el amor?

Coplas

- Por dexar y por seguir
 tanto se llegó a exaltar,
 que el premio de aquel dexar
 20 fue silla del precidir:
 luego se debe inferir,
 que ocupa trono mayor
de Pedro el saber,
de Pedro el amor.
- 25 Por lo que alcanço a entender
 fue su amor más singular,
 que el amor no puede estar
 distante del conocer;
 y assí se debe creer,
 30 que excedió en todo rigor
de Pedro el saber,
de Pedro el amor.

- Para llegarle a entregar
 llaves de cerrar y abrir,
 35 no se le bolvió a inquirir
 el saber sino el amor:
 luego en más alto lugar
 reyna en soberano ardor
de Pedro el saber,
 40 *de Pedro el amor.*

- Quando en docto resplandor
 supo Pedro confesar,
 à [Cristo] allí fue alcanzar
 porque allí fue merecer,
 45 y assí de este posseer
 sólo fue el medio mejor
de Pedro el saber,
de Pedro el amor.

50 Y assí se debe decir,
 pues se vienen a igualar
 que en un grado ha de quedar
 su amor y su discurrir,
 sin que puedan distinguir
 quál queda en solio mejor:
 55 *de Pedro el saber*
 o de Pedro el amor.

[83]

Se trata de una reelaboración posterior de un villancico a San Ildefonso de Antonio de Salazar de 1714.

[84]

Todo indica a que el pliego suelto conservado en la BNE corresponde al mismo villancico de la partitura manuscrita, dada la ausencia de discrepancias entre estos dos textos. Se coloca el estribillo después de las coplas para mantener el orden de las partes indicado en el pliego suelto. En la contraportada de dicho pliego se encuentra un soneto firmado por el mismo Manuel de Sumaya:

Señor thessorero

 Estos humildes metros que inspiraba
 musa inculta, que al tiempo que escribía
 en la ternura más se detenía
 y el arte y elegancias olvidaba,
 5 el fervor y no el numen dictaba,
 y assí la que les falta melodía,
 suplirá del affecto la armonía,
 que al culto y no a las voces aspiraba.

10 A vos, gran thessorero, se dedican,
 pues deben su dulçura a vuestro anhelo
 y vuestra devoción mejor explican.

 Mientras el santo paga tanto zelo,
 vivid, que estos maytines nos indican
 que las *Laudes* tendréis allá en el cielo.

Beso las manos de vuestra magestad, su mínimo capellán, maestro Manuel de Sumaya.