

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA

OMAR ALÍ MORALES ABRIL

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. JAVIER MARÍN LÓPEZ (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén), Tutor principal

DRA. MIRIAM ESTHER ESCUDERO SUÁSTEGUI (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de la Habana)

DRA. LÉNICA REYES ZÚÑIGA (Facultad de Música, UNAM)

Ciudad de México, 2021
Junio

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debidamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Omar Alí Morales Abril

Resumen

Esta tesis doctoral propone una metodología para demostrar que ciertos villancicos religiosos del siglo XVII tienen inscritos códigos de comunicación teatral, imprescindibles para expresar o al menos reforzar el sentido completo de su contenido literario y musical durante su interpretación performática. El capítulo 1 ofrece una aproximación contextual a ciertos aspectos del villancico, con atención a la polisemia del término, a su estructura flexible, así como a las funciones, momentos, espacios y prácticas de interpretación dentro de la liturgia. El capítulo 2 presenta un análisis crítico de información documental, primordialmente inédita y procedente de un amplio corpus de fuentes históricas hispanoamericanas, con el objeto de demostrar la representación escénica del tipo de villancicos estudiado como efectiva posibilidad histórica. El análisis se apoya en bases conceptuales de la microhistoria, como el reconocimiento de huellas o indicios a través de una lectura oblicua de las fuentes y la valoración de lo excepcional-normal en sus dos acepciones. El capítulo 3 contiene la propuesta metodológica, exponiendo primero las bases teóricas a partir de las cuales se ha construido. Un diálogo crítico con diversos parámetros de análisis de evidencias de teatralidad implícita —desarrollados de forma independiente por varios filólogos para el estudio de textos literarios específicos con potencial escénico—, así como la combinación y adaptación selectiva de dichos parámetros, permite identificar villancicos y analizar los indicios de teatralidad que subyacen en su letra y en su notación musical. La propuesta metodológica se basa primordialmente en el reconocimiento de estructuras dramáticas y en la observación aguda a partir de ciertos lineamientos generales y flexibles, en búsqueda de lo "peculiar" para los referentes estilísticos de cada caso. Su aplicación requiere del ejercicio intelectual de extraer significados implícitos y asociar elementos que no son obvios al aplicar una mirada superficial, por lo que necesariamente ha de adaptarse a los requerimientos concretos y al contexto de cada nuevo caso. El análisis de cinco villancicos paradigmáticos en el capítulo 4 constituye el laboratorio de prueba que valida la propuesta metodológica. Los casos seleccionados cubren todo el siglo XVII y primer cuarto del siglo XVIII. Además, cada uno puede asociarse con al menos dos ciudades distintas del ámbito hispánico. El

análisis desarrollado a partir de la propuesta metodológica demuestra que los villancicos escogidos requieren cierto grado de expresividad teatral —además de literaria y musical— para la comunicación plena de su contenido. Dos anexos ofrecen la relación del corpus seleccionado a partir de la revisión de varios fondos musicales hispanoamericanos, así como la edición poética y musical de los villancicos analizados.

Abstract

This doctoral dissertation proposes a methodology to demonstrate that certain 17th century's religious *villancicos* have codes of theatrical communication inscribed, which are essential to express or reinforce the whole meaning of their literary and musical content in their performative interpretation. In the first chapter there's a contextual approach to certain aspects of the *villancico*, paying attention to the polysemy of the term, its flexible structure, as well as the functions, moments, spaces, and performance practices within the liturgy. Chapter 2 presents a critical analysis of documentary information, predominantly unpublished and from a wide corpus of Hispanic-American historical sources, to prove the scenic representation of the studied *villancicos* as an effective historical possibility. The analysis relies on conceptual bases of microhistory, such as the recognition of traces or clues through a crosswise source reading and the assessment of the exceptional-normal in its two meanings. Chapter 3 presents the methodological proposal, departing from the exposition of the theoretical bases from which it has been built. A critical dialogue with diverse parameters of the evidence analysis of implicit theatricality —developed independently by several philologists for the study of specific literary texts with scenic potential—, as well as the selective combination and adaptation of these parameters, allows the identification of *villancicos* and the analysis of the theatricality hints underlying his lyrics and musical notation. The methodological proposal is based primarily on recognizing dramatic structures and acute observation made from specific general and flexible guidelines in search of the "peculiar" for the stylistic referents of each case. Its application requires the intellectual exercise of extracting implicit meanings and associating elements that are not obvious when applying a superficial observation; therefore, it must necessarily be adapted to each new case specific requirements and context. The analysis of five paradigmatic *villancicos* in Chapter 4 constitutes the test laboratory that validates the methodological proposal. The selected cases comprise the entire 17th century and the first quarter of the 18th century. In addition, each of them can be associated with at least two different cities in the Hispanic sphere. The analysis developed from the methodological proposal shows that the chosen *vil-*

lancicos requires a certain degree of theatrical expressiveness —in addition to literary and musical— to fully communicate their content. Two appendixes offer a list of the selected corpus built from the review of multiple Hispanic American musical collections and the poetic and musical editions of the *villancicos* analyzed.

Agradecimientos

Son muchas las personas e instituciones a quienes debo mi gratitud, por una u otra razón. Algunas facilitaron la realización de este trabajo, otras me señalaron caminos por recorrer, amenos o tediosos, abreviados o tortuosos, pero necesarios; otras más lo iluminaron con su sabiduría, otras sencillamente me hicieron más feliz el proceso con sus estímulos o su compañía.

Debo agradecer el apoyo incondicional y la inconmensurable confianza que desde el inicio del proceso doctoral depositaron en mí mis tutores, Javier Marín López y Miriam Escudero Suástegui. Mención particular merece el acompañamiento de Lénica Reyes Zúñiga, quien se incorporó al comité tutorial en los últimos meses del año 2020 y me asistió semana a semana en el aterrizaje de mis ideas y su concreción a palabras. Sin su generosidad y la disciplina ejemplar de leer y comentar mis avances semanales, sin su interlocución crítica, guía, solidaridad e incentivos constantes, este trabajo seguiría siendo una abstracción mental.

Es justo mencionar también el respaldo que recibí por parte del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM. La confianza, generosidad y las positivas consideraciones de Roberto Kolb, coordinador del Programa cuando ingresé al doctorado, y también de Fernando Nava, actual coordinador, me fueron siempre favorables. Lo han sido también las decisiones del Comité Académico del Programa en estos años, así como las oportunas gestiones de las encargadas de Asuntos Escolares y de Asuntos Académicos, Jasmin Ocampo Paniagua y Mónica Sandoval Flores.

También hago patente mi gratitud con los sinodales que aceptaron ser parte del jurado que evaluó esta tesis: Anastasia Krutitskaya, Bárbara Pérez Ruiz, Lénica Reyes Zúñiga, Carolina Sacristán Ramírez y Leonardo Julio Waisman. Su aguda lectura, sus observaciones eruditas y sus generosas recomendaciones siempre estuvieron acompañadas por la buena voluntad de apoyarme para hacer de este trabajo uno menos imperfecto, impulsando a la vez su culminación. Semejante sínodo multidisciplinario me hizo ver la existencia de muchos universos por conocer y considerar en el largo camino que me queda por recorrer como investigador.

La posibilidad de acceder a diversos repositorios con fuentes históricas en Hispanoamérica, España y Portugal ha sido viable gracias a la conjunción de muchas y muy diversas voluntades, de las cuales mencionaré sólo algunas de las relacionadas con las fuentes musicales analizadas en esta tesis. He tenido el privilegio de realizar numerosas temporadas de investigación en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG) entre los años 1999-2001 y desde mediados del año 2010 hasta la actualidad, con la generosa venia del presbítero Eddy René Calvillo, Canciller del Arzobispado Primado de Santiago de Guatemala. Durante esas estancias, ha sido fundamental el amistoso apoyo, la erudición y la genuina actitud de servicio de Alejandro Conde, así como de Luis Herrera (†2017) y, a partir de 2019, de Ilan Flores, archiveros encargados del AHAG. En el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México conté, desde el año 2002, con el servicial apoyo del encargado Salvador Valdez Ortiz (†2011) y luego, en su lugar, con el de Salvador Hernández Pech. Realicé numerosas estancias de investigación en el Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (AHVCMP) entre los años 2003 y 2012, con la autorización, apoyo y paciencia del señor canónigo Carlos Ordaz Hernández (†2014), encargado del AHVCMP en esas fechas. Mi gratitud se extiende también a Berenice Ibarra, encargada del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca (AHAAO), quien me ha brindado solícita asistencia en todas y cada una de las ocasiones en las que he podido consultar fuentes documentales de ese repositorio, desde el año 2008.

El Programa de Apoyo a Estudios de Posgrado (PAEP) de la UNAM me asistió económicamente en dos ocasiones puntuales. La primera de ellas me permitió realizar una breve estancia de investigación en Sevilla y la participación en el Congreso Internacional «Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (siglos XV-XIX)» en Baeza, España, a finales del año 2014. En la segunda ocasión realicé una estancia corta de investigación en Oaxaca, a mediados de 2015. En general, es un motivo de profunda gratitud el haber contado gratuitamente, para mi formación académica, con los valiosos y muy diversos recursos de una institución pública de la talla de la UNAM. La oportunidad de disponer de semejantes beneficios me genera un compromiso de retribución con la sociedad.

Agradezco de forma especial al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México, por proporcionarme las condiciones laborales que han permitido dedicarme de lleno a la investigación de música antigua iberoamericana la mayor parte del tiempo transcurrido desde el año 2003 hasta la fecha. La realización de proyectos de investigación como el estudio y catalogación de la Colección Sánchez Garza, la coordinación de la antología de música en la Nueva España, el estudio de la presencia de música novohispana en la catedral de Guatemala y la catalogación de los acervos musicales del AHAG han sido fundamentales para la recopilación de la información inédita que ofrezco en esta tesis. Además, el respaldo académico del CENIDIM ha mediado para lograr el acceso a los repositorios ya mencionados y a muchos otros más. Asimismo, me ha proporcionado la valiosa oportunidad de aprender de la experiencia del trabajo en equipo con maestros-amigos y colegas, como Aurelio Tello, Nelson Hurtado y Bárbara Pérez, al realizar el estudio y catálogo de la Colección Sánchez Garza. Mi gratitud también está con ellos.

De modo semejante, han sido enriquecedoras las experiencias de aprendizaje e intercambio con colegas de otras disciplinas que comparten el ámbito temático de la música del período virreinal. Mi participación en el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente desde el año 2002 —varios meses previos a su fundación oficial en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM— hasta el año 2007, me proporcionaron la oportunidad de aprender de las discusiones no sólo entre experimentados musicólogos, sino también entre historiadores, sociólogos, historiadores del arte, documentalistas y restauradores. La excepcional y privilegiada oportunidad de colaborar con Margit Frenk en la revisión de su edición poética del Cancionero de Gaspar Fernández (1609-1616) y en la redacción de algunos apartados del estudio introductorio de ese trabajo me abrieron un panorama inmenso respecto a la importancia de las consideraciones filológicas, lingüísticas y métricas de la poesía, para una mejor comprensión de la articulación entre música y literatura, así como su mutuo condicionamiento. Mi participación en distintas actividades del proyecto "*Eutherpe*, investigación interdisciplinaria sobre fuentes poético-musicales hispanoamericanas (siglos XVI-XIX)", coordinado

por Anastasia Krutitskaya, también ha significado un aprendizaje que nutre a esta tesis y el cual agradezco.

La primera persona que me persuadió a abordar el tema de la teatralización de villancicos fue Eduardo Contreras Soto, amigo y colega del CENIDIM, gran conocedor del teatro de los Siglos de Oro, luego de compartirle algunos de mis hallazgos documentales en el AHAG. Por recomendación suya, tuve oportunidad de presentar una primera aproximación al tema de la representación teatral de villancicos en el Coloquio Internacional "El teatro dentro del teatro en la comedia del Siglo de Oro", celebrado el año 2013 en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Observaciones y recomendaciones de varios especialistas, como Raquel Barragán, Dann Cazés, Alejandro García-Reidy, Margaret Greer, José Enrique López Martínez y Elizabeth Treviño, me orientaron hacia algunas de las bases teóricas de las cuales tomo elementos puntuales y extrapolo a mis propios intereses y disciplina en esta tesis. Sin cargarles la responsabilidad del uso que hago de esas bases y recomendaciones, expreso mi gratitud a todos ellos, incluyendo, por supuesto, a Contreras Soto, quien continuó atendiendo con paciencia y generosidad varias consultas puntuales en los subsiguientes años. En 2015 tuve oportunidad de presentar, por invitación de Egberto Bermúdez, coordinador de la Maestría en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia, una conferencia en la que incorporé por primera vez algunos de los criterios recomendados por los estudiosos del teatro. Agradezco también a Egberto, a los otros conferencistas invitados —Dinko Fabris, Zdravko Blazekovic y Bernardo Illari— y a los alumnos asistentes. Sus preguntas, comentarios, réplicas y sugerencias han incidido en la afinación de mis ideas, posturas y criterios.

Uno de los "laboratorios de prueba" más enriquecedores en cuanto a confrontación del problema de mi investigación, generación de preguntas y búsqueda de respuestas —o al menos búsqueda de rutas para responderlas— se encuentra en la práctica musical. Hacer música con el Ensamble Prosodia, conjunto que dirijo y con el que comparto desde el año 2004 la experiencia de interpretar el repertorio antiguo hispanoamericano producto de mis investigaciones, constituye una privilegiada oportunidad que no me cansaré de agradecer. A la dichosa experiencia de realizar esta actividad con amigos entrañables, se añade la retroalimentación derivada del particular entendimiento y

percepción de cada uno de ellos. En la misma línea, también estoy muy agradecido con Teresa Paz Román, Aland López y todos los integrantes del conjunto de música antigua Ars Longa de la Habana, por la experiencia compartida de pensar y armar el programa "Gulumbá gulumbé: resonancias de África en el Nuevo Mundo", en el año 2013. Su admirable comprensión, sensibilidad, expresividad y soltura reforzó y enriqueció mis propias apreciaciones respecto a la interpretación de ese repertorio. Otro tanto agradezco a Cristina García Banegas y al Ensamble Vocal e Instrumental De Profundis, que ella dirige en Uruguay, por una experiencia semejante al invitarme a conceptualizar y nutrir de repertorio el programa "Negrillas, tambores, ecos", en el año 2017.

Fue fundamental la generosa y experta orientación de José Miguel Hernández Jaramillo con relación al uso de herramientas informáticas para sistematizar determinados elementos de la tesis, así como para realizar la maquetación final. Asimismo, fue muy valiosa su ayuda para definir qué elementos del protocolo de mi investigación habrían de integrar la introducción de la tesis.

Mi gratitud se extiende también a otros amigos, colegas y maestros que me han proporcionado consejos, observaciones, recomendaciones, bibliografía de difícil acceso, referencias a documentos históricos que me eran desconocidos, resolución de contratiempos administrativos, estímulos para reconciliarme con la escritura y otras maneras de apoyo material, técnico, logístico, intelectual o emocional: Lizette Alegre González, Ana Julia Amato Paz, Aída Barrera Pérez, Ethel Marina Batres Moreno, Yael Alejandra Bitrán Goren, Paulo Castagna, Ireri Chávez Bárcenas, Eloy Cruz, Magaly Cruz de Nicolás, Arturo Duarte Ortiz, Claudia Fallarero Valdivia, Yunie Gainza Desdin, Laura Gutiérrez Arbulú, Isabel Howard Valenzuela, Camilo Jiménez Vera, Juan Manuel Lara Cárdenas, Yohany Le-Clere Collazo, Mélodie Michel, Lérida Moya Marcos, Sergio Navarrete Pellicer, Jacobo Nitsch Velásquez, Marco Daniel Ovalle Leiva, Clarisa Eugenia Pedrotti, Jorge Pellecer Badillo, Andrea Gabriela Pellecer Howard, Thelma Porres Morfín, Diana María Ramírez Mota, Ryszard Rodys, Otto Rubén de la Roca Boesche, Erwin Francisco Ruiz Valladares, José Luis Segura Maldonado, Sebastián Vega Quiñónez, Zoila Elena Vega Salvatierra, María Elena Vinueza González, María Antonia Virgili Blanquet, Bera Lucía Zepeda Morales, Iván Zignaigo del Pino, etcétera. Son muchas más las

personas que de una u otra forma me han facilitado o hecho amable la realización de este trabajo; confío en haberles expresado oportunamente mi gratitud, como confío en que sabrán disculpar la omisión de su nombre en esta lista.

La escritura de este trabajo se concretó a partir de agosto de 2020, durante el confinamiento impuesto por la pandemia de Covid-19. Las horas, semanas y meses sin contacto humano fueron virtuosamente compensadas por la serena y amorosa compañía de la manada que me adoptó. Es justo reconocer el determinante apoyo emocional que significó su presencia en mi vida para la realización de esta tesis.

Por último, menciono el reconocimiento más básico, pero a la vez el más significativo. Todo lo que pueda considerarse un logro positivo entre mis acciones y omisiones es consecuencia directa de lo mucho que mis padres han hecho por mí. Sea para ellos mi más afectuoso agradecimiento y la dedicatoria de este trabajo.

Índice de contenido

RESUMEN **3**

ABSTRACT **5**

AGRADECIMIENTOS **7**

SIGLAS Y ABREVIATURAS **16**

ÍNDICES DE IMÁGENES Y DE EJEMPLOS **17**

Imágenes **17**

Ejemplos **19**

INTRODUCCIÓN **21**

CAPÍTULO 1. EL VILLANCICO PARALITÚRGICO: ALGUNOS ASPECTOS HISTÓRICOS, FORMALES Y FUNCIONALES **39**

1.1. Un género poético-musical polisémico y maleable **40**

1.2. Chanzonetas y villancicos: consideraciones terminológicas **49**

1.3. Contexto de ejecución: función y espacio, intérpretes y público **59**

1.4. Síntesis conclusiva **73**

CAPÍTULO 2. REPRESENTACIÓN TEATRAL DE VILLANCICOS PARALITÚRGICOS: INDICIOS HISTÓRICOS **75**

2.1. Lo representable versus lo representado **76**

2.2. Evidencias indirectas: consideraciones teóricas **82**

Representaciones escénicas vinculadas con las fiestas religiosas 85

2.3. "Lo excepcional normal" **107**

2.3.1. Prohibición y transgresión 108

2.3.2. Excepciones reveladoras: pruebas históricas de representación teatral 134

Acotaciones explícitas 136

2.4. Síntesis conclusiva **148**

CAPÍTULO 3. BASES TEÓRICAS Y PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE VILLANCICOS CON POTENCIAL TEATRAL 151

3.1. Algunas afinidades entre villancicos y los géneros del teatro breve 152
3.2. Teatralidad inherente a la comunicación oral 164
3.3. Indicios de teatralidad: consideraciones filológicas 167
3.3.1. Elementos constitutivos del teatro 168
3.3.2. Rasgos de teatralidad en las letrillas dialogadas de Góngora 171
3.3.3. Fisicidad, espacialidad y visualidad sobreentendidas: las acotaciones implícitas 175
¿Didascalias? 182

3.4. Hacia la construcción de un método integrado de análisis literario y musical 186
3.5. Metodología de selección y análisis de textos poético-musicales de villancicos con potencial teatral 192
3.5.1. Acervos consultados 193
3.5.2. Criterios de selección 197
3.5.3. Criterios de análisis 199

3.6. Síntesis conclusiva 203

CAPÍTULO 4. EVIDENCIAS DE DRAMATISMO E INDICIOS DE TEATRALIDAD. ANÁLISIS DE CASOS PARADIGMÁTICOS 205

4.1. *Negriño, tiray-vos la*, de Gaspar Fernández (*circa* 1573-1629) 207
La fuente y su contexto 207
Estructura, contenido y recursos expresivos 210
4.2. *Yo, señores, soy un ciego*, de Fray Gerónimo González de Mendoza (*floruit* 1633-1662) 220
La fuente y su contexto 220
Estructura, contenido y recursos expresivos 223
4.3. *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, de Fray Felipe de la Madre de Dios (1626 - *post* 1675) 240
La fuente y su contexto 240
Estructura, contenido y recursos expresivos 244
4.4. *Quién quierri ver*, de Diego José de Salazar (*floruit* 1685-1709) 275
Las fuentes y su contexto 275
Estructura, contenido y recursos expresivos 277
4.5. *Al ver la gente de Angola*, anónimo (*circa* 1725) 318
La fuente y su contexto 318

Estructura, contenido y recursos expresivos 320

4.6. Síntesis conclusiva 339

CONCLUSIONES 343

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS 349

Fuentes manuscritas: archivos y ramos 349
Fuentes impresas 352
Bibliografía 354

ANEXOS 373

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral 373
1.1 Villancicos por título 375
1.2 Villancicos por compositor 387

Anexo 2. Edición paleográfica del corpus de análisis 401
Criterios de edición 401
Negriño, tiray-vos la (edición poética) 409
Negriño, tiray-vos la (versión musical sin transportar) 411
Negriño, tiray-vos la (versión musical transportada) 417
Yo, señores, soy un ciego (edición poética) 423
Yo, señores, soy un ciego (versión musical sin transportar) 427
Yo, señores, soy un ciego (versión musical transportada) 435
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (edición poética) 443
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical sin transportar) 449
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical transportada) 463
Quién quierri ver (edición poética) 477
Quién quierri ver (versión musical sin transportar) 483
Quién quierri ver (versión musical transportada) 497
Al ver la gente de Angola (edición poética) 511
Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar) 515
Al ver la gente de Angola (versión musical transportada) 541

Siglas y abreviaturas

ADABI	Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México
ACCSFB	Archivo del Cabildo de la Catedral de Santa Fe de Bogotá
ACCMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
AGN	Archivo General de la Nación (México)
AHAAO	Archivo de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca
AHAG	Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala
AHVCMP	Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla
AMSSAC	Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco
BNB	Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid
CENIDIM	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"
CIESAS	Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
CSG	Colección Sánchez Garza (México)
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
f., ff.	folio, folios
INBAL	Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (México)
LAC	Libro de actas capitulares
p., pp.	página, páginas
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Índices de imágenes y de ejemplos

Imágenes

Imagen 1. *Memoria del gasto que se hizo en la comedia del Corpus Christi* (AHAG, Fondo Cabildo, 1591). 87
Imagen 2. *Memoria de los gastos de la fiesta de la consagración del Señor* (AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1593). 89
Imagen 3. Carta de pago de Francisco Santa Cruz (AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1599). 90
Imagen 4. Carta de pago de Quirio Cataño (AHAG, Libranzas, 1601). 91
Imagen 5. Pago de papel para anotar los villancicos (AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1607). 91
Imagen 6. Compra de dos comedias y una mano de papel para villancicos (AHAG, Cuentas de mayordomía, 1610). 92
Imagen 7. Memoria de los estudiantes que representan, y lo que se les acostumbra dar para calzado es conforme cada uno hace la figura (AHAG, Libranzas, 1616). 93
Imagen 8. Carta de pago de Baltasar Velázquez Farfán (AHAG, Libranzas, 1617). 94
Imagen 9. Carta de pago (sin libramiento asociado) por los negros ministriles para la fiesta de *Corpus* (AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1623). 96
Imagen 10. Pago a Baltasar Velázquez Farfán por las comedias de *Corpus Christi* (AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1630). 100
Imagen 11. Pago a Baltasar Velázquez Farfán como preceptor de gramática (AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1630). 101
Imagen 12. Zarabanda y bailes para Navidad en el Convento de Santa Catalina Mártir de Guatemala. 130
Imagen 13. Música, bailes y teatralidad en el convento de Santa Isabel. Carta de Gerónimo Covarrubias a María Xaviera Cuesta, ¿Puebla?, 24 de septiembre de 1781 o 1782 (AGN, Inquisición, vol. 1310, f. 82r). 132
Imagen 14. *Las granaderas*, de José de Nebra. Detalle de acotación en la parte de violín 1º (AHAG, Papeles de música, 737). 139
Imagen 15. *Las granaderas*, de José de Nebra. Tiple 2º, detalle del dúo *allegro*, con las acotaciones "representan" y "cantan" (AHAG, Papeles de música, 737). 139
Imagen 16. *Las granaderas*, de José de Nebra. Tiple 1º, detalle del *andante* final, con las acotaciones "representado" y "cantado" (AHAG, Papeles de música, 737). 140
Imagen 17. Listado de personajes y acotación inicial de "El Baile de la Batalla", en el libro *Flor de sainetes* de Francisco Navarrete y Ribera (1640, f. 38v). 141

Imagen 18. Inicio de las instrucciones para trovar la letra del villancico *En esta felice noche* (AHAG, Papeles de música, S.151-01). 146
Imagen 19. Final de las instrucciones para trovar la letra del villancico *En esta felice noche* (AHAG, Papeles de música, S.151-01). 147
Imagen 20. AHAAO, Cancionero de Gaspar Fernández, f. 11v, encabezado del villancico *Negriño, tiray-vos la*. 208
Imagen 21. Detalles de las enmiendas en las corcheas del villancico *Negriño, tiray-vos la.* 209
Imagen 22. Portada detrás de la parte de acompañamiento del villancico, *Yo, señores, soy un ciego*, de Fray Gerónimo González de Mendoza (Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco, n. 155). 220
Imagen 23. Detalle del nombre del compositor en la parte de tiple 1º. 220
Imagen 24. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Parte de tiple 1º. 224
Imagen 25. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Parte de tiple 2º, encabezado. 226
Imagen 26. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Parte de tiple 2º, detalle “Desde aquí, bien cantado”.232
Imagen 27. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, portada del ejemplar de finales del siglo XVII (383.a). 241
Imagen 28. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, portada del ejemplar de 1740 (383.b-01). 241
Imagen 29. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, detalle de fechas de ejecución. 241
Imagen 30. Programa de villancicos para los maitines de Navidad de 1740 en la catedral de Guatemala (392-4-B). 243
Imagen 31. Detalle del Programa de villancicos para los maitines de Navidad de 1740 en la catedral de Guatemala. Fotografía tomada con luz ultravioleta. 243
Imagen 32. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, detalle del inicio del alto 1º de ambas fuentes. 248
Imagen 33. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá* (383.a), parte de tenor, estribillo. Cláusulas que suben de tono en las preguntas “¿Qué sentimo, qué tenemo, qué quejamo?”. 251
Imagen 34. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá* (383.a), parte de alto 1º, estribillo. “Mucho me duele la cabezá”. 252
Imagen 35. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá* (383.a), parte de alto 1º, estribillo. “Que yo só”. 260
Imagen 36. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, parte de alto 1º, tonadilla con acento desplazado. En esta fuente (383.a), aparecen erróneamente dos silencios de mínima, donde debe ir solo uno. 262
Imagen 37. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, parte de alto 1º, tonadilla con acento desplazado. En la fuente de 1740 (383.b-01) se anotó correctamente el desplazamiento de una sola mínima. 262
Imagen 38. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, Tiple 1º, coplas (383.b-01). 268
Imagen 39. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, Alto 1º, detalles de las coplas (383.b-01). 270
Imagen 40. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, Tenor bajo, responsión (383.b-01). 272

Imagen 41. Portada detrás de la parte de acompañamiento del villancico *Quién quierri ver*, de Diego José de Salazar (AHAG, Papeles de música 787). 276
Imagen 42. Portadilla del pliego impreso con las letras de los villancicos que se cantaron en los maitines de Reyes en la catedral de Sevilla en 1693 (BNE, VE/ 83-39). 276
Imagen 43. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tenor, introducción e inicio del estribillo. 281
Imagen 44. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tenor, detalle de los sonidos "incantables" sobre la palabra "fue" de "¡Per ma fue!" que pregona el francés. 284
Imagen 45. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tenor, coplas solas del francés (AHAG, 787). 289
Imagen 46. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tiple 1º, solo "Y la cantinela". 301
Imagen 47. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tiple 2º, coplas solas. 303
Imagen 48. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tiple 1º, detalle de las coplas solas. 307
Imagen 49. Detalle del pliego impreso con las letras de los villancicos que se cantaron en los maitines de Reyes en la catedral de Sevilla en 1693. 307
Imagen 50. Detalle del pliego impreso con las letras de los villancicos que se cantaron en los maitines de Reyes en la catedral de Sevilla en 1693. 310
Imagen 51. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tenor, detalle de la introducción 310
Imagen 52. Detalle del pliego impreso con las letras de los villancicos que se cantaron en los maitines de Reyes en la catedral de Sevilla en 1693. 316
Imagen 53. Villancico *Al ver la gente de Angola*, tenor solo, tema "Gulumbá gulumbé". 322
Imagen 54. Códice Saldívar 4, f. 43r. Cumbés, tema melódico 322
Imagen 55. Villancico *Al ver la gente de Angola*, parte de tenor solo, detalle del recitado. 327
Imagen 56. Villancico *Al ver la gente de Angola*, detalle del inicio de la segunda parte del aria. 331

Ejemplos

Ejemplo 1. Comparación del tema "Negriño, tiray-vos la" entre la transcripción de Lara Cárdenas (tomado de TELLO, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*…, p. 76) y mi transcipción (versión sin transportar). 210
Ejemplo 2. Villancico *Negriño, tiray-vos la*. Cabeza, cc. 1-17. 213
Ejemplo 3. Patrón rítmico de "Guiguiriguí, que negrito es". 215
Ejemplo 4. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Romance, coplas del tiple 1º, cc. 32-47. 227
Ejemplo 5. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Estribillo, cc. 54-68. 234
Ejemplo 6. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Estribillo, cc. 68-104. 236

Ejemplo 7. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 10-20. 249
Ejemplo 8. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, versión de finales del s. XVII, estribillo, cc. 21-31. ... 250
Ejemplo 9. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 33-54..... 253
Ejemplo 10. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 54-71. 256
Ejemplo 11. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 91-101. 258
Ejemplo 12. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 130-146. 264
Ejemplo 13. Villancico *Antoniya, Flacciquiya, Gasipá*, responsión, cc. 219-239. 271
Ejemplo 14. Villancico *Quién quierri ver*. Introducción a dúo, cc. 1-16. 282
Ejemplo 15. Villancico *Quién quierri ver*. Irrupción disonante del francés pregonando, cc. 17-18. 283
Ejemplo 16. Villancico *Quién quierri ver*. Introducción, cc. 15-18. 285
Ejemplo 17. Villancico *Quién quierri ver*. Introducción, cc. 26-28. 285
Ejemplo 18. Villancico *Quién quierri ver*. Introducción, cc. 37-41. 285
Ejemplo 19. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, solo inicial del francés, cc. 55-65. 295
Ejemplo 20. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, cc. 63-70. 297
Ejemplo 21. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, cc. 74-82. 298
Ejemplo 22. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, cc. 102-112. 300
Ejemplo 23. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, cc. 113-131. 301
Ejemplo 24. Villancico *Quién quierri ver*. Final del estribillo, cc. 182-189. 302
Ejemplo 25. Comparación entre el tema “Gulumbá gulumbé del villancico *Al ver la gente de Angola* y el tema melódico de los *Cumbés* de Santiago de Murcia. 323
Ejemplo 26. Villancico *Al ver la gente de Angola*, inicio del estribillo, cc. 21-29. 323
Ejemplo 27. Villancico *Al ver la gente de Angola*, estribillo, cc. 29-37. 325
Ejemplo 28. Villancico *Al ver la gente de Angola*, estribillo, cc. 71-80. 326
Ejemplo 29. Villancico *Al ver la gente de Angola*, inicio del aria, cc. 91-99. 330
Ejemplo 30. Villancico *Al ver la gente de Angola*, inicio de la segunda parte del aria, cc. 118-125. 331
Ejemplo 31. Villancico *Al ver la gente de Angola*, continuación del estribillo, cc. 161-178. 334
Ejemplo 32. Villancico *Al ver la gente de Angola*, continuación del estribillo, cc. 201-209. 335
Ejemplo 33. Villancico *Al ver la gente de Angola*, coplas, cc. 261-274. 338

Introducción

En mi doble condición de intérprete, como transcriptor-editor de fuentes musicales de los siglos XVI a XVIII y también como director de un ensamble de música antigua iberoamericana, mi aproximación a la investigación musicológica ha estado motivada, desde hace 20 años, por la adquisición de conocimientos que apoyen el entendimiento y el desarrollo de una sensibilidad que permitan comprender el lenguaje, circunstancias, recursos y códigos de comunicación que hicieron funcionar ciertas músicas cuya tradición interpretativa ya se extinguió. Los **antecedentes de esta investigación**, que expongo en los siguientes párrafos, parten del reconocimiento de la música como auténtico lenguaje de comunicación y de transmisión de emociones, con el objeto de recuperar, reconstruir y, principalmente, *adaptar* sus códigos de expresión a la comunicación actual, del siglo XXI. Es decir, me ha movido la necesidad de hacer funcionar *hoy* los recursos expresivos de esas músicas del pasado, más que el intento de reproducir las condiciones sonoras de una ejecución histórica, bajo el ropaje de una supuesta autenticidad.

La discusión respecto a la búsqueda de autenticidad en "la música antigua" lleva décadas en el terreno del repertorio canónico centroeuropeo de tradición escrita. La llamada corriente de interpretación históricamente informada se construyó en las últimas décadas del siglo xx, respaldada en reflexiones, investigaciones y postulados como los de Nikolaus Harnoncourt en *Musik als Klangrede*, de 1982 —cuya traducción al español se publicó con el título *La música como discurso sonoro*[1]— o los diversos aportes vertidos en el simposio *Authenticity and Early Music*[2]. Aunque existen argumentos sólidos y agudos que refutan esa supuesta autenticidad —Taruskin publicó un libro completo sobre el tema[3]—, esta corriente sigue tomándose como el estandarte y referente obligado

[1] Nikolaus HARNONCOURT. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado, 2006.
[2] Nicholas KENYON. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. New York: Oxford University Press, 1988.
[3] Richard TARUSKIN. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

de muchos intérpretes de música antigua, ignorando los señalamientos que demuestran que el supuesto historicismo y autenticidad en realidad arropa un estilo interpretativo que pertenece por completo a la época actual[4].

El interés de este movimiento por el repertorio musical antiguo hispanoamericano de tradición escrita es creciente en la actualidad. Sin embargo, su aproximación tiende a imponer, como juicio de valor legitimador, una visión canónica que generaliza y extrapola criterios, conocimientos, estilos, técnicas, prácticas y gustos desarrollados en las últimas décadas a partir de referentes centroeuropeos a un inmenso territorio con realidades históricas, sociales y culturales muy diversas, a pesar del elemento común del dominio hispano entre los siglos XVI y XVIII[5]. Dentro de ese repertorio, el villancico constituye un género poético-musical que se ha enarbolado como bandera de una identidad diferencial hispanoamericana. Así: *una* identidad, también generalizadora, para los vastos territorios de influencia hispana y portuguesa. Varias agrupaciones de Hispanoamérica dedicadas a la interpretación de música antigua y también algunas europeas con destacada presencia de músicos hispanoamericanos han ido incorporando rasgos que consideran parte de su propia identidad cultural a sus ejecuciones, en la medida en la que se va "recuperando" y difundiendo el repertorio hispanoamericano de villancicos[6]. Sin bases históricas, de manera intuitiva, simplemente aportan elementos de las culturas populares vivas que consideran propias, en la medida que, según su percepción, armonizan con el esbozo de un texto poético-musical perteneciente a una cultura cuya tradición interpretativa —insisto— desapareció hace siglos. Ese tipo de prácticas de interpretación suele descalificarse con socarronería o contundente desprecio por el

[4] Véase la nota periodística «Malditas preguntas y benditas respuestas», con fragmentos de una entrevista que realizara el crítico español Luis Gago a Richard Taruskin a mediados de 2020, a propósito de su más reciente publicación, *Cursed questions*, en el que recupera temas como la autonomía estética, la censura y la sociología del gusto. La nota fue publicada en el diario español *El País*. https://elpais.com/cultura/2020/07/16/babelia/1594913803_529685.html?ssm=TW_CC [Consulta 18-07-2020].

[5] Véase Leonardo WAISMAN. «La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial». *Acta Musicologica*, LXXVI, 1 (2004), pp. 117-127.

[6] Algunos trabajos abordan el tema de la construcción de paradigmas interpretativos por parte de grupos latinoamericanos de música antigua, como Javier MARÍN LÓPEZ. «Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales». *Revista de Musicología*, XXXIX, 1 (2016), pp. 291-310.

mainstream "historicista". Sin embargo, el carácter y muchos otros elementos de la interpretación suelen ser igualmente subjetivos en los referentes canónicos. De ese modo, cualquier interpretación actual de música antigua resulta siendo una construcción posmoderna que responde a los gustos e intereses actuales, incluyendo los económicos. De hecho, precisamente por esos factores, que pertenecen estrictamente a la actualidad, en los últimos años también ha ido ganando terreno, en cuanto a la aprobación del público receptor, otra tendencia que consiste en la exotización folclorizante —valga el neologismo— de repertorios "periféricos" o "marginales" desde la perspectiva centroeuropea[7]. Paradójicamente, ambas corrientes, la "historicista" y la "folclorizante", radicalmente opuestas, tienen el elemento común de la creciente aceptación por resultar novedosas, más que antiguas. Tanto una como la otra constituyen exotismos temporales, pues dicen representar prácticas y sonoridades del pasado que en realidad son irrepetibles.

Así, la conciencia de asignarle un valor prominente a la comprensión de los códigos de comunicación de los villancicos y la búsqueda de recursos que den sustento a mis propias decisiones interpretativas me han enfrentado a diversos problemas de investigación. Sin abandonar la conciencia de la diversidad cultural propia de cualquier grupo social en un período determinado, incluyendo los distintos estratos internos que lo conforman y la fluidez dinámica de sus tensiones y cambios, no deja de sorprenderme la aparente homogeneidad de los cientos de villancicos de los siglos XVII y XVIII cuyas fuentes poético-musicales he podido revisar, entre las miles que se conservan, distribuidas en distintos y distantes lugares de todo el ámbito hispánico. Me refiero específicamente a los villancicos asociables a instituciones eclesiásticas urbanas. Tan sospechosa homogeneidad me ha hecho preguntarme y convencerme de que la notación musical es

[7] Para esta perspectiva, resulta útil el concepto de "transculturación sónica", que refiere a una reestructuración general de sonidos locales vinculados a una cultura. Tal reestructuración se realiza a partir de la recontextualización y resignificación de tales sonidos, asignándoles nociones de originalidad y representatividad asociadas al lugar, para caracterizar pretendidas singularidades identitarias-locales. Véase Ana María OCHOA GAUTIER. «Social Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America». *The Sounds Studies Reader*. Jonathan Sterne (ed.). New York: Routledge, 2012, pp. 388-404.

solo un fósil que objetiviza en forma de texto un esbozo muy impreciso e incompleto de ideas sonoras, que pasaron ya por el sesgo de un copista o impresor y el contexto de su labor, para que las concrete y complete creativamente un intérprete, en función de sus particulares motivaciones, capacidades, sensibilidad, circunstancias históricas, sociales, culturales y otros condicionantes contextuales. En ese sentido, una obra musical puede considerarse como un fenómeno social, sin intenciones definitivas en la autoría y con potencialmente infinitos textos, pues cada fuente con notación musical y cada interpretación constituyen un nuevo texto, como plantea James Grier, apoyándose en reflexiones de Jerome McGann[8]. Esa idea, que comparto, me ha llevado a reflexionar sobre maneras de leer, entre líneas, indicios de intenciones interpretativas que no son explícitas a primera vista en las fuentes documentales históricas. He aquí el problema que orienta la ruta de esta tesis.

En atención a los aspectos mencionados de las prácticas actuales de interpretación de música antigua, es decir, el carácter abiertamente subjetivo en la interpretación de obras que evocan rasgos de culturas locales vivas y el carácter hegemónico —pero igualmente subjetivo, a mi parecer— de la corriente de los "históricamente informados", pretendía, en un inicio, equiparar la subjetividad de ambas corrientes, a partir de información histórica sustentada. Además, demostrar, con bases teóricas y evidencias histórico-documentales, la inevitable necesidad de adaptar cada interpretación a sus propias circunstancias. Ya había reunido una significativa cantidad de evidencias históricas de prácticas de interpretación musical, a través del trabajo de investigación en diversos repositorios iberoamericanos durante más de 15 años. La información disponible me permitía —y sigue permitiendo— documentar, con un enfoque apropiado, adecuaciones circunstanciales sorprendentemente diversas, muchas de ellas incluso opuestas a la preceptiva y las convenciones generales aceptadas sin discusión por quienes se consideran "históricamente informados". Aspectos tan variados como la alteración, sustitución, adición o supresión de partes vocales o instrumentales, movida por razones de

[8] James GRIER. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008, pp. 22-25.

funcionalidad práctica de un momento específico de ejecución; la alteración estructural de obras, en ocasiones drástica, para adecuarlas a necesidades circunstanciales surgidas de forma azarosa en el momento de interpretación; la transposición a alturas insospechadas por la teoría musical de la época, con la intención de adecuarse a las posibilidades, limitaciones o conveniencias de un intérprete específico; el uso de instrumentos excéntricos o francamente exóticos dentro del coro de una catedral, entre muchos otros aspectos, exigían el desarrollo de un marco teórico y metodológico específico para estudiar cada tipo de adecuación, así como las causas y circunstancias que la motivaron en cada caso, la manera en la que se llevó a cabo y la valoración de sus implicaciones. Tal pretensión resultó siendo muy ambiciosa para los plazos de esta tesis.

En un trabajo previo[9], abordé uno de los tipos de villancicos que suelen estar entre los preferidos por los intérpretes que aquí llamo "folclorizantes" y donde se suelen concentrar esos "excesos" que escandalizan a los "historicistas". Me refiero a los villancicos de personaje, jocosos, que entonces llamé *villancicos de remedo*. En ese trabajo intenté una descripción general de las características de esos villancicos, con algún énfasis en el hecho de que no necesariamente reflejan la cultura de tales personajes —por lo común foráneos o subalternizados— sino la visión que de ellos tiene el grupo cultural dominante, que remeda a aquéllos de forma jocosa e incluso burlesca. La revisión de ese tipo de villancicos en particular me mostró varios aspectos relacionados con las intenciones expresivas que pueden condicionar la interpretación de una obra musical y, finalmente, influyó en la decisión de acotar el **planteamiento del problema**, enfocándolo a un único aspecto: abundantes villancicos presentan algunos elementos —diálogos, por ejemplo— que sugieren cierto grado de gestualidad o realización teatral. Sin embargo, la generalidad de las fuentes históricas no proporciona evidencias explícitas de tal realización.

Ante la ausencia de evidencias generalizables y, dado que mi principal interés está orientado a la identificación de recursos expresivos de músicas del pasado para hacer funcionar sus códigos de comunicación en la interpretación actual, más que para

[9] Omar MORALES ABRIL. «Villancicos de remedo en la Nueva España». *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, pp. 11-38.

pretender repetir una interpretación histórica, las siguientes **preguntas de investigación** guían el desarrollo de esta tesis: ¿Es posible evidenciar la necesidad o al menos la conveniencia del uso de recursos de expresión teatral en la interpretación musical de villancicos paralitúrgicos con recursos dramáticos, aunque no esté prescrita ni descrita tal práctica de forma general en documentos históricos? ¿Cómo ha de evidenciarse tal necesidad o conveniencia? ¿De qué manera puede respaldarse la posibilidad histórica de esa práctica, si no hay (o son excepcionales) las evidencias directas y explícitas?

Para conducir la búsqueda de respuestas a estas preguntas, me baso en la siguiente **hipótesis de trabajo**: con una metodología adecuada, que recupere y asocie significados subyacentes en la letra y en la notación musical de villancicos paralitúrgicos, es posible demostrar cuándo un villancico puede apoyarse en algún grado de teatralización para comunicar con eficacia su contenido.

Mi **objetivo general** será, entonces, elaborar una metodología propia de selección y de análisis de villancicos paralitúrgicos, que permita valorar si la comunicación plena de su contenido literario y musical se refuerza con recursos de expresión teatral. Así, la creación de una metodología es, para esta tesis, un fin y no sólo un medio. Entre los **objetivos específicos** se encuentra, primero, probar la eficacia de tal metodología, seleccionando y analizando casos paradigmáticos. Y segundo, confirmar, a través del análisis y asociación de información histórica, que tales villancicos paralitúrgicos con códigos de comunicación teatral pudieron tener efectivamente una realidad escénica.

El **ámbito de esta investigación** se enfoca en las prácticas de algunas instituciones de la Iglesia católica en Hispanoamérica, localizadas específicamente en entornos urbanos, durante los oficios litúrgicos. Es decir, excluyo las prácticas musicales en ámbitos misionales, reducciones, parroquias rurales y otros centros con población mayoritariamente indígena, así como prácticas musicales en ámbitos distintos a los de las actividades oficiales de la Iglesia católica, sean civiles o domésticos, urbanos o rurales. Incluso aquellas prácticas asociadas con la Iglesia, pero desvinculadas de la liturgia. La representación de comedias por parte de la Iglesia, por ejemplo, se considerará sólo en la medida que permita apuntalar los recursos que también se utilizaban dentro del coro,

en el marco del oficio de maitines. Aunque he localizado información referente a prácticas de ejecución musical en esos otros ámbitos mencionados, la naturaleza diversa de las fuentes primarias —crónicas, visitas pastorales, expedientes judiciales, manuales de conversación, etcétera— involucra la consideración de relaciones y tensiones socioculturales, institucionales, comunitarias e incluso personales. El estudio de la diversidad de discursos y sus respectivos lugares de enunciación recogidos en esas fuentes sobrepasa los alcances de esta tesis.

Para el análisis de los códigos de comunicación en villancicos, considero únicamente fuentes que ofrezcan tanto el texto literario como el texto musical. Tomo en cuenta fuentes literarias sin notación musical o fuentes musicales sin texto literario sólo en la medida que complementen el análisis de otra fuente poético-musical. Dado el volumen y la dispersión de las fuentes poético-musicales en el extenso territorio hispanoamericano, únicamente considero, como es esperable, las fuentes de instituciones eclesiásticas urbanas a la que he tenido acceso: los archivos musicales de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca (México), de Guatemala, de Lima (Perú), así como la Colección Sánchez Garza, proveniente del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla (México), y el Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco (Perú). He de aclarar que la selección de casos es ajena a la noción de identidad y representatividad "nacional". Dentro del corpus de villancicos con potencial teatral, la selección de villancicos como casos paradigmáticos que presento en el capítulo 4 responde a la contundencia de sus recursos expresivos, al margen del ámbito de actividad conocida de sus respectivos compositores y también de la representatividad de distintas fiestas del calendario litúrgico. De ese modo, la mayoría de casos seleccionados para el análisis corresponden al ciclo de Navidad, sin que ello signifique que sólo los villancicos navideños presentan potencial teatral. Di preferencia —por mencionar un ejemplo— a un villancico de mediados del siglo XVII conservado en el Cusco, pero compuesto por un músico peninsular cuya actividad no tiene relación alguna con el virreinato del Perú, sobre un villancico contemporáneo de un músico activo en la institución donde se conservan sus composiciones, como Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la catedral de Puebla. Es

oportuno mencionar que la sola elección de esos casos paradigmáticos requirió la transcripción paleográfica y valoración de cientos de villancicos. Como realizo la búsqueda de indicios de intenciones expresivas en los textos literario y musical, considero la fecha de composición de cada villancico como referente temporal, aunque su interpretación pueda documentarse en fechas posteriores. A propósito, la mayoría de los casos analizados para poner a prueba la metodología se circunscriben a villancicos paralitúrgicos compuestos durante el siglo XVII.

Por otro lado, la naturaleza del enfoque teórico para analizar críticamente el problema de la falta de "pruebas" que demuestren la representación histórica del tipo de villancicos estudiado me permite, para ese análisis histórico, ampliar los límites temporales a los siglos XVI y XVIII, con menciones a prácticas aún más antiguas e incluso a prácticas que siguen vivas. La información que utilizo para el análisis histórico proviene no sólo de documentos administrativos de las instituciones que produjeron o resguardan las fuentes poético-musicales de los villancicos, sino también de otros repositorios de Hispanoamérica, España y Portugal. Por supuesto, también aprovecho referencias vertidas en fuentes bibliográficas, incluidas las **investigaciones académicas que anteceden a esta tesis**.

Aunque el estudio del villancico en Hispanoamérica constituye un vasto campo que está muy lejos de agotarse, existe ya un número considerable de trabajos en torno al tema, tanto desde la perspectiva literaria como desde la musical. Sin pretender ser exhaustivo, resalto que los primeros trabajos publicados se limitaron a listados catalográficos o ediciones antológicas, con algunos estudios introductorios más o menos generales. Junto al imponente listado de *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*[10], ediciones musicales como la *Antología de la Música Colonial en América del*

[10] Robert STEVENSON. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: OEA, General Secretariat, 1970.

Sur[11] y *Christmas Music from Baroque Mexico*[12] —ambas publicadas en 1974—, *Latin American Colonial Music Anthology*[13], *Tres cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla*[14] y el primer volumen del *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*[15], o ediciones literarias como *Poetas novohispanos*[16], la edición, a cargo de Margit Frenk de los *Villancicos, canciones, ensaladas y otras canciones devotas* de Fernán González de Eslava[17] y *El villancico virreinal mexicano*[18], dieron cuenta de la relevancia del género en Hispanoamérica. Algunos estudios panhispánicos han dado algunos pasos adicionales a favor de la comprensión de su origen y desarrollo, así como sobre sus características formales, tanto literarias como musicales, vistas desde una perspectiva diacrónica. También hay abundante bibliografía sobre el lugar y función que ocuparon los villancicos en determinadas celebraciones religiosas, sobre su composición poética y musical, sobre sus intérpretes, su difusión, sobre sus rasgos de estilo poético y musical en distintos períodos, sobre sus vínculos con la sociedad y con algunos grupos culturales, sobre las opiniones y censuras derivadas de sus usos y abusos, sobre su relación con la religiosidad, etcétera. Algunos de estos temas están reunidos en la monografía *Towards a History of the Spanish Villancico*[19].

Son ineludibles dos publicaciones colectivas y multidisciplinarias donde el villancico es el objeto central de estudio: *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800.*

[11] Samuel CLARO VALDÉS. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
[12] Robert STEVENSON. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Los Angeles: University of California Press, 1974.
[13] Robert STEVENSON. *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington, D.C.: OEA, General Secretariat, 1975.
[14] Nelson HURTADO, Patricia ALONSO y Ricardo HENRÍQUEZ. *Tres cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998.
[15] Aurelio TELLO. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*. México: CENIDIM-INBAL, 2001.
[16] Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE (ed.). *Poetas novohispanos*. 3 vols. México: UNAM, 1942-1945.
[17] Fernán GONZÁLEZ DE ESLAVA. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas. Edición crítica, introducción, notas y apéndices de Margit Frenk*. México: El Colegio de México, 1989.
[18] Andrés ESTRADA JASSO. *El villancico virreinal mexicano*. San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991.
[19] Paul LAIRD. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

The Villancico and Related Genres[20] y *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*[21]. Además de los numerosos ensayos que contienen, la introducción de sendos libros ofrece bibliografía actualizada respecto a este género poético musical.

Resalto además dos libros de Anastasia Krutitskaya. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*[22], versión revisada de su tesis doctoral (2011), constituye uno de los pocos estudios filológicos que edita la poesía recogida en fuentes musicales. Junto a la edición, la autora presenta un estudio panorámico del villancico, atendiendo su perspectiva histórica, el lugar que ocupó en las celebraciones religiosas, las principales fiestas representadas en el repertorio asociable con la catedral de México de finales del siglo XVII e inicios del XVIII, así como el estudio de algunos recursos poéticos. Entre esos últimos, dedica un apartado a los rasgos teatrales de los villancicos. El libro *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*[23] es un minucioso catálogo de letras de villancicos impresas, respaldado por el conocimiento y consideración de modelos previos[24], de los cuales Krutitskaya toma los principales aciertos y los criterios catalográficos ya establecidos como convenciones autorizadas, pero introduce además varios aportes novedosos. El catálogo está precedido por un estudio que aporta luces en torno al proceso editorial de la producción de los pliegos en el virreinato de la

[20] Tess KNIGHTON y Álvaro TORRENTE (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2007.
[21] Esther BORREGO GUTIÉRREZ y Javier MARÍN-LÓPEZ (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2019.
[22] Anastasia KRUTITSKAYA. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*. México: UNAM, 2018.
[23] Anastasia KRUTITSKAYA. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. Frankfurt / México: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2020.
[24] María Cristina GUILLÉN BERMEJO e Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII y XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990; Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992; Manuel GARCÍA-PLAZA y Alejandro LUIS IGLESIAS. *Literatura popular impresa, 2. Pliegos de villancicos del siglo XVII*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002; Álvaro TORRENTE y Miguel Ángel MARÍN. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000; Álvaro TORRENTE y Janet HATHAWAY. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007.

Nueva España. Krutitskaya señala algunos de los vínculos de estas fuentes con el uso de poesía y de música en instituciones religiosas del período virreinal novohispano.

Son sustanciales los aportes de Álvaro Torrente en los capítulos que redactó para el volumen 3. *La música en el siglo XVII*, de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*[25], en particular los capítulos III, "Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados", V, "Del corral al coliseo: armonías del teatro áureo", y VI, "El villancico religioso". El equilibrio entre la visión panorámica y la aproximación a aspectos y casos relevantes refleja no sólo un trabajo inmenso de recopilación de información, sino también una lectura crítica de ella.

El libro *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*[26] constituye una edición de villancicos novohispanos, precedida por tres estudios puntuales, relacionados, respectivamente, con el remedo de personajes, con los recursos de precisión que los compositores de la música habrían de "pintar" a partir de metáforas musicales en la letra, y con la devoción a la Virgen de Guadalupe. En el primero de esos ensayos, de mi autoría[27], ofrezco una primera aproximación al problema que abordo en esta tesis.

A propósito de tesis doctorales, resalto algunas de las más recientes que estudian determinados aspectos relacionados con el villancico. En *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*[28], Bernardo Illari analiza los recursos retóricos de la poesía y música de villancicos pertenecientes a la catedral de La Plata (actualmente Sucre, Bolivia). Desde la literatura, Beatriz Robinson estudia las ensaladas de Sor Juana Inés de la Cruz[29]. La autora considera estas obras, últimas de los juegos de villancicos de la poetisa, como auténticas obras dramáticas. Su fundamentación teórica, sin embargo, apela de manera forzada a la teoría performativa de Richard Shechner, sin

[25] Álvaro TORRENTE (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 3. La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
[26] Aurelio TELLO (coord.). *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Oaxaca: CIESAS, 2013.
[27] Omar Morales Abril. «Villancicos de remedo…»
[28] Bernardo ILLARI. *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2001.
[29] Beatriz ROBINSON. *Sor Juana y la ensalada villanciquera: cultura, etnicidad, multilingüismo y artes performativas en la Nueva España*. Tesis doctoral, The University of Nevada, 2009.

respaldo histórico, más allá del análisis literario. Abordo algunos aspectos de ese trabajo en el capítulo 2.

La tesis *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*[30] es, en mi opinión, uno de los trabajos más completos hasta la fecha en torno al estudio histórico y literario del villancico paralitúrgico del siglo XVII. En él, Eva Llergo aborda de forma prolija los orígenes del término villancico, los primeros testimonios de su uso en contextos litúrgicos —que se remontan casi un siglo atrás de lo que indican la mayoría de publicaciones— y el contexto de los villancicos en la Capilla Real de Madrid durante el siglo XVII, antes de entrar de lleno al estudio de su métrica, de los temas y tratamientos, entre otros aspectos. El amplio capítulo 6 lo dedica a "El villancico paralitúrgico y el teatro breve aurisecular: préstamos e implicaciones". De este capítulo tomo algunas ideas para el desarrollo de mi propia metodología, que detallo en el capítulo 3. De la tesis de Llergo tomo también la noción de villancico paralitúrgico, para distinguir esa específica acepción funcional (dentro de las muchas acepciones del término *villancico* y las varias acepciones del adjetivo *paralitúrgico*), que mezcla la definición de Alejandro Luis Iglesias, aplicable a cualquier tipo de composición poética en lengua romance pensada para ser puesta en música y destinada a cualquier festividad religiosa, con el matiz de una definición que ofrecen Tess Knighton y Álvaro Torrente, respecto a que tal composición ha de estar contenida y cumplir una función dentro de una ceremonia oficial de la Iglesia católica[31].

Otras tesis se centran en aspectos como el pensamiento teológico reflejado en la letra y la música de villancicos[32] e incluso en la consideración de la poesía y música de villancicos dentro de sistemas complejos integrados además por pinturas, esculturas,

[30] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
[31] *Idem*, p. 53.
[32] Andrew CASHNER. *Faith, Hearing, and Power in Hispanic Villancicos, 1600-1700*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2015. Fue publicada como libro unos años después. Véase Andrew CASHNER. *Hearing Faith. Music as Theology in the Spanish Empire*. Boston: Brill, 2020.

devocionarios, sermones, emblemas y otros elementos, para acceder al estudio de las emociones y la sensibilidad religiosa femenina[33].

Estos y muchos otros trabajos más giran en torno al *tema* de los villancicos paralitúrgicos, que, evidentemente, puede ser abordado desde muchas perspectivas. Pero ninguno de ellos aborda el *problema* de verificar la teatralidad como código de comunicación de ciertos villancicos, por medio de una metodología que integre el análisis conjunto de la letra y la notación musical, sumando además perspectivas teóricas para deslindar su efectiva teatralización. Trabajos filológicos como los de María-Cruz García de Enterría[34], Catalina Buezo[35], Alain Bègue[36] o musicológicos, como los de José López Calo[37], Lothar Siemens[38], Álvaro Torrente[39] y Carmelo Caballero[40], entre otros, abordan aspectos de la posible teatralidad o teatralización de villancicos, pero dando por sentada su realidad teatral solamente a partir del potencial dramático vislumbrado a través del análisis textual (en algunos casos incluso sin respaldar con argumentos la aceptación de esa realidad), o considerando que la práctica se extinguió a inicios del siglo XVII, o

[33] Carolina SACRISTÁN RAMÍREZ. *El entramado de la devoción: pintura, música, religiosidad femenina y el Niño Jesús pasionario en la Nueva España, 1720-1772*. Tesis doctoral, UNAM, 2018.
[34] María-Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA. «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales». *El teatro español a finales del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. 1, Historia y literatura en el reinado de Carlos II*. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi, pp. 137-154.
[35] Catalina BUEZO. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Edition Reichenberger, 2004.
[36] Alain BÈGUE. «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol». *La Licorne*, 82 (2007), pp. 133-156.
[37] José LÓPEZ-CALO. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI (Vol. I. Texto)*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.
[38] Lothar SIEMENS. «Villancicos representados en el siglo XVII: el de los ángeles y pastores de Diego Durón (1692)». *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), pp. 547-558.
[39] Álvaro TORRENTE. «Un villancico danzado y representado. "Los figurones ridículos de Salamanca"». *Actas del Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. María Antonia Virgili, Germán Vega y Carmelo Caballero (eds.). Valladolid: Sociedad 'V Centenario del Tratado de Tordesillas', 1997, pp. 495-516.
[40] Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid». *Calderón: innovación y legado, actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (2000)*. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.). New York: P. Lang, 2001, pp. 53-86; CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «¡Ande la rueda! ¡Va de cancioni! Apuntes históricos, literarios y musicales sobre el villancico Mundi Novi». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 139-175.

interpretando que los escasos villancicos cuya representación escénica está documentada constituyen excepciones y no una práctica habitual, o, de plano, desacreditando la posibilidad de su realidad escénica. Los trabajos de Llergo y de Torrente son los más sólidos y mejor documentados respecto a la argumentación a favor del aspecto teatral de los villancicos. Lo es también el capítulo 18, «Theatre of the Other» de la monumental tesis de Bernardo Illari[41]. En él, Illari se aproxima a la consideración de la teatralidad a partir de algunos referentes que retomo, como la consideración de rasgos de teatralidad en la poesía y en la música anotada. En general, todos los autores coinciden en señalar la falta de pruebas explícitas que validen esa práctica como una realidad histórica. La resolución de esos problemas —la comprobación de la necesidad de expresión teatral para comunicar su contenido y la demostración de su teatralización como práctica habitual[42]— **justifica** la presente tesis. Sus aportes aprovechan el terreno ya ganado en investigaciones previas, para dar importantes pasos más allá, aunque siga siendo mucho el terreno por explorar.

Dado que mi tesis consiste precisamente en desarrollar una propuesta metodológica de selección y análisis de villancicos, con el objeto de determinar si requieren cierto grado de representación teatral para poder expresar con mayor eficiencia los matices del contenido de sus textos literario y musical, en el capítulo 3 desarrollo con detalle el **marco teórico y metodológico** que le da sustento. Por ahora, aclaro que si bien el enfoque es interdisciplinario, en el sentido de que tomo algunas bases teóricas o métodos de la microhistoria y de la filología, el problema que pretendo resolver es musicológico, por lo que mi lugar de enunciación es desde esa disciplina.

Para el análisis histórico, parto del concepto de "huellas o indicios" de Carlo Ginzburg[43], así como la noción de "lo excepcional normal", planteada por Edoardo Grendi[44]

[41] Bernardo ILLARI. *Polychoral Culture…,* pp. 516-552.
[42] Mi interés por mostrar prácticas históricas busca evidenciar que el recurso interpretativo de la teatralización forma parte de los códigos de comunicación de algunos villancicos, más que abonar a la discutible pretensión de reproducir las condiciones sonoras de una ejecución histórica.
[43] Carlo GINZBURG. *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003.
[44] Edoardo GRENDI. «¿Repensar la microhistoria?». *Entrepasados*, 10 (1996), pp. 131-139.

y el concepto heterodoxo de "contexto" que describe Ronen Man[45]. Los conceptos y su aplicación metodológica están descritos oportunamente en el capítulo 2. Por su parte, las bases teóricas que sustentan mi propuesta metodológica son tomadas de algunos planteamientos puntuales de varios filólogos. Tomando en cuenta la consideración de la gestualidad inherente a la consustancial expresión oral de un texto literario cantado[46], combino diversos criterios de análisis de evidencias de teatralidad implícita, desarrollados de forma independiente por varios autores para el estudio de puntuales textos literarios con potencial escénico[47]. Apoyo mi aproximación e identificación de tales evidencias en premisas de la microhistoria, que enfoca la atención en detalles de manera meticulosa, para reconocer indicios subyacentes que podrían pasar desapercibidos al realizar una inspección superficial[48]. Un diálogo crítico con estos autores me permite valorar las posibilidades de combinación y adaptación de sus bases teóricas, desarrolladas desde la filología y la microhistoria, para aplicarlas al análisis conjunto de textos musicales y textos literarios. La verificación de la metodología a través del análisis de casos requiere la consideración de las bases teóricas y estilísticas de la música de cada caso. Es esta una de las principales razones por las que el análisis se circunscribe al siglo XVII, aunque la metodología sea aplicable, teóricamente, también a los siglos XVI y XVIII. Entre los tratadistas que respaldan los casos analizados se encuentran Pedro

[45] Ronen MAN. «La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales». *Historia Actual Online*, 30 (2013), pp. 167-173.
[46] Margit FRENK. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005 [1997]; José María DÍEZ BORQUE. *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, Colección Oro Viejo, 1996.
[47] Robert JAMMES. «La letrilla dialogada». *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC, 1983, pp. 91-120; Alfredo HERMENEGILDO. «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández». *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1983)*. Madrid: Istmo, 1986, pp. 709-727; Alan DEYERMOND. «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles». *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx. Octubre-noviembre de 1992*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1994, pp. 39-56.
[48] Carlo GINZBURG. *Op. cit.*; Ronen MAN. *Op. cit*.

Cerone[49], Andrés Lorente[50] y Pablo Nassarre[51]. Como prueba de la posibilidad de aplicar la metodología a villancicos allende el siglo XVII, incluyo un villancico del primer cuarto del siglo XVIII. Para ese caso, me respaldo en el tratado de José de Torres Martínez Bravo[52]. Dado que me apoyo en elementos teóricos y metodológicos de la microhistoria para la redacción de los capítulos sustanciales, procuro en ellos "informar de manera explícita la trastienda y los andamiajes de la investigación […], realizando una comunicación directa y empática con los lectores potenciales", para hacer evidente lo provisional del discurso, sin argumentaciones autoritarias y categóricas[53]. Es decir, procuro, en mi narrativa, evidenciar mis reflexiones y el diálogo que entablo con autores y con documentos.

El **contenido de la tesis** está estructurado de la siguiente manera. El capítulo 1 ofrece una aproximación contextual a ciertos aspectos del villancico, con atención a los cambios semánticos del término, su estructura flexible, así como las funciones, momentos, espacios y prácticas de interpretación dentro de la liturgia. El tema ha sido ampliamente tratado en otros trabajos, por lo que expongo sólo las generalidades y aspectos específicos que respalden lo abordado en los dos siguientes capítulos, con especial énfasis en consideraciones a partir de información en fuentes históricas hispanoamericanas, mucha de ella inédita. La inclusión de dichas fuentes, encontradas en mi búsqueda documental, constituye un aporte importante a la discusión sobre esta temática. Otros aspectos son oportunamente referidos a otros trabajos. En el capítulo 2 realizo un análisis crítico de información histórica, también primordialmente inédita —lo cual constituye otro aporte en esta tesis—, con el objeto de demostrar la efectiva representación escénica, dentro del oficio de maitines, del tipo de villancicos estudiado. En el capítulo 3

[49] Pedro CERONE. *El Melopeo y maestro*. Nápoles: Imprenta de Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
[50] Andrés LORENTE. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672.
[51] Pablo NASSARRE. *Fragmentos músicos*. Madrid: Imprenta de Música, 1700.
[52] José de TORRES MARTÍNEZ BRAVO. *Reglas generales de acompañar [...] añadido ahora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano*. Madrid: Imprenta de Música, 1736.
[53] Ronen MAN. « La microhistoria como referente…», p. 171.

presento mi propuesta metodológica, ofreciendo las bases teóricas a partir de las cuales la he construido. El análisis de casos en el capítulo 4 cumple una doble función. Por un lado, demostrar que los villancicos estudiados requieren cierto grado de expresividad teatral —además de literaria y musical— para la elocuente transmisión de sus códigos de comunicación. Por otro lado, ese análisis constituye el laboratorio de prueba que valida el funcionamiento de mi propuesta metodológica. Cada capítulo ofrece un resumen inicial y una síntesis conclusiva, con el fin de llevar al lector de la mano ante la cantidad de información que se presenta. En un último apartado reúno las conclusiones de la tesis, algunas consideraciones finales y la mención de líneas abiertas, antes de ofrecer la relación de fuentes y obras consultadas. Dos anexos complementan el trabajo. En el primer anexo ofrezco una relación del corpus seleccionado, a partir de la revisión de varios fondos musicales hispanoamericanos. El segundo anexo está conformado por mi edición de los villancicos analizados en el capítulo 4, con el doble propósito de facilitar la corroboración de lo expuesto en la aplicación de mi metodología y, además, hacer accesible el repertorio tanto a intérpretes como a estudiosos. Para ello, ofrezco, en cada caso, primero una edición sin transportar la obra, para efectos de cotejo con el análisis del capítulo 4, y luego una edición transportada, para uso de intérpretes. El conjunto de partituras está precedido por los criterios de transcripción paleográfica y de edición.

En la transcripción de textos literarios antiguos modernizo la grafía de las palabras, desato abreviaturas y contracciones, añado signos de puntuación y, en general, actualizo los textos según el uso ortográfico actual. Por el contrario, conservo la grafía original en los textos literarios correspondientes a la caracterización lingüística de personajes foráneos o subalternizados, pues representan, intencionalmente, desviaciones fonéticas en la pronunciación del castellano. En tales casos, sólo modernizo la acentuación, la puntuación y el uso de mayúsculas. Cuando me parece oportuno, ofrezco notas léxicas para palabras que han caído en desuso o que tienen un significado distinto a los usos actuales. La inclusión de esas notas léxicas es sistemática en las ediciones poéticas incluidas en el anexo 2.

Capítulo 1. El villancico paralitúrgico: algunos aspectos históricos, formales y funcionales

1. Hola, hola, zagalejos.
2. ¿Qué trae, señor sacristán?
1. Más de dos mil villancicos,
que he hecho de ayer acá.
2. Díganos de qué (si sabe)
1. Del frío y del tiritar
del Niño son los trecientos,
de su Madre los demás.
2. ¿Y piensa cantarlos todos?
1. Ochenta se cantarán
aquesta noche, y los otros
los echaremos en sal.

Villancicos que se cantaron en el coro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, en la solemnísima fiesta del Santísimo Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, este año de 1634.

El objetivo de este capítulo es proporcionar un marco contextual que permita comprender algunos aspectos referentes al villancico, que considero en los capítulos 2 y 4. El estudio del villancico como género poético musical ofrece un campo que está lejos de agotarse. Sin embargo, existe en la actualidad abundante bibliografía que ofrece información sobre su origen y desarrollo, así como sobre sus características formales, tanto literarias como musicales, vistas desde una perspectiva diacrónica. Como menciono en la introducción, también hay abundante bibliografía sobre el lugar y función que ocuparon los villancicos en determinadas celebraciones religiosas, sobre su composición poética y musical, sobre sus intérpretes, sobre su difusión, sobre sus rasgos de estilo poético y musical en distintos períodos, sobre sus vínculos con la sociedad y con algunos grupos culturales, sobre las opiniones y censuras derivadas de sus usos y

abusos, sobre su relación con la religiosidad, e incluso sobre sus vínculos con las emociones y la sensibilidad. No pretendo repetir lo mucho que se ha escrito al respecto, por lo cual me limito a referir en este capítulo algunos aspectos generales sobre la estructura flexible del villancico, sobre algunos de sus usos funcionales, sobre el lugar, espacio y sujetos relacionados con su creación e interpretación. A partir de esta información denomino y defino mi objeto de estudio con más precisión. Dado que la información disponible sobre algunos aspectos puntuales se basa, por lo común, en referencias peninsulares, ofrezco información inédita de fuentes documentales hispanoamericanas, que abonen a la documentación y discusión crítica de aspectos relacionados con la definición polisémica del término villancico y la casuística con relación a su momento de ejecución, entre otros.

1.1. Un género poético-musical polisémico y maleable

Durante los Siglos de Oro de la literatura hispana se dio un importante acercamiento entre las manifestaciones artísticas "eruditas" de tradición escrita y las "culturas populares", dice Margit Frenk[54]. La vida cotidiana y las relaciones sociales se ven reflejadas en los distintos géneros literarios del período, sobre todo en la novela, el teatro y la poesía[55]. Esta última en particular era una manifestación de carácter fundamentalmente colectivo y oral. Como señala Frenk, la poesía de la Edad de Oro rara vez se leía en silencio; lo habitual era recitarla o cantarla ante un grupo variable de personas, previa memorización[56]. La poesía constituía, pues, un medio *sonoro* de expresión. Juan Díaz Rengifo aconseja, en el capítulo XX "Método breve para hacer versos" de su *Arte poética española*:

[54] Margit FRENK. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 58-96.
[55] Álvaro LLOSA SANZ. «Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 19 (2001-2002), http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/villanci.html [Consulta 08-12-2020].
[56] Margit FRENK, *Poesía popular hispánica*…, p. 159.

> busque una o dos o cuatro coplas […] que sean a juicio de algún buen poeta elegantes y numerosas, y tengan […] perfección […], y éstas decórelas y dígalas como quien *representa* en voz, o cántelas, y luego procure hacer otras a aquel sonido. Y no le dé pena que falte al principio la sentencia o no sea tan buena […], porque primero es menester *que el oído se acostumbre al sonido y corriente del verso*"[57].

Dentro de los distintos géneros poéticos, uno en particular estaba destinado exclusivamente para musicalizarse. Dice Díaz Rengifo: "Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia y para otros propósitos, pero éste sólo para la música"[58].

Las variantes del término en los siglos XV y XVI —villancete, villancillo; villanesca, villancico—, todas con la raíz *villa*, asocian estas composiciones con las "culturas populares", en tanto opuestas a la "cultura cortesana". Sin embargo, los textos que transmiten las fuentes parecen constituir no un reflejo de la cultura de los villanos, es decir, de los habitantes de las villas, sino la "imitación" de estructuras, temas, estilos y otros rasgos de la poesía y los cantos "populares"[59]. Isabella Tomassetti señala que "Incluso las composiciones que más revelan la vertiente popularizante o el aprovechamiento de temas y estilemas de tipo marcadamente tradicional no dejan de manifestarse como un resultado de la asimilación cortesana"[60]. El hecho es que estos cantos aparecen claramente

---

[57] Juan DÍAZ RENGIFO. *Arte poética española*. Salamanca: Casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592, pp. 22. El "Método breve para hacer versos" que propone Díaz Rengifo busca el desarrollo de una técnica de imitación. Pero el hecho de recomendar acostumbrar al oído muestra la importancia de lo sonoro, de la "vocalidad" de la poesía, aunque esté escrita. Retomo esta idea en el capítulo 3.

[58] *Idem*, p. 30.

[59] Eva LLERGO Ojalvo. *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 7. Diversos problemas asociados con el reconocimiento de la antigua lírica popular en español, así como el estudio de citas, desarrollos, reelaboraciones, paralelismos y otros procesos reflejados en fuentes escritas, incluso algunas valoraciones sobre la autenticidad de lo "popular" recogido en esas fuentes, son abordados por Margit Frenk en *Poesía popular hispánica…*

[60] Isabella TOMASSETTI. *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Edition Reichenberger, 2008, pp. 12-13, citada por Eva LLERGO OJALVO, *El villancico en la Real Capilla*…, p. 8.

asociados con la poesía cancioneril cortesana desde finales del siglo xv, durante todo el siglo XVI e incluso inicios del XVII. El término villancico parece relacionarse, en ese período, aunque no de forma exclusiva, con poesía cantada en entornos cortesanos, utilizando temas y maneras asociables con "lo popular". Así lo describe Sebastián de Covarrubias a principios del siglo XVII:

> Villanescas, las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Este mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi"[61].

Retomo unas líneas más adelante la última oración de esta definición de Covarrubias. Por ahora, señalo únicamente que, en esa misma época, su equivalente profano recibía el nombre de letrilla[62], aunque he visto en no pocas fuentes de la época el intercambio de significado entre ambos vocablos.

Otro elemento asociado con el término "villancico" en ese período tiene relación con su **estructura**. La primera definición conocida la proporciona Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana*, de 1496. Encina señala que se le llama villancico a un tipo de estrofa de dos o tres versos:

> Muchas veces vemos que algunos hacen sólo un pie, y aquél ni es verso ni copla, porque habían de ser pies y no sólo un pie. Ni hay allí consonante, pues que no tiene compañero, y aquél tal suélese llamar mote. Y si tiene dos pies, llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención, por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado, también será villancico o letra de invención. Y entonces el un pie ha de quedar sin consonante, según más común uso. Y algunos hay del tiempo antiguo de dos pies y de tres pies que non van en consonante, porque entonces no guardaban tan estrechamente

[61] Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1611, p. 210. http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0. [Consulta 08-12-2020].
[62] Luis de GÓNGORA. *Letrillas*. Introducción de Robert Jammes. Madrid: Castalia, 2001, pp. 9-11.

> las observaciones del trovar. Y si es de cuatro pies, puede ser canción y ya se puede llamar copla, y aun los romances suelen ir 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[63].

Un siglo después, la descripción de la estructura métrica es mucho más prolija, aunque muestra cierto grado de flexibilidad. Juan Díaz Rengifo describe:

> En los villancicos hay cabeza y pies. La cabeza es una copla de dos o tres o cuatro versos, que en sus *ballatas* llaman los italianos repetición o represa, porque se suele repetir después de los pies. Los pies son una copla de seis versos, que es como glosa de la sentencia que se contiene en la cabeza[64].

Díaz Rengifo dedica cinco capítulos a la descripción de los villancicos, de las cabezas, de los pies, de las repeticiones e incluso de los villancicos de redondilla menor, señalando los juegos de rimas, las variantes posibles y mostrando ejemplos[65]. En 1602, Luis Alfonso de Carvallo asocia el origen del nombre con la "tonada popular" que dice "Al villano sí le dan la cebolla con el pan". Al margen de la veracidad de tal origen, resalto que Carvallo señale que "a la tonada llaman El villano, y ni más ni menos al baile que con ella se hace[66], donde comenzaron llamar *villancicos* a los que ahora diremos, por ser sólo *para cantar con instrumento"*[67]. La descripción que hace Carvallo de las variantes estructurales de villancicos es semejante a la de Díaz Rengifo. Sus especificidades han

[63] Anastasia KRUTITSKAYA. *Los villancicos cantados en la catedral de México (1690-1730): Edición y estudio*. Tesis doctoral, UNAM, 2011, p. 23.
[64] Juan DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*…, pp. 30-31.
[65] *Idem*, pp. 30-38.
[66] Este baile y su tonada sigue vivo en la cultura popular de algunas regiones de España y Portugal. Véase un listado de fuentes antiguas que recogen este cantarcillo bailable —e incluso algunas variantes y sus contextos— en Margit FRENK. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 1070-1073. Véanse también referencias a su supervivencia en Margir FRENK. *Poesía popular hispánica*…, pp. 124-146.
[67] Luis Alfonso de CARVALLO. *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad de todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*... Medina del Campo: Imprenta de Juan Godínez de Millis, 1602, f. 82v.

sido descritas ya en abundantes trabajos[68]. Recupero únicamente el hecho de que ofrece nombres alternativos a las secciones: "A la cabeza llaman comúnmente letra", mientras que llaman pies "A unas coplas que se siguen tras de las letras"; llama "retornelo" a lo que Díaz Rengifo menciona como "repetición"[69]. Son significativos los adjetivos con que califica ciertas variantes: "También hacen villancicos *de versos quebrados*, y *muy graciosos y de buenas tonadas*"[70], porque asocia el uso de versos quebrados con lo gracioso. Vemos así que a finales del siglo XVI e inicios del XVII, la parte formal, específicamente en lo que respecta a la métrica y el manejo de rimas, junto con su condición de poesía cantada, es lo que determinaba la identidad del término "villancico". Pero desde entonces, recién iniciando el siglo XVII, se prevé ya la notable diversificación formal que llegaría a adquirir el género, en un constante condicionamiento mutuo entre poesía y música: "Otras *innumerables maneras* hay de letras y villancicos *que cada día se van inventando*, que están más sujetos a las consonancias de las músicas que a las reglas poéticas"[71].

Valga señalar que las diversificaciones estructurales del villancico no son ni lineales ni diacrónicas. Dentro de la creciente variedad formal que se puede verificar en el transcurso del siglo XVII, conforme aumenta la cantidad de fuentes literarias y musicales disponibles en la actualidad, son dos las macroestructuras más frecuentes, ambas con muchas variantes posibles en la estructura interna de la versificación. Alain Bègue las distingue como villancicos bipartitos, y villancicos tripartitos[72]. Los primeros están formados generalmente por una cabeza o estribillo y una serie de coplas. Los villancicos tripartitos presentan, además, una sección previa, inicial, generalmente identificada

[68] Entre ellos, refiero la descripción esquemática que realiza Leonardo Waisman para los villancicos de este período, mostrando las relaciones asimétricas entre las estructuras literarias y las estructuras musicales. Véase Leonardo WAISMAN. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2018, pp. 168-169.
[69] Luis Alfonso de CARVALLO, *ibidem*.
[70] *Idem*, f. 84v.
[71] *Idem*, f. 85v. Las cursivas son mías.
[72] Alain BÈGUE. «A literary and typological study of the late 17th-century villancico». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2007, p. 233.

como "introducción". Bègue llama "cabeza" a la primera sección de los villancicos bipartitos y reserva el término "estribillo" para la sección central de los villancicos tripartitos[73]. Hago notar, sin embargo, que en las fuentes del siglo XVII no se hace tal distinción[74]. La primera sección de los villancicos bipartitos, llamada "cabeza" en la preceptiva, no suele presentar marbete alguno específico para ella en las fuentes literarias impresas o las manuscritas musicales de las primeras décadas del siglo XVII. Hacia la década de 1630, ocasionalmente se le identifica como "estribo" (en pliegos impresos para la catedrales de Sevilla y de Toledo) y, a partir de la década de 1640, convive durante unas décadas con el término "estribillo". Ese último vocablo aparece también para la segunda sección prototípica de los villancicos tripartitos, que entonces sólo son ocasionales[75]. Las coplas sí suelen estar identificadas como tales desde las primeras fuentes conservadas del siglo XVII, aunque en singular, "copla", incluso cuando la sección contiene dos o más estrofas. Además de los impresos de la BNE y los de las ocho bibliotecas mexicanas, catalogados respectivamente bajo la coordinación de Isabel Ruiz de Elvira Serra, y de Anastasia Krutitskaya, esto se puede verificar en el Cancionero de Gaspar Fernández[76], con villancicos fechados entre 1609 y 1616, así

[73] Alain BÈGUE. «A literary and typological study…», p. 246; Alain BÈGUE. «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, p. 32.

[74] Me refiero a la distinción de las secciones con encabezados que las nombren. Por supuesto, la estructura puede distinguirse por cambios métricos o estilísticos. En el caso de las letras impresas, puede haber alguna distinción con recursos tipográficos.

[75] Para verificar esta información, me he apoyado en la revisión directa de fuentes con notación musical de diversos archivos iberoamericanos, así como en Anastasia KRUTITSKAYA. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. Frankfurt / México: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2020, que recoge ese tipo de información con suficiente nivel de detalle. Para el caso de los pliegos de villancicos conservados en la BNE, he tenido que consultar los cientos de imágenes que ofrece la Biblioteca Digital Hispánica (http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/), apoyándome en Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA (coord.). *Catálogo de pliegos de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992. No he considerado los pliegos de villancicos identificados en bibliotecas británicas (Álvaro TORRENTE y Miguel Ángel MARÍN. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambidge)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000) ni estadounidenses (Álvaro TORRENTE y Janet HATHAWAY. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007); tampoco los de la Biblioteca Nacional de Chile ni los conservados en colecciones privadas.

[76] AHAAO, Cancionero de Gaspar Fernández.

como en el juego incompleto de cuadernos con los villancicos compuestos por Juan Gutiérrez de Padilla para los maitines de *Corpus Christi* en 1628[77], celebrados en la catedral de Puebla.

La esquematización de villancicos bipartitos y tripartitos descrita por Bègue refiere únicamente a los casos más frecuentes, que considera prototípicos. Esas dos categorías sirven al filólogo francés para organizar el estudio de distintas maneras de articular el discurso a través de la estructura de las secciones, incluyendo aspectos que señalan la proximidad de ciertas estructuras con el teatro breve. Este último detalle me mueve a considerar esa clasificación de prototipos. Sin embargo, esas dos estructuras conviven no sólo con otras variantes de villancicos de dos o tres secciones, sino de una, cuatro o más secciones por demás diversas. Entre ellas, son frecuentes los romances —muchas veces identificados como "coplas"— con o sin estribillo final, romance-estribillo-coplas, ensaladas con las más variadas secciones, etcétera.

Esa maleabilidad del villancico le permite ampliar sus posibilidades estructurales hasta la indeterminación formal. Poco más de un siglo después de la primera edición del *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, Joseph Vicens tuvo que ampliar notablemente el número de capítulos dedicados al villancico en la reedición de 1703. Vicens hace notar lo mucho que había cambiado el género hacia finales del siglo XVII:

> En todo género de metros hoy llega al sumo la perfección de la poesía, con invención relevante de sutilísimos poemas a que se esmeran los ingenios. Testigo evidente es la agudísima variedad de villancicos que en estos tiempos inventan los poetas, […] siendo muy distintos de los pasados. […] en el corriente estilo, hoy constan las más veces de muchas especies, o de cuantas quisiere el poeta, o de todas las que dije en el capítulo 8, como la experiencia enseña y

[77] AHVCMP, Música, Leg. 1, Villancicos de Corpus Christi de 1628. En el catálogo elaborado por Aurelio TELLO, Dalila FRANCO y Abel MANÍ ANDRADE (*Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos. Proyecto de catalogación, transcripción, investigación y difusión del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla*. México: Coordinación Nacional de Música y Ópera, INBAL, 2015, pp. 233-236) se le identifica con la signatura AMVCCP.508.

> se ve practicado en la *Lira poética*[78], que trae los más famosos y elegantes villancicos de este corriente método. Supuesto ya que los villancicos que hoy están más en uso y con otro perfectísimo estilo mejorados, se componen de cuantas especies de versos quisiere su autor. Se debe advertir que a veces son los versos consonantes […] Otras veces son asonantes […] Otras veces son mixtos, esto es, parte consonantes y parte asonantes, trabados a veces unos con otros, y con algún disonante intermedio, el cual método practica la *Lira poética* en muchos villancicos de famosísima cadencia […] De esta suerte son los métodos de villancicos que hoy más se practican, con los cuales se conforma la música.
>
> […] constan los villancicos, algunos de introducción, estribillo y coplas. Otros de solo estribillo y coplas. Otros de introducción, estribillo y recitativo. Otros de estribillo y recitativo. Otros de recitativo solo. Y otros de coplas solas[79].

De las palabras de Vicens se hace evidente que lo que determina la identidad del villancico hacia el tercer cuarto del siglo XVII[80] ya no es la estructura métrica ni la articulación de sus secciones, es decir, la forma, pues menciona que la "agudísima variedad de villancicos […] se componen de cuantas especies de versos quisiere su autor". ¿A qué se le está llamando villancico, entonces? La definición de Sebastián de Covarrubias que ya cité nos muestra que el sentido del término ya se estaba desplazando a inicios del siglo XVII: "Este mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y *Corpus Christi*"[81]. Vemos, así, que la alusión aparentemente limitada a lo temático —la poesía cantada a la manera de los villanos, pero en ambientes cortesanos—

[78] Se refiere a la publicación póstuma con poesía de Vicente SÁNCHEZ. *Lira Poética*. Zaragoza: Imprenta de Manuel Román, 1688.
[79] Juan DÍAZ RENGIFO y Joseph VICENS. *Arte poética española*. Barcelona: Imprenta de Joseph Teixidó, 1703, pp. 52-53.
[80] Vicens refiere, como modelo, los villancicos de la *Lira poética* de Vicente Sánchez. De acuerdo a la información contenida en la propia *Lira poética*, la composición de tales villancicos puede fecharse entre 1665 y 1678. Véase Vicente SÁNCHEZ. *Lira poética*…, pp. 193, 298.
[81] Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana*…, p. 210.

fue asociándose progresivamente con lo formal y, finalmente, con lo funcional: la celebración de fiestas religiosas, con muchas posibilidades formales y temáticas.

Antes de mencionar algunos aspectos relacionados con la funcionalidad del villancico en el siglo XVII, es oportuno señalar que esos desplazamientos semánticos del término —revisados ya con mucho más detalle y amplitud en otros trabajos[82]— no suceden de manera diacrónica. Al problema de la polisemia sincrónica del vocablo "villancico" se añade el de la existencia de otros términos con los que ocasional y circunstancialmente pudo compartir plenamente algunos de sus significados o, por lo menos, algunas de sus características definitorias. La prolongada vida del villancico como género poético-musical —que inicia en el siglo XV y llega hasta nuestros días— le ha permitido convivir con términos como "letras", "canciones", "chanzonetas", "letrillas", "tonos", "cuatros", "tonadas", "cantatas", "tonadillas", etcétera[83], por mencionar sólo los que tuvieron vigencia en distintos momentos de los siglos XVI a XVIII —es decir, el período de dominio español en América. Por si no bastara esa complejidad, cada uno de esos términos también es polisémico. Reviso a continuación el uso que se le da a los dos términos que más aparecen en las fuentes hispanoamericanas, durante los siglos XVI y XVII.

[82] Véase, por ejemplo, Álvaro TORRENTE. «The Villancico in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre and Function». *Journal of the Instituto of Romance Studies*, 8 (2000), pp. 57-77; el capítulo 1 de la tesis doctoral de Anastasia KRUTITSKAYA (*Los villancicos cantados en la catedral de México*…, pp. 12-31); los capítulos 1 y 2 de la tesis doctoral de Eva LLERGO OJALVO (*El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 5-132) y «El villancico religioso», capítulo 6 de Álvaro TORRENTE (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 3. La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 433-530.

[83] Me consta esa diversidad nominal, a partir de la revisión de abundante documentación en diversos repositorios iberoamericanos. Por supuesto, también la refieren muchos otros investigadores. La ambigüedad se refleja incluso en diversas fuentes lexicográficas del período, que pueden consultarse en la página *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, del portal electrónico del Real Academia Española: http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle

1.2. Chanzonetas y villancicos: consideraciones terminológicas

Algunos estudiosos del villancico suelen tomar el término "chanzoneta" —de uso común durante el siglo XVI y los primeros años del XVII, al menos en la Península Ibérica— como sinónimo del sentido funcional de "villancico", en tanto composición poético musical interpretada como parte de las celebraciones religiosas. Nelson Hurtado, por ejemplo, hace una revisión general de su uso y luego afirma que desde la segunda mitad del siglo XVI "ambos términos se emplean indistintamente para referirse a un mismo tipo de composición y, como ya referimos, se utiliza el vocablo villancico o chanzoneta (o sus variantes) como término traslaticio"[84]. Por otro lado, José López-Calo señala, apoyándose en abundantes referencias, que el uso del término "chanzoneta" en la catedral de Granada durante la segunda mitad del siglo XVI parece estar vinculado con representaciones escénicas durante el oficio de maitines de diversas fiestas, sobre todo en Navidad[85]. Eva Llergo realiza un examen detallado de los matices del término "chanzoneta", a partir de las referencias y reflexiones vertidas por José López-Calo. La autora resalta el vínculo de las chanzonetas con las representaciones dentro del coro durante el oficio de maitines e incluso cómo en alguna ocasión se da la "confusión" nominal, dice ella, entre "chanzonetas" y "entremeses"[86]. Dado que el 8 de noviembre de 1566 "mandaron que la noche de Navidad, a los maitines, no haya representación alguna, sino sólo chanzonetas, como el año pasado" y que en 1570 "Mandaron que se suspenda la representación de la noche de Navidad, hasta que su señoría ilustrísima, el cardenal, sea venido", Llergo comenta:

> Llegado este momento, las chanzonetas, sin el apoyo de las representaciones, debieron ver mermado el atractivo que ejercían ante los fieles. La "reinvención"

[84] Nelson HURTADO. «¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII». *Heterofonía*, 134-135 (2006), pp. 47-50.
[85] José LÓPEZ-CALO. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963, pp. 252-280.
[86] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 56-63.

> del género que supuso la elección del término "villancico" a finales del siglo XVI, y su fuerte vinculación con lo popular, vendría a subrayar que el momento de interpretarlos era el momento dedicado al pueblo en las ceremonias donde podía encontrar elementos reconocibles, aunque ahora vieran desprovistos de la representación[87].

Llergo también señala, dentro de sus reflexiones, la sinonimia que ve en los términos "chanzoneta" y "villancico". Al citar y analizar la referencia de Francisco Guerrero respecto a que los maestros de capilla tienen "por muy principal obligación componer *chanzonetas y villancicos*", y que luego sólo menciona como "chanzonetas", llega a la conclusión de que "las posibles diferencias, si existían, debían ser tan nimias a finales del siglo XVI que podían quedar solventadas utilizando una sola palabra para nombrar las dos, en pos de la claridad de lo expuesto"[88].

No pretendo deslindar el asunto, pues aunque tiene relación directa con el tema de la representación, se desvía del problema central de este trabajo. Sin embargo, me permito aportar alguna información adicional, relacionada con el uso de los términos "chanzoneta" y "villancico" en varias catedrales hispanoamericanas, para sugerir una vía semejante a la que plantea López-Calo, sobre todo en lo que respecta a mantener presente el vínculo entre el uso de los términos y la persona o corporación que lo enuncia en un momento y entorno específicos, sin pretensiones extrapoladoras ni generalizadoras[89]. Parto, sin embargo, de un primer comentario general: el término "chanzoneta" se siguió utilizando una buena parte del siglo XVII en Hispanoamérica, a diferencia de lo que

[87] *Idem*, p. 63.
[88] *Idem*, pp. 60-61.
[89] Luego de revisar la documentación de la catedral de Granada en el siglo XVI, valorar la posibilidad de que los variados nombres de los cantos en lengua romance sean sinónimos y encontrar, entre muchos testimonios, un único caso de vacilación, López-Calo señala que los diversos términos "eran usados conscientemente para designar diversos géneros musicales, o, tal vez, diversos matices del mismo género". Véase José LÓPEZ-CALO. *La música en la catedral de Granada*…, pp. 256-257.

diversos estudiosos señalan respecto a la España peninsular, que indican que desaparece en el transcurso de las primeras décadas del siglo XVII[90].

La primera mención a chanzonetas en la catedral de México aparece en un acuerdo capitular de 1538. En él se ordena librar un pago "para aderezar los niños cantores para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, para las chanzonetas de la Pascua y Noche Santa de Navidad"[91]. El uso del término se da con regularidad al menos hasta mediados del siglo XVII en la catedral de México, cuando se le ordena "el hacer las chanzonetas de *Corpus*, Ascensión y nuestro padre San Pedro al maestro Francisco López"[92]. Es decir, no está asociado exclusivamente con la Navidad, como sostienen algunos autores, al tomar como absoluta y general la definición del *Tesoro de la lengua castellana o española*: "CHANZONETA, corrompido de cancioneta, diminutivo de canción. Dícense chanzonetas, los villancicos que se cantan las noches de Navidad en las iglesias, en lengua vulgar, con cierto género de música alegre y regocijado"[93]. La asociación de poesía cantada con representaciones, además de las chanzonetas, queda patente en acuerdos como el siguiente:

> […], habiendo sido citados los dichos señores de *ante diem* para tratar de dar salario al bachiller Villalobos por poeta de esta santa iglesia, atendiendo a la

[90] Esta generalización, por supuesto, invisibiliza la pervivencia del término "chanzoneta" en algunas regiones puntuales. Por ejemplo, puede encontrarse en Sevilla, a mediados de siglo XVII, junto con otros términos que la crítica actual considera sinónimos: "*Villancicos y chanzonetas* que se cantaron en la iglesia colegial de Nuestro Señor San Salvador de Sevilla, la noche de Navidad en este año de 1646" (Anastasia KRUTITSKAYA. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas*…, p. 257, n. 124). Los mismos datos de portada presenta el pliego de 1647, para la misma ocasión y lugar (*Idem*, p. 264, n. 128). En 1666 puede verificarse el uso traslaticio de los términos, al encabezar como "Villancicos" los que se cantaron en los maitines de la Concepción en la iglesia de Santa María la Blanca, pero enumerar cada uno como "Chanzoneta primera", "Chanzoneta segunda", etcétera, hasta la "Nona chanzoneta", aunque sean variados los temas y maneras de cada una. RUIZ DE ELVIRA SERRA (coord.). *Catálogo de pliegos de villancicos*…, p. 132, n. 378. La mención de ambos términos en Sevilla puede localizarse incluso en una fecha tan tardía como 1702 —tardía para los referentes de la España peninsular, se entiende—, como puede verse en el pliego impreso con los "Villancicos y chanzonetas" para la dedicación del templo de la parroquia de San Miguel de Sevilla (BNE, VE/1310/1(2), http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169983&page=1 [Consulta 07-12-2020]).

[91] ACCMM, LAC 1, f. 4v, 15 de noviembre de 1538.

[92] ACCMM, LAC 12, f. 35v, 11 de abril de 1654.

[93] Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana*…, p. 581.

> necesidad que tiene de este sujeto o de otro semejante esta santa iglesia y el maestro de capilla, y que es fuerza sustentarle por la *costumbre que de cantar chanzonetas hay la fiesta de Corpus Christi, toda su Octava, Navidad, Asunción de Nuestra Señora y otras que se ofrecen*; dijeron que obligando al dicho bachiller Villalobos a que todas las veces que el maestro de capilla le pidiere letras, así las fiestas nombradas, como para otras que en esta santa iglesia se ofrezcan hacer entre año, *como son coloquios y representaciones*, de que el maestro de capilla le advertirá […][94].

Por otro lado, la primera mención del término "villancico" en acuerdos capitulares eclesiásticos de México aparece en 1586[95]. Sin embargo, ambos términos se usan con frecuencia en los últimos años del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII. Son significativos los testimonios documentales que incluyen ambos, dando a entender que refieren a dos cosas distintas. Por ejemplo, un inventario de la catedral de México fechado en 1589 —excepcional, pues proporciona detalles que no suelen incluirse en los inventarios de música circunstancial, como íncipit literario, número de voces, género y ocasión festiva— proporciona un listado de más de cien obras en lengua vernácula, compuestas para diversas ocasiones festivas de la catedral. Algunas están identificadas como chanzonetas, otras como villancicos; también se especifican ensaladas, coloquios, tercetos y una lira[96]. Para la recepción de un nuevo arzobispo, el cabildo eclesiástico mexicano acuerda que "se le cante un villancico o chanzoneta breve", entre otras actividades que se encargan al maestro de capilla Juan Hernández[97]. También se mencionan ambos términos cuando el arzobispo García Guerra señala la importancia del "mucho concurso de cantores e instrumentos que tañesen y cantasen los *villancicos y chanzonetas* que

[94] ACCMM, LAC 4, f. 137r-137v, 10 de octubre de 1595. Las cursivas que resaltan los términos en esta y subsiguientes citas documentales son mías.
[95] ACCMM, LAC 3, f. 219v, 14 de enero de 1586.
[96] Un estudio y transcripción de este inventario (ACCMM, Inventarios, Libro 2, expediente 2, f. 89v-92r) fue publicado por Javier MARÍN LÓPEZ. «The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered». *Early Music*, XXXVI, 4 (2008), pp. 583-586. El autor proporciona algunos argumentos para considerar que existen matices diferenciales entre los términos "chanzoneta" y "villancico", referentes al contenido temático, a la funcionalidad o a la finalidad.
[97] ACCMM, LAC 4, f. 232r, 26 de octubre de 1599. Retomo esta referencia en el capítulo 2.

pudiesen", para cumplir con la solemnidad de la fiesta de *Corpus Christi*[98]. Lo mismo en una solicitud de licencia del maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata, "para que desde luego se pudiese recoger y ocupar en la composición de las *chanzonetas y villancicos* que se han de cantar en las Pascuas de Navidad de este año [1618] y fiesta de la Limpia Concepción de Nuestra Señora". La concesión de licencia ordena "que todos los músicos de la capilla tengan obligación de acudir a probar las *chanzonetas y villancicos* que el dicho racionero Antonio Rodríguez Mata hiciere y compusiere"[99]. En 1620 vuelven a mencionarse como dos cosas distintas en la orden para que el maestro entregue al archivo de la catedral "los libros de canto *y villancicos y chanzonetas*"[100]. La valoración de este matiz diferencial —o redundante, según desde donde se quiera ver— requeriría de más información y de la construcción de un marco conceptual ajeno al problema central de este trabajo. Pero me parece importante señalar la precaución con la cual han de considerarse los términos de la época, porque eso puede condicionar la selección del corpus de estudio.

Volviendo a las fuentes históricas que presenten los términos "chanzoneta" y "villancico", resultan más sugestivas las referencias de la catedral de Puebla, en la que ambos términos conviven durante el siglo XVII completo. Las chanzonetas se asocian con las representaciones en acuerdos como este de 1590:

> Este día mandaron que la capilla vaya en la procesión del *Corpus Christi*. Y *que canten y que asistan en los tablados de las comedias con chanzonetas y motetes*. Y que Juan de Vera *cante y haga* lo que le mandaren en este día. Y en la octava [e] infraoctava con instrumentos, so pena que serán penados. Y que vengan a probar todas las *chanzonetas* en la sacristía de los curas[101].

La primera referencia a villancicos en la catedral de Puebla menciona ambos términos, cuando el cabildo acuerda, a mediados de 1598, "Que al maestro de capilla

[98] ACCMM, LAC 5, ff. 189v-190r, 28 de mayo de 1610.
[99] ACCMM, LAC 6, f. 72r, 27 de noviembre de 1618.
[100] ACCMM, LAC 7, f. 77v, 01 de septiembre de 1620.
[101] AHVCMP, LAC 0, f. 139v, 11 de mayo de 1590.

Frutos de Castillo […] se le pidan las *chanzonetas y villancicos* que ha hecho en su tiempo, para que se le queden a esta santa iglesia"[102]. Durante la mayor parte del siglo XVII, son mucho más frecuentes las menciones a chanzonetas que las menciones a villancicos. En un acuerdo de 1621, pareciera que el término "chanzoneta" se relaciona específicamente con el texto literario, al ordenar a los cantores que "acudan y vayan a casa del dicho maestro de capilla a pasar las *chanzonetas y música para ellas*"[103]. Pero un par de meses después, el término parece referir específicamente a la música, cuando se le encarga a Gaspar Fernández la composición de "una *chanzoneta*, para lo cual se le prevenga y *dé letra a propósito*"[104].

En ocasiones, la fuente documental no sólo refiere ambos términos, sino que los vincula. Por ejemplo, en un detallado acuerdo entre el obispo y el cabildo de la catedral poblana, que regula las obvenciones de la capilla de música en 1612, se ordena:

> a los dichos cantores, acudan a casa del maestro de capilla Gaspar Fernández a ensayar, poner y probar las *chanzonetas de villancicos* que se hubieren de cantar en las festividades de Navidad y *Corpus Christi*, y en las demás que se ofrecieren a esta santa iglesia[105].

Con la intención de ordenar todo lo relacionado con la música de la catedral de Puebla en 1678, el cabildo ordena y especifica:

> Que se hagan y formen dos inventarios, el uno de todos los libros grandes y chicos y demás papeles que esta santa iglesia tiene de canto de órgano, y el otro de todos los demás que hay de canto llano, con *todas las chanzonetas, villancicos e instrumentos músicos* […][106].

[102] AHVCMP, LAC 5, f. 111r, 16 de junio de 1598.
[103] AHVCMP, LAC 7, ff. 270v-271r, 8 de junio de 1621.
[104] AHVCMP, LAC 7, f. 277r-277v, 7 de septiembre de 1621.
[105] AHVCMP, LAC 6, ff. 257v-258r, 14 de septiembre de 1612.
[106] AHVCMP, LAC 17, f. 161v, 14 de enero de 1678.

Pareciera que se están deslindando categorías distintas al especificar "chanzonetas, villancicos e instrumentos músicos". El testimonio más revelador, no por concluyente, sino porque evidencia la necesidad de no tomar a la ligera el uso de los términos ni la generalización de sus significados a cualquier momento, lugar y contexto, está recogido en las "Calidades y reservas que se pusieron para nombrar maestro de capilla", que estipulara el cabildo eclesiástico a mediados de 1679. Entre ellas, se señala el "salario en cada un año al maestro que se nombrare, quinientos pesos. Y cuarenta por apuntar las chanzonetas, y veinticuatro por los villancicos de la Concepción"[107]. Es decir, se asigna un monto del salario para anotar las "chanzonetas" y otro monto por los "villancicos" de la Concepción. Es necesario aclarar que, a juzgar por acuerdos capitulares de las décadas previas, el salario de 40 pesos corresponde a la elaboración de copias manuscritas de los papeles con notación musical, mientras que el salario de 24 pesos parece corresponder al gasto de la impresión de los pliegos con las letras[108].

En el caso de la catedral de Oaxaca, las escasas menciones a cantos en lengua romance en acuerdos capitulares del siglo XVII, todas de la segunda mitad del siglo, refieren siempre a "villancicos". Sin embargo, la primera sección de la sexta composición de las ocho contenidas en un juego de cuadernillos correspondientes al "Año de 1712. Maitines a la Natividad de Nuestra Señora", autógrafos de Francisco de Mota y Herrera, está identificada como "Chanzoneta a dúo"[109]. Este caso, asociado directamente con

[107] AHVCMP, LAC 17, f. 247v, 11 de julio de 1679. La transcripción completa de esta relación puede consultarse en Bárbara PÉREZ RUIZ. *Antonio de Salazar (ca. 1650-1715) 1. Obras en latín*. México: CENIDIM, 2016, pp. 35-37.

[108] En acuerdos precedentes de 1651, 1660, 1677 y 1678 puede rastrearse el pago al maestro de capilla por la impresión de las letras de los "villancicos" no sólo de la fiesta de la Concepción de la Virgen, sino también los de Navidad, incluidos en esos 24 pesos. Algunas de estas referencias están transcritas en los apéndices documentales que respaldan las fichas biográficas de compositores como Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes, Antonio de Salazar y Miguel Mateo de Dallo y Lana, en Aurelio TELLO, Nelson HURTADO, Omar MORALES y Bárbara PÉREZ. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. México: CENIDIM-INBAL / ADABI, 2019. Anastasia Krutitskaya estudia con detalle el proceso editorial de impresión de pliegos de villancicos para las catedrales de México y de Puebla. Véase la introducción de Anastasia KRUTITSKAYA. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas*… pp. 9-25.

[109] El juego de cuadernillos se conserva actualmente en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG, Papeles de música, 426 y 427). Sin embargo, los cuadernillos originales fueron escritos para la

una fuente poético-musical, no sólo muestra el uso del término "chanzoneta" en una época bastante tardía para los referentes peninsulares, sino que parece responder a un aspecto estructural. La sección identificada como chanzoneta corresponde a un juego de seguidillas. De las ocho obras contenidas en estos maitines a la Natividad de la Virgen, ésta, llamada *Dime, Niña de perlas*, es la única conformada por un juego de seguidillas y un estribillo final. Cinco presentan la estructura prototípica de estribillo y coplas, y dos la estructura de romance y estribillo.

Una obra de Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de la catedral de Lima entre 1676 y 1728[110], enreda más el asunto, al consignar en la portada "Villancico *en* chanzoneta a San Juan Bautista"[111]. Presenta tres secciones, identificadas como estribillo 1º, coplas y estribillo 2º. La estructura métrica de los estribillos corresponde, al igual que la "chanzoneta a dúo" de Mota y Herrera, a sendos juegos de seguidillas. Esta obra tiene, además, varios de los elementos de teatralidad que describo en el capítulo 3[112]. La "Chanzoneta a 4 a la profesión de Teresica la Chiquita" *Cuerdamente te acoges*, compuesta por Juan de Baeza Saavedra en 1667 para la ceremonia de profesión de fe de la monja Teresa Baeza en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla, también inicia con un estribillo cuya estructura corresponde a una seguidilla[113]. Esta coincidencia en el uso del término chanzoneta en tres composiciones de la segunda mitad del siglo XVII e inicios del siglo XVIII con estructuras métricas afines, compuestas en ciudades separadas hasta por más de cuatro mil kilómetros, no habría de tomarse a la ligera. De

catedral de Oaxaca, donde Francisco de Mota y Herrera se desempeñó como maestro de capilla entre 1708 y 1718. Véase información biográfica sobre el compositor en Ryzard RODYS. «Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos XVI al XIX)». *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. Sergio Navarrete Pellicer (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, pp. 96-98.

[110] Andrés SAS. *La música en la catedral de Lima durante el virreinato. Segunda parte. Diccionario biográfico, tomo II*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972, pp. 395-403.

[111] La obra se conserva en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG, Papeles de música, 850).

[112] Puede examinarse una transcripción paleográfica en Omar MORALES ABRIL. *Los villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco. Estudio y transcripción. El repertorio de la catedral de Guatemala, volumen 1*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, 2003, pp. 21, 32, 52-57.

[113] Puede verse información sobre esta obra, sobre la capilla de monjas del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla y sobre el compositor Juan de Baeza, en Aurelio TELLO, Nelson HURTADO, Omar MORALES y Bárbara PÉREZ. *Op. cit*.

ninguna manera pretendo sugerir acepción alguna del término "chanzoneta" que lo vincule con las seguidillas —seguidillas en cuanto estructura métrica, oh, polisemia—, sino sólo mostrar la enorme casuística y la complejidad que conlleva la consideración del uso de los términos[114].

He revisado una fuente musical más que menciona el término "chanzoneta", resguardada en el Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco. Se trata de una "Chanzoneta a 4 coros, que a cualquier intento se puede trovar", llamada *Escuchen los jacareros*[115] y destinada probablemente para un convento femenino[116]. En este caso, sin embargo, la métrica de la obra completa corresponde a la de un romance, aunque organizado según la estructura bipartita estribillo-coplas. Ignoro qué pudo motivar el marbete "chanzoneta", pero señalo el marcado carácter de jácara de la música[117].

Una referencia proporcionada por Andrés Sas, en la que el arzobispo de Lima Fray Juan de Almoguera prohíbe, en 1675, que "en Pascuas y festividades se cantasen *romances y villancicos y chanzonetas*", parece, a primera y superficial vista, que está

[114] Entre muchos otros elementos a considerar, uno de ellos es, por ejemplo, el entorno y bagaje cultural de los respectivos copistas. A pesar de la inmensa distancia entre las ciudades de actividad de los compositores de estas obras que consignan el término "chanzoneta" asociado con seguidillas a principios del siglo XVIII —estoy omitiendo la de Baeza, del tercer tercio del siglo XVII—, hago notar que la de Mota y Herrera es autógrafa. Este compositor fue alumno de Mateo Vallados en la catedral de Oaxaca en las últimas décadas del siglo XVII. La obra de Torrejón fue copiada en Guatemala. Aunque no se consigna el nombre del amanuense, el esfuerzo dedicado a la revisión sistemática de fuentes en varios repositorios me permite reconocer la caligrafía de Juan Fernández de León, maestro de capilla de la catedral de Guatemala entre 1717 y 1731. Este músico llegó a Guatemala en 1697, proveniente de Oaxaca, de donde era natural y donde se formó como músico, siendo alumno de Mateo Vallados en las últimas décadas del siglo XVII…

[115] Dentro de los diversos catálogos que se han publicado de este repositorio, cito el que ofrece José QUEZADA MACCHIAVELLO. *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004, p. 222, LCS 162.

[116] La parte solista está identificada como "sola", en femenino. Además, la letra parece dedicada a la vicaria de un convento, con menciones como "mi abadesa", "lo que tus hijas te dan", "yo quiero en nombre de todas dar", "qué prelada tan amada", "a mi vicaria". También podrían ser analogías que refieren a la Virgen María, pero la exaltación no llega a mencionar aspectos de divinidad. Finalmente, señalo que la caligrafía del copista parece ser la de Fray Gerónimo González de Mendoza, maestro de capilla del Convento de las Descalzas Reales de Madrid en la década de 1630. Véase, a propósito, la sección inicial del análisis del villancico *Yo, señores, soy un ciego*, en el capítulo 4 de esta tesis.

[117] Sobre la jácara, véase Álvaro TORRENTE. «¿Cómo se cantaba al tono de jácara?». *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid: Visor Libros, 2014, pp. 157-177. Abordo algunos aspectos relacionados con las jácaras en el capítulo 3.

refiriendo a aspectos formales de tres tipos de cantos en lengua romance[118]. Sin embargo, los términos "villancico", "chanzoneta" y otros afines parecen corresponder, en otras ocasiones, no a matices de forma o de función, sino de carácter, o de temática, o de estilo, o de otros aspectos contextuales o, de plano, a dos formas nominales que refieren a lo mismo.[119] Insisto en recalcar que el problema de la terminología abre un inmenso campo de estudio que no se puede dar por sentado, aunque —insisto también— no pretendo recorrerlo aquí.

Pero como he de nombrar con regularidad mi objeto de estudio, ante semejante polisemia, adopto entonces la denominación "villancico paralitúrgico" que propone Eva Llergo en su tesis doctoral. Esa acepción funcional —dentro de las muchas acepciones del término *villancico* y las varias acepciones del adjetivo *paralitúrgico*— considera, dice Llergo, la definición de Alejandro Luis Iglesias, aplicable a cualquier tipo de composición poética en lengua romance pensada para ser puesta en música y destinada a cualquier festividad religiosa, sea cual sea su estructura, con el matiz añadido de la definición que ofrecen Tess Knighton y Álvaro Torrente, respecto a que tal composición ha de estar contenida y cumplir una función dentro de una ceremonia oficial de la Iglesia católica[120]. A partir de ahora, dejo de entrecomillar la expresión villancicos paralitúrgicos.

---

[118] Andrés Sas. *La música en la catedral de Lima durante el virreinato. Primera parte. Historia general*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971, pp. 34, 185.

[119] Bernardo Illari considera, dada la complejidad y diversidad de aspectos asociados con el término, que el villancico es un metagénero, en el sentido de que no constituye un conjunto estático de prescripciones genéricas, sino un diálogo permanente entre géneros. Véase Bernardo Illari. *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2001, pp. 137-144.

[120] Eva Llergo Ojalvo. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 53. La definición que Llergo asigna a Tess Knighton y Álvaro Torrente (*Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2007, p. 3) aparece en una publicación previa, aplicada a la denominación "género villancico" (*"villancico genre"*); véase Álvaro Torrente. «The Villancico in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre and Function». *Journal of the Instituto of Romance Studies*, 8 (2000), pp. 57-77. He preferido "villancico paralitúrgico", porque transmite ese sentido genérico y, además, la funcionalidad en el entorno de la liturgia. Aclaro que el adjetivo "paralitúrgico" hace referencia al sentido que se le da habitualmente al término en el campo de la musicología; es decir, aquello que sucede dentro del ámbito de la liturgia, sin estar prescrita por ella. Este mismo sentido le da Glenn Swiadon en su tesis doctoral de literatura española, al mencionar que "Tras las prohibiciones tridentinas, el villancico barroco se independizó de los autos, y se formalizó como género paralitúrgico, organizándose en juegos (o series) de ocho o nueve, que se cantaban en las celebraciones de la iglesia". Glenn Swiadon Martínez. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*. Tesis doctoral, UNAM, 2000, p. 40.

1.3. Contexto de ejecución: función y espacio, intérpretes y público

Varias de las fuentes que cité, a propósito de la terminología, muestran algunas de las ocasiones en las que se interpretaban los villancicos paralitúrgicos. Vimos menciones a la noche de Pascua de Navidad, pero también otras fiestas, como *Corpus Christi* y toda su octava, la Ascensión, diversas fiestas de la Virgen María — la Asunción, la Natividad, la Concepción— o de determinados santos, pero también en actos oficiales de recepción de autoridades eclesiásticas, profesión de monjas, etcétera. Diversos trabajos dan cuenta de las ocasiones en las que se interpretaban villancicos paralitúrgicos, por lo cual no abundaré en ello[121]. Baste resumir que las fuentes que nos han llegado hasta hoy muestran un predominio de villancicos de Navidad —muchas veces asociados con Epifanía—, del Santísimo Sacramento, correspondientes a la fiesta de *Corpus Christi* y su octava, y de las fiestas marianas. Sin embargo, en ciertas instituciones y determinados períodos de tiempo más o menos delimitados, proliferan villancicos para advocaciones específicas, como San José, San Pedro Apóstol, Santiago Apóstol, San Nicolás de Tolentino, San Pedro Nolasco, San Ignacio de Loyola y otros santos. En muchos casos, esto depende del nombramiento de santos patronos, o de la fundación de aniversarios en distintos momentos de la historia de cada institución eclesiástica. En general, los villancicos paralitúrgicos se asocian con las fiestas de regocijo y de mayor jerarquía

[121] Véase, por ejemplo, el apartado "Lugar y función de los proto-villancicos y los villancicos", en el capítulo 2 de la tesis de Eva LLERGO OJALVO (*El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 64-77). También varias de las publicaciones de Álvaro TORRENTE, entre ellas el ya citado artículo «The Villancico in Early Modern Spain…», los capítulos de libro «Function and Liturgical Context of the Villancico in Salamanca Cathedral» (*Devotional Music in the Iberian World*…, pp. 99-147) y «The early history of villancico libretti» (*Musicology Today: Problems and Perspectives*. Olena Zinchevych (ed.). Kiev: Ukranian National Tchaikovsky Academy of Music, 2009, pp. 326-336). El autor articula muchos de sus trabajos previos, los complementa y actualiza, ofreciendo una visión panorámica bastante acuciosa, en el capítulo «El villancico religioso» de la *Historia de la música española*…, pp. 433-530.

en cuanto a aparato ceremonial. Excepcionalmente, también pueden encontrarse para fiestas penitenciales, como algunos "villancicos de Pasión" o "villancicos de Miserere"[122].

Álvaro Torrente menciona que los datos disponibles a partir de regulaciones en estatutos y ceremoniales difieren notablemente de una institución eclesiástica a otra y "demuestran patrones de cultivo heterogéneos, tanto en las advocaciones como en el contexto litúrgico o el número de obras"[123]. Menciona, asimismo, que "aunque la hora canónica más común era maitines, se prescriben villancicos regularmente en prima, vísperas, laudes, las procesiones y durante la misa", comentando que esto último es "algo que no reflejan las fuentes musicales y rara vez los pliegos impresos"[124]. Añado el matiz de que cientos de los más de mil villancicos pertenecientes a la catedral de Guatemala y actualmente resguardados en el AHAG —repositorio muy poco explorado[125]— ofrecen valiosas anotaciones que aportan información sobre las ocasiones y circunstancias de su interpretación en distintos momentos históricos, incluyendo su uso en determinadas acciones litúrgicas de la misa de varias fiestas del calendario litúrgico, en misas de aguinaldo, en misas nuevas, en consagraciones de templos, etcétera.

El oficio de maitines constituye la ocasión litúrgica más común para la ejecución de villancicos, tal y como lo consignan los abundantes pliegos impresos con las letras[126], las regulaciones en estatutos, ceremoniales y acuerdos capitulares, así como las fuentes musicales que nos han llegado, por lo general manuscritas. Me permito obviar

[122] Por ejemplo, el "Dúo al dolor del pecador, para después del Miserere" *Llorad por Dios* (AHAG, Papeles de música, 313) y el "Villancico de Miserere a 3" *Mas, ay, piedad* (BNB, Música, 295), ambos de Juan Hidalgo.
[123] Álvaro TORRENTE. *Historia de la música española*…, pp. 466-467.
[124] *Idem*, p. 469.
[125] El acervo de papeles de música de este repositorio ha sido explorado sólo parcialmente por los estudiosos, pues la única publicación que hasta la fecha da cuenta de su contenido lista sólo una porción —aproximadamente la tercera parte— de lo que actualmente resguarda. Robert STEVENSON. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: OEA, General Secretariat, 1970, pp. 65-106. Véase una descripción del fondo Papeles de música del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala en el apartado « Metodología de selección y análisis de textos poético-musicales de villancicos dramáticos», del capítulo 3 de esta tesis.
[126] Véanse los catálogos de pliegos de villancicos referidos en la introducción. Es importante señalar que la impresión de villancicos se dio sólo en algunas decenas de instituciones religiosas y durante determinados períodos. Ni remotamente reflejan la totalidad de villancicos paralitúrgicos que se habrán escrito e interpretado en todo el ámbito hispánico.

descripciones de villancicos en las estaciones de las procesiones, en misas de aguinaldo, etcétera, para centrar la atención en algunas generalidades de este oficio litúrgico, pues a él corresponden los villancicos paralitúrgicos que conforman la mayor parte del corpus seleccionado para este trabajo[127].

Los maitines corresponden a uno de los oficios nocturnos —el más extenso— de las horas canónicas. Tradicionalmente, su celebración se vincula con la media noche, pero diversas fuentes históricas evidencian que el momento de celebración del oficio de maitines podía variar de una iglesia a otra; incluso de una época a otra en el mismo templo. Por mencionar únicamente casos hispanoamericanos, muestro algunos acuerdos capitulares de la catedral de México que evidencian que los maitines no siempre se celebraban a la misma hora:

> […] que los días y noches de Pascuas, como es la Navidad y Resurrección y otros días que se dicen los maitines cantados de noche, que porque algunos de los señores prebendados están ya viejos y cansados, y otros que no pueden, mandose que, pidiendo *patitur*, por aquella noche se les pueda conceder. Y que se les ponga al tal prebendado que lo pidiere un punto de maitines en el cuadrante de las horas, con que si quisiere venir otro día a prima, venga, y si no, que corra su *patitur*[128].

Las adecuaciones circunstanciales en función de los intereses del cabildo quedan patentes en un acuerdo de 1577:

> habiendo visto con diligencia los inconvenientes que podían causar los entierros que de cabildo se hacían por la tarde, por razón del rezar de los maitines antes o después que el dicho entierro se hiciese […] todos los dichos señores, *nemine discrepante*, unánimes y de un acuerdo, establecieron, determinaron y mandaron que de aquí adelante todas las veces que hubiere entierro de cabildo y se haya de hacer por la tarde, que, sabida la hora de casa del difunto para

[127] Con relación al uso de villancicos en procesiones, misas, vísperas y otras ocasiones, me permito referir de nuevo a la bibliografía citada en la nota 121.
[128] ACCMM, LAC 2, ff. 243v-244r, 15 de abril de 1569.

> cuándo se ha de hacer el dicho entierro, se anticipe la hora de los dichos maitines […] Y que de tal suerte se anticipe la dicha hora, que antes aguarden en casa del difunto después de la hora que llamaron, que no el cabildo a ser llamado después de haber dicho los dichos maitines, si no fuese habiéndose dicho a su hora acostumbrada, que es después de las cuatro de la tarde[129].

Aunque se entiende, en este caso, que se refieren a los maitines de fiestas de menor rango, que solían hacerse enteramente rezados, queda patente que el horario de las celebraciones podía adaptarse a las necesidades o intereses coyunturales, como asegurar las jugosas obvenciones para los capitulares en eventuales e imprevisibles entierros pomposos.

El cabildo de la catedral de Puebla acordó en 1583 "que los maitines se comiencen a rezar o cantar a las cuatro de la tarde" del día anterior a la fiesta[130]. Sin embargo, el III Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585, estipuló otro horario. El cabildo eclesiástico poblano apeló varios de los decretos, incluidos algunos relacionados con el ceremonial. Este litigio duró al menos 25 años, como puede seguirse en las actas capitulares. Su mención viene al caso porque el cabildo encargó a un sacerdote jesuita que estaba por viajar a la curia romana en 1600, para que solicitara "de parte de este cabildo a su santidad, derogue lo que en el Concilio Provincial se mandó, que se digan los maitines una hora antes del anochecer"[131]. A pesar de que el obispo de Guatemala participó activamente en la celebración del referido III Concilio Provincial, las autoridades eclesiásticas regularon a su conveniencia, aprovechando la llegada de un nuevo obispo. En un acta capitular donde se regula la celebración de los maitines, en acuerdo con el obispo Gómez de Córdoba, luego de varias semanas de sesionar al respecto, se ordena "que se cantasen y rezasen maitines en esta catedral […] a las cuatro de la tarde"[132]. Incluso el cabildo de la propia catedral de México manifestó, a propósito de un detallado informe

[129] ACCMM, LAC 3, f. 42r-42v, 26 de noviembre de 1577.
[130] AHVCMP, LAC 0, f. 103r, 4 de mayo de 1583.
[131] AHVCMP, LAC 5, f. 162r, 21 de marzo de 1600.
[132] AHAG, Fondo Cabildo, LAC 2, f. 38r-38v, 2 de marzo de 1601.

sobre el ceremonial que regía los oficios de la catedral metropolitana en 1624, solicitado por el cabildo eclesiástico de Guatemala, que "Hasta ahora, ni [ha] recibido el santo Concilio Provincial Mexicano Tercero ni [lo ha] repugnado esta iglesia, aunque proseguimos con las costumbres antiguas"[133].

En 1638, las autoridades eclesiásticas de la catedral de Puebla acordaron "Que los maitines del *Corpus* y su octava se recen en el altar mayor, por estar descubierto el Santísimo Sacramento, según y como se solían hacer antiguamente. Y se empiecen a rezar a las cuatro y treinta de la tarde"[134]. Y a mediados del siglo XVII: "Que a las cinco de la tarde se empiecen los maitines de Nuestra Señora de la Limpia y Pura Concepción, como se ha hecho estos años atrás"[135].

Vemos que la hora de celebración podía ajustarse circunstancialmente, en función no sólo de la fiesta y su particular aparato litúrgico, sino también de los intereses y conveniencias de los miembros del cabildo en un momento determinado. Cito un último acuerdo capitular de la catedral de Puebla, que, además de ofrecer una hora distinta para el inicio de los maitines de Navidad, introduce la cuestión del momento del oficio en el que se ejecutaban los villancicos:

> Que a los maitines de Navidad de este año y de los venideros se llame desde las 10 a las 11 de la noche, repicando la media hora, y en la otra se toque la esquila, para que puntualmente a las once se empiecen los dichos maitines. Y en ellos se canten todas las lecciones, *in totum*, sin dejar cosa alguna de ellas. *Y que la chanzoneta sirva de responsorio, el cual se diga rezado mientras se estuviere cantando*. Y que el primer día de Pascua se repique a misa mayor de las nueve y media a las diez y se entre a esta hora, lo cual se observe y guarde

[133] AHAG, Fondo Cabildo, LAC 2, f. 147v, 16 de abril de 1624. La solicitud del cabildo de la catedral de Guatemala no buscaba informarse sobre el ceremonial, sino sobre cómo se repartían, en el arzobispado de México, los cuatro novenos del diezmo correspondientes a la mesa capitular, para poder cobrar retroactivamente las rentas de una canonjía supresa. El argumento apelaba al cabal cumplimiento —para esto sí— de lo estipulado por el III Concilio Provincial Mexicano, en cuanto a la división decimal y al hecho de que los estatutos de erección de la catedral de México debían ser preceptivos para todas las catedrales sufragáneas a ella.
[134] AHVCMP, LAC 10, f. 232v, 1 de junio de 1638.
[135] AHVCMP, LAC 12, f. 311r, 6 de diciembre de 1650.

> de aquí adelante en los dichos maitines y misa mayor del dicho día, por hallarse muy grandes inconvenientes de guardar la costumbre que hasta aquí. Y de ello se dé noticia al sacristán mayor de esta iglesia[136].

Este acuerdo muestra, por un lado, que los maitines de Navidad se realizaban en un horario especial, nocturno, cercano a la media noche; precisamente en la llamada Nochebuena[137]. Por otro lado, da a entender que, por alguna razón no especificada, las lecciones se estaban haciendo incompletas, como para ordenar que se hicieran *"in totum*, sin dejar cosa alguna de ellas". Además, que cada villancico habría de ejecutarse mientras uno de los oficiantes pronunciaba el responsorio. Es decir, el villancico no antecedía, proseguía o sustituía al responsorio, sino que se hacía simultáneo a él; el villancico cantado, el responsorio rezado. Pero tal práctica corresponde a un momento específico de la catedral de Puebla, precisamente en el que se decide modificar una costumbre previa de esa catedral. Otra institución y otro momento pueden reflejar una práctica distinta. Por ejemplo, el registro de una dotación para solemnizar la fiesta de la Concepción en la catedral de Oaxaca señala "que los maitines se han de comenzar a cantar a las cinco de la tarde, con toda solemnidad, *y sus villancicos al fin de las lecciones*, en cada nocturno, sin que se llame músico de fuera ni instrumento"[138]. Cabe aclarar ahora que la estructura de los maitines es sensiblemente mayor que las demás horas del oficio. Luego de algunas oraciones preparatorias recitadas en secreto, el canto de una invocación, de un invitatorio y de un himno, el resto del oficio se articula en esas tres grandes secciones llamadas nocturnos, que incluyen, cada una, el canto de tres salmos con sus respectivas antífonas, seguidos de tres lecciones con sus respectivos

[136] AHVCMP, LAC 9, f. 376v, 20 de diciembre de 1633.
[137] "NOCHEBUENA, la noche de la natividad de Nuestro Señor". Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*…, p. 1128. "NOCHE BUENA: llaman a la vigilia de Navidad, por la especialidad de tan sagrada noche". *Diccionario de Autoridades*, 1734, pág. 673, http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0. [Consulta 10-12-2020].
[138] AHAAO, LAC 1, f. 267r-267v, 4 de septiembre de 1668, tomado de MUSICAT, Actas de cabildo y otros ramos. Base de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango, registro OAX 25000431, http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=OAX&pagina=2&Cate_Clave=OAX&Regi_Numero=25000431 [Consulta 10-12-2020].

responsorios[139]. Así, cada uno de los referidos villancicos para los maitines de la Concepción en la catedral de Oaxaca se habrá ubicado después de senda lección, antes de su respectivo responsorio o en lugar de él.

El momento exacto de la interpretación de los villancicos en el oficio de maitines ha sido motivo de controversia. Eva Llergo realiza un resumen de este tema, apoyándose en un trabajo inédito de Álvaro Torrente llamado «Reflexiones sobre la pervivencia de un mito historiográfico: la sustitución de los responsorios por villancicos en los maitines de Navidad»[140]. Esas diversas reflexiones me llevan a insistir en la postura de que no es posible generalizar una única práctica, ni siquiera una habitual. Los testimonios históricos son insuficientes, divergentes e incluso contradictorios: una fuente temprana indica que los villancicos sustituían a los responsorios de maitines; otras, que se cantaban simultáneamente con las lecciones, otras, en lugar de las lecciones; otras, entre cada lección y su respectivo responsorio. Finalmente, unas más indican que se interpretaban después de cada responsorio.

Tampoco puede generalizarse la práctica de interpretar un número determinado de villancicos, pero lo más común parece haber sido cantar uno por cada responsorio para los maitines de las fiestas más villanciqueras, Navidad y *Corpus Christi*. Es decir, ocho villancicos, si se considera que la liturgia de esas fiestas sustituye el responsorio de la novena lección por el canto del himno *Te Deum laudamus*. Por supuesto, pueden documentarse casos en los que una determinada institución eclesiástica, durante algún período, haya interpretado un número menor o incluso mayor de villancicos. Refiero de nuevo a Torrente para los casos peninsulares[141] y menciono sólo dos casos extremos de

[139] Abundan las publicaciones que ofrecen descripciones y esquemas de la estructura de este oficio. Por mencionar sólo una, relacionada con el tema del lugar de los villancicos, refiero a Nelson HURTADO «¿Responsorios o villancicos?...», pp. 62-64.

[140] Eva Llergo Ojalvo. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 68-72.

[141] Es necesario corregir un dato errado que ofrece Torrente respecto a los villancicos de Reyes en el Cancionero de Gaspar Fernández, que él llama Cancionero de Oaxaca. El autor menciona que "El número habitual en Puebla de los Ángeles debió de ser uno, a juzgar por los ocho que aparecen en el *Cancionero de Oaxaca* (recopilado a lo largo de ocho años)". Álvaro TORRENTE. *Historia de la música en España*…, p. 473. Pero los villancicos "de Reyes" en este cuaderno —descrito en el capítulo 3 y también en el capítulo 4 de esta tesis, a propósito del villancico *Negriño, tiray-vos la*, precisamente "de Reyes"— no están

catedrales hispanoamericanas, aunque corresponden a testimonios tardíos. En la catedral de Santiago de Cuba se cantaban tres villancicos para el oficio de maitines de Navidad, al menos desde 1764[142] hasta las primeras décadas del siglo XIX[143]. En contraparte, un informe de Rafael Antonio Castellanos, maestro de capilla de la catedral de Guatemala, firmado el 14 de octubre de 1775, refiere que "el trabajo que se ha aumentado es en dieciséis villancicos que se cantan en los maitines solemnes de *Corpus Christi*, en los de Nuestro Padre San Pedro y en los de la Concepción de Nuestra Señora"[144].

Sea cual sea el número total de villancicos, las diversas posibilidades documentadas de ubicación de los villancicos los coloca hacia el final de cada uno de los tres nocturnos. Si se considera que "los maitines eran una celebración especialmente larga, cantada y recitada enteramente en latín"[145], su interpretación debió ser un respiro para quienes presenciaban un oficio tan largo, en una lengua incomprensible para la gran mayoría de oyentes.

¿Pero quiénes eran estos oyentes? En el capítulo 2 cito algunas referencias que muestran el poder de convocatoria pública que ejercían los villancicos en las principales fiestas ya referidas. Los oficios de maitines de Navidad y de *Corpus* reunían a un número ingente de espectadores. Muchos de ellos asistían a los maitines sólo por los villancicos. Pero hay que tener presente que los oficios se celebraban dentro del coro, es decir, "aquella parte del templo donde están los clérigos o religiosos que dicen los oficios divinos, y responden al sacerdote que canta la misa en el altar mayor"[146]. El Tercer Concilio

distribuidos de esa manera. Dos son fechables en 1610, otros dos en 1612, uno en 1614 y tres en 1616. Hay que considerar además, como señala Torrente unas líneas antes de mencionar la cita precedente, la posibilidad de que en Reyes se cantaran villancicos que ya habían sido cantados en los maitines de Navidad.

[142] Miriam ESCUDERO. *Esteban Salas. Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803). Libro octavo*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 2011, p. 160.

[143] Claudia FALLARERO. *Los villancicos de Juan Paris (1759-1845): contexto y análisis musical*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 12-13, 393.

[144] AHAG, Fondo Cabildo, Sochantría y magisterio de capilla, s/n.

[145] Álvaro TORRENTE. *Historia de la música en España*…, p. 472.

[146] Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana*…, p. 481.

Provincial Mexicano, celebrado en 1585 y vigente durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII, ordena:

> **Tít. XV, § IV.- No se admita a ningún secular dentro de las rejas del coro**
> Perfectamente está establecido en la Iglesia que los eclesiásticos, así como se distinguen de los seculares en dignidad, se distingan también en el lugar que ocupan, porque de esta manera se conserva mejor la dignidad del orden clerical, y se remueve todo motivo que pueda distraer de la atención y reverencia de alma con que los clérigos deben desempeñar los divinos oficios. Para que se observe, pues, costumbre tan laudable, y aprobada por el consentimiento de todos los católicos, establece y manda este sínodo que de ninguna manera entren a los coros de las catedrales mientras se celebran los divinos oficios personas seculares, ni sean admitidas dentro de las rejas del coro, *excepto los músicos y cantores que sirvan en él*[147].

Es decir, en el coro, espacio delimitado por tres paredes y una reja, únicamente podían estar los clérigos y demás ministros de la iglesia. Como excepción práctica, los únicos seglares permitidos eran, según el Concilio Provincial citado, los miembros de la capilla de música sin estamento eclesiástico. Los textos redactados por el propio Concilio reflejan algunas contradicciones. Por ejemplo, el siguiente inciso, quinto del título 14, "No se permita ninguna mujer dentro del coro"[148], resulta innecesario… a menos que se conceda que el anterior tenía otras excepciones no explícitas. Tales excepciones se hacen evidentes en el capítulo 16 de la primera parte de los «Estatutos ordenados por el santo Concilio III Provincial Mexicano», adjuntos al propio Concilio. El capítulo se titula precisamente «De lo que el maestro de ceremonias está obligado a hacer para con aquellos que entran al coro». Inicia estableciendo que:

[147] Pilar MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO (coord.). *Concilios Provinciales Mexicanos. Época colonial*. México: UNAM, 2004, (Edición digital en DVD), PDF "TercerConcilio", p. 195.
[148] *Ibidem*.

> Corresponde al maestro de ceremonias salir al encuentro a las personas tanto *seculares* como capitulares de otras iglesias catedrales, *a quienes por concesión de este santo sínodo les es lícito entrar al coro*, y acompañarlas con aquella modestia, urbanidad y reverencia que corresponde, al lugar en que han de sentarse, y colocarlas en sus sillas. Pero en la dificultad o duda (si alguna naciere en este género de cosas) el mismo maestro de ceremonias confiera con el prelado, y en su ausencia con el presidente que en tiempo existiere, para que se determine qué haya de hacerse, y el dicho maestro haga sin falta alguna lo que se haya dispuesto[149].

Ocasionalmente se recibía gente seglar dentro del coro, de forma oficial; gente que ameritaba un trato reverente por parte de las autoridades eclesiásticas anfitrionas. Los acuerdos capitulares de distintas catedrales hispanoamericanas muestran que, en ocasiones, se permitía el ingreso de regidores del ayuntamiento de la ciudad, oidores y otros personajes "principales". Algunos acuerdos sugieren además que, extraoficialmente, los prebendados ingresaban invitados e incluso les cedían su silla[150]. Pero la generalidad del público debió presenciar todo lo que se oficiara dentro del coro desde una distancia poco favorable. La percepción de todos los matices de interpretación de los villancicos debió ser plena sólo para quienes estuvieran dentro del coro —los prebendados, otros clérigos y ministros seglares al servicio de la catedral, algunas autoridades civiles o reales— y, a lo sumo, quienes estuvieran lo suficientemente cerca de la reja del coro. Álvaro Torrente menciona:

> […] no hay que olvidar que la audición de los villancicos en el interior de grandes iglesias o en procesiones multitudinarias condicionaba completamente su recepción, especialmente la inteligibilidad del texto. La reverberación que caracteriza la acústica de las grandes catedrales generaba, sin duda, bastante

[149] *Idem*, PDF "3con-anexo2", p. 47.
[150] Por ejemplo, el siguiente acuerdo capitular de la catedral de México: "[…] que en el coro no se diese lugar ni asiento a ningún seglar, salvo si no fuese de los privilegiados por número. […] si alguno de los señores capitulares quisiere dar su silla a algún religioso u otra persona, convidándole con ella, no lo pueda hacer". ACCMM, LAC 4, f. 235r, 14 de marzo de 1600.

> solapamiento en composiciones caracterizadas por ritmos ágiles y frecuentes cambios de armonía. […] En consecuencia, es posible que algunas partes del texto cantado fueran poco inteligibles para aquellas personas que no estuvieran situadas cerca de los cantores, lugares en general reservados para las élites […][151].

La primera parte de los estatutos adjuntos al concilio, ya referidos, también regula la música dentro del coro de la catedral metropolitana de México y sus catedrales sufragáneas. Recojo algunos párrafos del capítulo 18, *Del oficio del maestro de capilla y de los cantores*, que quiero resaltar. Los incisos 7 y 8 detallan lo que la capilla estaba obligada a cantar en "canto figurado", especificando fiestas, oficios y acciones litúrgicas. Entre estas obligaciones se ordena:

> Y tanto en los días de la Natividad y de la Epifanía del Señor, como en los de la Asunción y Natividad de la Bienaventurada Virgen María, y en otras festividades que según el tiempo se señalen, *canciones devotas y honestas*, aprobadas por el prelado[152].

Se nos confirma, así, no sólo las ocasiones en las que se suelen interpretar los villancicos paralitúrgicos, sino quiénes son los intérpretes: los "músicos y cantores" que servían dentro del coro.

Respecto a la composición de los villancicos, vimos ya, en las fuentes que cité en el apartado sobre la terminología, que se solía encargar la poesía a un villanciquero, quien debía escribirlas "todas las veces que el maestro de capilla le pidiere letras". El maestro de capilla, a su vez, tenía "por muy principal obligación componer" la música para esas letras. Además, "ensayar, poner y probar las chanzonetas de villancicos", con todo el "concurso de cantores e instrumentos que tañesen y cantasen los villancicos y chanzonetas". En algunos casos, incluso se le otorgaba licencia para que "se pudiese

[151] Álvaro TORRENTE. *Historia de la música en España*…, pp. 444.
[152] Pilar MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO (coord.). *Concilios Provinciales Mexicanos*…, (Edición digital en DVD), PDF "3con-anexo2", p. 52.

recoger y ocupar en la composición de las chanzonetas y villancicos". Todo esto también está ampliamente expuesto en otros trabajos académicos sobre el género, por lo cual no abundaré en ello.

Quiero resaltar, finalmente, otro aspecto de la práctica musical. El referido capítulo 18 de la primera parte de los Estatutos que ordenó el III Concilio Provincial Mexicano indica, al final del inciso 2 del capítulo 18, lo siguiente:

> Mas porque toca al mismo maestro de capilla elegir y designar las misas y demás cosas que han de cantarse con dicho canto figurado, de tal modo que aquellas y no otras deban cantarse, se le impone, por tanto, el deber de que así como haga, como es justo, *que se canten las cosas que él mismo compusiere, así también haga que del mismo modo se canten las que hallare compuestas por otros músicos insignes*; *siendo muy conveniente* que en esta célebre iglesia, a la cual concurren de todas partes toda clase de músicos, *se canten las composiciones de diversos autores, para que los cantores se ejerciten en la música de cada género, y, por lo mismo, adquieran costumbre y se hagan más peritos*[153].

De acuerdo con la recomendación del arzobispo y obispos que conformaron el sínodo que elaboró este concilio provincial, el maestro de capilla debía no sólo componer, sino buscar activamente obras "compuestas por otros músicos insignes". Y en efecto, está documentada la amplia circulación y reutilización de villancicos, sea reponiendo su interpretación en otras fechas y otros lugares, sea realizando trovas poéticas para aprovechar la música en otras fiestas u otras ocasiones, sea aprovechando sólo la letra, para componerle nueva música. Esa búsqueda activa de música foránea está documentada en muchas catedrales. Cito un documento de la de Guatemala:

[153] *Idem*, PDF "3con-anexo2", p. 50. La redacción de los estatutos parece hacer referencia a la catedral de México en algunos puntos. Sin embargo, fueron acordados y firmados por todos los obispos que conformaron el concilio, ordenando que fueran "observados por todos los prebendados de las catedrales de este arzobispado y provincia", el 17 de octubre de 1585.

> Sebastián Rico Pasamontes, maestro de capilla y capellán en esta santa iglesia, digo que yo tengo necesidad, para cumplir con la obligación de tener las chanzonetas necesarias, de enviar a México por algunas. Y de próximo hay cierta persona que vaya, con quien quiero enviar por ellas. Por tanto, a vuestra señoría ilustrísima pido y suplico mande al mayordomo de esta catedral que, a cuenta de mi salario de este tercio que corre, me dé cincuenta tostones, que recibiré mucho bien y merced, etcétera. Sebastián Rico Pasamontes [Rúbrica][154].

El requerimiento de ofrecer cada año un conjunto de composiciones poético-musicales que abordaran los mismos e inmutables misterios de la fe católica, pero transmitidos con ingenio, de una manera atractiva y novedosa, debió ser un reto inmenso para los poetas y los compositores. Así lo reflejan las instrucciones para trovar el villancico *En esta felice noche*, escrito originalmente por el poeta José de la Barrera Barahona en 1682, para el convento de Santa Catalina de México. Al parecer, esta ensaladilla tuvo una entusiasta recepción en Guatemala algunos años después, a finales del siglo XVII, donde, entre otros intérpretes, cantó el niño tiple Manuel José de Quirós. Casi medio siglo después, siendo maestro de capilla de la catedral guatemalteca, Quirós solicitó a un anónimo poeta villanciquero:

> El asunto puede ser el mismo. Y así, los versos que le parecieren graciosos podrán quedar, pero los que se han de mudar precisamente son <u>los principios de cada individuo</u>[155], porque no se conozca la letra; que, por lo mismo, le he de mudar la música, que esté de moda. Y así espero la trova presto[156].

La descripción —poco común— que consigna la portada del juego de ocho villancicos escritos por Félix Persio para los maitines de la Navidad de 1655 en la catedral

[154] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1638.
[155] El subrayado está en el original.
[156] AHAG, Papeles de música, S.151-01. Abordo detalles de este caso en el capítulo 2.

de Sevilla, refleja esa intención —por completo habitual— de buscar contraste, variedad y novedad:

> La arpa de Belén, en que se cantan ocho letrillas y chanzonetas la noche de Navidad, al Santísimo Nacimiento de Cristo, Nuestro Señor. La primera es un romance muy ingenioso de las maravillas que sucedieron aquella noche. La segunda, una ensaladilla muy graciosa. La tercera, unas endechas muy sentidas al Niño. La cuarta, una letra guinea. La quinta, un romance en metáfora de un portal que se quema. La sexta, de unos disparates de graciosidad. La séptima, de un valentón que viene a visitar al Niño. Y la última, de la buenaventura que le dice una gitana. Compuestas por Félix Persio Bertiso[157].

La sola descripción permite reconocer al menos dos tipos de poesía. Por un lado, textos líricos, discursivos, muy dados a las metáforas y agudos desarrollos conceptuales. Por otro lado, cada nocturno incluye por lo menos un villancico jocoso con fuerte carga dramática[158]. Como señalo en otro lado, este segundo tipo de poesía casi llega a ser regla para el último villancico del juego[159].

Es fácil imaginarse el poder de convocatoria popular que tenían estos oficios religiosos. Los maitines de las fiestas solemnes terminaban siendo, entre otras cosas, un espacio de recreación social. Sobre la base temática de los misterios de la fe, los villancicos se nutrían de los hechos cotidianos, las circunstancias y expresiones culturales colectivas. Es probable que el público acudiera a los oficios deseoso de ver reflejado en

[157] BNE, R/34199/28. Transcrito a partir de una imagen recuperada de la Biblioteca Digital Hispánica, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060881&page=1 [Consulta 11-12-2020].
[158] Son varios los trabajos que desarrollan aspectos específicos de los recursos poéticos de los villancicos. Refiero, entre otros, el capítulo 4 de la tesis doctoral de Eva Llergo, en particular los apartados sobre «Recursos literarios destacados en los villancicos» y «Temas y tratamientos» (Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 218-269); el capítulo «Recursos poéticos» en Anastasia KRUTITSKAYA. *Villancicos que se cantaron en la Catedral de México (1693-1729)*. México: UNAM, 2018, pp. 333-374; Anastasia KRUTITSKAYA. «Los villancicos y sus oyentes». *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*. Anastasia Krutiskaya y Edgar Calderón (eds.). Morelia: UNAM, 2017, pp. 55-72. También refiero algunos trabajos que aborden los recursos musicales, como Bernardo ILLARI. *Polychoral Culture*…; Leonardo WAISMAN. *Una historia de la música colonial…;* y Álvaro TORRENTE. «La modernización/italianización de la música sacra». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4. La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 125-156.
[159] Omar MORALES ABRIL. «Villancicos de remedo…», pp. 17-18.

los villancicos su propio entorno, la vida cotidiana de la sociedad a la que pertenecía, pero desde una perspectiva chusca, burlándose del otro —el extranjero, el nativo, el forastero, el perteneciente a un grupo racial distinto, el rústico labriego, el galán cortesano, el oficial de cualquier gremio, el profesional universitario, el funcionario gubernamental, el clérigo, el criado y sirviente— es decir, su prójimo y, en última instancia, su propia persona.

Son estos villancicos jocosos, enmarcados en la liturgia nocturna del oficio de maitines, los que propongo analizar, en búsqueda de un potencial dramático que podría derivar en su efectiva representación teatral. Partiendo de lo general a lo particular, abordo en el siguiente capítulo el tema de la efectiva teatralización histórica de estos villancicos.

1.4. Síntesis conclusiva

En este capítulo he revisado algunos elementos del villancico que permiten comprender su maleabilidad, abordando determinados aspectos nominales, estructurales, funcionales y de carácter. La prolongada vida del género, que surge en el siglo XV y pervive hasta nuestros días, ha implicado un desplazamiento de su significado, asociándose en ciertos contextos con distintos aspectos, como un carácter de tipo popular, o una estructura poético-musical específica o incluso con alguna función particular dentro de determinados contextos festivos, sean paralitúrgicos, devocionales o profanos. El término no sólo puede hacer referencia a uno o varios de esos significados, sino que parece compartir ámbitos semánticos con otros términos. En este contexto polisémico, me decanto por denominar a mi objeto de estudio “villancico paralitúrgico”, entendiéndolo como cualquier tipo de composición poética en lengua romance, puesta en música y destinada a cualquier festividad religiosa, dentro del marco de una ceremonia oficial de la iglesia católica, sea cual sea su estructura, carácter, o denominación en las fuentes.

Realizo, asimismo, un repaso contextual de las ocasiones, momentos y espacios de interpretación de estos villancicos paralitúrgicos, complementando la información disponible —generada primordialmente a partir de fuentes españolas— con testimonios inéditos de fuentes históricas hispanoamericanas. Entre las más frecuentes ocasiones y momentos se encuentra el oficio de maitines de Navidad, cuyo plan de villancicos podía repetirse, total o parcialmente, también en los maitines de Epifanía, así como los maitines de *Corpus Christi* y de su octava. La hora de celebración de los maitines fue adecuándose a las particulares necesidades ceremoniales e incluso circunstanciales de cada institución eclesiástica a lo largo del tiempo, pero puede aceptarse, de manera general, que los maitines de Navidad constituían una celebración nocturna. También es variable el momento del oficio de maitines en el que se interpretaban los villancicos, aunque se puede aceptar que se realizaban hacia el final de cada uno de los tres nocturnos, en un número también variable. Lo más habitual era la ejecución de ocho villancicos en los respectivos oficios de maitines de las dos fiestas mencionadas, pero el número podía variar de un centro eclesiástico a otro.

La interpretación estaba a cargo de una capilla musical, en la que participaban cantores, monacillos, estudiantes y ministriles, bajo la dirección de un maestro de capilla. Este era el responsable de disponer la música, sea componiéndola o consiguiéndola. La interpretación se realizaba dentro del espacio del coro del templo, al cual tenían acceso únicamente los ministros al servicio de la iglesia y, ocasionalmente, alguna autoridad civil o religiosa invitada. De este modo, la apreciación plena de la parte espectacular de la interpretación de los villancicos estaba limitada a unas pocas decenas de personas. El público fuera del coro debió apreciar sólo parcialmente todos los matices de la ejecución.

La consideración de estos aspectos generales es necesaria para el análisis crítico de información sobre la posibilidad de su efectiva representación como hecho histórico, que realizo en el capítulo 2. También es necesaria para la aplicación, en el capítulo 4, de la propuesta metodológica que construyo en el capítulo 3.

Capítulo 2. Representación teatral de villancicos paralitúrgicos: indicios históricos

> Si las pretensiones de conocimiento sistemático parecen cada vez más inconstantes, no por ello debe ser abandonada la idea de totalidad. Por el contrario: la existencia de una conexión profunda que explica los fenómenos superficiales es reafirmada en el momento mismo en que se sostiene que un conocimiento directo de tal conexión no es posible. Si la realidad es opaca, existen ciertos puntos privilegiados —señales, indicios— que nos permiten descifrarla.
>
> CARLO GINZBURG. *Tentativas*, 2003

Valoro en este capítulo las posibilidades de efectiva representación histórica de aquellos villancicos que tienen potencial escénico. Luego de un repaso del insistente argumento de falta de pruebas para aceptar la representación teatral de villancicos paralitúrgicos como una realidad de su pasado, reviso críticamente varias fuentes documentales, con el objetivo de aportar nuevas evidencias y, sobre todo, sugerir nuevos enfoques al valorar los testimonios históricos. Para ello, me apoyo en dos conceptos desarrollados en el campo de la microhistoria: el de "huellas o indicios", postulado en 1978 por Carlo Ginzburg en un trabajo que revisó y amplió al publicar su versión en español en 2003, y la noción de "lo excepcional normal", planteada por Edoardo Grendi. El capítulo se estructura a partir de estos dos conceptos. De ese modo, reviso primero el *contexto* de una serie de evidencias indirectas —provenientes de abundante documentación inédita— no necesariamente vinculadas con la representación de villancicos, pero que muestran los alcances, posibilidades y relaciones que subyacen en los datos duros. Me sirvo también de la microhistoria al utilizar de una manera heterodoxa la noción de *contexto*, entendido como "un ejercicio de comparación y de vinculación de elementos individuales, separados tanto en el tiempo como en el espacio, los cuales son

relacionados por similitudes indirectas y por analogías" entre "morfologías y fenómenos en principio diversos y sin relaciones aparentes"[160]. Aplico a continuación el oxímoron de "lo excepcional normal" en sus dos designaciones: documentos que refieren casos aparentemente excepcionales, pero que reflejan una normalidad y, finalmente, casos excepcionales, pero reveladores de esa normalidad.

2.1. Lo representable versus lo representado

Se han estudiado poco las maneras en las que se interpretaban los villancicos dentro del oficio de maitines. Resolver la cuestión sobre la "puesta en escena" de villancicos paralitúrgicos como realidad histórica sobrepasa los objetivos propuestos en este trabajo. Sin embargo, dada su proximidad con el problema que me planteé, me permito aportar algunos datos y, sobre todo, proponer fundamentos teóricos para abordarla.

La representación escénica de villancicos paralitúrgicos suele mencionarse superficialmente en los trabajos sobre el género, tanto en estudios musicológicos como literarios, sin ahondar en su problematización. Sea en apoyo o rechazo de la posibilidad, con o sin argumentos, las opiniones insisten en la falta de documentación probatoria. En un artículo sobre villancicos representados, Lothar Siemens menciona que:

> De acuerdo con las investigaciones del P. López-Calo, hacia finales del siglo XVI los villancicos o 'chanzonetas' navideñas en lengua romance del oficio de maitines habían alcanzado tal desarrollo que, en ocasiones, llegaban a incluir tramoya y escenas, convirtiéndose en auténticas representaciones[161].

[160] Ronen MAN. «La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales». *Historia Actual Online*, 30 (2013), p. 170.
[161] Lothar SIEMENS. «Villancicos representados en el siglo XVII: el de los ángeles y pastores de Diego Durón (1692)». *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), p. 550.

Siemens continúa, unas líneas más adelante:

> La teatralidad de los villancicos del siglo XVII consistía en la intervención eventual de personajes grotescos que cantaban gesticulando y desempeñaban papeles cómicos en las coplas: el gallego, el asturiano, el negro o guineo, el portugués, o bien personajes rurales de raíz pastoril, como Pascual, Blas, Antón, etc. que, como bien dice López-Calo, 'solía tratarse de un patán que venía al portal diciendo y cometiendo simplezas', despertando así la hilaridad del público. Hay pues, algo de 'teatralidad tradicional' en todo este repertorio músico, el cual exigiría probablemente en ocasiones una adecuada 'puesta en escena': no era sólo música para 'oír', sino que tenía además bastante para 'ver'. […] acaso ya no hubiera conciencia de la originaria supeditación eventual del villancico a la representación, sino que lo teatral pasa a ser una conquista desde el villancico mismo[162].

Ninguno de los dos pasajes citados ofrece referencias que los respalden. Pero las de López-Calo corresponden al apartado "¿Eran representadas las chanzonetas?", de su libro *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*[163]. Así: enfocado en la catedral de Granada y en el siglo XVI. La extrapolación a "la teatralidad de los villancicos del siglo XVII" se da por sentada, aunque el artículo de Siemens sí que llega a aportar evidencias de la representación de un villancico en particular, circunscrita a un espacio y momento específicos, que retomo más adelante.

Carmelo Caballero Fernández-Rufete, en su trabajo sobre las relaciones existentes entre los bailes dramáticos y los villancicos del siglo XVII, afirma:

> La semejanza con los sainetes profanos, representados y bailados, llevaría fácilmente a pensar que los villancicos lo serían igualmente, y en ese sentido se han manifestado algunos estudiosos del tema. […] No obstante, en la documentación que hemos revisado […] no hemos encontrado ninguna referencia

[162] *Ibidem*.
[163] José LÓPEZ-CALO. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Vol. 1. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963, pp. 269-277.

> que permita pensar en algún tipo de escenificación: no se conservan datos sobre gastos de vestuario ni tampoco contratación de comediantes o danzantes ni nada por el estilo. […] A nuestro juicio, parece improbable que los miembros de la capilla musical representaran, cantaran y bailaran, sobre todo en el interior del templo, caracterizando a algún personaje. No debemos olvidar que muchos de sus integrantes pertenecían al estamento eclesiástico[164].

Por su parte, Álvaro Torrente menciona, al exponer un caso en el que está muy bien documentado el uso de recursos escénicos en un villancico de la catedral de Salamanca, que "Son pocos los testimonios que apoyan de manera inequívoca la tesis de que el villancico se representase en las iglesias, probablemente debido a la escasez de evidencias documentales"[165]. Unas páginas más adelante recalca que

> Son pocas las veces en que el investigador dispone de información tan detallada acerca de la interpretación de un villancico, lo que convierte a éste en una pieza de particular interés. Todos estos datos apuntan hacia una práctica que siempre se ha creído habitual, pero que pocas veces ha tenido confirmación en las fuentes: el carácter dramático del género villancico[166].

Superando en parte esa obsesión por la evidencia documental directa, Torrente opina, señalando algunos argumentos, "No creo […] que pueda considerarse este ejemplo como una excepción, sino que nos hallamos ante un reflejo detallado de una práctica extendida"[167]. Retomo los argumentos de Torrente más adelante, a la luz de algunas consideraciones teóricas en el apartado «Excepciones reveladoras».

---

[164] Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid». *Calderón: innovación y legado, actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (2000)*. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.). New York: P. Lang, 2001, pp. 77-78.
[165] Álvaro TORRENTE. «Un villancico danzado y representado. 'Los figurones ridículos de Salamanca'». *Actas del Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. María Antonia Virgili, Germán Vega y Carmelo Caballero (eds.). Valladolid: Sociedad 'V Centenario del Tratado de Tordesillas', 1997, p. 495.
[166] *Idem*, p. 503.
[167] *Idem*, p. 502.

Por el lado de la filología sucede otro tanto respecto a la insistencia en la escasez de evidencias históricas de teatralidad en villancicos y otros textos con recursos dramáticos. Alan Deyermond señala, a propósito de los planteamientos de Francisco Nodar Manso sobre la presencia de piezas teatrales satíricas en los cancioneros gallego-portugueses, el problema de que no exista "alusión contemporánea ni posterior a la representación" de dichas piezas, "ni de pieza teatral alguna de Alfonso X"[168]. La mayoría de estudios da por sentada su representación, a partir exclusivamente del análisis textual[169]. En otros casos, la actitud suele ser menos rígida en cuanto a condicionar la aceptación de hechos del pasado únicamente con la confirmación de fuentes explícitas. Eva Llergo Ojalvo dedica el último apartado del capítulo 6 de su tesis doctoral al tema de los grados de representación y representabilidad. En él reúne las principales opiniones y evidencias que hasta la fecha se habían publicado, junto con sus propias reflexiones. La autora expresa que

> […] precisamente en la disyuntiva encerrada en el binomio "representados o representables" reside el conflicto, el enigma. Es muy probable que, a estas alturas, ningún investigador del villancico tenga dudas sobre la potencialidad teatral del género, esto es, su representabilidad. Es decir, que la caracterización dialectal de los personajes tipo no la acompañase alguna caracterización física o que los deícticos de movimiento insertados en el texto no tuvieran una réplica en la actuación de los cantores. En resumen, es difícil sustraerse a la idea de que la *performance* estuviera basada únicamente en la interpretación

[168] Alan DEYERMOND. «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles». *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx. Octubre-noviembre de 1992*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1994, p. 43. En el capítulo 3 abordo algunos de los planteamientos de Alan Deyermond relacionados con lo que él considera elementos constitutivos del teatro.

[169] Monique De Lope, Carmen Bravo-Villasante, María-Cruz García de Enterría y Catalina Buezo, por ejemplo, consideran los villancicos como obras teatrales. Catalina BUEZO. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Edition Reichenberger, 2004, p. 230.

> del canto. El problema al que nos enfrentamos primordialmente es la ausencia de pruebas[170].

La insistencia en requerir determinado tipo de "pruebas" para validar y aceptar como definitivos los matices de unas prácticas de representación efímera parece ser generalizado. José María Díez Borque menciona, también desde la filología, que son "enormemente escasos […] los documentos y datos objetivos sobre realizaciones escénicas concretas" de los géneros habitualmente considerados fuera de lo teatral, pero donde confluyen lo lírico y lo dramático[171]. Sin embargo, su actitud es afortunadamente distinta. Sus planteamientos apuntan a proponer el desarrollo de una metodología que compruebe por otros medios la falta de documentación. Esos planteamientos sirven en parte como base para la propuesta metodológica de esta tesis, como expongo en el capítulo 3. Sigo también a Díez Borque en la afirmación:

> No pretendo, naturalmente, conceder estatuto dramatúrgico, de un plumazo y sin más, al conjunto de testimonios citados, sino ejemplificar la necesidad del tipo de investigación propugnada, para desbrozar el intrincado camino que conduce de la lírica al drama […][172].

Beatriz Robinson y parte también de las ideas de Díez Borque, que cruza con algunas bases de la teoría performativa de Richard Schechner, para estudiar los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, en particular las ensaladas con las que se cierran los

[170] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 471. La autora dedica un artículo al mismo tema, a partir de otro corpus documental. Véase Eva LLERGO OJALVO, «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales». *eHumanista*, 21 (2012), pp. 132-161.
[171] José María DÍEZ BORQUE. *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, Colección Oro Viejo, 1996, p.
[172] *Idem*, p. 77. Por mi parte, añado el matiz de que no pretendo "conceder el estatuto dramatúrgico" porque no me parece relevante la etiqueta genérica. Si este tipo de villancicos se "eleva" a la categoría dramática o no, si se le "concede el privilegio" de ser considerado teatral, es ajeno a mi interés. Me interesa, en cambio, su realidad histórica y, sobre todo, la comprensión de los requerimientos expresivos necesarios para comunicar plenamente su contenido.

ciclos impresos con las letras de villancicos de maitines[173]. Sin embargo, las preguntas que se plantea la autora parecen ser únicamente de naturaleza taxonómica: "El problema que surge al tratar de clasificar los villancicos y ensaladas es su evolución progresiva desde la lírica popular o culta medieval hasta su transformación en formas más dramáticas en el siglo XVII", menciona[174]. Se plantea un segundo problema un poco más adelante: "También existe el problema de determinar si lo que se presentaba en la Catedral debe considerarse o no una representación"[175], que despacha pronto: "Al aplicarse la teoría performativa a los ciclos de villancicos queda eliminado el problema de su clasificación, ya que se les identifica con toda certeza dentro del género dramático de Sor Juana"[176]. Como Siemens, Robinson presenta afirmaciones sin respaldo, con el único objeto de hacer funcionar la teoría dramática:

> Otro elemento dentro de la fórmula teatral son los mecanismos de "transformación" entre los que Schechner incluye cualquier elemento que ayude tanto a los intérpretes como a la audiencia a "creer" que han entrado dentro de un tiempo y lugar imaginarios. Algunos de estos mecanismos incluyen la música, el vestuario, las máscaras, las representaciones físicas, el incienso y las luces. […] Todos los elementos de "transformación" están presentes durante la performancia tanto de villancicos como de ensaladas, aunque al aumentarse la dramatización durante estas últimas, la "transformación" durante la ensalada es más fuerte que en el resto del ciclo[177].

No hay, en el trabajo de Robinson, referencia alguna que respalde el uso de "el vestuario, las máscaras, las representaciones físicas, el incienso y las luces […] durante la performancia" de los villancicos de Sor Juana en su tiempo. Ni siquiera el uso de la

[173] Beatriz ROBINSON. *Sor Juana y la ensalada villanciquera: cultura, etnicidad, multilingüismo y artes performativas en la Nueva España*. Tesis doctoral, The University of Nevada, 2009; Beatriz ROBINSON. «Sor Juana Inés de la Cruz y la ensalada villanciquera. Performancias carnavalescas de eficacia/entretenimiento en la Nueva España». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, XL, 1 (2011), pp. 157-169.
[174] Beatriz Robinson. «Sor Juana Inés de la Cruz y la ensalada villanciquera…», pp. 157.
[175] *Idem*, p. 158.
[176] *Idem*, p. 161.
[177] *Idem*, p. 159.

música. Los villancicos son considerados "literatura" o "materiales poéticos" y sólo de paso menciona que "las ensaladas forman parte de una tradición lírica y musical muy antigua"[178]. En una cita de Méndez Plancarte recoge la afirmación que "todo se cantaba […] sin nada que aun de lejos se acercara a la decoración, vestuario y acción teatrales", para indicar que "Estudios teatrales más recientes, sin embargo, apuntan en una dirección diferente"[179]. La "dirección diferente" ha de corresponder a lo relacionado con teatralidad, pero a falta de aclaración, pareciera que la autora afirma que esos estudios más recientes apuntan a la representación *en lugar de* al canto. De cualquier manera, las consideraciones teóricas de la autora se destinan únicamente a la resolución de un problema de clasificación genérica, sin ponerlas a discutir con evidencias documentales históricas… o con su ausencia.

2.2. Evidencias indirectas: consideraciones teóricas

Algunas de las bases de la microhistoria ofrecen alternativas conceptuales para acceder al conocimiento de aquello que no suele recogerse explícitamente en los documentos. En el ensayo «Huellas. Raíces de un paradigma indiciario», Carlo Ginzburg demuestra que "Si la realidad es opaca, existen ciertos puntos privilegiados —señales, indicios— que nos permiten descifrarla"[180]. Con ese enfoque puede realizarse una lectura oblicua de los testimonios documentales, para valorar la posibilidad histórica de representación teatral de villancicos. Aún hoy, el prestigio del dato duro, de la prueba irrefutable, heredado de las ciencias naturales y de las ciencias exactas, suele imponerse a casi cualquier disciplina académica como referente legitimador. Ginzburg señala, respecto a las nociones de "rigor" y de "ciencia", que:

[178] *Idem*, p. 157.
[179] *Idem*, p. 158.
[180] Carlo GINZBURG. *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, p. 151.

> la cisura decisiva en tal sentido está constituida por el surgimiento de un paradigma científico cimentado en la física galileana, pero que se mostró más durable que ésta. Si bien la física moderna no se puede definir como "galileana" (aun sin haber renegado de Galileo) el significado epistemológico (y simbólico) de Galileo para la ciencia en general ha quedado intacto. Ahora bien, está claro que el grupo de disciplinas que hemos llamado indiciarias (comprendida la medicina) no entra en absoluto en los criterios de cientificidad deducibles del paradigma galileano. Se trata, en efecto, de disciplinas eminentemente cualitativas, que tienen por objeto casos, situaciones y documentos individuales, *en cuanto individuales*, y precisamente por ello alcanzan resultados que tienen un margen ineliminable de aleatoriedad[181].

La imposibilidad de reproducir experimentalmente un fenómeno del pasado, irreversible e irrepetible en todas sus circunstancias, valida la elaboración de unos criterios de cientificidad propios, bien sustentados, "uniendo agudamente erudición e imaginación, pruebas y posibilidades"[182].

No aspiro a tan alto afán al aproximarme al tema de la representación histórica del tipo de villancicos aquí estudiados. El reto sobrepasa no sólo los alcances de este trabajo —el problema que me he planteado resolver se relaciona con códigos de comunicación y no con reconstrucción histórica— sino también mis recursos materiales e intelectuales. El objetivo de aproximarme a algunos aspectos históricos es aportar, como complemento a mi interés central, algunas evidencias documentales que reduzcan un poco las lagunas de información y, sobre todo, proponer algunos enfoques para valorar esas evidencias con más perspicacia. A continuación ofrezco algunos datos provenientes de fuentes documentales históricas que pueden poner en contexto, de forma indirecta, el marco en el que sucedían las celebraciones religiosas.

[181] Carlo GINZBURG. *Tentativas*…, p. 115.
[182] Véase el ensayo «Pruebas y posibilidades. Comentario al margen del libro *El regreso de Martin Guerre* de Natalie Zemon Davis» en Carlo GINZBURG. *Tentativas*…, pp. 217-251.

Ante la escasez de referencias directas —que las hay, son significativas y abordo más adelante en este mismo capítulo—, se hace particularmente necesario dialogar críticamente con las fuentes. ¿Esa escasez implica excepcionalidad en la representación de villancicos? ¿La ejecución gestual, física, motriz, visual de los villancicos que tienen inscritos códigos de expresión teatral en sus textos musicales y literarios debe considerarse inusual, extraordinaria o rara, dadas las exiguas menciones de ello en las fuentes históricas? El aforismo "la ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia" ha sido asociado con algunas disciplinas que Carlo Ginzburg considera "indiciarias", al grado de utilizarse como base teórica en trabajos sobre medicina o astrofísica[183]. Por supuesto, también de historia y de músicas del pasado[184]. Entre los rasgos más significativos de la corriente denominada "microhistoria", Ronen Man menciona, apoyándose en Jaques Revel, que resaltan "su constructivismo epistemológico, su tratamiento experimental de los hechos históricos y el destacado lugar que se le asigna al discurso producido por los microhistoriadores". Los esquematiza de esta manera:

- La conciencia explícita en torno a la construcción del objeto. Así, los microhistoriadores no tomarían la realidad como si de un objeto dado se tratara (de manera a priori), sino que por el contrario, ven a la realidad como el resultado de la elaboración realizada por el observador/investigador, a partir de sus instrumentos cognoscitivos.
- Importancia de la dimensión experimental de la tarea microhistórica, lo cual obliga al investigador a tomar conciencia de las condiciones de observación.

[183] Véanse, por ejemplo, los numerosos artículos de la *British Medical Journal* relacionados con el tema. Cito un único ejemplo: Douglas G. ALTMAN y Martin BLAND. «Statistics notes: Absence of evidence is not evidence of absence». *British Medical Journal*, 311:485 (1995), https://doi.org/10.1136/bmj.311.7003.485 [Consulta 26-11-2020]. El aforismo ha llegado a atribuirse al astrofísico Carl Sagan. Yo lo escuché por primera vez en 2013 a Paulo Castagna, entrañable amigo y notable musicólogo brasileño, precisamente en una conversación coloquial sobre el tema de esta tesis.

[184] Varios trabajos relacionados con el estudio de la música y la cultura del pasado se han apoyado en la consideración de las aparentemente escasas evidencias históricas como indicios. Véase, por ejemplo, Lénica REYES ZÚÑIGA. *La malagueña del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*. Tesis doctoral, UNAM, 2015; José Miguel HERNÁNDEZ JARAMILLO. *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)*. Tesis doctoral, UNAM, 2017; Carolina SACRISTÁN RAMÍREZ. *El entramado de la devoción: pintura, música, religiosidad femenina y el Niño Jesús pasionario en la Nueva España, 1720-1772*. Tesis doctoral, UNAM, 2018.

- Importancia dada a las formas argumentativas, de la enunciación, del discurso, las citas y las metáforas[185].

Con el apoyo de algunas de estas herramientas, intentaré ir construyendo una posible realidad histórica, asociando y valorando críticamente la información de documentos que no parecen estar ligados en forma directa con la interpretación de villancicos. Abordo a continuación algunas fuentes que proporcionan información con la actividad teatral asociada con las fiestas religiosas. No refieren a la interpretación de villancicos, pero muestran la familiaridad de los ministros de la Iglesia que cantaban villancicos con las representaciones teatrales. Es decir, tales fuentes pueden sugerir el contacto de algunos de los intérpretes de villancicos con la experiencia de la expresión física, motriz y gestual al pronunciar un texto con potencial dramático.

Representaciones escénicas vinculadas con las fiestas religiosas

En otro lado he proporcionado ya algunas referencias a documentos históricos de catedrales novohispanas que dan cuenta de representaciones con música para las fiestas de *Corpus Christi* y de Navidad desde fechas tempranas. Menciones de "autos que ciertos mozos hacen", acuerdos sobre "lo que se ha de cantar y representar", órdenes para "que canten y que asistan en los tablados de las comedias con chanzonetas"; pagos "para los representantes de la comedia de la noche de Navidad" o "para el gasto de la farsa de Navidad" aparecen en documentos administrativos de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca durante la segunda mitad del siglo XVI[186]. Añado aquí información reveladora en documentos administrativos de la catedral de Guatemala, sobre todo libranzas con cartas de pago, algunas memorias de gastos asociadas a ellas y cuentas de mayordomía. Estas series documentales proporcionan información particularmente detallada respecto a gastos que vinculan la música y la representación al menos desde 1591, año más temprano en el que se conservan libranzas, hasta 1629, año en el que

[185] Ronen MAN. «La microhistoria como referente…», pp. 168-169.
[186] Omar MORALES ABRIL. «Villancicos de remedo en la Nueva España». *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, p. 33.

falleció Diego Velázquez, sochantre, apuntador de coro, maestro de capilla y hermano del "autor de comedias" Baltasar Velázquez Farfán[187].

Estas representaciones escénicas involucraban a un compositor (por lo general el maestro de capilla[188]), músicos de la capilla, músicos externos (indígenas, por lo común), mozos de coro, estudiantes del colegio seminario y representantes profesionales asociados a una compañía de comedias, acróbatas y danzantes, además de carpinteros, pintores, escultores, sastres, zapateros, fabricantes de vestuario, de luminarias y de escenografía, de "máquinas de ingenio", etcétera. Citaré una selección de documentos, entre las varias decenas que se conservan de ese período, que reflejen el vínculo y familiaridad de los ministros al servicio de la catedral —mozos incluidos— con las prácticas de representación escénica.

En un papel suelto fechado en 1591, el mayordomo Gaspar de Gallegos consignó información que no se detalla con la misma especificidad en las cuentas generales (Imagen 1). Gracias a ello, podemos conocer la siguiente:

Memoria del gasto que se hizo en la comedia del *Corpus Christi*
este año de 91, quitado lo que cumplió Gaspar Martínez

- A seis representantes se les dio, a cada uno, para calzado, seis tostones; son 36 tostones.
- A seis muchachos, seis pares de botas, 12 tostones.
- A Hinojosa se le dio, para que representase la figura del bobo, 10 tostones. [Añadido: "Bájanse de esta cuenta 8 tostones, en la partida de estas botas"]

[187] Información tomada a partir de fuentes primarias inéditas, primordialmente documentos vinculados con la mayordomía de la catedral de Guatemala: libranzas con cartas de pago, cuentas de fábrica espiritual y memorias de gastos. Esta documentación se integró al Fondo Cabildo del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala el 29 de octubre de 2010. Tuve la oportunidad de participar en su traslado desde la Sala Capitular de la Catedral al depósito principal del AHAG y colaborar en el proceso de organización y clasificación documental.

[188] En este período, el magisterio de capilla estuvo a cargo de Andrés López Pellejeros (al menos desde el segundo semestre de 1592 al 2 de marzo de 1601), Pedro Bermúdez (del 2 de marzo de 1601 al 3 de mayo de 1603), Gaspar Fernández (del 8 de mayo de 1603 al 5 de julio de 1606), Luis Rodríguez de Vivero (del 16 de enero de 1607 al 4 de julio de 1607) y Diego Velázquez Farfán, del 6 de julio de 1607 al 28 de octubre de 1629).

- Estos cincuenta y ocho tostones se gastaron, según dicho es, fuera —como dicho tengo— lo que gastó Gaspar Martínez.

Licenciado Gallegos [Rúbrica][189]

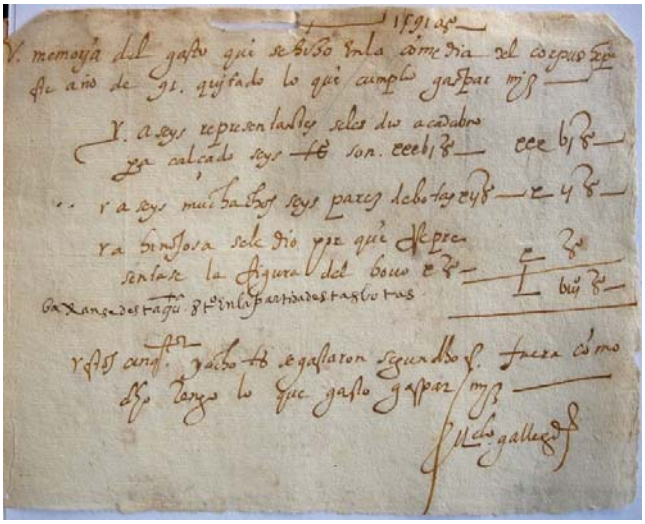


Imagen 1. *Memoria del gasto que se hizo en la comedia del Corpus Christi* (AHAG, Fondo Cabildo, 1591).

Otra memoria (Imagen 2) da cuenta de la representación de una comedia titulada *Los celos divinos*, con sus entremeses, una danza de los mozos de coro, el pago por vestuario y accesorios, la construcción de un tablado, etcétera:

Memoria de los gastos de la fiesta de la consagración del Señor,
de este año de noventa y tres, de la comedia y danza de los niños
que se hizo, por mandado del obispo, nuestro señor

- Di a los recitantes, juntamente con Velázquez, autor de la comedia que se intitula *Los celos divinos*, para borceguíes[190] a once personas, cuarenta y cinco tostones.

[189] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1591.
[190] "BORCEGUÍ: Especie de calzado o botín con soletilla de cuero, sobre que se ponen los zapatos o chinelas". *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 649.

- Costó una corona de sierpes y otra corona y báculo de *El tenebroso*, cuatro tostones.
- Por renovarlos de nuevo, a Rodas, 2 tostones.
- Por una ventana para *El alma*, 2 tostones.
- Por doscientos clavos de barrote para el tablado, a Sosa, herrero, ocho tostones.
- Por el vestido de *El alma*, de sayal y sombrero, costó, acabado, nueve tostones.
- Por un cordón del señor San Francisco, 1 [real.]
- Di treinta tostones a Hinojosa, por hacer *El recelo* y *Apetito*, y los entremeses[191].
- Por una capota; es para el simple, 2 tostones, 2 [reales.]
- […][192]

[191] Por los personajes nombrados en esta memoria de gastos, se puede reconocer la representación alegórica propia de los autos sacramentales de mediados del siglo XVII. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. *Primero y segundo Isaac. Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca*. Edición musical de Álvaro Torrente. Edición literaria de Rafael Zafra y Esther Borrego Gutiérrez. Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2001, p. 14.
[192] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1593.

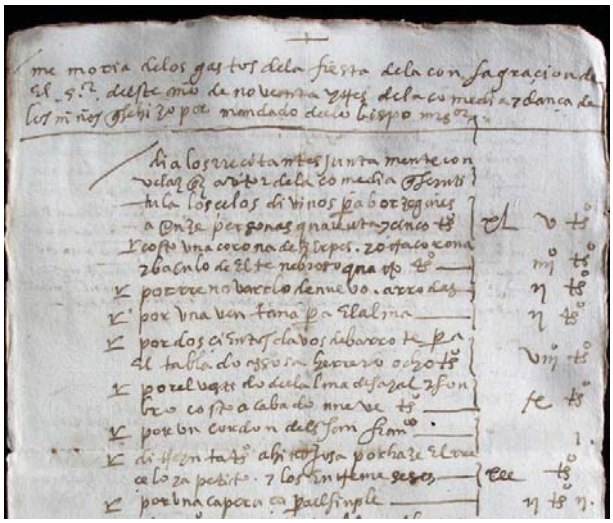


Imagen 2. *Memoria de los gastos de la fiesta de la consagración del Señor* (AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1593).

El vestuario y el tablado se encargaba en ocasiones a indígenas de pueblos aledaños, como consta en una carta de pago de 1599 (Imagen 3):

> En 3 de mayo, 3 tostones por 12 alfajías[193], compradas de los indios de Chimaltenango, para el vestuario.
>
> Ítem, 5 tostones pagados a Juan de Chávez y Baltasar Salamanca, indios carpinteros, por dos días y medio que se ocuparon en echar pies y zapatos a los bancos del tablado.
>
> Ítem, veinticuatro tostones pagados a Francisco de Santa Cruz, zapatero, por seis pares de botas de venado, blancas, que hizo para los seises que danzaron en esta fiesta y en su octava. Los cuales recibí yo, Francisco de Santa Cruz, del dicho Cristóbal Ibáñez. Y por verdad lo firmé de mi nombre, en 28 de mayo de 1599 años. Francisco de Santa Cruz. [Rúbrica][194]

[193] "ALFAJÍA: Madero delgado y serrado, que sólo tiene cinco dedos de grueso y siete de ancho, y sirve regularmente para hacer puertas y ventanas". *Diccionario de Autoridades*, 1837, p. 33.
[194] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1599.

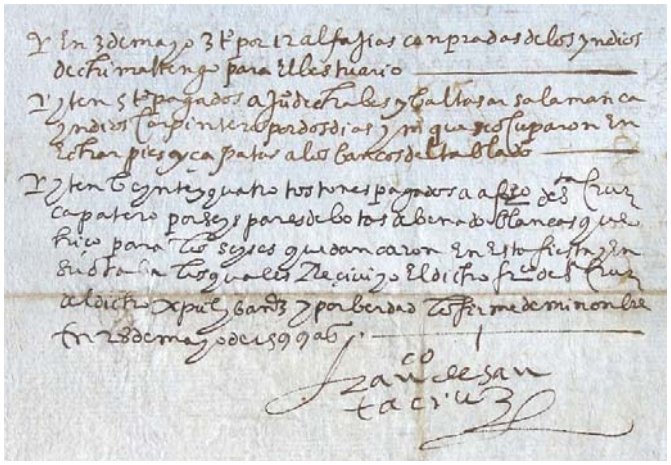


Imagen 3. Carta de pago de Francisco Santa Cruz
(AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1599).

En el año 1600 se libraron "20 tostones, pagados a Felipe Díaz, volteador, porque danzó y volteó en las comedias del día de *Corpus Christi* y su octava, este año de 1600". Consta también, como podemos ver en la imagen 4, la elaboración de imágenes escultóricas o pictóricas como escenografía:

> Recibí yo, Quirio Cataño, escultor y pintor, de Cristóbal Ibáñez, mayordomo de la catedral de esta ciudad de Guatemala, dieciséis tostones, que me los pagó por un lienzo que pinté de las imágenes de San Francisco y otros santos, que fue para las comedias que se hicieron en la dicha catedral, a la fiesta de *Corpus Christi* y su octava, este año de mil y seiscientos y uno. Y por ser verdad, di esta carta de pago, firmada de mi nombre. Fecha en veintitrés de junio de mil y seiscientos y uno. Quirio Cataño. [Rúbrica][195]

[195] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1601.

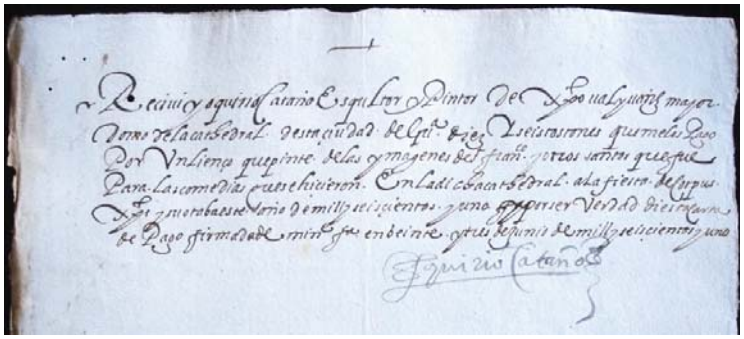


Imagen 4. Carta de pago de Quirio Cataño (AHAG, Libranzas, 1601).

En 1602, la catedral encargó las comedias a otro autor, Eugenio de Carabajal[196], y libró el pago de los gastos al mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento, Juan Bernal[197]. Pero a partir de 1603 se contrató de nuevo a la compañía de Baltasar Velázquez Farfán. El cabildo empezó a librar directamente a su hermano, el sochantre Diego Velázquez, los pagos de todo lo relacionado con las comedias. Las cuentas de mayordomía de 1607 muestran un pago no referido con anterioridad (Imagen 5), pero que era habitual: "Y diez reales que costó una mano de papel, que entregó al padre Diego Velázquez, sochantre, para los villancicos. Mostró cartas de pago"[198].

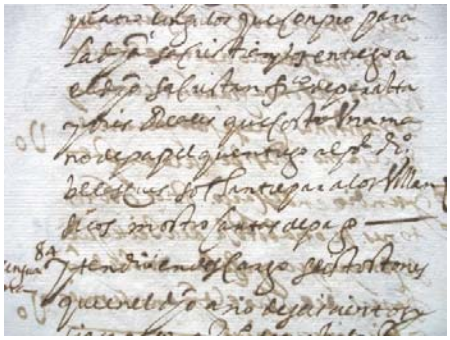


Imagen 5. Pago de papel para anotar los villancicos (AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1607).

[196] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1602.
[197] AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1602.
[198] AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1607.

Un año más adelante (y en los subsiguientes), las cuentas refieren "comedias de Nuestra Señora de agosto", es decir, para la fiesta de la Asunción de la Virgen María, además de las de *Corpus Christi*. Vale la pena mencionar el pago de "cincuenta pesos que por libranza del cabildo entregó al canónigo del Pedro de Bonilla, para comprar cinco comedias para las fiestas del dicho año [de 1610], que se trajeron de México"[199]. Ese mismo año aparecen contiguos los pagos por la compra de otras dos comedias y de una mano de papel para villancicos (Imagen 6):

> […] cuarenta y ocho tostones que pagó a Juan de Padilla por dos comedias que dio para el día de *Corpus* del dicho año de seiscientos y diez. Pareció libranza del cabildo y carta de pago.
> Más tres tostones de una mano de papel que dio al sochantre el dicho año, para apuntar las chanzonetas que se cantaron en las fiestas. Pareció libranza del cabildo y carta de pago[200].

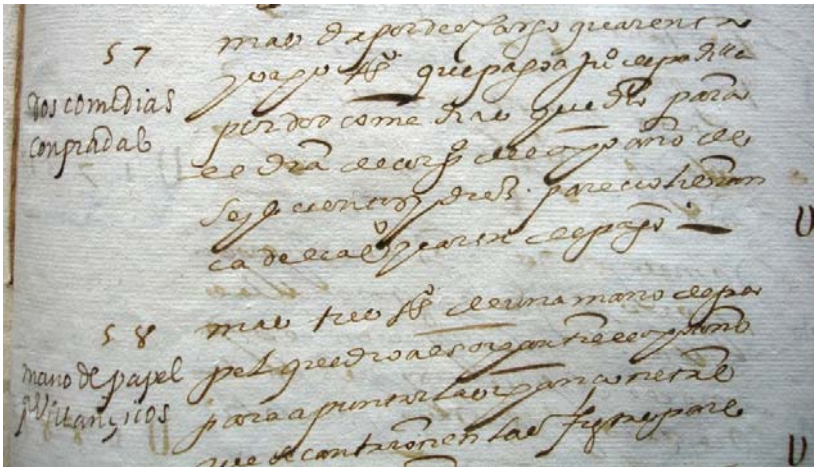


Imagen 6. Compra de dos comedias y una mano de papel para villancicos (AHAG, Cuentas de mayordomía, 1610).

[199] AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1610.
[200] AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1610.

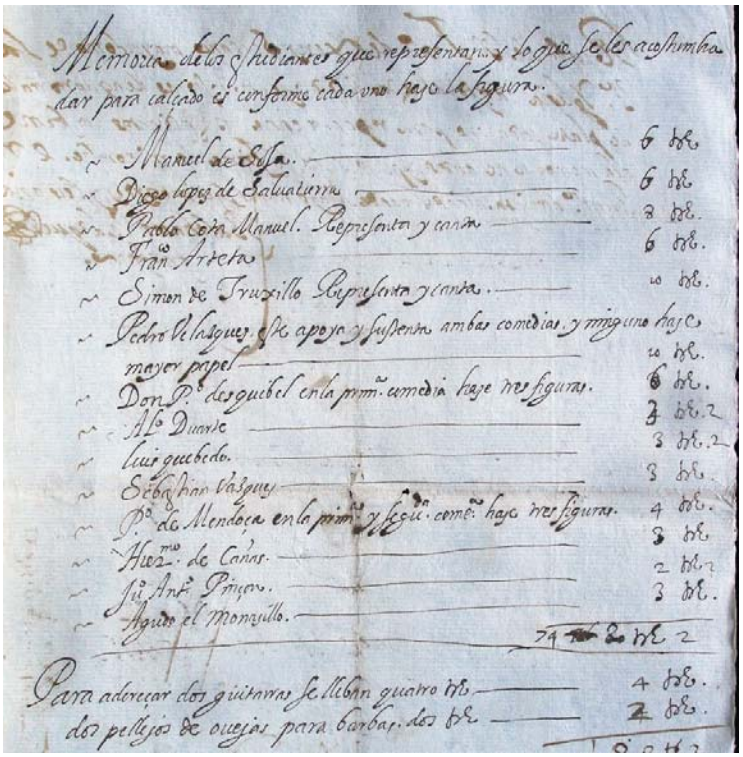


Imagen 7. Memoria de los estudiantes que representan, y lo que se les acostumbra dar para calzado es conforme cada uno hace la figura (AHAG, Libranzas, 1616).

En las ocasiones en las que no consta la contratación de "representantes" o "comediantes" externos, son los mozos de coro, los estudiantes seminaristas y algunos esclavos negros quienes aparecen representando. Una "Memoria de los estudiantes que representan" las comedias de *Corpus* en la catedral de Guatemala, fechada en 1616, presenta un listado de catorce muchachos. La lista justifica el mayor pago para cinco de ellos, como podemos ver en la imagen 7:

- Pablo Cota Manuel, representa y canta.
- […]
- Simón de Trujillo, representa y canta.
- Pedro Velázquez, éste apoya y sustenta ambas comedias, y ninguno hace mayor papel.
- Don Pedro de Esquivel, en la primera comedia hace tres figuras.

- […]
- Pedro de Mendoza, en la primera y segunda comedia hace tres figuras[201].

Esta misma memoria señala el gasto "Para aderezar dos guitarras" y "dos pellejos de ovejas, para barbas".

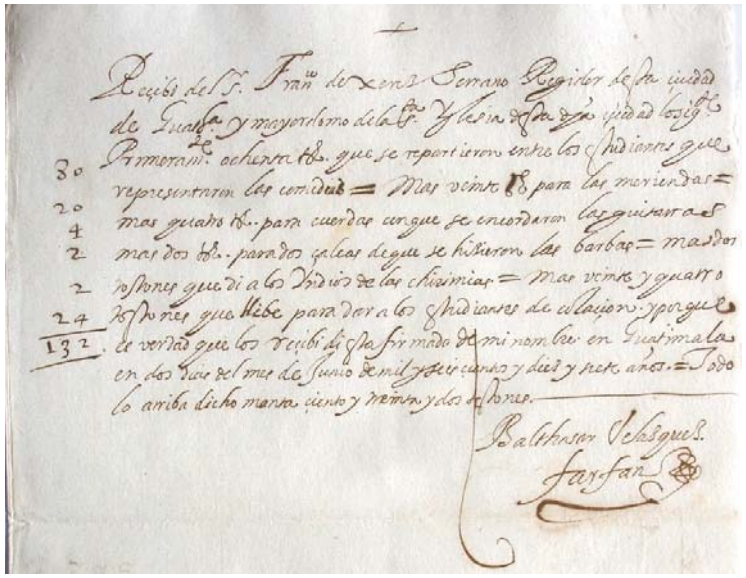


Imagen 8. Carta de pago de Baltasar Velázquez Farfán
(AHAG, Libranzas, 1617).

Cito una última carta de pago de la catedral de Guatemala que ilustra la participación de múltiples personas (Imagen 8) y nos da una idea de la diversidad de actividades vinculadas con lo teatral en estas celebraciones:

> Recibí del señor Francisco de Jerez Serrano, regidor de esta ciudad de Guatemala y mayordomo de la santa iglesia de esta dicha ciudad, lo siguiente: primeramente, ochenta tostones que se repartieron entre los estudiantes que representaron las comedias, más veinte tostones para las meriendas, más cuatro tostones para cuerdas con que se encordaron las guitarras, más dos tostones para dos zaleas de que se hicieron las barbas, más dos tostones que di a

[201] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1616.

> los indios de las chirimías, más veinticuatro tostones que llevé para dar a los estudiantes de colación. Y porque es verdad que los recibí, di ésta, firmada de mi nombre, en Guatemala, en dos días del mes de junio de mil y seiscientos y diecisiete años. Todo lo arriba dicho monta ciento y treinta y dos tostones. Baltasar Velázquez Farfán [Rúbrica][202].

Este tipo de información abunda en el período de actividad del sochantre y maestro de capilla Diego Velázquez. La documentación incluso especifica los materiales y accesorios con los que se armaban los tablados y las referencias a las varias veces que había que armarlo y desarmarlo durante una misma fiesta. Omito esos detalles, para orientar la atención en la participación de ministros al servicio de la catedral en las comedias. Así, en un libramiento de 1623, el cabildo ordena al mayordomo:

> […] pagar a Baltasar Velázquez, ciento y cuarenta y seis tostones, los setenta y dos para zapatos *a los estudiantes* que han de recitar las comedias *en esta catedral* la fiesta de *Corpus Christi* y su octava de este año; y veinticuatro, para que se les dé de almorzar y merendar. Y los cincuenta, que ha de haber el dicho Baltasar Velázquez por su trabajo de ensayar las dichas comedias, *como otras veces se ha pagado y es costumbre*[203].

He resaltado en cursivas la referencia a que son los estudiantes quienes recitaban las comedias en la catedral; es decir, muchachos que recibían su formación eclesiástica en la catedral y que al menos durante ese tiempo estaban al servicio de ella. Además, que el pago para calzarlos y alimentarlos durante los ensayos, así como el pago a quien se ocupara de montar las comedias, se realizaba según la costumbre. Consta que en ese mismo año contrataron dos ministriles externos (Imagen 9), a pesar de contar con una plantilla de ministriles. Sin pretender sacar conclusiones precipitadas, señalo que la condición socio-racial de estos dos músicos resulta excéntrica:

[202] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1617.
[203] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1623.

> En Guatemala, en veinte y tres de junio de mil y seiscientos y veintitrés años, ante mí, el escribano, parecieron Manuel y Gaspar, negros que tocan las chirimías y sacabuche, y recibieron de Francisco de Jerez Serrano, regidor de esta ciudad, mayordomo de esta catedral, seis tostones que por los señores obispo, deán y cabildo se les mandó dar, porque tocaron los dichos instrumentos en la catedral el día de *Corpus* y su octava. Y de su recibo doy fe. Ante mí, Pedro de Estrada, escribano de su majestad. [Rúbrica][204].

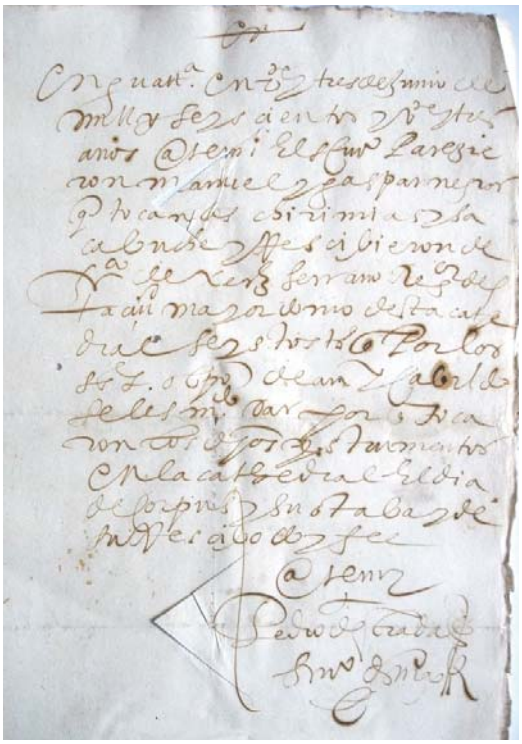


Imagen 9. Carta de pago (sin libramiento asociado) por los negros ministriles para la fiesta de *Corpus* (AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1623).

Un conjunto adicional de comedias se representó hacia el tercer trimestre de ese año 1623. En esa ocasión, el pago se entregó al rector del Colegio Seminario, canónigo Ambrosio Díaz del Castillo, “para que por su mano se gastasen en lo necesario en las

[204] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1623.

comedias que se hicieron en esta catedral al tiempo que fue recibido el señor maestro don fray Juan de Sandoval y Zapata, obispo de este obispado". Es decir, las comedias siguen asociándose con el colegio y los estudiantes.

La dinámica de libramientos por las comedias de *Corpus Christi* se repite año tras año. En 1628 se entregó el pago a una persona distinta a lo habitual, Pedro Velázquez Verdugo, probablemente familiar del maestro de capilla Diego Velázquez y su hermano Baltasar Velázquez Farfán, autor de comedias. El cabildo ordenó librar:

> a Pedro Velázquez la cantidad de tostones que otros años se acostumbra dar, para zapatos a los que han de recitar las comedias el día del *Corpus Christi* que viene y su octava en esta catedral, y para darles de almorzar y merendar. Y al dicho Pedro Velázquez, cincuenta tostones, por su trabajo de hacerlas ensayar, que es lo que otros años se ha dado[205].

Diego Velázquez falleció a finales de octubre de 1629. Para la fiesta de *Corpus Christi* del siguiente año, 1630, su sucesor en el magisterio de capilla, Fray Sebastián Rico Pasamontes, envió una petición al cabildo, señalando que:

> […] como a vuestra señoría le consta, entre los cantores hay muy pocos que puedan ayudar a cantar las chanzonetas en las fiestas del Santísimo Sacramento. Y para que se canten ellas y todo lo demás con mucha puntualidad, es necesaria la persona del padre Antonio de Fonseca, presbítero, por saber tan bien cantar cualquiera cosa que se le encarga […][206].

Es significativo que el nuevo maestro de capilla procure colocar a la gente de su confianza, no sólo porque las cuentas y cartas de pago siguen mostrando la presencia estable de cantores de la capilla musical, sino porque esto coincide con la falta de memorias de gastos en comedias en las cuentas y documentos contables posteriores al fallecimiento de Diego Velázquez. En esas memorias, como vimos, se consignan y

[205] AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1628.
[206] AHAG, Fondo Cabildo, Peticiones de ministros, 1609-1776.

justifican con detalle los pagos para la realización de las comedias, señalando el mayor pago a ciertos ministros, sea porque representaban, además de cantar, "dos figuras" o porque desempeñaban algún papel de relieve, como "el bobo" o "el simple"; incluso llegan a mencionarse los personajes específicos representados, los nombres de las comedias, etcétera. Si consideramos esto a la luz del hecho de que Diego Velázquez no sólo se desempeñaba como maestro de capilla, sino también como apuntador del coro —es decir, quien lleva cuenta de la asistencia, las amonestaciones y el desempeño de los ministros dentro del coro durante los oficios litúrgicos, para informar al mayordomo en los momentos de ajustar los pagos— y que el encargado de montar las comedias era su hermano Baltasar, podemos aceptar la posibilidad de que el repentino cese de información detallada sobre las comedias representadas dentro de la catedral de Guatemala responda al cambio de los vínculos y las relaciones entre los individuos. Y no sólo entre los individuos que realizan las actividades, sino entre ellos y los individuos que hacen funcionar la estructura administrativa de la institución; es decir, en este caso, el apuntador de coro, el mayordomo, los fiscales a quienes éste debía rendir las cuentas, etcétera. Ronen Man, señala, hablando de grupos humanos del siglo XVI y XVII, que:

> […] no se puede tener una visión simplista o lineal, los individuos son más complicados y ambiguos de lo que a primera vista aparentan. […] La economía y la sociología como estandarizadoras de los comportamientos medios fracasan, ya que los hombres están atravesados por deseos, voluntades y tendencias diferentes[207].

Añadiría que no sólo a primera vista, sino también desde una visión lejana y generalizadora, que desestime las especificidades. Circunstancias puntuales en un momento específico, donde la injerencia de los individuos, las familias, los amigos, los compañeros de oficio u otros grupos humanos "minúsculos", pueden condicionar la información que recogen y transmiten las fuentes. Se hace necesario tomar en cuenta "los niveles de libertad con que disponen los sujetos estudiados, […] entre los intersticios de

[207] Ronen MAN. «La microhistoria como referente…», p. 171.

las contradicciones y las incongruencias inherentes de las estructuras normativas que los regulan"[208].

Volviendo a la valoración de la información sobre la representación de comedias en la catedral de Guatemala, baste mencionar que aunque sea irregular la preservación de libranzas para lo relacionado con las comedias a partir de 1630 y no se conserven las memorias de gastos, en las cuentas de mayordomía consta que se siguieron pagando y que durante unos años más fue Baltasar Velázquez quien siguió recibiendo el pago, que habría de distribuir entre representantes y ministros ya no especificados, como podemos constatar en la imagen 10:

> Ítem, dio por descargo ciento y noventa y dos tostones y un real que gastó en las comedias que se hicieron el día de *Corpus Christi* y su octava de este presente año de seiscientos y treinta, en esta manera. Ciento y cincuenta y cuatro tostones que por libranza de los señores de este cabildo pagó a Baltasar Velázquez cincuenta tostones para él, por su salario de ensayar las comedias; veinticuatro tostones para las meriendas, y ochenta tostones para zapatos a los que las recitaron. Demás de lo cual, por una memoria que está en las espaldas de la dicha libranza, dice el dicho Francisco Zuaza gastó otros treinta y ocho tostones y un real, en doce tostones que dio de colación a los representantes, por mandado del señor deán. Y lo demás, en clavos, alfajías y mecates y otras cosas que fueron menester para el tablado, y en pagar los carpinteros e indios que lo pusieron y quitaron […][209]

[208] *Ibidem*.
[209] AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1630.

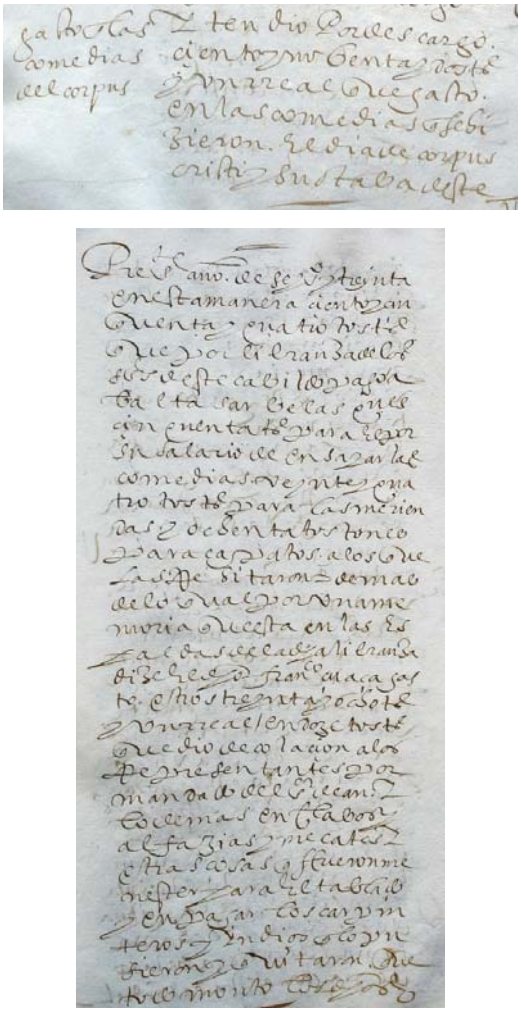


Imagen 10. Pago a Baltasar Velázquez Farfán por las comedias de *Corpus Christi* (AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1630).

Es aun más significativo que el propio Baltasar Velázquez Farfán se haya ocupado, además, como preceptor de gramática del colegio seminario, al menos entre 1630 y 1637 (Imagen 11).

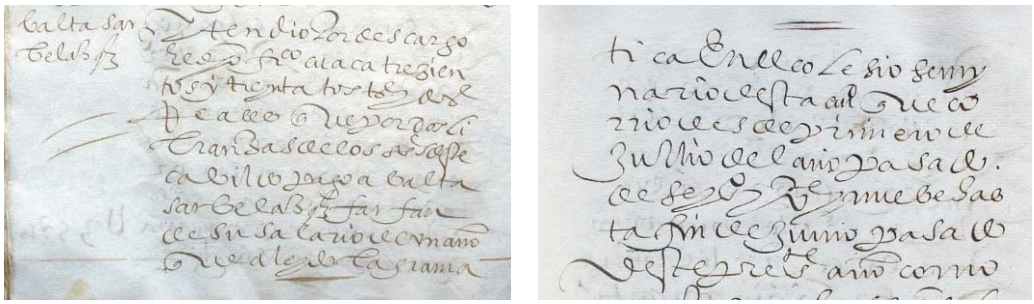


Imagen 11. Pago a Baltasar Velázquez Farfán como preceptor de gramática (AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1630).

> Ítem, dio por descargo el dicho Francisco Zuaza, trescientos y treinta tostones y dos reales que por dos libranzas de los señores de este cabildo pagó a Baltasar Velázquez Farfán, de su salario de un año que ha leído gramática en el colegio seminario de esta ciudad, que corrió desde primero de julio del año pasado de seiscientos y veintinueve, hasta fin de junio pasado de este presente año […][210]

Esto implica que el profesor de letras del colegio seminario tenía la solvencia y competencia para desempeñarse a la vez como "autor de comedias", montándolas con sus alumnos; esos mismos estudiantes que recibían "almuerzo y merienda" como pago por ensayarlas y representarlas durante la fiesta de *Corpus Christi* y su octava. Esos mismos estudiantes que, al ordenarse, procurarían colocarse como clérigos al servicio del obispado, preferentemente como ministros de la catedral. Consta que varios de ellos se integraron a la capilla o al conjunto de capellanes de coro. Algunos incluso llegaron a ocupar el magisterio de capilla, como Nicolás Márquez Tamariz[211].

[210] AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1630.

[211] Nicolás Márquez Tamariz fue bautizado el 6 de diciembre de 1627. Se desempeñó como mozo de coro de la catedral de Guatemala entre 1636 y 1645. De 1646 a 1648 recibió salario como acólito. Desde 1648 hasta 1671 ocupó una capellanía de coro. Fue nombrado maestro de capilla el 2 de noviembre de 1669 y ocupó el cargo hasta su muerte, el primero de octubre de 1693. He reunido esta información inédita a partir de fuentes primarias de los Fondos Parroquia de San Sebastián, Sagrario, Cabildo y Colegio seminario del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. En general, la información histórica que aporto en este capítulo es inédita, salvo que indique expresamente lo contrario. Mis asociaciones y valoraciones críticas son producto de la revisión de esas y muchas otras fuentes primarias consultadas, aunque no se citen ni refieran directamente en esta tesis.

Ni los libramientos con cartas de pago conservados ni las cuentas de mayordomía de la década precedente suelen detallar el pago al preceptor de gramática, aunque no cabe duda de que alguien debió realizar tal oficio y recibir salario por ello[212]. Las referencias a Baltasar Velázquez entre 1591 y 1629 se centran en su actividad teatral, sea como "autor de comedias" o sólo como quien se ocupa de su "ensaye" y la distribución de pagos. Con la muerte de su hermano, que desempeñaba varios cargos sustanciales dentro del coro de la catedral —sochantre, apuntador del coro y maestro de capilla—, dejan de consignarse con detalle las memorias de gastos pagados de Baltasar Velázquez Farfán, incluso sin cambio de mayordomo.

Estos indicios significantes de alguna dinámica particular y circunstancial entre los ministros al servicio de la catedral, cada uno con distinto grado de poder y responsabilidad, posiblemente acarreen mucha información histórica, que se escapa a los alcances de este trabajo. Pero lo hago notar para poner en perspectiva el peso relativo, la valoración crítica que ha de dársele a la documentación no como portadora de verdades absolutas. El ordenamiento general, la visión que impone la institución generadora de los documentos incide en la naturaleza de la información que recogen y en la manera de consignarla. En el ensayo «La microhistoria como referente teórico-metodológico», Ronen Man señala que:

> […] la microhistoria rompe con la manera tradicional y positivista en que se entienden los documentos en tanto fuentes privilegiadas de la historia. Según Giovanni Levi son, por [sus] características, falsos y parciales. Sólo pueden darnos ciertos indicios que sirven a la manera de sugerencias […] Esto evidentemente introduce un quiebre en la manera de pensar a los documentos como "espejos transparentes" y objetivos de una realidad en tanto hechos sociales

[212] El cargo de preceptor de gramática está estipulado en las Constituciones del Colegio Seminario de la Asunción. AHAG, Fondo Colegio Seminario, 24 de agosto de 1597, f. 32r. El cargo lo desempeñó Luis Rodríguez de Vivero desde la fundación del Colegio, en 1598, hasta al menos 1614. Este preceptor se desempeñó como maestro de capilla durante el primer semestre de 1607, pero renunció al magisterio el 4 de julio de ese año. AHAG, Fondo Cabildo, Libranzas, 1598-1614; AHAG, Fondo Cabildo, LAC 2, ff. 62r-63r, 16 de enero de 1607; f. 64v, 6 de julio de 1607.

> aprehensibles racionalmente de manera inmediata. Para la microhistoria los documentos son sólo fragmentos huidizos de lo real, por lo tanto deben "leerse" oblicuamente y de forma indirecta, a la manera del análisis del discurso freudiano[213].

Así, y retomando la documentación del primer tercio del siglo XVII referente a las comedias de *Corpus Christi* organizadas y costeadas por la catedral de Guatemala[214], parece comprensible y hasta esperable que no haya documentación habitual que demuestre que los mozos de coro, los cantores de la capilla musical de la catedral y los estudiantes del colegio seminario asociado a ella recibieran capacitación teatral específica. Sin embargo, circunstancias particulares de este caso, relacionadas concretamente con las comedias de *Corpus Christi* —sigo intencionalmente apartado de los villancicos como foco de atención— nos permiten documentar que el preceptor de gramática llevaba décadas de recibir salario como "autor de comedias". La documentada práctica común de representación de comedias (sobre todo para el *Corpus Christi*) habrá permitido a los ministros al servicio de la catedral estar en contacto con el teatro e incluso formarse como representantes. Su formación habrá incluido no sólo el ejercicio de la música, sino también la literatura y la representación teatral[215]. Tales conocimientos

[213] Ronen MAN. «La microhistoria como referente…», pp. 169-170.

[214] Es oportuno mencionar que el caso de las comedias de *Corpus Christi* tiene sus particularidades en cada ciudad. Por ejemplo, las comedias de *Corpus* en México eran organizadas no por la catedral metropolitana, sino por el ayuntamiento de la ciudad, con un aporte económico muchísimo mayor que el despachado en Guatemala por la catedral, desde el siglo XVI. Cada comedia se asignaba a una compañía distinta y se fomentaba la profesionalización de los "autores de comedias" y de los "recitantes", al asignar un premio anual a los mejores. Véase Maya RAMOS SMITH. *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: INBAL, 2011. En la catedral de Puebla también las organizaba el ayuntamiento; la catedral únicamente aportaba la música, como puede verificarse en los acuerdos de los respectivos cabildos. Cito uno del cabildo eclesiástico, de 1602: "En este día se platicó y confirió sobre el tablado que se ha de hacer a la puerta de la iglesia para la fiesta del *Corpus*. Y, habiendo sobre ello votado, la mayor parte del cabildo dijo que el hacer de los tablados tienen obligación y es cargo del cabildo de la ciudad, y las chanzonetas y música a cargo de la iglesia. Y sobre todo quedó remitido a su señoría del señor obispo, para que provea lo que más convenga". AHVCMP, LAC 5, f. 234v, 26 de abril de 1602.

[215] Por supuesto, también lo demás asociado a su condición de ministros al servicio de la Iglesia católica. De acuerdo con las constituciones del seminario, los colegiales debían estudiar "gramática y retórica, cánones o casos de conciencia, escritura sagrada, homilías y sacramentos, cómputo eclesiástico […] demás de lo cual tengan ejercicio de canto llano y canto de órgano, y de las ceremonias de la iglesia, para

debieron aprenderse de forma integrada, como integrada era su aplicación, por lo que, esperablemente, no ha de estar documentada la mención a catedráticos para cada rama de algo que se ejercía como un todo. Me permito citar de nuevo el consejo de Juan Díaz Rengifo para aprender a hacer versos: "busque una o dos o cuatro coplas […] y éstas decórelas y dígalas como quien *representa* en voz, o *cántelas*, y luego procure hacer otras a aquel sonido"[216]. Para muchas disciplinas del siglo XVII, más ligadas a la práctica cotidiana:

> La capacidad […] no era por cierto adquirida en los tratados […] En todo caso, estas formas de saber eran más ricas que cualquier codificación escrita; no eran aprendidas en los libros sino de viva voz, de los gestos, de los golpes de vista; se fundaban en sutilezas por cierto no formalizables, a menudo no traducibles verbalmente; […] nacían de la experiencia, del carácter concreto de la experiencia[217].

La circunstancia particular de la catedral de Guatemala durante el primer tercio del siglo XVII, en donde una familia vinculada con la representación de comedias haya estado a la vez ocupando varios puestos como ministros al servicio de la catedral de Guatemala —Diego Velázquez como sochantre, cantor, capellán de coro, apuntador de coro y maestro de capilla; Baltasar Velázquez Farfán como autor de comedias y preceptor de gramática; Pedro Velázquez Verdugo como estudiante y luego como encargado ocasional de ensayar las comedias con los estudiantes— hace evidente una de las muchas maneras en las que los ministros al servicio de la Iglesia pudieron recibir formación teatral, sin que tal formación esté descrita explícitamente en las fuentes y regulaciones formales.

La representación de comedias de *Corpus Christi* puede documentarse desde el siglo XVI, durante el resto del siglo XVII e incluso una buena parte del XVIII, no sólo en la

que sean diestros y sabios en lo uno y lo otro". AHAG, Fondo Colegio Seminario, "Libro de Fundación y Constituciones del Colegio Seminario de la Asunción", 24 de agosto de 1597, f. 32.
[216] Juan DÍAZ RENGIFO. *Arte poética española*. Salamanca: Casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592, p. 22.
[217] Carlo GINZBURG. *Tentativas*…, pp. 134-135.

catedral de Guatemala, sino en muchas otras catedrales, conventos y colegios del ámbito hispánico[218]. Lo ilustro con unos pocos casos —pero relevantes— de las últimas décadas del siglo XVI.

A mediados de 1571, el cabildo de la catedral de México proveyó:

> *que el maestro de capilla* de esta santa iglesia *no haga representar las obras que se representaren en esta dicha santa iglesia en ninguna parte fuera de ella*, sin expresa licencia de los dichos señores deán y cabildo, so pena que si de este mando excediere él y todos los cantores que allá fueren, serán multados en cuatro pesos cada uno. Asimismo, este dicho día, mes y año, los dichos señores deán y cabildo mandaron *que en todo el año no se representen obras dentro del cuerpo de la iglesia, ni menos se saquen fuera de ella los tablados ni tablas ni escaños, bancos ni otra cosa*, so pena de que lo contrario haciendo, el que lo hiciere pagará otros nuevos y más diez pesos de minas, aplicados a fábrica[219].

La prohibición hace evidente una transgresión habitual: el maestro de capilla aprovechaba el repertorio de la catedral, para hacer "representar las obras" —sí, *representar*— en otros sitios. Tal prohibición está expresada de manera que deja abierta la posibilidad de seguir representando fuera, siempre que obtenga "expresa licencia". Inmediatamente después prohíben, siempre al maestro de capilla, "representar obras dentro del cuerpo de la iglesia, ni menos se saquen fuera de ella" los tablados y demás material escenográfico. ¿Pero cómo podría haber material susceptible de sacar si, en

[218] Véanse, por mencionar una selección de publicaciones, Maya RAMOS SMITH. *Actores y compañías en la Nueva España*…; los artículos reunidos en Montserrat GALÍ BOADELLA y Morelos TORRES AGUILAR (eds.). [Memorias del] *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad del Corpus Christi*. México: UNAM, 2008; varias de las colaboraciones reunidas en Norma CAMPOS VERA (ed.). [Memoria del] *IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La fiesta*. La Paz: Unión Latina, 2007; María Águeda MÉNDEZ (ed.). *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. México: El Colegio de México, 2009; Geoffrey BAKER. *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020.

[219] ACCMM, LAC 2, f. 267v, 22 de junio de 1571.

teoría, quedaban prohibidas las representaciones? En el discurso subyacen contradicciones entre lo que se expresa oficialmente y lo que se espera.

Varias décadas después, hacia finales del siglo XVI, el cabildo eclesiástico mexicano:

> ordenó que el día que se hubiese de recibir el señor arzobispo en esta ciudad, en la parte donde esta congregación le hubiere de recibir, se le cante un villancico o chanzoneta breve. Y el dicho día, si hubiere lugar o si no en el siguiente, en esta santa iglesia se reciba a su señoría con danzas y música a propósito, y se ordene haya un coloquio para el día que mejor pareciere se podrá representar, en loa y recibimiento de su señoría. Todo lo cual tomó a cargo el señor racionero Juan Hernández, maestro de capilla, y se mandó que lo que se gastase, con cuenta y razón en esto, de esto se libre y se pague de la fábrica[220].

Vemos que seguía siendo el maestro de capilla, el responsable no sólo de componer un "villancico o chanzoneta breve", sino también de las "danzas y música a propósito" y de concertar la representación de un coloquio.

Por esas mismas fechas, pero en la catedral de Puebla de los Ángeles, queda patente el hecho de que también se realizaban comedias dentro del templo. Votando a propósito de prohibir o permitir que los prebendados tuvieran la libertad de celebrar misa en el altar mayor, aparte de las estatuidas:

> El arcediano dijo que, atento que algunas veces se atajan y *ocupan los dos altares de la capilla de la Asunción y Santiago para hacer fiestas de comedias* […] su parecer y voto es que se digan en el altar mayor todas las misas rezadas que quisieren decir todos los prebendados capitulares, como hasta aquí, que de esta manera habrá más comodidad y más bien servido el culto divino[221].

Mi intención al abordar este aspecto indirecto ha sido resaltar el hecho de que la práctica teatral, con sus expresiones gestuales y corporales asociadas, además de la

[220] ACCMM, LAC 4, f. 232r, 26 de octubre de 1599.
[221] AHVCMP, LAC 5, f. 145r, 13 de agosto de 1599. Las cursivas son mías.

expresión verbal y musical, formaba parte del ejercicio habitual de los ministros contratados por las corporaciones religiosas. Y algunos de esos mismos ministros con experiencia en comunicación teatral eran los encargados de la composición e interpretación de los villancicos paralitúrgicos.

2.3. "Lo excepcional normal"

En el ensayo «El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico» —texto originalmente firmado por Carlo Ginzburg y Carlo Poni, pero con algunas actualizaciones del primero en su traducción al español—, Ginzburg reflexiona:

> Una investigación que es simultáneamente cualitativa y exhaustiva sólo puede tomar como objetos de estudio a entidades numéricamente circunscritas […] nuestro problema será el de seleccionar, de entre la masa de datos disponibles, algunos casos relevantes, significativos[222].

En nuestro caso, los datos históricos disponibles sobre representación teatral de villancicos son escasos, como ya mencioné. Ginzburg y Poni aclaran que el sentido de "casos relevantes, significativos" no necesariamente refiere a su frecuencia estadística. Edoardo Grendi enunció un oxímoron epistemológico que permite valorar la relevancia de tales casos: "el testimonio/documento es excepcional en cuanto refleja una normalidad, tan normal que, muy a menudo, resulta invisible"[223]. Ginzburg y Poni atribuyen dos significados a la expresión "lo excepcional normal". "Ante todo, designa la documentación que sólo aparentemente es excepcional"[224]. Dado que las fuentes suelen generarse por el registro de los grupos dominantes, los pocos medios para recolectar las informaciones y la voz de grupos subalternizados suelen corresponder a individuos que se sublevan en contra de los comportamientos y las creencias hegemónicas, o aquellos que,

[222] Carlo GINZBURG. *Tentativas*…, p. 88.
[223] Edoardo GRENDI. «¿Repensar la microhistoria?». *Entrepasados*, 10 (1996), p. 135.
[224] Carlo GINZBURG. *Tentativas*…, p. 88.

intencionalmente o no, transgreden las reglas y los códigos de conducta normados. Refiriéndose a procesos criminales anteriores al siglo XIX, Ginzburg resalta que:

> La inmensa mayoría de estos procesos tiene relación con delitos muy frecuentes y comunes, a veces de naturaleza ligera, […] delitos cometidos por individuos que no son de ningún modo excepcionales. Así, no resulta paradójico afirmar que un cierto tipo de transgresiones constituía, en las sociedades preindustriales, la norma (de hecho, aunque no de derecho)[225].

Desde esa perspectiva, reviso a continuación algunos juicios de valor relacionados en general con bailes, representaciones o músicas dentro de la iglesia, y en particular con la interpretación de villancicos paralitúrgicos, que puedan proporcionan luces sobre posibles normalidades consuetudinarias, aunque sean distintas a lo normado.

2.3.1. Prohibición y transgresión

No son novedad las reiteradas regulaciones y prohibiciones de la iglesia católica —del discurso oficial de ciertas élites de la iglesia católica, matizo— que reprueban prácticas festivas vinculadas con la diversión, sean juegos, bromas, sátiras, disfraces, bailes, músicas o canciones asociables con lo mundano. En los primeros siglos del cristianismo, las críticas de obispos —desde el "padre de la iglesia" San Juan Crisóstomo (siglo IV) hasta Martín de Braga (siglo VI) o Bucardo de Worms (siglo X)— estuvieron motivadas por la asociación de ciertas prácticas festivas, por lo común lúdicas, con el paganismo precristiano[226]. Durante siglos, abundan los concilios, sínodos, escritos doctrinales y otros documentos que censuran los festejos lúdicos, apelando a la deshonestidad, la irreverencia, la obscenidad y otros calificativos que se oponen a la devoción, decoro, piedad y buenas costumbres.

[225] *Idem*, pp. 88-89.
[226] Alberto de CAMPO TEJEDOR. *El rito y la risa. Ensayos sobre la burla en la religión cristiana*. Madrid: Mitáforas Editorial, 2020, pp. 6-12.

Por citar sólo una de las tempranas prohibiciones de la España peninsular, recojo lo que acuerda el Sínodo de Córdoba celebrado en 1520:

> Y asimismo, quitamos y reprobamos la costumbre —que más propiamente se puede decir abusión y corruptela— que en las iglesias tienen de hacer y decir las deshonestidades que la noche de Natividad *dicen y hacen*, so color de alegría que todos los fieles cristianos aquella noche deben de haber, diciendo, en lugar de las bendiciones de las lecciones de los maitines, deshonestidades y *cantando* cantares torpes y feos *y haciendo* otras cosas feas […] Y si alguna cosa quisieren cantar en tanto que las lecciones se dicen, que sean cantares devotos, adaptados al misterio y solemnidad de la fiesta. Y que en lugar de las bendiciones no se diga otra cosa, salvo las tales bendiciones del breviario[227].

Resalto, por un lado, que la prohibición del sínodo cordobés menciona que se *cantan* y también que se *hacen* cosas "deshonestas". Por otro lado, que intenta negociar con la costumbre, al mostrar permisividad "si alguna cosa quisieren cantar", siempre que sea con devoción, que tenga relación con el "misterio" de la fiesta y que no implique suprimir nada de lo que prescribe la liturgia.

Los sínodos provinciales en territorios hispánicos —los de México y los de Lima— suelen insistir en las mismas prohibiciones. Ya el Primer Concilio Provincial Mexicano (1555) incluyó una constitución específica al respecto:

> **XXVII. Que no se hagan representaciones en las iglesias**.
> Somos informados que en algunas iglesias de nuestro arzobispado y provincia se hacen algunas representaciones y remembranzas. Y porque de los tales actos se han seguido y siguen muchos inconvenientes y muchas veces traen escándalos en los corazones de algunas personas ignorantes o no bien instruidas en nuestra santa fe católica, viendo los desórdenes y excesos que en ellos pasan, por ende, *sancto approbante concilio*, estatuimos y mandamos a todos los curas, clérigos y personas, que no hagan ni den lugar que en las dichas iglesias

[227] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 67.

> se hagan las dichas representaciones sin nuestra especial licencia y mandado, so pena que sean castigados gravemente. Y cuando se concediere, sea en cosas graves eclesiásticas y devotas y primero examinadas. A cada uno que las representare sin la licencia y mandado, la mitad para la fábrica de la iglesia y la otra mitad para el que lo denunciare[228], en la cual pena incurra también el clérigo o clérigos que lo consintieren o permitieren hacer en sus iglesias. Y si los mayordomos de las tales iglesias gastaren algo de la fábrica en los tales actos sin nuestra licencia, mandamos a nuestros visitadores que no se reciba en descargo, y que les lleven la dicha pena.
>
> Otrosí, estatuimos y mandamos que los sermones de la pasión y resurrección de nuestro Señor Jesucristo, que se suelen hacer de noche, no se hagan sino de día o al alba. Y, asimismo, *sancto approbante concilio*, estatuimos y ordenamos que no se hagan velas en las iglesias de noche, ni coman ni beban ni hagan danzas ni otras cosas inhonestas, donde se siguen muchos escándalos y pecados, ni sean recibidos de noche en las tales iglesias los clérigos que presentes se hallaren; luego, antes que sea anochecido, cierren las puertas de las iglesias, de manera que nadie pueda entrar dentro hasta que sea de día. Y la noche de Navidad no se consientan las respuestas deshonestas a las bendiciones, como algunos mal mirados lo suelen hacer[229].

El último párrafo de la constitución 48, "De la vida y honestidad de los clérigos", también incluye algunas prohibiciones que nos atañen:

> Otrosí, mandamos que ningún clérigo dance ni baile ni cante cantares seglares en misa nueva, ni en bodas, ni en otro negocio público, ni esté a ver correr toros ni otros espectáculos no honestos y prohibidos por derecho, so pena de cuatro

[228] Pareciera estar faltando aquí la mención del monto de la penalización monetaria. Así aparece en la edición digital consultada. Véase la siguiente nota.
[229] Pilar MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO (coord.). *Concilios Provinciales Mexicanos*…, (Edición digital en DVD), PDF "PrimerConcilio", pp. 34-35.

> pesos de minas, la mitad para la fábrica de la iglesia y la otra mitad para el acusador o denunciador[230].

Del Primer Concilio Provincial Mexicano resalto, en primer lugar, el hecho de que las prohibiciones constituyen una reacción a lo que comúnmente se hacía. Los prelados que redactaron el concilio se cuidan de expresar que fueron informados de esas prácticas, dando a entender que no las han presenciado e, implícitamente, que no las habrían permitido, de estar enterados. En la redacción queda claro el lugar de enunciación y el discurso. En segundo lugar, resalto que los propios prelados dejan abierta la posibilidad de que se sigan realizando, siempre que tengan su expresa licencia o encargo. A pesar de la amenaza de ser "castigados gravemente", quienes representen sin licencia, el castigo consiste únicamente en una penalización monetaria. A juzgar por la constitución 27, además de representaciones se solía comer, beber y bailar con "deshonestidad", para lo cual prohíben el ingreso nocturno a las iglesias. Las prohibiciones de la constitución 48 están encaminadas a regular la imagen pública de los ministros de la iglesia.

El Tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585 y vigente hasta 1771, decreta, en su título 18, inciso 1:

> **Tít. XVIII, § I. Destiérrese enteramente toda superstición de las cosas sagradas. No se permitan danzas, bailes o cantos profanos en la iglesia**
> […] según el decreto del sacrosanto concilio de Trento y la constitución del papa Pío V, de feliz memoria, determina y manda este sínodo queden prohibidas las danzas, bailes, representaciones y cantos profanos aún en el día de la Natividad del Señor, en la fiesta de *Corpus* y otras semejantes. Pero si hubiera de representarse alguna historia sagrada, u otras cosas santas y útiles al alma, o cantarse algunos devotos himnos, preséntense un mes antes al obispo, para que sea examinado todo esto y aprobado por él. Pero si se hiciera algo de lo dicho sin licencia y aprobación del obispo, sean castigados gravemente, según la calidad de la culpa, los que lo hicieron y prestaren su consentimiento; pero

[230] *Idem*, p. 59.

> aun estas mismas representaciones concedidas por el obispo, se prohíben durante la celebración de los divinos oficios[231].

La narrativa es exactamente la misma. El decreto pareciera más preceptivo que prescriptivo o proscriptivo. El listado de actividades prohibidas, incluso en las ocasiones detalladas, están mostrando qué se seguía practicando en forma habitual y en qué ocasiones, a pesar de los concilios provinciales precedentes. La puerta se cierra a las danzas, bailes, representaciones y a los cantos profanos, pero si hubiera de representarse o cantarse algo, podrá hacerse con la oportuna aprobación del obispo. Es decir, la puerta se puede abrir. No debe pasarnos desapercibida tal contradicción. Aun menos la contradicción final de prohibirlas "durante la celebración de los divinos oficios", incluso si el obispo concede licencia. Se prohíbe, pero el obispo puede dar licencia, pero se prohíbe, aunque el obispo dé licencia… Parece razonable aceptar que hacia 1585, *había* "danzas, bailes, representaciones y cantos profanos" en el marco de las celebraciones litúrgicas dentro de las iglesias, incluso en los oficios nocturnos. Al menos en el entorno del arzobispado de México y sus provincias sufragáneas. Semejantes y reiteradas prohibiciones aparecen en otras regiones del ámbito hispánico, con las mismas fórmulas y matices. A raíz de que Felipe II, en cédula real del 12 de julio de 1564, decretara el Concilio de Trento como ley del reino, "se realizaron Concilios en Toledo, Compostela, Tarragona, Salamanca, Granada, Valencia y Zaragoza, para reformar la disciplina eclesiástica, según lo había dispuesto el Concilio" tridentino[232].

Andrés Sas nos informa que la vigésima sexta constitución promulgada por el Primer Concilio Provincial Limense (celebrado en 1552), ordena

> Que no se hagan en las iglesias representaciones ni velas de noche, etcétera.
> Y porque somos informados que de las representaciones que se suelen hacer y hacen en las iglesias, como son las de la Pasión y de la Natividad de Nuestro

[231] *Idem*, PDF "TercerConcilio", p. 207.
[232] Enrique DUSSEL. «Los concilios provinciales de América Latina en los siglos XVI y XVII». *El episcopado latinoamericano y la liberación de los pobres 1504-1620*. México: Centro de Reflexión Teológica, 1979, p. 208.

> Señor y otras, se han seguido y siguen muchos inconvenientes […] estatuimos y mandamos que el deán y cabildo de esta santa iglesia y a todas las demás de nuestro arzobispado y provincia, y a todos los curas y personas religiosas de las iglesias parroquiales, que no hagan ni den lugar a que en sus iglesias se hagan las dichas representaciones sin nuestra especial licencia, so pena de veinte pesos para la fábrica de la tal iglesia, en la cual pena incurrirán los clérigos que lo consintieren y los legos que las representaren. Y demás de esto sean excomulgados[233].

De nuevo, los prelados se cubren las espaldas al aclarar que no les consta, pero que han sido informados. Aunque el castigo consignado parece severo, el Segundo Concilio Provincial Limense (1567) repite la prohibición, con algún matiz:

> *Prohibemus, el omnio vetamus ne histriones neque quivis alii intret ecclesiam al pulsandum timpano aut alio instrumento propano*. (*Sic*. Prohibimos y vedamos absolutamente que comediantes o cualesquiera otras personas ingresen en las iglesias para tocar atabales o cualquier otro instrumento profano)[234].

Las constituciones sinodales promulgadas el 27 de octubre de 1613 por Bartolomé Lobo Guerrero, arzobispo de Lima insisten en lo mismo:

> Que los clérigos […] no toquen de noche instrumentos músicos, ni dancen, ni canten cantares deshonestos […] Que en las iglesias y lugares sagrados no se hagan comedias ni representaciones profanas, ni bailes, ni saraos, ni se canten cantares deshonestos[235].

Así, las reiteradas prohibiciones parecen mostrar que, en la práctica, siguieron introduciéndose bailes, representaciones y "cantares deshonestos" dentro de algunas

[233] Andrés SAS. *La música en la catedral de Lima*…, 1971, p. 32. He normalizado la ortografía; Sas parece recoger la ortografía original del Concilio.
[234] *Idem*, p. 33.
[235] *Ibidem*.

iglesias. Al revisar las características del carácter lúdico y licencioso de ciertas festividades asociadas con el ciclo de Navidad, Alberto del Campo Tejedor señala:

> Tanto la documentación histórica —en la que aparece la participación desde el Medievo de diáconos, subdiáconos y niños del coro, de frailes y monjas— como el trabajo de campo [actual] con ciertos protagonistas —que, aunque laicos, siguen vinculados asociativamente (bajo hermandades, por ejemplo) y simbólicamente a la Iglesia católica— sugieren que las diversiones invernales, aunque denostadas por una parte de la Iglesia y de la feligresía, han tenido en su mismo seno numerosos partidarios, si bien estos no entendían la fe necesariamente a la manera de Tertuliano o del Concilio de Trento. De hecho, a pesar del tirón de orejas de los sucesivos concilios que siguieron al IV de Letrán (1215), los clérigos siguieron participando en cantos, bailes y otras algarabías durante siglos[236].

En el apartado anterior mostré ya suficiente documentación que prueba la representación anual de comedias *dentro* de la catedral de Guatemala durante todo el siglo XVII, prescritas nada menos que por el cabildo eclesiástico, financiadas con los recursos de la mesa capitular y ejecutadas por algunos clérigos[237]. Eso, a pesar de que una de las primeras actividades del obispo agustino Fray Juan de Sandoval y Zapata al tomar posesión de la diócesis de Guatemala, en agosto de 1623, fue hacer que el cabildo de la catedral leyese con detenimiento, todos los martes y viernes, los decretos y estatutos del Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1585, confirmado en Roma el 27 de octubre de 1589 e impreso en la ciudad de México el año 1622, por orden del rey[238].

Incluso la máxima autoridad eclesiástica del virreinato de la Nueva España aprovechó su condición para disfrutar de estas actividades prohibidas en el papel. En una

[236] Alberto del CAMPO TEJEDOR. *El rito y la risa*…, p. 7.
[237] Todos los maestros de capilla del período revisado eran clérigos presbíteros (De hecho, lo fueron todos los maestros documentados desde el siglo XVI hasta principios del siglo XIX). Asimismo, la mayoría de estudiantes del colegio seminario tenían ya alguna de las órdenes menores e incluso se desempeñaban como capellanes de coro al servicio de la catedral.
[238] AHAG, Fondo Cabildo, LAC 2, ff. 127r-142r, 11 de agosto al 19 de septiembre de 1623.

carta fechada en San Lorenzo de El Escorial, a 18 de octubre de 1620, el rey Felipe III escribió a Juan Pérez de la Serna, arzobispo de México:

> […] He sido informado que en algunos conventos de esa ciudad se han hecho algunas representaciones indecentes por monjas y que en algunas os habéis hallado. Y pues estuvistes presente, claro es que fuistes la causa de ello y os complacistes en semejante exceso. Por lo cual y por descargo de mi real conciencia y que cumpláis con lo que sois obligado, me ha parecido advertiros el grande sentimiento que esto me ha causado y la mala consecuencia que otras cosas, que aunque vos digáis proceden de vuestros émulos[239], es justo los tengáis.
>
> Si vuestro descuido en semejantes hechos los causa, mayormente en tierra y lugar donde más que en otra se requiere que los prelados vivan con mayor ejemplo y edificación que otra ninguna. Y así, os encargo miréis mucho por vuestra persona y recatéis vuestras acciones y deis de vuestra persona tan santo y religioso ejemplo, como sois obligado, por cumpliendo con mi obligación, podéis estar cierto que estoy muy a la mira de todo lo que hiciéredes. Y estimaré en mucho que lo que de esto se me avisare, sea tan en servicio de Dios, Nuestro Señor, como conviene, para que cumplamos todos con nuestras obligaciones[240].

Hasta aquí he mencionado algunas fuentes vinculadas de manera general con bailes, representaciones y cantos "deshonestos" dentro de la iglesia, pero que no están directamente relacionadas con los villancicos paralitúrgicos. Este aparente desvío nos ha demostrado, sin embargo, la posible normalidad —de hecho, aunque no de derecho, como cité ya a Ginzburg— de estas actividades jocosas dentro de los oficios litúrgicos. Veamos ahora algunos casos que refieren directamente a la interpretación de villancicos.

[239] "ÉMULO: Enemigo y contrario de otro, y su competidor". *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 420.
[240] Maya RAMOS SMITH (dir.). *Censura y teatro novohispano (1532-1822)*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" / INBAL, 1998, pp. 250-251.

Es ampliamente conocida la descripción y valoración personal de los villancicos que publicó Pedro Cerone, célebre tratadista musical italiano radicado en España a principios del siglo XVII, en su tratado *El Melopeo y maestro*. Resalto en negritas algunas frases:

> No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues esta recibido de **todas las iglesias de España** y de tal manera, que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco quiero decir que sea siempre bueno, pues **no solamente no nos convida a devoción, mas nos distrae de ella, particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes**. […] Porque el oír ahora un portugués y ahora un vizcaíno, cuando un italiano y cuando un tudesco; primero un gitano y luego un negro, **¿qué efecto puede hacer semejante música sino forzar los oyentes (aun no quieran) a reírse y a burlarse, y hacer de la iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de casa de Oración, sala de recreación?** Que todo esto sea verdad, hállanse personas indevotas que (por modo de hablar) no entran en la iglesia una vez al año, y las cuales (quizás) muchas veces pierden misa los días de precepto sólo por pereza, por no levantarse de la cama, y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar ni más vigilantes que éstas, pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos[241].

Cerone describe con mucha elocuencia la carga histriónica de ciertos villancicos, que llegan a causar risa, burla y recreación, y —remarco— transforman a la iglesia en un "auditorio de comedias". Además, señala su popularidad y poder de convocatoria, que hace levantarse a media noche hasta a los más indevotos. Semejante descripción contradice —o, visto desde otro ángulo, justifica— las recurrentes prohibiciones que acabamos de repasar. En cualquier caso, proporciona luces respecto al carácter e intención

[241] Pedro CERONE. *El Melopeo y maestro*. Nápoles: Imprenta de Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, pp. 196-197.

expresiva de los villancicos de personajes. Hasta la fecha, la única colección conocida de villancicos paralitúrgicos contemporáneos a Cerone, que ofrezca tanto el texto literario como el texto musical, es la recogida en el Cancionero de Gaspar Fernández. Este cuaderno incluye 16 villancicos "en guineo", 12 en "portugués", siete en "vizcaíno", cinco en "indio" o "mestizo" y cuatro que no he podido reconocer su caracterización lingüística. Es decir, la "mucha diversidad de lenguajes" mencionada por Cerone, que provoca risa y burla y transforma la iglesia en "un auditorio de comedias", puede verificarse en el repertorio para la catedral de Puebla y para algunos conventos de esa ciudad, fechable entre 1609 y 1616. Ese repertorio fue llevado a la catedral de Oaxaca en alguna fecha tan temprana como 1620[242]. Para ir señalando los vínculos y relaciones de lo abordado en esta tesis, hago notar que lo descrito por Cerone concuerda, en temporalidad y en caracterización, con el villancico *Negriño, tiray-vos la*, que analizo en el capítulo 4. El autor de ese villancico, Gaspar Fernández, se formó en el Colegio Seminario de la Asunción de Guatemala —ese cuyos estudiantes representaban las comedias de *Corpus Christi*— entre 1598 y 1600. A inicios de 1603 fue nombrado rector de su propia casa de estudios y unos meses después, el 8 de mayo de ese mismo año, maestro de capilla de la catedral[243]. Todo esto precisamente en el período mejor documentado respecto a las prácticas teatrales dentro de la catedral de Guatemala.

La opinión de Cerone está alineada con el discurso de las autoridades eclesiásticas, hecho comprensible, si consideramos que su tratado debió pasar por la aprobación de un censor para poder ser publicado. Ese mismo hecho puede explicar por qué otros tratadistas esquivan el tema de los villancicos. Uno de los que sí menciona algunos escasos aspectos teóricos relacionados con la composición de villancicos es Andrés Lorente, en su tratado *El porqué de la música*. Su discurso, claramente prescriptivo, contrasta con el discurso descriptivo de Cerone. Aunque ambos comprensiblemente apegados a la postura moralista que tiende a descalificarlos. El sugestivo título de la

[242] Omar MORALES ABRIL. «Gaspar Fernández: su vida y obra como testimonio de la cultura musical novohispana a inicios del siglo XVII». *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. Arturo Camacho Becerra (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, p. 73.
[243] *Idem*, pp. 71-125.

"Nota XIII. Que enseña qué sea coro y cómo los que cantan en él las divinas alabanzas han de atender más a la significación de la letra que al canto", señala los lugares y momentos en los que se suelen cantar los villancicos:

> Advirtiendo también que los villancicos que se permiten cantar en los coros de muchas iglesias (y en otras partes fuera de ellos, al tiempo de los divinos oficios), la composición de su música sea asimismo hecha con gravedad, honestidad y devota (en la capilla del Papa no se cantan palabras vulgares, sino latinas; y en muchas iglesias observan lo mismo, cantando motetes en las misas, en lugar de villancicos), para que los fieles, con los cantos honestos y graves, sean movidos a dar infinitas y continuas gracias a su Creador[244].

Resalto que Lorente necesita aclarar que en otras regiones del ámbito católico se suelen cantar motetes en el lugar donde se hacen villancicos. Es decir, en los territorios hispanos, los villancicos no sólo cumplían la función de los motetes, sino que eso era tan habitual como para hacer la aclaración que en otros sitios eran motetes los que se cantaban en su lugar.

Por otro lado, esa gravedad y honestidad referida por Lorente parece no ser la norma, a juzgar por los miles de villancicos que se conservan, sea en pliegos impresos con las letras o en papeles con notación musical. Es sugestivo el testimonio que ofrece un villancico de Manuel de León Marchante, incluido en sus *Obras poéticas póstumas*, a propósito del órgano de la iglesia magistral de San Justo y San Pastor de Alcalá de Henares, en la época en la que Lorente se desempeñaba como organista. El villancico está precedido por la siguiente descripción:

[244] Andrés LORENTE. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672, pp. 87-88.

> Es celebrado el órgano de la Magistral de San Justo y Pastor, por lo sonoro de sus voces. Y a eso alude esta letra. Era organista mayor de la iglesia el maestro don Andrés Lorente, y maestro de capilla, el maestro don Antonio García"[245].

La introducción del villancico refiere que, debido a la fama del órgano, los jóvenes campesinos desean tocarlo. El inicio de cada estrofa del estribillo convoca "Vaya de fiesta, de gira y de baile", "Cante la chamberga", "Baile Gil y toque Bras". Aunque aclara, respecto a esto último, que "Eso no, que sólo a Lorente le toca tocar / que en esto de manos es muy liberal", concede que Lorente "Y en el baile nuevo / para organista bien pone los dedos". Este testimonio poético, auténtico metavillancico, alude a que Andrés Lorente, ese mismo que prescribe que la composición de la música de los villancicos ha de ser "hecha con gravedad, honestidad y devota", acompañaba muy bien los bailes en el órgano[246].

Otro caso excepcional y relevante que documenta la carga de teatralidad en paralelo a la liturgia se encuentra en la descripción que en 1659 realizara un viajero francés de la celebración de Navidad en una iglesia franciscana de Valladolid. François Bertaut (1621-1711), señor de Fréauville, formó parte del séquito oficial del mariscal de Gramont. El mariscal viajó a Madrid en 1659, en calidad de embajador de Francia, a solicitar la mano de Ana de Austria para el rey Luis XIV. Durante su estancia, Bertaut visitó España y elaboró un diario, que fue publicado en París en 1664 y 1669 con distintos títulos. Las publicaciones no asignan la autoría, pero mucho de lo que contienen concuerda con las

[245] Manuel de LEÓN MARCHANTE. *Obras poéticas póstumas que a diversos assumptos escribió [...], divididas en tres clases: sagradas, humanas, y cómicas*. Madrid: Imprenta de Gabriel del Barrio, 1722, p. 104.
[246] Es necesario aclarar que no hay ninguna intención jocosa, burlesca o satírica en este villancico. En él simplemente se hace partícipe del festejo lúdico al organista y tratadista musical. No hay juicios de valor que descalifiquen ni al baile ni al organista. De hecho, el propio León Marchante escribió unas décimas "En alabanza del maestro don Andrés Lorente, que escribió un libro de música". Manuel de LEÓN MARCHANTE. *Obras poéticas póstumas*… pp. 192-193. Estas mismas décimas están incluidas en la edición de *El porqué de la música*, junto con tres sonetos y otras décimas de diversos autores. En él, se mencionan los cargos del "Maestro Manuel de León, capellán de su majestad, comisario del santo Oficio de la Inquisición y capellán mayor del noble Colegio de Caballeros Manríquez en la Universidad de Alcalá". Andrés LORENTE. *El porqué de la música*…, f. [IX]v.

cartas que François enviaba a su hermana Madame de Motteville[247]. La crónica de la celebración navideña es sorprendente, incluso si se concede que pueda haber alguna hipérbole en su relato:

> Hacía una niebla horrible y muy fría cuando llegué a Valladolid el miércoles, víspera de Navidad […] Fui a la misa de medianoche en los franciscanos, donde me consolé de la pérdida que había hecho de no estar en Madrid para ver las comedias que los frailes representaban en su convento, en el coro de su iglesia, esa noche, para regocijarse del nacimiento de Nuestro Señor.
>
> Me costaba trabajo creer lo que un librero, en cuya casa compré libros, me dijo, que había dado la comedia *El mariscal de Biron*, en versos burlescos a un fraile que la debía presentar en su convento, y que su mujer había prestado su vestido a uno de ellos para eso. En efecto, vi alguna cosa que valía bien la pena; en cuanto abrieron las puertas de la iglesia, donde esperaba una multitud de pueblo, vi los tamboriles vascos que se ponían acordes con los órganos que tocaban una chacona. Fue aquello la preparación de los maitines, después de los cuales vi a un fraile que llevaba un sobrepelliz, y que después de haber hecho [lo] que tenía que hacer en el altar, se quitó el sobrepelliz y se fue a la sacristía para mostrar una casaca de traje de máscaras que llevaba debajo. Poco después abrieron las puertas abajo en la iglesia, por donde siguiendo a la cruz y los candeleros de la procesión, entraron multitud de frailes con disfraces ridículos, como los de los días de carnaval de París, grandes narices, barbas postizas, trajes grotescos, bailando y saltando con tamboriles vascos y violines que se acordaban con los órganos. Hubo entre ellos algunos que llevaban dos imágenes bien vestidas, la una de la Virgen y la otra de San José, a las que hacían bailar; después venía otro que llevaba una cuna donde estaba el niño Jesús, y después de haber hecho locuras, colocaron al Niño sobre los escalones del altar, donde todos los franciscanos, unos tras otros, le fueron a adorar; luego las máscaras se fueron. Pusieron al Niño con San José sobre el

[247] Enrique GOZALBES CRAVIOTO. «Tarifa y la costa africana en el viaje de François Bertaut (1659)». *Aljaranda*, 79 (2010), p. 11.

> altar y comenzaron la misa. Creía fuese aquello todo, pero antes del prefacio vi desde lo alto de la tribuna del coro, que está en alto en todas las iglesias de los frailes de España, un franciscano con su traje de máscara y un antifaz de Gautier Garguille, que se puso a cantar con una guitarra un villancico de una mula que coceaba, y el pueblo gritaba "¡Víctor!" a cada momento, y tan alto, que yo casi no podía oír nada. Con trabajo lo pudieron hacer callar con la campanilla, mientras el sacerdote decía el *Per omnia*[248].

La descripción de Bertaut hace evidente la costumbre de representar comedias en Nochebuena, dentro de la iglesia franciscana de Madrid, específicamente en el coro. Es decir, en el lugar y momento en el que se celebran los maitines. El viajero refiere no sólo el uso de vestuario, sino el travestismo de un fraile como mujer. Además, fue testigo ocular de desplazamientos, disfraces, máscaras, bailes e interacción con las figuras del Portal de Belén, el uso de música profana y, para la misa, el canto de un villancico irreverente acompañado con guitarra, que estimulaba la desenfadada interacción espontánea con el pueblo. Todo ello durante los maitines —oficio en el que se cantaban los villancicos aquí estudiados— y la primera misa de Navidad en un convento franciscano de Valladolid.

En el capítulo dedicado al teatro del Otro ("Theatre of the Other"), Bernardo Illari cita otra descripción, sumamente elocuente, de un viajero foráneo llamado John Jackson, que menciona el motivo de la decepción que se llevó al presenciar la música española dentro de la iglesia, la Nochebuena de 1700 en Madrid:

---

[248] José GARCÍA MERCADAL. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*…, t. 3, p.459-460, citado por Alberto del CAMPO TEJEDOR. *El rito y la risa*…, pp. 15-16. No he podido consultar la fuente bibliográfica original, para atender mejor el contexto de este relato. Las publicaciones que me han sido accesibles extraen la cita de García Mercadal, que tampoco he podido consultar. Revisé la primera publicación, de 1664, pero no incluye esta descripción. [François Bertaut]. *Relation d'un voyage d'Espagne*. Paris: Chez Louis Billaine, 1664. Pepe Rey refiere la publicación *Journal du voyage d'Espagne*, de 1669, que tampoco he podido consultar. Aunque da la referencia de la publicación de 1669, Rey ofrece la misma traducción que otros asignan a la publicación de García Mercadal. Pepe REY. «Weaving Ensaladas». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Farnham: Ashgate, 2007, pp. 15-51.

> it proved, to my great disappointment, insufferable, and the whole solemnity more comedy-like tan anything else: the mobb moked the music aloud, the priests themselves not only bearing it, but seeming as well pleased as the best of them[249].

La solemnidad completa le pareció más una comedia que cualquier otra cosa al visitante británico. Le causó gran decepción que la gente se burlara con estridencia de la música y que los propios sacerdotes no sólo lo permitieran, sino que se mostraran tan complacidos como los demás.

Dedicaré particular atención a un caso del cual existen varios estudios, dada su relevancia y sus implicaciones[250]. En 1890, Antonio Paz y Meliá publicó algunos extractos de un proceso inquisitorial iniciado el 28 de marzo de 1663, en el que se denunció la interpretación de villancicos en la Capilla Real de las Descalzas, en Madrid. El denunciante, fray José Méndez de San Juan, calificador del Consejo de Inquisición,

> Dijo que viene a dar cuenta a este Santo Oficio de que el Sábado Santo próximo pasado asistió la Capilla del Convento Real de las Descalzas a cantar la *Salve* en la de Nuestra Señora de la Soledad, y después cantaron un villancico, trovando el Evangelio de la festividad, profana e indecentemente, con escándalo de las personas pías; y aunque este testigo no se halló presente, lo sabe por público y notorio en su Convento, y por haberlo oído decir al P. Fr. Pedro Mejía, predicador de S. M., que lo reprendió al maestro de la dicha Capilla [Tomás de Micieses]. Y asimismo sabe que por la Navidad la dicha capilla cantó un villancico trovando a lo divino el *Mundo nuevo*, que pregonan por las calles unos franceses o alemanes, y entre otras coplas, hay una del milagro que Cristo,

[249] Bernardo ILLARI. *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2001, p. 523.
[250] Antonio PAZ Y MELIÁ. *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello, 1890, pp. XXX-XXXV y 417-425; Janet HATHAWAY. «Laughter and Scandal: An Inquisition censure in Late Hapsburg Madrid». *Acta Musicologica*, LXXV, 2 (2003), pp. 243-268; y Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «¡Ande la rueda! ¡Va de cancioni! Apuntes históricos, literarios y musicales sobre el villancico Mundi Novi». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 139-175.

> Señor nuestro, hizo en las Bodas de Caná de Galilea, y diciendo que había convertido el agua en vino, inmediatamente contrapone los taberneros de Madrid, que hacen lo contrario. Y este villancico y el antecedente y otros de esta calidad, se dice los compuso D. Tomás de Oña, y por la indecencia de ellos, así en el estilo como en la música, como en la mezcla de cosas profanas con las sagradas, da cuenta a este Santo Oficio para que se ponga el remedio conveniente. Y lo firmó, etc[251].

Otro testigo declaró haber escuchado en varias ocasiones, desde la octava de la Concepción de 1662 hasta fines de enero de 1663, "el villancico que empieza *Mundi Novi*, y le parece que también cantaron el otro que empieza *Madrugaron tres Marías*, habiendo mucho concurso de gente, a toda la cual provocaron a risa dichos villancicos"[252]. Un tercer testigo confirmó todo lo anterior, añadiendo que algunos religiosos

> se escandalizaron e hicieron reparo en ello, particularmente Fr. Pedro Mejía, predicador del Rey, que dijo al Maestro de Capilla que cómo se cantaba aquello en la iglesia sólo para ocasionar la risa y ruido, y sobre esto tuvieron enfado. Y que esto lo afecta el dicho Maestro, que se llama Tomás [Micieses][253], muy de ordinario, en los villancicos. Y se los compone un abogado que se llama Tomás de Oña[254].

Carmelo Caballero proporciona alguna información adicional del proceso inquisitorial, omitida tanto por Paz y Meliá como por Hathaway. Menciona que el inquisidor solicitó el juicio y opinión de un grupo de siete calificadores jesuitas, quienes inspeccionaron únicamente la letra de los dos villancicos *Mundinovi* y *Madrugaron tres Marías*[255].

---

[251] Antonio PAZ Y MELIÁ. *Sales españolas*…, p. XXXI.
[252] *Idem*, pp. XXXI-XXXII.
[253] Antonio Paz y Meliá transcribió "Meneses"; Janet Hathaway transcribió correctamente el apellido del compositor: "Misieses". Janet HATHAWAY. «Laughter and Scandal…», p. 248.
[254] Antonio PAZ Y MELIÁ. *Sales españolas*…, p. XXXII.
[255] Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «¡Ande la rueda!...», pp. 140-143.

Respecto al primer villancico (que es el que quiero resaltar) el dictamen de los calificadores indica que:

> […] todos fuimos del parecer que el papel que trata del Nacimiento, así por el estilo como por la materia que contiene, tratando materia tan sagrada, es indecente para cantado en oficios divinos, sin otra cualidad de oficio. Y que la prohibición de que semejantes papeles se canten pertenece también al prelado eclesiástico. […][256]

Sin embargo, una octava opinión, añadida al margen, matiza:

> […] digo que el villancico del *Mundinovi* no tiene materia de reparo, porque introduciendo un bárbaro que alaba en su lengua el misterio del Nacimiento, todo lo que dice es bueno, y lo ridículo del lenguaje es vicio de quien lo dice, de manera que no se pone indecencia en las cosas dichas. […][257]

Vemos, así, que siete de los ocho calificadores consideraron "indecente" la letra del villancico *Mundinovi*, mientras que uno indicó que no le ve indecencia. En atención al parecer de los calificadores y la información de los testigos, el inquisidor Angulo ordenó la sentencia:

> que se recojan los villancicos que están en estos autos y se prohíba el cantarlos. Y se advierta a Tomás Micieses, maestro de capilla del Convento Real de las Descalzas, de que no cante en iglesias ni festividades sagradas los dichos villancicos ni otros que tuvieren indecencia ni pudieren causar irreverencia y risa y escándalo. Y asimismo, se advierta a Tomás de Oña que no componga villancicos ni otro género de versos tomando asuntos sagrados con mezcla de cosas profanas y ridículas. Y se los aperciba que, haciendo lo contrario, se procederá contra ellos. Y con esto, por ahora se suspenda esta causa[258].

[256] *Idem*, p. 142.
[257] *Ibidem*.
[258] *Idem*, p. 143.

Carmelo Caballero muestra que no fue posible cumplir la sentencia prohibitiva, pues refiere diversas fuentes que transmiten el villancico *Mundinovi*, dispersas en distintas ciudades, todas cercanas en el tiempo, siendo la del proceso inquisitorial la más antigua. Es decir, las otras cinco se elaboraron luego de la sentencia. El trabajo de Caballero compara las seis fuentes literarias, fechadas entre 1662 y 1667, cuyas similitudes —pero también importantes diferencias— le permiten construir una hipótesis de su transmisión. Tres de ellas recogen además sendas versiones del texto musical: dos a cuatro voces con responsión a ocho, una a dúo de tiples, que constituye una adaptación de la segunda versión a ocho[259].

Vemos, pues, que este villancico prohibido por la Inquisición tuvo, a pesar de ello, una saludable vida posterior a la sentencia. Resalto, además, que los recursos musicales del villancico *Mundinovi*, cuya interpretación pública en el convento de las Descalzas Reales de Madrid en 1662 causó "irreverencia y risa y escándalo", son notablemente afines a los del villancico *Quién quierri ver*, que comparte el mismo eje temático del *Mundinovi* y la misma carga histriónica, como abordo en el capítulo 4. El que la interpretación de un villancico en Madrid haya motivado su prohibición en 1662, pero que se haya copiado a mediados de 1665 en Valladolid, se haya arreglado e interpretado en la catedral de esa ciudad para la Navidad de ese mismo año, se haya adaptado después para que funcionara como un dúo, en lugar de las ocho voces originales, y también se haya cantado en Málaga en 1667 (sin reparo en imprimir su letra); el que otro villancico con la misma temática, recursos literarios, musicales e histriónicos haya sido compuesto e interpretado en Sevilla en 1693 y se haya interpretado también en Guatemala medio siglo después, verifica cuán lejos están los documentos de ofrecer testimonios incuestionables. Y cuán necesaria se hace una lectura crítica.

A propósito del proceso inquisitorial contra el uso de villancicos en las Descalzas Reales de Madrid en 1662, Paz y Meliá proporciona información adicional, que me permitiré citar completa, dada su reveladora relevancia. El autor de *Sales españolas* no

[259] *Idem*, pp. 139-175.

refiere que se trata de un expediente inquisitorial distinto, pero Janet Hathaway, quien consultó más de un siglo después el mismo expediente de 1663 citado por Antonio Paz y Meliá, señala que tal información corresponde a otro proceso que ella no llegó a localizar, quizás vinculado a la ciudad de Alcalá de Henares y correspondiente a la segunda mitad del siglo XVII[260]. Por tanto, hemos de confiar en la transcripción de Paz y Meliá. Resalto en negritas algunas aseveraciones relevantes para mis propósitos:

> Es público y notorio que **en muchas iglesias** de estos reinos, y **con especialidad en conventos de religiosas**, no sólo en festividades de la Natividad del Señor y de los Santos Reyes, que son las que más obligan a singulares demostraciones de regocijo, sino en otras muchas festividades del año, y estando patente el Santísimo Sacramento del altar, **se cantan diversas letras en romance vulgar que se han cantado en teatros de la farsa**, **trovados a lo divino**, pero con los mismos que llaman estribillos, **sin diferenciar cosa alguna ni en letra ni en el tono**; de modo que se ha cantado el *Zarambeque* y el *Yo soy solo* y el *A mí me lo dexan todo*, **con las mismas palabras y tono que se cantó en la farsa**. Asimismo **se cantan** jácaras y el *Escarraman*, y **cuantas seguidillas lascivas se cantan en la comedia**, y los arrieros y mozos de mulas por los caminos, reducidos a lo divino, **con el mismo aire, quiebros y gutturaciones que las canta la mayor lascivia de los representantes**.
>
> Cantan unas **letras con palabras equívocas que tienen dos sentidos**, y **el más usual y común unas veces es vano y otras profano**; y éste se le aplica a Cristo, Redentor Nuestro, y a sus santos, unas veces con título de vejamen, otras de jácara.
>
> Este año se ha cantado en las iglesias, patente el Santísimo Sacramento del altar, un romance que **cada verso de todo él es principio de uno de los romances profanos que se han cantado** de muchos años a esta parte, **con tal composición de música, que se ha hecho recuerdo de todos, con los mismo tonos que se cantaron**.

[260] Janet HATHAWAY. «Laughter and Scandal…», pp. 259-260.

Esto ha llegado a tal estado, que me consta que **algunas religiosas cantoras han llamado a los farsantes para que las ensayen en aquella fineza y quiebro con que cantan sus tonos, para no diferenciarse con alguna del canto de la farsa**. Y sucede que como hay muchas de más excelentes voces y de más fundamento y destreza en el cantar, exceden en la profanidad al modo con que se canta en la farsa. Este exceso ha llegado a tanto, que **la *Gloria* y el *Credo* de la Santa Misa se cantan en algunas partes con tonos que han servido para letras profanas**, siendo **de naturaleza indecentes**. El *Credo* y la *Gloria* se cantan con mil repeticiones, **y en los órganos y demás instrumentos se toca aquello que ha de ser más deleitoso a lo sensual**, sin exceptuar algún tono, por profano que sea. **Ningún instrumento secular de cuantos se han inventado para deleitar los sentidos deja de introducirse en la Iglesia**, con pretexto de que se consagra a las alabanzas de Dios. **De este exceso de música y canto, unas veces se usa como parte del Oficio divino, pues suple** por las antífonas, **por los responsorios de las lecciones de los Maitines**; se canta en lugar del *Pater Noster* de la Misa, **obligando al sacerdote a que le diga rezado**, y muchas veces el Prefacio, y en lugar del *Tracto* y Aleluya de la Misa, **que no lo canta el coro**[261]**, por recrear a los oyentes con estas profanidades**. Otras veces se usa de este canto fuera del Oficio divino, en horas particulares, diputadas para este efecto, que comúnmente llaman fiestas.

Los efectos visibles de esta música son: **concurrir la gente más divertida de la república a las iglesias** donde se canta con dicha profanidad, **esperando la hora de este canto del mismo modo que si estuvieran en el teatro de las comedias**. Y muchas veces ha sucedido victorear en los conventos de monjas a las que cantan. Y **comúnmente sucede que, acabado este canto profano, cuando comienza lo grave y serio, se salen de la iglesia**, manifestando en todo el motivo que los llevó a ella.

[261] Es oportuno distinguir entre el "coro", que se ocupaba del canto llano, y la capilla, a cargo del "canto de órgano", también llamado "canto figurado"

> En Alcalá de Henares, cuando se celebra la fiesta de San Diego, concurre lo más lucido de la música de Madrid; y como es tiempo de curso, sucede comúnmente que **en el tiempo que se están cantando Vísperas, a unos cantores victorean, a otros silban y a otros piden que canten jácaras**.
>
> Esto ha llegado a tal depravación, que **ha muchos años que se dicen los maitines de la Natividad del Señor a puerta cerrada en todos los conventos de las religiosas, por los excesos y palabras indebidas con que los estudiantes se portaban en estos días**[262].

Este extraordinario parecer de un calificador del Tribunal de la Inquisición apela a lo que sucedía "en muchas iglesias de estos reinos, y con especialidad en conventos de religiosas". Menciona, asimismo, que la intención es llanamente recreativa, por lo que se buscaba que los asistentes reconocieran música que les fuera familiar y gustosa. Para ello, los poetas villanciqueros y maestros de capilla solían tomar cantares "populares" que el público reconociera tanto por la letra como por el tono. El calificador llega a afirmar que le consta que algunas religiosas cantoras han llamado a comediantes, "para que las ensayen en aquella fineza y quiebro con que cantan sus tonos". La referencia a que el público "victorea" a quienes cantan coincide con la descripción de François Bertaut. Esto no sólo refuerza el crédito de ambos testimonios, sino que muestra una práctica generalizada. Es decir, lo excepcional está reflejando una normalidad.

La particular relajación del decoro en conventos femeninos puede rastrearse también del otro lado del Atlántico. Vimos ya la reprensión que dirigió Felipe III al arzobispo de México en 1620, no sólo por permitir "representaciones indecentes" a las religiosas, sino además asistir a verlas. Los mandatos derivados de las visitas que el obispo de Guatemala realizara al convento de Santa Catalina Mártir de esa ciudad en 1661, 1669 y 1673 consigna algunas referencias significativas[263], como se ilustra en la imagen 12. Sigo resaltando en negritas algunos asuntos de mi interés:

[262] Antonio PAZ Y MELIÁ. *Sales españolas*…, p. XXXII-XXXV.
[263] Agradezco a Carolina Sacristán Ramírez el compartirme la información relacionada con el convento de Santa Catalina Mártir de Guatemala.

Capítulo 8. Ítem, mandamos seriamente se guarde y cumpla lo mandado por el dicho ilustrísimo señor don fray Payo de Ribera, en los capítulos veintitrés y veinticuatro de dicho auto de absolución de visita de mil y seiscientos y sesenta y uno, sobre que en las celebridades de la Natividad y Asunción de Nuestra Señora que se hacían en dicho convento **solían concurrir algunas circunstancias no decentes ni dignas de religiosas**, nacidas de una vana emulación. Y para desarraigarlas de todo punto, prohibió [el obispo fray Payo Enríquez de Ribera] que ni con palabras, acciones u obras ni en conversaciones de adentro o fuera tratasen, disputasen ni convirtiesen de comparaciones entre estas dos festividades. Y mandó que así en días antecedentes como siguientes a dichas festividades **se evitase, todo cuanto pudiese**, ser de inquietud o alboroto en el convento. En caso de contravención, advirtió dicho ilustrísimo señor don fray Payo de Ribera que después de castigar a las transgresoras, como menospreciadoras de las penas dichas, se pondría perpetuo silencio a dichas festividades para que no se celebrasen más, pues procediendo en ella por diverso modo del que había ordenado, no sería para servicio de Dios ni fruto alguno espiritual, sino para **escándalos e indecencias, constándonos** por esta visita **haberse introducido una zarabanda o bailes para las celebridad de las festividad de la Natividad**, poniéndose una mesa en el claustro y nombrando capitana, y ofreciendo religiosas y no religiosas, con otras circunstancias graves que no referimos aquí porque exceden el crédito. […] Y prohibimos que los **bailes de las criadas** en dichas festividades se hagan, so pena que serán echadas del convento luego que en cualquiera manera llegare a nuestra noticia. Y procederemos contra las madres abadesa y vicaria, conforme a la grandeza de la culpa[264].

[264] AHAG, Convento de Santa Catalina Mártir, “Libro de constituciones, reglas y mandatos”, ff. 49r-51v.

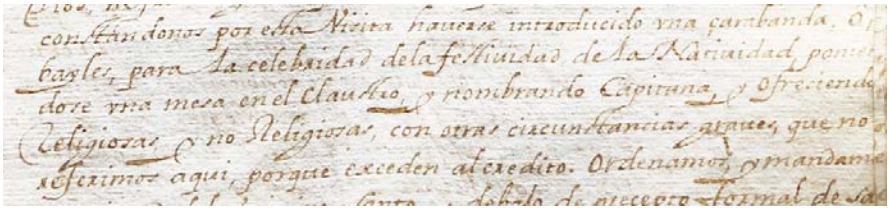


Imagen 12. Zarabanda y bailes para Navidad en el Convento de Santa Catalina Mártir de Guatemala.

El capítulo 15 de los decretos de 1669 achaca a "la multitud de criadas" la "causa de muchos males en lo espiritual y en lo temporal". El obispo ordena que se mantengan en silencio, principalmente

> en lo sagrado de los coros alto y bajo, y en **introducir bailes y otros particulares indignos de referirse**, contra la pureza de las costumbres que entre religiosas, esposas de Cristo Señor Nuestro, y en sus santa casa, se deben guardar y tanto celar[265].

Los excesos de las religiosas —o al menos las particulares amonestaciones contra ellas— también pueden verificarse en el virreinato del Perú. El 22 de noviembre de 1689, el arzobispo de Lima, Melchor de Liñán y Cisneros:

> Dijo que por cuanto por otros autos tiene mandado en la celebración de las fiestas que solemnizan las religiosas de esta ciudad en sus iglesias no se canten villancicos, ni en horas canónicas de vísperas, maitines, prima, tercia, sexta y nona, sino que sólo se canten los salmos, antífonas, capítulas, versículos y responsorios de dichas horas, como están en el breviario romano. Y en la misa, sólo lo que mandan las santas ceremonias de ella, sin introducir otro algún cantar[266].

[265] *Idem*, f. 52v.
[266] Andrés SAS. *La música en la catedral de Lima*…, 1971, p. 35.

A diferencia de la mayoría de casos citados, la severidad del arzobispo Liñán parece haber sido rígida. Así lo sugiere una carta que Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de la catedral de Lima, dirigió a un residente de Cusco en 1704:

> […] los juguetes[267] andan muy escasos, por haber ya dos años que el Señor Arzobispo [Melchor de Liñán y Cisneros] quitó la música a las monjas. Y adviértales vuestra merced a las de esa ciudad que, llegando el señor obispo [Juan González de Santiago] allá, se vayan con mucho tiento en esto de la música jocosa, porque es muy escrupuloso su señoría ilustrísima, y con el ejemplar del señor arzobispo les quitará que canten, porque aquí no se sabe que hubiese otra razón para quitarla, más que la música de chanza que cantaban en sus festividades[268].

Para no abundar más en estas fuentes que evidencian la normalidad transgresora de prohibiciones, cito una carta disociada del proceso inquisitorial al que debió pertenecer originalmente. Como podemos verificar en la imagen 13, la mutilación del papel por rasgadura impide determinar el año preciso, pero la referencia a un sonecito específico lo ubica en el último cuarto del siglo XVIII[269]. Aunque el documento se sale de la temporalidad de este trabajo, muestra la continuidad de unas transgresiones que podemos considerar normales, aunque *de hecho* y no de derecho. El documento hace referencia al convento de Santa Isabel de alguna ciudad del virreinato de la Nueva España[270]; las tachaduras están en el original:

---

[267] "JUGUETE: Juego chistoso, chanza o burla entretenida. […] Se toma también por canción alegre y festiva". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 329.
[268] Andrés SAS. *La música en la catedral de Lima*…, 1971, p. 36.
[269] La primera referencia conocida al son llamado *El pan de jarabe* aparece en un proceso inquisitorial fechado el 19 de mayo de 1772. Un presbítero denunció la representación de una tragedia llamada *Reinar después de morir*, presentada en el teatro de la ciudad de México, en la que, al final del segundo acto, se cantaba y bailaba un son "torpe y deshonesto" llamado *El pan de jarabe*. Georges BAUDOT y María Águeda MÉNDEZ. *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. México: Siglo XXI, 1997, p. 46.
[270] Entre 1772 y 1789 se registraron varias denuncias a *El pan de jarabe*, en distintas ciudades y regiones del virreinato de la Nueva España. Georges BAUDOT y María Águeda MÉNDEZ. *Amores prohibidos*…, pp. 46-51. José Miguel Hernández Jaramillo documenta la presencia de *El pan de jarabe* incluso en Cuba,

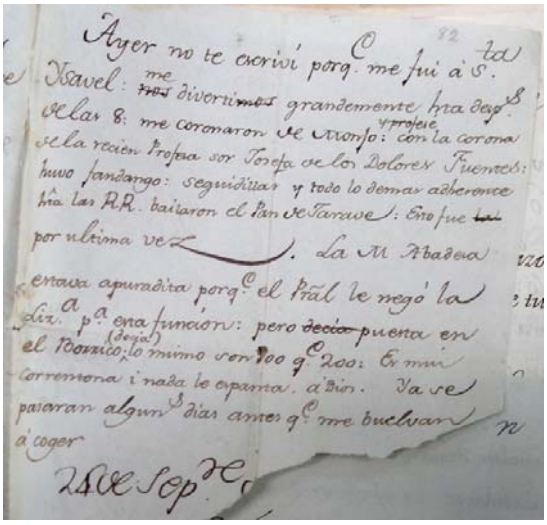


Imagen 13. Música, bailes y teatralidad en el convento de Santa Isabel. Carta de Gerónimo Covarrubias a María Xaviera Cuesta, ¿Puebla?, 24 de septiembre de 1781 o 1782 (AGN, Inquisición, vol. 1310, f. 82r)[271].

Ayer no te escribí porque me fui a Santa Isabel. ~~Nos~~ me divert~~imos~~ grandemente hasta después de las 8. Me coronaron de monjo y profesé con la corona de la recién profesa sor Josefa de los Dolores Fuentes. Hubo fandango, seguidillas y todo lo demás adherente. Hasta las reverendas bailaron el *Pan de Jarabe*. Esto fue ~~la~~ por última vez. La madre abadesa estaba apuradita porque el provincial le negó la licencia para esta función. Pero ~~decía~~ 'puesta en el borrico (decía), lo mismo son 100 que 200'. Es muy correntona y nada le espanta.

según un relato de 1839. José Miguel HERNÁNDEZ JARAMILLO. *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)*. Tesis doctoral, UNAM, 2017, pp. 65-66. De ese modo, no me atrevo a asociar con alguna ciudad específica la referencia al hombre que ingresó al convento de Santa Isabel. De acuerdo a Eloy Cruz, el documento constituye una de diez cartas fechadas entre 1781 y 1782, algunas en Puebla, firmadas por un tal Gerónimo Covarrubias, quien "enamoraba" a una novicia llamada María Xaviera Cuesta. Eloy CRUZ. «Sones de la tierra in the Mexico City Inquisition». *The Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. 2018, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.700.

[271] Agradezco al maestro Eloy Cruz, profesor de la Facultad de Música de la UNAM, quien me facilitó esta fotografía.

> Adiós; ya se pasarán algunos días antes que me vuelvan a coger. 24 de septiembre d[…][272]

Con esta revisión documental he procurado demostrar que la aparente escasez de pruebas que acreditan explícitamente la representación teatral de villancicos no necesariamente constituye un signo de su escasa representación. Las múltiples fuentes que nos muestran el gusto popular por la espectacularidad física —sensorial— de los oficios litúrgicos, aunado a los niveles de permisividad de las autoridades eclesiásticas, que contradicen su propio discurso normativo, pueden explicar por qué la generalidad de documentos administrativos emitidos por tales autoridades calla los pormenores de la realización física de los villancicos paralitúrgicos.

Me parece justo aclarar, por último, que estas transgresiones no necesariamente implican alevosía, irreverencia o una actitud opuesta a la fe. Alberto del Campo Tejedor reflexiona al respecto:

> Que se danzara disfrazado en la iglesia puede parecernos hoy impío, pero fue frecuente durante toda la Edad Media, cuando no se concebía un *dies festus* sin música, baile y ciertas transgresiones de la cotidianeidad. Dada la enorme profusión de censuras en concilios, sínodos, cartas pastorales, sermones y visitas eclesiásticas, se ha tendido a creer que la Iglesia ha estado siempre persiguiendo estas prácticas. Y una parte de ella, ciertamente, lo ha hecho. Acaso el sector más jerárquico e institucional, pero no, sobre todo a raíz del siglo XII, el bajo clero, las órdenes mendicantes, los frailes y monjas de conventos no siempre bien controlados, que seguían participando de las locuras de los días en torno a la Navidad[273].

[272] Papel rasgado. Archivo General de la Nación (México), Inquisición, 1310, f. 82r. El documento está transcrito, aunque incompleto y con algunos errores, en Georges BAUDOT y María Águeda MÉNDEZ. *Amores prohibidos*…, p. 47.
[273] Alberto del CAMPO TEJEDOR. *El rito y la risa*…, p. 15.

Constituyen, pues, parte de lo que se denomina "religiosidad popular"[274]. Es posible, quizás hasta probable, que una genuina devoción haya regido la expresión literaria, musical y gestual de los villancicos jocosos interpretados dentro del marco de la liturgia. Como menciona Alberto del Campo Tejedor,

> una parte de la iglesia participaba y alentaba las danzas, los disfraces, las comilonas y bebidas en el propio recinto sagrado. Al igual que la costumbre del *risus paschalis* durante la misa pascual, las misas báquicas y burlescas que los clérigos cantaban en ciertos días del ciclo navideño eran, ante todo, misas[275].

2.3.2. Excepciones reveladoras: pruebas históricas de representación teatral

Para cerrar este capítulo, reviso a continuación algunas de esas escasas fuentes históricas que corresponden a casos puntuales donde sí que consta la representación teatral de villancicos paralitúrgicos. Me sirvo de nuevo del concepto de "excepcional-normal", pero con un sentido distinto. En el ensayo «El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico», Carlo Ginzburg y Carlo Ponti mencionan otro significado posible de este oxímoron:

> Si las fuentes callan y/o distorsionan sistemáticamente la realidad social de las clases subalternas, un documento verdaderamente excepcional (y por este motivo, estadísticamente poco frecuente) puede ser mucho más revelador que miles de documentos estereotipados. Los casos marginales […] ponen en discusión el viejo paradigma, y por eso mismo ayudan a fundar uno nuevo, más articulado y más rico. Es decir que ellos funcionan como pruebas o indicios de

[274] Félix BÁEZ-JORGE. *Debates en torno a lo sagrado. Religión popular y hegemonía clerical en el México Indígena*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011.
[275] Alberto del CAMPO TEJEDOR. *El rito y la risa*…, p. 18.

> una realidad escondida, que generalmente, no es perceptible a través de la documentación general[276].

Aunque la ejecución de villancicos paralitúrgicos no corresponde exactamente a un aspecto de "la realidad social de las clases subalternas", hemos visto que su representación —con la carga de intenciones, gestos, desplazamientos, bailes y otros recursos jocosos asociados a ella— es contraria al discurso y a los lineamientos de las altas jerarquías oficiales. Comprensiblemente, la documentación general en torno a ello oculta o al menos disimula el ejercicio de lo que transgrede las reglas. Así, el pago de vestuario, accesorios, tramoya, salarios particulares a representantes —sean o no ministros de planta al servicio de las instituciones eclesiásticas—, bailarines, músicos "populares" o al menos "extravagantes" y otros gastos relacionados con la representación escénica, suele diluirse en las generalidades de los acuerdos y las cuentas oficiales de la iglesia. También pueden quedar más o menos ocultos en los pliegos impresos con las letras, que tenían mayores posibilidades de distribución, empezando precisamente con su entrega a las autoridades eclesiásticas que representan el discurso censor[277]. En cambio,

[276] Carlo GINZBURG. *Tentativas*…, p. 89.

[277] Sobre algunas maneras de difusión de los pliegos impresos, véase Susana RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA. «La distribución de pliegos de villancicos en la catedral de Málaga en los siglos XVII y XVIII». *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 212-231. Por otro lado, hago notar que los pliegos impresos ofrecen algunas sugestivas denominaciones de villancicos —o de algunas de sus secciones— asociables con lo escénico, que, sin embargo, no son concluyentes. Tales denominaciones pueden referir al tema, al carácter, a la ambientación o a la presencia de diálogos, de bailes, de tonadas "populares" o de personajes tipo. Entre los términos asociables con lo escénico para nombrar villancicos o secciones de villancico se encuentran: astrólogo, asturiano, baile, bailete, baratillo, batalla, cantiña, chamberga, chanza, ciego, coloquio, comedia, dama, danza, diálogo, disparates, ensalada, ensaladilla, entremés, francés, gallarda, gallega, gallego, gallegos, gaita, gitana, gitanas, gitano, guineo, indio, jácara, jocoso, juego, juguete, juguetillo, jura, mexicano, mojiganga, morisco, moro, mote, negra, negrilla, negrillos, negro, pandorga, paradetas, pastorela, pastores, patán, porto rico, portugués, pregón, puerto rico, sacristán, sainete, sarao, sayagués, sonecillo, tocotín, tonada, tonadilla, tonillo, totilimundi, vejamen, villano, vizcaíno, zarambeque. Véanse, entre otros, los índices de Tipos de piezas y de Lenguas y jergas en Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA (coord.). *Catálogo de pliegos de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992; y en María Cristina GUILLÉN BERMEJO e Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII y XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990; así como los índices de obras, de secciones y de lenguas y jergas en Anastasia KRUTITSKAYA. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. Frankfurt / México: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2020. En esta última publicación, la autora recoge las denominaciones de cada sección de cada villancico, tal y como las ofrecen los impresos originales.

los testimonios recogidos en los documentos para uso exclusivo de los intérpretes —es decir, fuentes poético-musicales como las que han servido de base para la aplicación de la propuesta metodológica que desarrollo en esta tesis— pueden ocasionalmente recoger evidencias de la realidad histórica de semejantes prácticas que, así, resulten particularmente reveladoras. En ellas me enfoco a continuación.

Acotaciones explícitas

Hemos visto ya que muchos estudiosos de villancicos que han abordado el tema de la teatralidad resaltan el hecho de que son pocos los que están asociados explícitamente a representaciones escénicas. Las portadas de los papeles de música suelen indicar género o forma, dotación vocal e instrumental, festividad y, en ocasiones, el título de la obra e incluso el autor de la música. Algunos indican la ocasión en la que se hizo y alguna fecha, que puede ser la de composición, copia o ejecución, pero rara vez especifican algo respecto a maneras y contextos interpretativos. Sin embargo, algunas anotaciones circunstanciales, correspondientes a una interpretación específica, resultan significativamente reveladoras.

El villancico *Yo, señores, soy un ciego*, de Fray Gerónimo González de Mendoza[278], compuesto probablemente para una institución femenina de Madrid o Sevilla e interpretado también por los estudiantes del Seminario de San Antonio Abad del Cusco en la catedral de esa ciudad, ofrece algunas anotaciones autógrafas que pueden considerarse acotaciones explícitas. La indicación “Cantarlo a lo tosco y con malos quiebros y despacio”[279], en el papel correspondiente a la voz que representa al ciego, no sólo contrasta con el cantar “brioso” de la voz que representa al “señor cantor”, sino que ordena al intérprete la adopción de determinado desenvolvimiento. La caracterización del ciego puede y debe darse, como muestro en el capítulo 4, con objetos icónicos —un bastón y un recipiente para pedir limosna—, pero los recursos para evidenciar su mal cantar y su sordera fingidos no pueden comunicarse sino con recursos histriónicos del

[278] Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco, n. 155.
[279] Véase la imagen 25.

intérprete[280]. Esos recursos de nuevo son reconducidos explícitamente con la acotación "Desde aquí, bien cantado"[281], en el momento preciso donde el ciego deja de fingir sordera y tosquedad en el canto.

En la misma línea, un villancico referido por Lothar Siemens presenta algunas acotaciones explícitas. De entrada, la portada del juego de papeles con notación musical de un villancico de la catedral canaria de Las Palmas señala explícitamente: "Navidad. Villancico *representado* y cantado con chirimías, entre ángeles y pastores. Maestro Diego Durón. [Rúbrica] Año 1692. Nocturno 3º. Villancico 9"[282]. Siemens valora las acotaciones implícitas del texto literario y menciona algunas explícitas en los papeles con notación musical correspondientes a los ángeles, como "Después del estribillo y texto, salen de la sacristía con el Niño, cantando (con música) 'Mi Dios, mi Señor, mi Rey'" y, luego de la segunda copla introductoria, en los papeles de los pastores: "Después que los 4 ángeles llegan al coro, salen de la sacristía, en cantando el texto"[283]. Estas acotaciones implican desplazamientos que corresponden a las entradas en escena de los personajes. Además, prescriben la interacción con una imagen del Niño Jesús, de una manera semejante a la narrada por Bertaut. De acuerdo al autor del artículo, ese villancico es uno de varios:

> […] con la introducción de parlamentos gesticulados que interpolan algunos personajes entre las partes cantadas. Esto se nos ofrece, por ejemplo, en unos pocos especímenes entresacados de la largamente centenaria producción de villancicos de Diego Durón que se conservan en la catedral de Canarias. Así encontramos una *Comedia entre la mula y el buey* de 1692 (Ref. C/III-13); el

[280] El tema del engaño en el teatro áureo hispano ha sido abordado por diversos estudiosos de la comedia española. También las distintas formas de metateatralidad —el teatro dentro del teatro; la ceremonia dentro del teatro; el desempeño de un papel dentro de un papel (como en este caso); las referencias a la literatura y a la vida real; la autorreferencia; etcétera. Véase, por ejemplo, José Enrique LÓPEZ MARTÍNEZ. «Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) en el teatro de Lope de Vega». *Revista Atlanta*, II, 1 (2014), pp. 53-95.
[281] Véase la imagen 26.
[282] Lothar SIEMENS. «Villancicos representados en el siglo XVII: el de los ángeles y pastores de Diego Durón (1692)». *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), p. 551.
[283] *Idem*, p. 553.

> "juguete" *Ea, festivas, alegres zagalas* de 1722 (Ref. C/VI-4); el villancico de Reyes *Seis tratantas de la plaza* de 1691 (Ref. C/X-2), en el que seis mozos de coro, ataviados de vendedoras del mercado, pregonan sus viandas navideñas antes de cantar las coplas […][284]

Aunque corresponde al siglo XVIII, los papeles de música de un "Bailete[285] con violines y trompas, intitulado Las granaderas. Por don José Nebra. Navidad" ofrece acotaciones explícitas que acreditan la representación escénica de la obra[286]. Presenta seis secciones: un bailete (identificado como "baile" en algunos papeles), unas seguidillas, una marcha, un dúo *allegro*, una tonadilla y una última sección identificada con el aire *andante*. La primera sección funciona, literariamente, como una introducción de la estructura tripartita prototípica, en el sentido de presentar y contextualizar la acción por desarrollarse: "Pues nuestros maridos / distantes se miran, / logremos nosotras / la Pascua festiva. / Y todo sea bulla, / placer y contento, / festejo, solaz, / diversión y alegría". Sin embargo, las partes vocales sólo indican "a 4" y los papeles instrumentales la identifican como "bailete a 4" o "baile a 4", dando más peso al carácter o la acción con la que se acompaña que a la función introductoria. Inmediatamente después se cantan las seguidillas a voz sola, violines y acompañamiento. Están anotadas en un único papel —el de tiple 1°—, pero asignadas a dos intérpretes: el primero canta "Vámonos a la guerra / para vengarnos" y el segundo, identificado con el apellido "Plascencia", responde "Váyanse que nosotros / en paz quedamos". Los demás papeles indican que esas seguidillas se repiten muchas veces, como podemos ver en la imagen 14.

[284] *Idem*, p. 551.
[285] "BAILETE: baile de corta duración que suele introducirse en las obras dramáticas". *Diccionario de Autoridades*, 1852, p. 83.
[286] AHAG, Papeles de música, 737.

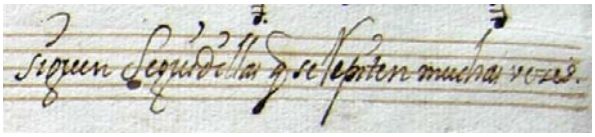


Imagen 14. *Las granaderas*, de José de Nebra. Detalle de acotación en la parte de violín 1º (AHAG, Papeles de música, 737).

El número indefinido de vueltas que han de darse a esa estrofa en seguidillas parece estar condicionado por algo que está más allá de la letra y la música anotadas. En cualquier caso, desembocan en una marcha instrumental, asignada a los violines, trompas y acompañamiento continuo. A falta de acotaciones explícitas en esta sección, excepto "Marcha tacet" en las partes vocales, hemos de imaginar que los tres tiples y el tenor han de realizar algunas acciones mientras suena la marcha. Pero el dúo *allegro*, a cargo de los tiples 1º y 2º, nos confirma que, efectivamente, la obra requiere de expresión teatral. Sobre algunas palabras específicas, el copista anotó las indicaciones "representan" y "cantan" (Imagen 15).

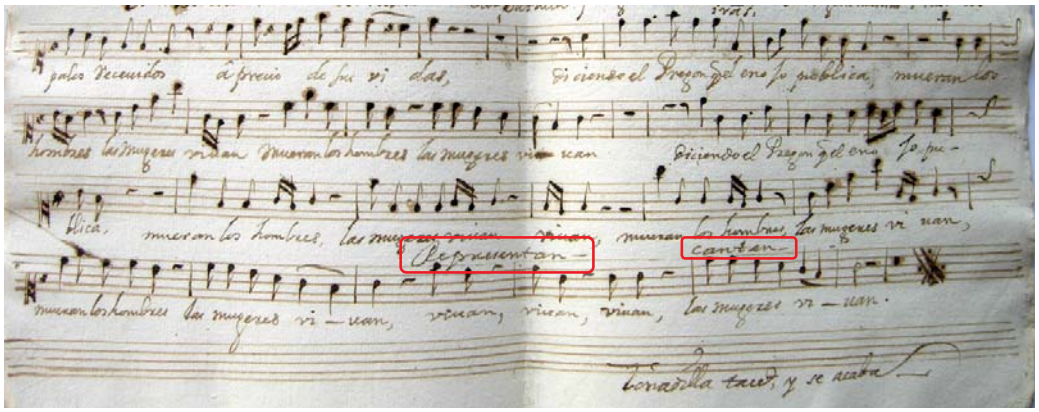


Imagen 15. *Las granaderas*, de José de Nebra. Tiple 2º, detalle del dúo *allegro*, con las acotaciones "representan" y "cantan" (AHAG, Papeles de música, 737).

Después del dúo sigue una tonadilla y el andante final, ambos a voz sola, violines y acompañamiento. En el *andante*, la parte vocal alterna palabras con onomatopeyas; éstas presentan la acotación explícita "representado", mientras que las palabras con sentido gramatical dicen "cantado" (Imagen 16).

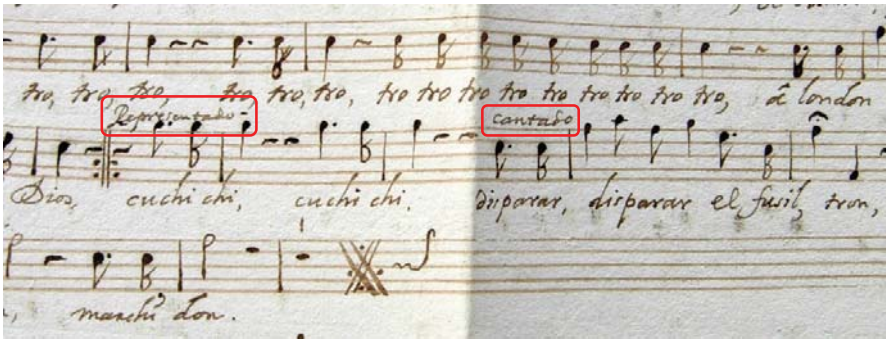
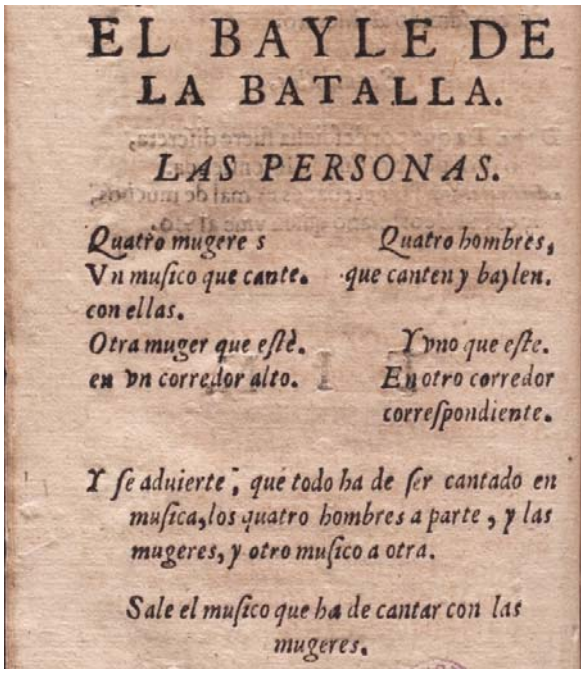


Imagen 16. *Las granaderas*, de José de Nebra. Tiple 1°, detalle del *andante* final, con las acotaciones "representado" y "cantado" (AHAG, Papeles de música, 737).

Además de las acotaciones explícitas, que confirman la teatralización de esta obra, sorprende el tema. Un catálogo de teatro antiguo español [287] consigna precisamente los versos "Pues nuestros maridos / distantes se miran" como los primeros dos del "Baile de la Batalla" de Francisco Navarrete y Ribera, publicados en su colección de guiones de teatro breve *Flor de sainetes*[288]. Sin embargo, el ejemplar de *Flor de sainetes* de Navarrete y Ribera conservado en la BNE ofrece una letra distinta, que no coincide en nada con la de la fuente musical manuscrita conservada en Guatemala[289]. "El Baile de la Batalla" de Navarrete —eso sí— es por completo afín en la temática: una batalla entre mujeres y hombres. Aquéllas representan a Francia, éstos a España. El guión presenta al inicio el reparto de "Personas. Cuatro mujeres. Un músico que cante con ellas. Otra mujer que esté en un corredor alto. Cuatro hombres que canten y bailen.

[287] Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, p. 609.
[288] Francisco NAVARRETE Y RIBERA. *Flor de sainetes*. Madrid: imprenta de Catalina de Barrio y Angulo, 1640.
[289] Me inclino a pensar que Cayetano Alberto Barrera consultó una edición de *Flor de sainetes* distinta a la estampada en la imprenta de Catalina de Barrio y Angulo en Madrid, el año de 1640. Sin embargo, proporciona los mismos datos de impresión en la biografía que traza de Navarrete y Ribera. Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*… pp. 283-284. Lo que es un hecho es que los primeros dos versos que menciona concuerdan exactamente con los de los papeles de música manuscritos de la catedral de Guatemala. Cosme José de BENITO. *Catálogo por orden alfabético de los autores de obras musicales, y del número que hay de estos en los Archivos del Real Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial*, manuscrito, 1875, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111780&page=1 [Consulta 23-12-2020], consigna la entrada "Nebra (Joseph). Música del baile de las Granaderas y Alondón, a 4 con trompas, violines y bajo. Año 1756", que parece una concordancia exacta con el ejemplar de Guatemala.

Y uno que esté en otro corredor correspondiente". Ofrece, además, la aclaración "Y se advierte que todo ha de ser cantado en música, los cuatro hombres aparte, y las mujeres y otro músico a otra" (Imagen 17). La obra inicia con la acotación "Sale el músico que ha de cantar con las mujeres", quien inicia con los versos "La serena de la mar / es cuando se queda en calma"[290].



EL BAYLE DE
LA BATALLA.

LAS PERSONAS.

Quatro mugere s — Quatro hombres,
Vn muſico que cante. — que canten y baylen.
con ellas.
Otra muger que eſtè. — Vno que eſte.
en vn corredor alto. — En otro corredor
correſpondiente.

Y ſe aduierte, que todo ha de ſer cantado en muſica, los quatro hombres a parte, y las mugeres, y otro muſico a otra.

Sale el muſico que ha de cantar con las mugeres.

Imagen 17. Listado de personajes y acotación inicial de "El Baile de la Batalla", en el libro *Flor de sainetes* de Francisco Navarrete y Ribera (1640, f. 38v)[291].

El posible origen escénico de esta letra y música, provenientes específicamente de un baile dramático profano, puede explicar las acotaciones explícitas copiadas en Guatemala. Pero no hay que perder de vista que, por un lado, no se copió la obra original completa, sino sólo una selección de versos correspondientes a intervenciones bailadas de las mujeres y, por otro, que se copió con la intención expresa de ejecutarlo para la

[290] Francisco NAVARRETE Y RIBERA. *Flor de sainetes*…, ff. 38v-42r.
[291] Detalle de imagen de la Biblioteca Digital Hispánica, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228280&page=1 [Consulta 23-12-2020].

celebración de Navidad en la catedral de Guatemala, a cargo de cantores masculinos. Es decir, requirió al menos de baile y de mimesis, sino de vestuario travestido.

La adscripción a una fiesta religiosa que apenas llega a mencionarse, más como pretexto que como sustento temático, pudo motivar la realización de una adaptación posterior, trovando la letra y simplificando la obra por parte de Manuel José de Quirós, maestro de capilla de la catedral de Guatemala. El villancico resultante, titulado *Pues el Sol divino*[292], sigue representando un baile, aunque sin la caracterización de género femenino. Se le anotaron ocho estrofas de seguidillas con una letra más lírica, sobre la música de la única estrofa correspondiente a las seguidillas originales, pero repartidas entre las cuatro voces. Además, fueron suprimidas las siguientes tres secciones originales, que son justamente las que ofrecen acotaciones de alternancia entre representación y canto. Pero el carácter de la música sigue siendo el del baile y, de hecho, conserva la denominación "bailete" en la portada. Con esa nueva letra y conformación, se interpretó para la Navidad de 1750 en la catedral de Guatemala[293]; se repuso el "segundo día de Pascua" de 1785, en la catedral de la Nueva Guatemala de la Asunción.

Otro caso excepcional —pero relevante y sugestivo— pertenece a la catedral de Salamanca. Fue estudiado por Álvaro Torrente, cruzando la información proporcionada por la fuente manuscrita con notación musical y la de una fuente literaria impresa, que refiere a la misma ocasión. La portada del manuscrito dice: "Villancico al Nacimiento, de los figurones, a cuatro. *Qué vienen*. Año de 1729. De Juan Martín"[294], mientras que el

[292] AHAG, Papeles de música, 738.
[293] El hecho de que la fuente guatemalteca del *Bailete de las Granaderas* sea anterior a 1750 y que la de El Escorial esté fechada en 1756, muestra la efectividad de la difusión de repertorio en ciudades distantes del ámbito hispánico. Aunque no he podido examinar la versión conservada en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la concordancia con la descripción del catálogo de Cosme José de Benito se refuerza con los datos recogidos por Samuel Rubio en el Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde aporta más información que refuerza la idea de que se trata de la misma obra copiada en Guatemala: "1.234. Música del baile de las Granaderas y Alondón. Un cuaderno apaisado, de ocho hojas, con las voces y el bajo. En el ángulo superior derecho de la portada se advierte: «Se echó el año 1756». Se compone de: «bailete» a 4 voces; seguidilla, dúo y tonadilla a una voz. Sig. ant.: A.22". Samuel RUBIO. *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Cuenca: Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1976, p. 402.
[294] He actualizado la ortografía y la puntuación de esta y otras citas de documentos antiguos referidos por Torrente.

libro *Juguetes de Thalía*, volumen segundo, con poesía de Diego de Torres y Villarroel (Sevilla, 1744) incluye un villancico titulado *Los Figurones ridículos en Salamanca*[295]. Los papeles con notación musical parecen convencionales, pero una sección incluye un par de preguntas aisladas a las que parece no habérseles anotado la respuesta. Además, algunas acotaciones sugieren que el villancico fue representado, como "Sigue cop[las], respondiendo a todas las figuras" y, más adelante, "En acabando de representar las figuras, siguen la seguidilla, con aire"[296]. El cotejo entre la fuente musical y la fuente literaria permitió a Torrente reconocer que el texto impreso no sólo presenta entradillas correspondientes a varios personajes, como una bruja, un francés, un colegial, un astrólogo y una pareja formada por un maragato y un carretero, sino que hay parlamentos de estos personajes que no llegan siquiera a mencionarse en los papeles de música, pero que dan sentido a las preguntas aisladas. El impreso ofrece una escena final que tampoco se menciona, se sugiere o se intuye en los papeles manuscritos con la notación musical, pero que la complementan. En ella dialogan un ciego y un lazarillo, mientras éste guía a aquél hacia la catedral de Salamanca, para que cante un "tonillo" durante los maitines de Navidad. Esta escena debió ser representada, salvo el canto del "tonillo", que, al parecer, no necesitó anotarse en los papeles de música, tal vez por tratarse de una tonadilla de reconocimiento y dominio público. La fuente impresa ofrece incluso indicaciones coreográficas, como "Lazo de eses y vuelta en redondo", "lazo de cuadrado", "cruzados por medio", "con cada seguidilla se hacen un lazo y al ultimo se entran adentro". Con el cruce de información de ambas fuentes, Álvaro Torrente afirma:

> […] lo que sí queda claro es que los personajes dramatizaban sus papeles, tal como indica la palabra "representar", bailaban las seguidillas al final del villancico, y además iban disfrazados, como señala la acotación "Salen un Maragato y un Carretero en sus trajes"[297].

[295] Álvaro TORRENTE. «Un villancico danzado y representado…», pp. 498-499.
[296] *Idem*, p. 500.
[297] *Idem*, p. 502.

Torrente considera esta alternancia entre partes cantadas y partes declamadas, uso de vestuario y de recursos coreográficos y escénicos, como reflejo excepcional de una práctica extendida. Revisa rápidamente otros casos con acotaciones sugerentes o referencias a tonadillas o coplas ausentes en las fuentes musicales, para mostrar, finalmente, que si se atiende exclusivamente la música anotada —práctica habitual entre los musicólogos y músicos intérpretes— el resultado puede derivar en una visión parcial y equivocada de las obras[298].

Cierro este apartado con otro caso donde un villancico se asocia explícitamente con su representación teatral. En el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala se conservan dos copias de un villancico anónimo, titulado *En esta felice noche*. La más antigua de ellas presenta la portada "Juguetes al Nacimiento del Verbo, a dúo y a 4, con ocho papeles. En esta felice"[299]. Aunque creo reconocer la caligrafía de Pascual Ramírez y García, ministril de corneta al servicio de la catedral de Guatemala en las últimas décadas del siglo XVII y primeros años del XVIII, el contenido de la obra, incluyendo una sección identificada como "tocotín", me hizo sospechar una procedencia mexicana. La reciente publicación del catálogo de *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas* me ha permitido localizar una concordancia literaria y confirmar esta procedencia[300]. La autora incluye en la publicación un apéndice donde recoge y analiza la información sobre una colección de 26 copias en papel de pliegos de villancicos, realizadas a partir de microfilmes de procedencia desconocida, que actualmente resguarda la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Monterrey. La copia del pliego que nos interesa está incompleta, afectando precisamente una "ensaladilla" titulada *En esta felize noche*. Por fortuna, el prolijo nivel de detalle catalográfico realizado por la autora permite reconocer que se trata del mismo texto literario de las fuentes conservadas en Guatemala. Así, podemos saber que la poesía fue escrita por José de la Barrera Barahona, como noveno villancico

[298] *Idem*, p. 503.
[299] AHAG, Papeles de música, S.809.
[300] Anastasia KRUTITSKAYA. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas*…, pp. 350-352.

para la Nochebuena de 1682, celebrada en el Convento de Santa Clara de la ciudad de México. Krutitskaya localizó la solicitud de licencia de impresión, tramitada por el propio autor el 2 de diciembre de ese año. El informe del censor José de Mora y Cuéllar se entregó el 5 de diciembre, indicando:

> he reconocido los villancicos que escribe a la Natividad del Señor el bachiller don José de la Barrera Barahona y no hallo en ellos cosa contra nuestra santa fe y buenas costumbres, que pueda impedir su impresión. Antes sí, versos muy cultos, que inciten a la devoción de todos[301].

Una copia de la fuente manuscrita con la música anotada debió llegar pocos años después a Guatemala. De cualquier manera, una segunda copia, realizada por otro amanuense local a finales del siglo XVII[302], contemporáneo de Pascual Ramírez, pero de quien aún no resuelvo su identidad, presenta un folio adjunto que recoge el texto de la obra y algunas observaciones e instrucciones que el maestro de capilla Manuel José de Quirós proporcionó a un villanciquero en 1740, con el objeto de trovar el texto literario, es decir, elaborar una nueva poesía, imitando la composición métrica, estilo y rimas de la original. Como vemos en la imagen 18, el folio inicia con el encabezado:

> Villancico jocoso de Navidad, que se ha de trovar siguiendo las medidas de todas las coplas, que las van cantando diferentes voces, según será apuntado. Lo más gracioso que se pueda; que el guanaco e indio que canta[n] en él se

[301] AGN, Templos y conventos, vol. 157, exp. 26, citado por Anastasia KRUTITSKAYA. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas*…, p. 15. He modificado la ortografía y la puntuación de esta cita.
[302] En el encabezado de la parte de Tiple 1º de este ejemplar, el maestro de capilla Marcos de Quevedo y Navas anotó el nombre del intérprete con una valoración personal: "Manuel de Quirós, tiple de aplauso". El estudio de ésta y otras descripciones valorativas del maestro de capilla Quevedo, anotadas en distintas obras en la época en la que Quirós se desempeñaba como cantorcillo tiple, no sólo dan indicios de la valoración interpersonal entre el maestro de capilla y uno de los monacillos, sino que me permite determinar que al menos una ejecución de *En esta felice noche* a partir de este ejemplar, precisamente la que motivó tal anotación de Quevedo, puede fecharse en 1694 o 1695. En la portada de este mismo juego de papeles fue añadida la palabra "Navidad" con la caligrafía de Juan Fernández de León, maestro de capilla desde el 31 de octubre de 1717 hasta el 10 de julio de 1731. Omar MORALES ABRIL. *Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala*. Inédito.

visten según sus papeles, y ha de ser el último para la Nochebuena, queriendo Dios[303].

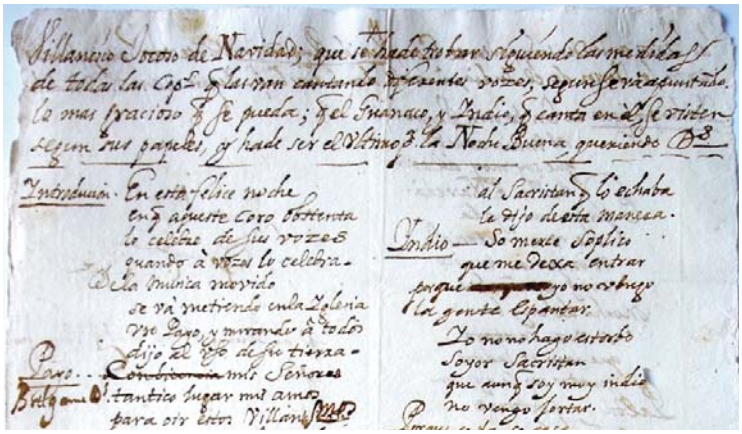


Imagen 18. Inicio de las instrucciones para trovar la letra del villancico *En esta felice noche* (AHAG, Papeles de música, S.151-01).

Luego de presentar el texto literario, con entradillas, algunos comentarios y algunas enmiendas literarias, concluye Quirós:

> El asunto puede ser el mismo. Y así, los versos que le parecieren graciosos podrán quedar, pero los que se han de mudar precisamente son <u>los principios de cada individuo</u>[304], porque no se conozca la letra; que, por lo mismo, le he de mudar la música, que esté de moda. Y así espero la trova presto[305].

[303] AHAG, Papeles de música, S.151-01.
[304] El subrayado está en el original. Véase la imagen 19.
[305] AHAG, Papeles de música, S.151-01. Este mismo fragmento está citado en el capítulo 1. Lo repito aquí, dada su relevancia para el caso.

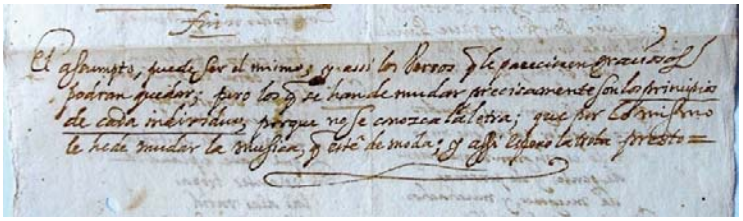


Imagen 19. Final de las instrucciones para trovar la letra del villancico *En esta felice noche* (AHAG, Papeles de música, S.151-01).

Aunque sólo se conserva la trova realizada por el anónimo villanciquero y no la "nueva" música que Quirós habría de componer, la reelaboración, llamada *En esta plausible noche*, se planeó cantar y representar, vestuario incluido, como último villancico de los Maitines de Navidad de 1740 en la catedral de Guatemala. Al menos esa fue la intención. Siempre cabe la posibilidad de que el villancico no se haya interpretado como se planeó, por circunstancias fortuitas, sea porque Quirós no llegó a componer música "que esté de moda" o por cualquier otra posibilidad azarosa. También cabe la posibilidad de que se haya interpretado con la música original del siglo XVII, pero con la nueva letra, que precisamente está junto con los papeles de música del ejemplar con acotaciones. La palabra "Sordo", en el lugar del último villancico en el esquema que anotó Quirós para la Navidad de 1740 y que reviso en el capítulo 4, a propósito de *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá* (véanse las imágenes 30 y 31), hace pensar que no llegó a interpretarse en esa ocasión.

De cualquier manera, este excepcional papel con la letra y anotaciones marginales, revela prácticas que por lo general permanecen ocultas en las fuentes. "Los márgenes de la sociedad, lo 'anormal' y lo periférico pueden informar mucho incluso sobre el propio centro", señala Ronen Man[306]. En este caso, las significativas anotaciones confirman una práctica que, a la luz de lo que he valorado en los indicios de evidencias indirectas y en la normalidad aparentemente excepcional de la transgresión a las

[306] Ronen MAN. «La microhistoria como referente…», p. 169.

prohibiciones, se nos muestra como algo habitual: ciertos villancicos jocosos no sólo se cantaban, sino que además se teatralizaban.

Para deslindar qué villancicos son susceptibles de teatralizarse, en esta tesis diseño una propuesta metodológica apropiada, construida a partir de algunas bases teóricas que expongo en el siguiente capítulo.

2.4. Síntesis conclusiva

En este capítulo he revisado fuentes históricas, muchas de ellas inéditas, en búsqueda de evidencias de la efectiva representación teatral del tipo de villancicos que interesan a esta tesis. Dada la variedad y diversidad de casos, con sus significativas particularidades individuales, no necesariamente repetibles, el criterio de legítima validez recae en la demostración a través de posibilidades asociadas, equiparable a las "pruebas duras" de las ciencias exactas, que algunos académicos insisten en imponer a las ciencias sociales y humanísticas como referentes legitimadores. Para sustentar la búsqueda de esas posibilidades verosímiles, he partido de la lectura crítica de las fuentes, aprovechando recursos conceptuales de la microhistoria, en particular la lectura oblicua para el reconocimiento de huellas o indicios, así como la noción de lo excepcional normal en sus dos acepciones. Esto me permitió mostrar, por un lado, que la práctica teatral formaba parte de las actividades realizadas por los mismos ministros que participaban en la interpretación de villancicos paralitúrgicos, como se puede evidenciar asociando información de documentos contables, como libranzas con cartas de pago, memorias de gastos, cuentas de mayordomía, certificaciones del apuntador de coro y otros documentos inéditos. Por otro lado, la lectura crítica y asociación de información proveniente de estatutos conciliares, acuerdos capitulares, tratados teóricos, visitas pastorales, documentos inquisitoriales y crónicas me permiten evidenciar que la normativa que prohíbe reiteradamente los disfraces, los bailes, las representaciones y los cantos "deshonestos" en los oficios religiosos —esos mismos oficios en los que consta que se interpretaban

los villancicos—, asociada con las recurrentes amonestaciones a "transgresores" de las normas, constituyen indicios de que eso que se intentaba proscribir o moderar era una práctica habitual y fuertemente arraigada. Finalmente, la revisión de casos excepcionales, pero de gran relieve y representatividad —manuscritos musicales de España e Hispanoamérica que incluyen acotaciones explícitas o que pueden asociarse con fuentes impresas del texto literario con significativas acotaciones escénicas—, me ha permitido confirmar que ciertos villancicos paralitúrgicos de carácter jocoso tuvieron una realidad escénica en la época en la que formaban parte de la cultura viva.

Capítulo 3. Bases teóricas y propuesta metodológica para la selección y análisis de villancicos con potencial teatral

Su fe en las ciencias

Una esperanza creía en los tipos fisonómicos, tales como los ñatos, los de cara de pescado, los de gran toma de aire, los cetrinos y los cejudos, los de cara intelectual, los de estilo peluquero, etc. Dispuesto a clasificar definitivamente estos grupos, empezó por hacer grandes listas de conocidos y los dividió en los grupos citados más arriba. Tomó entonces el primer grupo, formado por ocho ñatos, y vio con sorpresa que en realidad estos muchachos se subdividían en tres grupos, a saber: los ñatos bigotudos, los ñatos tipo boxeador y los ñatos estilo ordenanza de ministerio, compuestos respectivamente por 3, 3 y 2 ñatos. Apenas los separó en sus nuevos grupos (en el Paulista de San Martín, donde los había reunido con gran trabajo y no poco mazagrán bien frappé) se dio cuenta de que el primer subgrupo no era parejo, porque dos de los ñatos bigotudos pertenecían al tipo carpincho, mientras el restante era con toda seguridad un ñato de corte japonés. Haciéndolo a un lado con ayuda de un buen sándwich de anchoa y huevo duro, organizó el subgrupo de los dos carpinchos, y se disponía a inscribirlo en su libreta de trabajos científicos cuando uno de los carpinchos miró para un lado y el otro carpincho miró hacia el lado opuesto, a consecuencia de lo cual la esperanza y los demás concurrentes pudieron percatarse de que mientras el primero de los carpinchos era evidentemente un ñato braquicéfalo, el otro ñato producía un cráneo mucho más apropiado para colgar un sombrero que para encasquetárselo. Así fue como se le disolvió el subgrupo, y del resto no hablemos porque los demás sujetos habían pasado del mazagrán a la caña quemada, y en lo único que se parecían a esa altura de las cosas era en su firme voluntad de seguir bebiendo a expensas de la esperanza.

Julio CORTÁZAR. *Historias de cronopios y de famas*, 1962

Una vez demostrada la posibilidad de representación teatral de villancicos paralitúrgicos como realidad histórica, en este capítulo expongo mi propuesta metodológica de análisis de villancicos con ese potencial, con el objetivo de valorar y determinar si,

para comunicar con eficacia su contenido, pueden apoyarse en algún grado de teatralización. Para ello, expongo primero las bases teóricas que le dan sustento. A partir de la consideración de la gestualidad inherente a la consustancial expresión oral de un texto literario cantado, combino diversos criterios de análisis de evidencias de teatralidad implícita, desarrollados de forma independiente por varios autores, para el estudio de textos literarios con potencial escénico. Apoyo mi aproximación e identificación de tales evidencias en premisas de la microhistoria, que enfoca la atención en detalles puntuales, para reconocer indicios subyacentes que podrían pasar desapercibidos al realizar una inspección superficial. Un diálogo crítico con tales bases teóricas me permite valorar sus posibilidades de combinación y adaptación para cumplir con el objetivo de este capítulo. Uno de los principales aportes de mi propuesta metodológica consiste en la aplicación de esas bases teóricas, desarrolladas desde la filología y la microhistoria, al análisis de textos musicales.

Luego de revisar y valorar la teoría, expongo unos criterios flexibles de selección de casos de análisis. Junto con esos criterios, describo los repositorios a los que he tenido acceso. Finalmente, presento los criterios de análisis, también flexibles, para la búsqueda de indicios de teatralidad en los textos poéticos y musicales de los villancicos seleccionados.

3.1. Algunas afinidades entre villancicos y los géneros del teatro breve

Hoy día se reconocen evidentes conexiones entre determinado tipo de villancicos y los géneros breves del teatro áureo. Algunas filólogas, como Monique De Lope, Carmen Bravo-Villasante, María-Cruz García de Enterría y Catalina Buezo, consideran los villancicos como obras teatrales[307]. García de Enterría dice, refiriéndose a lo pliegos

[307] Catalina BUEZO. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Edition Reichenberger, 2004, p. 230.

impresos con las letras de los villancicos que se cantaron en el último tercio del siglo XVII, en tiempos del rey Carlos II de España:

> Leyéndolos es como si estuviéramos ante una "antología del entremés" o de las jácaras, o de las mojigangas y bailes entremesados […] No es difícil suponer lo que sucedería en las iglesias y ceremonias religiosas en que todo se cantaba y, necesariamente, se escenificaba[308].

Por su parte, Eva Llergo Ojalvo señala que "La transmisión del patrimonio teatral del Siglo de Oro, especialmente del llamado "breve", a los villancicos es tan rica que ha hecho que éstos fueran considerados entre los expertos como otro género breve[309]. Ante este consenso, reviso a continuación algunos de los planteamientos en torno a las conexiones entre determinado tipo de villancicos y los géneros breves del teatro áureo, para ir valorando y recogiendo algunos de sus aportes, con el fin de adaptarlos e incorporarlos a mi propuesta metodológica.

En el capítulo 6 de su tesis doctoral[310], Eva Llergo analiza los niveles de parentesco entre determinados géneros del teatro breve y el texto literario de un conjunto de villancicos interpretados en la Capilla Real de Madrid durante el siglo XVII —que ella clasifica como "villancicos dramáticos" y otros autores etiquetan como "parateatrales"[311]. En un trabajo posterior, donde aplica esa misma metodología a un conjunto de letras de villancicos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, interpretados entre 1678 y

[308] María-Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA. «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales». *El teatro español a finales del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. 1, Historia y literatura en el reinado de Carlos II*. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi, 1989, p. 150.
[309] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 229-230.
[310] *Idem*, pp. 337-482.
[311] Entre los autores que usan el término "villancicos parateatrales", véase Alain BÈGUE. «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol». *Les genres de travers: littérature et transgénéricité*. Dominique Moncond'huy y Henri Scepi (eds.). *La Licorne*, 82 (2007), pp. 133-156; y Esther BORREGO GUTIÉRREZ. «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía». *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 58-96.

1700, les llama "teatrales"[312]. Prefiero conservar el término "dramático", en atención a la distinción entre dramatismo y teatralidad o espectacularidad, que señalan autores como Alan Deyermond y Aurelio González Pérez y abordo más adelante.

Llergo considera que los poetas villanciqueros hicieron un uso consciente de las técnicas del entremés, los bailes dramáticos, la jácara y la mojiganga del siglo XVII, "adaptadas, eso sí, a sus límites temáticos, espaciales y temporales"[313]. Para demostrarlo, realizó un trabajo comparativo entre las estructuras y los recursos literarios de tales géneros del teatro breve, para determinar la influencia y métodos de aplicación de los recursos dramáticos en los villancicos. La tipología general de subgéneros de villancicos dramáticos expuesta por Llergo se puede resumir en:

- Villancicos de jácara
- Villancicos de mojiganga
- Villancicos de entremés
- Villancicos de bailes dramáticos

La autora considera que "en el caso de la jácara y la mojiganga, la relación es consciente, hasta el punto de que los villancicos se 'autodenominan' como tales". Debo señalar, sin embargo, que la muy atinada descripción que realiza Llergo de los elementos literarios de la jácara, así como la exposición de su trayectoria desde lo narrativo hacia lo teatral, ignora por completo los otros significados contemporáneos del término "jácara". El *Diccionario de Autoridades* señala nada menos que seis acepciones, de las cuales sólo la primera corresponde al sentido literario considerado por Llergo. Todas se relacionan entre sí, pero refieren a distintos aspectos. Por ejemplo, la segunda acepción alude al "tañido que se toca para bailar y cantar"; y la tercera, a "una especie de danza formada al tañido o son propio de la jácara"[314]. Sin duda alguna, los villancicos de jácara pueden hacer referencia no sólo a la jácara en cuanto a "composición poética que se

[312] Eva LLERGO OLJALVO. «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales». *eHumanista*, 21 (2012), pp. 132-161.
[313] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 339.
[314] *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 532.

forma en el que llaman romance", con las características enumeradas por Llergo a partir de José Luis Alonso Hernández [315] —representación del mundo del hampa, con maleantes y otros personajes marginales que utilizan una jerga lingüística propia, que desarrollan actividades delictivas fácilmente desdoblables a una proyección cómica, y que se acompañan de una música alborotada—, sino también y no necesariamente en forma conjunta, al género musical o al baile identificados como "jácara". La sola existencia de música instrumental, sin letra, denominada "jácara"[316] abre un universo de posibilidades que Llergo y, en general, los estudiosos de la jácara literaria, sea en su vertiente narrativa o su en vertiente teatral, suelen desconsiderar[317].

Así, la valoración que realiza Llergo de los villancicos autodenominados "jácaras" queda en ocasiones forzada, pues algunos villancicos no siempre responden a las características de la jácara literaria:

> […] otras que llamaremos "jácaras narrativas", […] lo único que conservan del ambiente jacaresco es el relato del nacimiento y vida de Jesús, al que imprimen cierto talante heroico con menciones a su bravura y valentía pero que, por lo demás, pierden completamente de vista las referencias al mundo del hampa[318].

La autora considera ese "desplazamiento del significado de jácara" como un desdén de la parte hampesca, para dar "absoluta prioridad al lenguaje poético habitual destinado a la alabanza del Niño y la Virgen, dejando completamente de lado el vocabulario

[315] José Luis ALONSO HERNÁNDEZ. «Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis». *El teatro español a fines del siglo XVII. Vol 2, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi, 1989, pp. 603-622.
[316] Las jácaras para guitarra y para arpa han sido estudiadas por Maurice ESSES. *Dance and Instrumental Differences in Spain During the 17th and early 18th Centuries*, 3 vol. New York: Pendragon Press, 1992; Craig RUSSELL. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar nº 4": A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*. Chicago: University of Illinois Press, 1995; Francisco VALDIVIA. «La música de El valiente Escarramán: la huella de un famoso baile en el repertorio guitarrístico». *Hyspanica lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, 16 (2012), pp. 25-29; y Gerardo ARRIAGA. «La jácara instrumental en la música española del Barroco». *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid: Visor Libros, 2014, pp. 179-194.
[317] Un primer esfuerzo por aproximarse al género de la jácara en sus diversas modalidades y desde distintos campos de conocimiento, como el poético, el teatral, el musical, el lingüístico y el historiográfico, se recoge en el libro *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, mencionado en la nota precedente.
[318] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 351.

que imprime el sello de las jácaras"[319]. Llega incluso a analizar un "caso curioso" que califica como "metapoético […] pues presenta la jácara, más que como un género apegado a una temática (el mundo del hampa), como una manera de cantar"[320]. Aunque las propias fuentes proporcionan en ocasiones referencias extraliterarias, como "El tonillo es de la hampa", la visión de Llergo, hiper-concentrada en lo poético y lo teatral, es incapaz de considerar la idea de que el término "jácara" esté haciendo referencia a algo más amplio que su concepción literaria. El nivel de abstracción la lleva a ensayar esta explicación:

> Tal vez, en un estadio temprano, los poetas todavía no diferenciaban de forma completamente nítida las dos "aplicaciones" [la narrativa y la dramática] de este subgénero del teatro breve en los villancicos, puesto que es el único caso en que dos textos similares cohabitan en el mismo pliego, obviamente por desconocimiento del autor de estar combinando aspectos del mismo campo expresivo[321].

¿Estará fallando el poeta del siglo XVII al llamar "jácara" a una composición poética escrita para cantarse, pero que no responde a una clasificación impuesta por Llergo en el siglo XXI a la poesía del XVII? En mi opinión, es probable que en algunos casos la denominación "jácara" que presentan muchos villancicos haga referencia a las características musicales con las que se acompañaba el baile homónimo, pudiendo o no coincidir con las características poéticas de la jácara como género literario, tal y como paso a valorar a continuación.

Pocos años después de la defensa de la tesis de Llergo, María Luisa Lobato y Alain Bègue reconocen ya, desde la filología, como tres cosas distintas —pero no necesariamente excluyentes— la jácara poética, la entremesada y la musical[322]. Dentro de la

[319] *Idem*, p. 354.
[320] *Idem*, pp. 358-362.
[321] *Idem*, p. 360.
[322] María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE (eds.). *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2014, p. 10.

jácara musical, Álvaro Torrente señala tres tipos diferentes de fuentes: las jácaras vocales profanas, las jácaras instrumentales y las jácaras a lo divino[323]. Sólo se conservan cuatro fuentes con jácaras vocales profanas[324]. De estas, sólo una puede asociarse con una representación teatral; se trata del tono *Noble en Tinacria naciste*, compuesto por Juan Hidalgo para el monólogo de Clarín en la segunda jornada de la comedia *Celos aun del aire matan*, sobre libreto de Pedro Calderón de la Barca. El romance no corresponde literariamente a una jácara, pero sí la música[325]. Recogiendo la opinión de Luise Stein, Álvaro Torrente señala que Hidalgo habría puesto ese monólogo en tono de jácara para caracterizar al personaje, verdadero rufián, en el momento en el que narra una historia que, literariamente, nada tiene que ver con el mundo del hampa[326].

Por otro lado, las jácaras a lo divino son las que corresponden a los villancicos que aquí nos interesan. Como confirma Torrente, "las fuentes conservadas se cuentan por centenares"[327] y, añado, permiten corroborar que la denominación "jácara" puede estar dada por sus características literarias *o* por sus características musicales. Por supuesto, en muchas ocasiones por la integración de ambos aspectos. Los recursos dramáticos de la jácara teatral están dados, sin embargo, más por las técnicas del entremés que por las características literarias, musicales o de baile asociadas a la jácara[328]. Su proximidad a lo dramático, entonces, se da —cuando se da— por aspectos que están más allá de la simple etiqueta genérica. De este modo, me permito descartar los

[323] Álvaro TORRENTE. «¿Cómo se cantaba al «tono de jácara»?». *Literatura y música del hampa*…, p. 164.
[324] Torrente refiere dos (*idem*, p. 165); yo añado el tono humano *De la iglesia me sacaron* (AHAG, Papeles de música, S.371), atribuible a Juan José Guerrero, compositor al servicio de la catedral de Guatemala desde 1644 hasta su muerte, en 1669, y el tono humano *Me sabrán de lástima* (AHAG, Papeles de música, 353), de Antonio Literes.
[325] Puede verse una síntesis de las características musicales de la jácara, desarrollada a partir de la valoración crítica de lo que aportan distintos estudios musicológicos sobre el tema, en Álvaro TORRENTE. «¿Cómo se cantaba al tono de jácara?»…, p. 164.
[326] *Idem*, pp. 165-167.
[327] *Idem*, p. 165.
[328] Entre los trabajos que abordan la jácara teatral se encuentra Eva SÁNCHEZ FERNÁNDEZ-BERNAL. «Algunas notas sobre la jácara dramática». *El teatro español a fines del siglo XVII. Vol. 2, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi, 1989, pp. 589-601; y Ted Lars LENNART BERGMAN «La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas», *Literatura y música del hampa*…, pp. 77-91.

villancicos denominados "jácara" para analizar su potencial de realización escénica, a menos que algún caso presente otras de las características que describo a continuación, empezando por las demás tipologías desarrolladas por Eva Llergo con mucho mejor tino.

El otro tipo de villancico dramático perfilado por Llergo como "subgénero autodenominado" es el de **mojiganga**. La autora señala que en ningún caso de los estudiados por ella aparece el término "mojiganga" como nombre de sección, pero los propios textos literarios muestran el parentesco al incluir el vocablo entre sus versos, aunque en ocasiones lo hagan con variantes, como "encamisada" o "mascarada"[329]. Reconoce asimismo que en muchas ocasiones el término es obviado por completo, pero observa:

> huellas claras de conciencia compositiva del género, a través de la reproducción de unos patrones concretos, que revelan que la variante llamada "villancico de mojiganga"[330] no era casual, sino buscada por los autores[331].

Es decir, la autodenominación parece no ser tal. En todo caso, existen casos fuera del corpus estudiado por Llergo en los que el propio texto de algún villancico incluye autodenominaciones como "ensalada", "entremés" o "sainete". El asunto de la autodenominación realmente es secundario para mis intereses. Me son de utilidad, en cambio, algunas de las características de ciertos villancicos que Eva Llergo asocia con la mojiganga. "Formalmente, las mojigangas callejeras se cantaban con estribillos, añadían un mote a la aparición de cada personaje, y hacían uso de los tipos o figuras propios del carnaval y su música, instrumentos e indumentaria"[332]. Con relación a las mojigangas teatrales, la autora reconoce que:

> nunca se llega en los villancicos a la estructura dramática propiciatoria de una acción, conjunta y dialogada, que facilite el desfile de personajes e implique un

[329] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 362-363.
[330] Es necesario aclarar que "villancico de mojiganga" no constituye una denominación del siglo XVII. Llergo toma el término de la tesis doctoral de otra filóloga. Véase Catalina BUEZO. *La mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
[331] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 363.
[332] *Ibidem*.

> desarrollo y un desenlace de la acción, por muy nimio que sea, como sí sucede en la mojiganga teatral[333].

Sin embargo, menciona algunos elementos afines, como la tendencia a la unidad temática, la evocación de aspectos plástico-visuales de las mascaradas, el tono burlesco o al menos festivo, la relevancia del traje y los disfraces (reales o figurados), la importancia de la música, el cante y el baile[334]. En atención a la cercanía con lo teatral, Eva Llergo configura tres categorías de villancicos de mojiganga, ordenadas del nivel más lejano al más próximo a la teatralidad:

- Villancicos con aparición de un desfile de personajes disfrazados, "sin atender a un esquema, con frecuentes digresiones y sin alusión a los motes que acompañaban a los integrantes de los desfiles callejeros". Constituye una "representación verbal del componente visual y auditivo (música, jaleo…) de la mojiganga callejera".
- Villancicos cuyos textos alternan el uso de la primera y tercera persona en la presentación de los personajes del desfile. A mayor uso de la primera persona, mayor carga teatral. Puede incluir, a veces, "los motes, entendidos como frase o sentencia que glosa lo anteriormente dicho" por el personaje o por quien lo presenta. El mote también puede enjuiciar la actuación de los personajes.
- Villancicos más cercanos a la vertiente teatral, que recurren únicamente a la primera persona para la presentación de los integrantes del desfile y haciendo uso, en muchos casos, incluso de la entradilla de personaje típica del teatro[335].

Vemos, pues, que entre los elementos formales de la mojiganga, es el diálogo (o un monólogo) lo que hace que ese tipo de villancicos se aproximen a lo teatral.

Los otros dos subgéneros que Llergo considera afines al teatro breve los etiqueta como "subgéneros emparentados"[336]. Son estos los que, a mi parecer, presentan mayor

[333] *Idem*, p. 364. Es probable que la afinidad de los villancicos se dé no con las mojigangas teatrales, sino con las mojigangas callejeras.
[334] *Idem*, pp. 362-364.
[335] *Idem*, pp. 366-367.
[336] *Idem*, p. 380.

potencial escénico. El **entremés**, definido por el *Diccionario de Autoridades* como una "representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia mayor, para mayor variedad o para divertir y alegrar al auditorio"[337], posee diversas estructuras que desarrollan su dramatismo. A partir de las características configuradas por Javier Huerta Calvo[338], Eva Llergo analiza las posibles correspondencias entre los textos literarios de villancicos y las siguientes cuatro estructuras entremesiles:

1) *Estructura de acción*. Se basa en la ejecución de las coordenadas dramáticas de preparación, ejecución y desenlace. Llergo no encontró correspondencias con esta estructura organizativa en los villancicos de la Capilla Real y tampoco en los del Convento de las Descalzas Reales[339]. Llega a afirmar, incluso, que "prescinde así el villancico, mayoritariamente, del desenlace, guinda sin la cual no puede concebirse la verdadera estructura de acción"[340]. Recupero la consideración de esta estructura entremesil, ante la posibilidad de encontrar, en mi corpus de estudio, resultados distintos a los que ofrecen las dos instituciones madrileñas estudiadas por Llergo.

2) *Estructura de situación*. En palabras de Javier Huerta, "supedita la acción argumental a la presencia de un cuadro de costumbres […] El autor capta un determinado momento de la vida cotidiana, una serie especial de costumbres, unos modos de comportamiento"[341]. La situación así presentada suele "generar comicidad a través de los detalles pintorescos"[342]. En los villancicos estudiados por Eva Llergo en la Capilla Real, se aplica sobre todo de forma narrativa, aunque sugiere "espacios y situaciones de gran teatralidad"[343]; los del Convento de las Descalzas Reales ofrecen aun más dramatismo, al usar con más frecuencia la primera persona y sugerir así la intención de generar

[337] *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 519.
[338] Javier HUERTA CALVO. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
[339] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 381; Eva LLERGO Ojalvo. «Representación y representabilidad…», p. 145.
[340] Eva LLERGO OJALVO. «Representación y representabilidad…», p. 145.
[341] Javier HUERTA CALVO. *El teatro breve*…, p. 91.
[342] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 381.
[343] *Idem*, p. 388.

personajes[344]. De nuevo, el potencial dramático aumenta, según Llergo, en la medida en la que el texto literario constituye la voz de un personaje.

3) *Estructura de personajes*. Javier Huerta describe dos modalidades. La primera, "de desfile ante un juez", resulta notablemente semejante a los villancicos que Llergo asoció con las mojigangas, con el detalle de que el desfile sistemático de personajes sucede ante otro personaje que emite un veredicto, sentencias o calificaciones[345]. Otra modalidad, basada en "personajes tipo", consiste en "la exposición de un personaje que por su extravagancia o por vicio particular, acapara la atención burlesca"[346]. Llergo señala que mientras que en el teatro se trata de personificaciones de defectos concretos, en la mayoría de villancicos sólo se persigue una estampa caricaturesca de personajes tipo según su etnia, su región, su nacionalidad, su profesión o por alguna peculiaridad de su figura o su condición pintoresca[347]. En un trabajo previo hice notar que los villancicos que remedan grupos subalternizados suelen presentar características comunes tanto en la Península Ibérica como en la América Hispana, pero entre las diferencias resalta la escasa mención y caracterización superficial de gitanos o moriscos en el "Nuevo Mundo", así como la inclusión de personajes casi ausentes (o mal caracterizados) en los villancicos peninsulares: los "indios", los "ladinos" y los "mestizos"[348]. En ese mismo trabajo describo la caracterización de varios personajes y su significación social en tanto grupos subalternizados representados desde la visión del grupo dominante. Retomo esas descripciones en el siguiente capítulo de esta tesis, en diálogo con las descripciones de Eva Llergo, en el análisis de casos específicos.

---

[344] Eva LLERGO OJALVO. «Representación y representabilidad…», pp. 146-147.
[345] Javier Huerta Calvo. *El teatro breve*…, p. 92.
[346] *Idem*, pp. 93-94.
[347] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 393. Para una propuesta de clasificación de personajes tipo en villancicos del siglo XVII, elaborada a partir de fuentes exclusivamente literarias, véase Esther BORREGO GUTIÉRREZ. «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 58-96.
[348] Omar MORALES ABRIL. «Villancicos de remedo en la Nueva España». *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, p. 26, nota 60.

4) *Estructura de lenguaje literario*. En el teatro se presenta en forma de contienda verbal, discusión o debate entre dos personajes. En el villancico, señala Llergo, implica la inclusión obligatoria de un diálogo y, habitualmente, la caracterización de los personajes que lo sostienen. La teatralidad radica en la agilidad del diálogo o en la contraposición de puntos de vista y de caracteres contrastantes definidos con claridad[349]. Aunque la autora señala que "la tipología teatral implica un tono alegre que puede ir de lo meramente gracioso a lo tremendamente mordaz"[350], la exposición de opiniones encontradas no siempre conlleva comicidad.

El último subgénero teatral considerado por Eva Llergo está conformado por los **bailes dramáticos**. En ellos predominan la música y el baile frente al elemento verbal. A diferencia de los bailes teatrales, que desarrollan situaciones dramáticas donde tienen cabida el canto y el baile, los villancicos examinados por la autora sólo incluyen menciones de los mismos bailes incorporados al teatro "e incluso en algunos casos titulan los textos con sus nombres"[351]. Los bailes suelen estar asociados con personajes tipo y también pueden mezclarse con la estructura de desfile propio de las mojigangas[352].

En fin, la tipología de villancicos que desarrolla Eva Llergo, en función de su parentesco con géneros del teatro breve aurisecular, ofrece algunas herramientas para valorar el potencial dramático de otras fuentes allende las instituciones asociadas con la corona en Madrid. No hace falta mucha perspicacia para notar que las distintas categorías que configuró Llergo no son excluyentes. Un mismo villancico de desfile de personajes, afín a la mojiganga, puede construirse sobre una, varias o incluso todas las estructuras entremesadas, puede incluir también bailes dramáticos y abordar la temática de la jácara. De hecho, los villancicos "dramáticos" incluso pueden compartir características con los "villancicos líricos" que estudia Llergo en un capítulo anterior. El afán de clasificación tipológica de su propuesta enfoca la atención únicamente a aspectos estructurales, simplificados de manera esquemática, dejando de lado consideraciones

[349] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 440-442.
[350] Eva LLERGO OJALVO. «Representación y representabilidad…», p. 138.
[351] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 454.
[352] *Idem*, pp. 455-468.

estilísticas —que van cambiando a lo largo del tiempo— o de análisis textual. Además, la versatilidad formal y la autonomía funcional del villancico, así como su larga tradición particular, amerita que se valore más allá de la comparación supeditada a otros géneros con mayor prestigio y tradición en los estudios académicos. Eva Llergo afirma que "incluso en los casos más marcados, esos grados de representación debieron de ser sutiles en comparación con lo que podía verse sobre los escenarios de la época. El villancico estaba atenazado por los moralistas", dice[353]. En mi opinión, el villancico sigue atenazado por moralistas o al menos por puristas. De cualquier manera, la etiqueta genérica que pueda aplicarse a los villancicos que requieren teatralización, así como la comparación de su interpretación con la representación del teatro que le es contemporáneo, son asuntos de importancia secundaria para los fines de esta tesis.

No parece afortunado, pues, separar las categorías con tajantes fines clasificatorios, realizar valoraciones cuantitativas en torno a ellas ni pretender asignar la etiqueta de teatro a villancicos con estos elementos dramáticos. Pero es innegable la puntual utilidad metodológica que ofrece la búsqueda de algunos elementos afines a los géneros del teatro breve, como la identificación de estructuras entremesiles, la presencia de diálogos o monólogos o la participación de personajes tipo, para valorar algunas posibilidades en la intención interpretativa de villancicos que presentan las características mencionadas.

Las aproximación filológica desarrollada por Eva Llergo abona al conocimiento de la dimensión teatral de cierto tipo de villancicos, al menos en cuanto a algunas estructuras dramáticas. Sin embargo, se circunscribe a fuentes exclusivamente literarias, aunque conceda la intrínseca relación que el villancico como género literario tiene con la música. Su valoración de lo "dramático" o "parateatral" suele enfocarse sólo en características textuales: la estructura, los temas, las técnicas, las tendencias, la aparición de personajes y otros elementos afines a los géneros teatrales breves. Todo esto en atención únicamente al aspecto literario. Es mi intención añadir la consideración de los textos

[353] *Idem*, p. 475.

musicales en la búsqueda de indicios de teatralidad, como complemento a la afinidad formal de esos villancicos con el teatro breve. Para ello, se hace necesario desarrollar una metodología de análisis que permita sistematizar la valoración de indicios de teatralidad subyacentes en los textos literario y musical de este tipo de villancicos.

Mi propuesta de análisis de vestigios de teatralidad toma, de nuevo, elementos ya desarrollados desde los estudios literarios, pero valorándolos desde la noción de paradigma indiciario, desarrollada por Carlo Ginzburg en el ensayo «Huellas. Raíces de un paradigma indiciario». Como señalé en el capítulo precedente, Ginzburg demuestra que "Si la realidad es opaca, existen ciertos puntos privilegiados —señales, indicios— que nos permiten descifrarla"[354], a través de una lectura oblicua de los textos, para reconocer signos subyacentes que no son evidentes a primera vista.

Reviso a continuación algunos planteamientos de filólogos que han estudiado el teatro español incipiente o géneros conflictivos respecto a su adscripción al teatro, para tomar algunos de sus conceptos y aplicarlos a los textos poéticos y musicales de los villancicos.

3.2. Teatralidad inherente a la comunicación oral

En 1979, Margit Frenk se propuso buscar respuesta a una pregunta que venía inquietándole:

> ¿cómo era posible que en el Siglo de Oro […] el público del teatro español entendiera unas obras tan complejas y sofisticadas, cargadas de mitología antigua y de historia, abundantes en figuras retóricas, llenas de "conceptos" y, por añadidura, compuestas en verso?[355]

[354] Carlo GINZBURG. *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, p. 151.
[355] Margit FRENK. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 12.

Su búsqueda partió de la hipótesis de que la población hispana que no sabía leer ni escribir en el siglo XVII estuvo en contacto desde tiempo atrás con obras literarias de diversos tipos, gracias a la oralización de los textos escritos. Es decir, el público iletrado acostumbraba oírlas recitar, leer o cantar en voz alta[356]. Esta hipótesis le llevó, más allá de responder la pregunta específica, a estudiar y desarrollar el tema de la difusión de la literatura a través de la voz humana, que prevaleció hasta época muy reciente[357]. De ese trabajo, recupero algunas ideas que conducirán la manera de aproximarme a las fuentes históricas, para comprender e imaginar prácticas de expresión oral de textos literarios del pasado.

Margit Frenk señala que el "escritocentrismo" de los últimos dos siglos suele imponerse, sin cuestionarlo o siquiera considerarlo, en las aproximaciones a la literatura antigua[358]. Sin embargo, hay documentadas evidencias del predominio de la oralidad en la transmisión de esa literatura. "La lectura silenciosa que hoy practicamos parece existir apenas desde finales del siglo XVIII o comienzos del XIX", menciona Frenk[359], apoyándose en evidencias documentales y literarias, así como la exégesis de otros estudiosos. En un trabajo sobre la oralidad medieval y su relación con la escritura, Paul Zumthor argumenta que:

> El factor inmediato decisivo de la puesta por escrito fue la intención, ya de registrar un discurso previamente pronunciado, ya de preparar un texto

[356] El tema específico de la capacidad del pueblo para comprender "la ingente cantidad de citas literarias y filosóficas, alusiones a autoridades patrísticas, bíblicas, […] la erudición que subyace bajo versos aparentemente sencillos y las alusiones teológicas a argumentos doctrinales de difícil comprensión" presente en los autos sacramentales y otras representaciones escénicas es abordado por Rafael Zafra y Esther Borrego en el estudio literario a la edición de Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. *Primero y segundo Isaac. Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca*. Edición musical de Álvaro Torrente. Edición literaria de Rafael Zafra y Esther Borrego Gutiérrez. Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2001, pp. 14-15, a partir de José María DÍEZ BORQUE (dir.). *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1983.
[357] Margit FRENK. *Entre la voz y el silencio*…
[358] *Idem*, p. 30.
[359] *Idem*, p. 11.

> destinado a la lectura pública o al canto, en tal o cual circunstancia. La escritura no era sino un relevo provisional de la voz[360].

El hecho de que los textos antiguos que conocemos en la actualidad nos han llegado a través de fuentes escritas —única manera posible de fijarlos— hace que perdamos la consideración de su naturaleza sonora, de su "vocalidad". Y precisamente en ese ámbito es que algunos estudiosos del teatro de los Siglos de Oro señalan "la teatralidad innata que hay en la comunicación oral", como base para intentar identificar algunos géneros literarios difusos con rasgos de teatralidad[361]. En franca postura crítica ante los estudiosos que se apoyan únicamente en los aspectos formales del texto, José María Díez Borque señala la:

> absoluta imposibilidad de estudiar el teatro desatendiendo su «fisicidad», las características de su realización, porque al hacerlo sólo desde la normativa textual se escapan multitud de posibilidades de expresión que tuvieron una efectiva realidad escénica, por más que, canónicamente, no pertenecieran a los acuñados y reconocidos géneros de teatralidad plena[362].

Parte de esa realización física deriva en la entonación y la gestualidad, como dos formas complementarias de la existencia temporal del texto verbalizado. La expresión oral de un texto poético involucra la utilización de recursos sonoros y también de recursos visuales, que debieron incidir en la técnica de ejecución de los recitadores y los lectores[363]. Por supuesto, también de los cantores.

Así, la sola consideración de las intenciones expresivas a través del manejo de la voz y de los gestos físicos que supone la expresión oral, otorga, de entrada, cierto grado de teatralidad a la interpretación cantada de cualquier texto literario. En el contexto de

---

[360] Paul ZUMTHOR. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1987, p. 135, citado en Margit FRENK. *Entre la voz y el silencio*…, p. 31.
[361] José María DÍEZ BORQUE. *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, Colección Oro Viejo, 1996, p. 72.
[362] *Idem*, p. 68.
[363] *Idem*, pp. 71-73.

las celebraciones litúrgicas, con su aparato ceremonial, donde se mezclan vestiduras específicas, gestos, desplazamientos e interacción con objetos icónicos, la ejecución musical conlleva además intenciones dramatúrgicas. Pero más allá de la teatralidad difusa que proporciona el marco de la celebración, la liturgia y, en general la festividad, tomaré la consideración de indicios de realización física, visual, en los textos literarios y musicales de aquellos villancicos que, formal y discursivamente, comparten características con los géneros breves abiertamente reconocidos como teatrales, estudiados por Llergo. Como ya señalé, mi intención es mostrar que la naturaleza del texto y su efectiva expresión oral y sonora a través de la música no sólo permite, sino que puede llegar a requerir cierto grado de efectiva representación escénica, incluso fuera del contexto de la celebración ritual que lo pudo enmarcar en cualquiera de sus realizaciones históricas.

3.3. Indicios de teatralidad: consideraciones filológicas

Es también desde la literatura que se han desarrollado propuestas metodológicas para reconocer huellas de teatralidad en textos difusos, ambiguos. De algunas de esas propuestas tomo algunos criterios y procedimientos planteados por tres autores —Robert Jammes, Alfredo Hermenegildo y Alan Deyermond, cada uno atendiendo problemas distintos y específicos— para aprovechar el importante terreno ganado en el campo de las pistas que sugieren la representabilidad, pero aplicada a villancicos del siglo XVII. A partir de los planteamientos de estos tres autores, propongo una metodología que valore de forma sistemática una combinación de atributos textuales no sólo de la letra, sino también de la música, asociables con teatralidad, a los que se sume la consideración de indicios de realización física o relación con el espacio —es decir, gestos, movimientos, interacción, caracterización visual, presencia de objetos icónicos y otros elementos— que refuercen su potencial escénico. Antes de presentar mi propuesta metodológica, se hace necesario explicar los planteamientos medulares que tomo de cada autor.

3.3.1. Elementos constitutivos del teatro

Para el hispanista-medievalista Alan Deyermond, la frecuente consideración de muchas obras como teatrales en los estudios sobre teatro de la Edad Media arrastra el problema no resuelto del concepto de qué es teatro:

> Cada uno de nosotros tiene un concepto casi inconsciente de lo que es teatro, y creo que nuestros conceptos coinciden notablemente: se construyen, si no somos especialistas en la teoría, a base de ejemplos concretos[364].

"Pero si todo es teatro, nada es específicamente teatro", reflexiona; "vamos a necesitar otro término para lo que se reconoce generalmente como teatro. ¿Tendremos que hablar de «teatro teatro», como de «café café»?" En opinión de Deyermond, se debe respetar unos criterios bastante estrictos, que van más allá de la "teatralidad" de ciertas acciones. Esos criterios los resume desde el inicio como "la mezcla armoniosa de teatralidad y dramatismo"[365] y los reitera en sus conclusiones:

> He hablado de espectáculos y ceremonias que tienen teatralidad pero nada de estructura dramática, y de obras que tienen dramatismo pero nada de representación teatral. Sólo cuando confluyen los dos aspectos podemos hablar seriamente de […] el teatro auténtico, que combina la teatralidad (que comparte con el espectáculo) con el dramatismo (que comparte con la narrativa)[366].

Con la intención de ser más específico para el teatro castellano medieval, señala seis elementos constitutivos esenciales del teatro medieval castellano, junto con otros dos optativos, en atención a "las obras que todo el mundo reconoce como teatro". Los elementos que el autor considera esenciales implican que "una obra en que falta uno de los seis no es teatro, o puede serlo sólo con gran dificultad"[367]. Son los siguientes, que

[364] Alan DEYERMOND. «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles». *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx. Octubre-noviembre de 1992*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1994, p. 40.
[365] *Ibidem*.
[366] *Idem*, p. 50.
[367] *Idem*, p. 44.

listo con paráfrasis selectivas de comentarios de Deyermond asociados a algunos de ellos:

1. **Mimesis**. Implica que los actores finjan ser otras personas.
2. **Diálogo**.
3. **Tensión dramática**. Se manifiesta con frecuencia como un conflicto, pero también puede surgir de un problema por resolver.
4. **Argumento**.
5. **Texto**. La necesaria existencia de un texto no descarta la posibilidad de que hayan existido piezas teatrales improvisadas, pero susceptibles de consignarse por escrito después de la representación.
6. **Representación escénica ante un público**. El público es tan esencial como la escena. Casi no existió la escenografía compleja del teatro moderno, por lo que la escena puede ser casi cualquier lugar, siempre que ocupe un espacio distinto al ocupado por el público, aunque no haya barrera física entre los dos y aunque pueda haber interacción entre actores y público[368].

Complementan la lista dos elementos optativos —7. Música, 8. Ícono[369]— que, de acuerdo a Deyermond, están ausentes en muchas obras de teatro, pero son elementos de importancia fundamental en aquellas donde aparecen[370].

Otros estudiosos del teatro medieval han planteado criterios o elementos constitutivos semejantes a los propuestos por Deyermond, aunque en años posteriores ha ido cambiando lo que se considera teatral en esa época, gracias a una perspectiva más abierta y dinámica. En una revisión del «Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano», Miguel Ángel Pérez Priego reconoce que los elementos

[368] *Idem*, pp. 44-45.
[369] En el ámbito de los estudios de teatro, con ícono (o icono) ha de entenderse un objeto en escena que funciona como signo de un objeto de la vida real, con el cual tiene una relación más o menos mimética. Véase la entrada «Objeto» en Anne UBERSFELD. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002, p. 83.
[370] Alan Deyermond. «Teatro, dramatismo, literatura…», pp. 44 y 46.

constitutivos de lo teatral propuestos por Deyermond "parecen más que razonables y plausibles, aunque aplicados de manera terminante (como una especie de prueba del nueve), podrían menguar el ya reducido corpus textual y dejarían fuera prácticamente todo lo espectacular"[371]. El autor menciona que las más recientes propuestas críticas, desarrolladas en la última década del siglo XX, tienden a considerar un concepto más amplio de teatralidad, que abarcan no sólo los textos literarios dramáticos, sino también lo espectacular, es decir, "distintas ceremonias, espectáculos y juegos que son portadores de algún índice de teatralidad y de los que tenemos noticia a través de documentación diversa"[372]. Por supuesto, la naturaleza de los textos literarios medievales que pueden ser considerados como teatro es muy distinta a la naturaleza de lo teatral en el siglo XVII. Pero el concepto de valorar elementos constitutivos del teatro en textos fronterizos, es decir, de dudosa adscripción al género teatral, puede ser útil al valorar el potencial escénico de villancicos con cierto grado de dramatismo.

La necesidad de establecer condiciones categóricas con la única finalidad de encasquetar o retirar la etiqueta de "teatro" a obras cuya pertenencia al género es discutible, interés legítimo de Alan Deyermond, es ajena a mis propios intereses. También a los de José María Díez Borque: "No me interesa, nominalista o taxonómicamente, la cuestión de qué es y qué no es teatro para nosotros, […] sino intentar acceder a la realidad teatral del siglo XVI"[373]. Sin embargo, la consideración de la lista de elementos constitutivos del teatro, tan sólidamente pensada por Deyermond, para acreditar su dramatismo y su teatralidad, ofrece al menos dos útiles servicios a esta tesis. Por un lado, apoya la delimitación del corpus de estudio; por otro, ofrece elementos para complementar, sin intenciones clasificatorias, la valoración del balance entre dramatismo y teatralidad de

[371] Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO. «Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano». *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001, Vol. 1*. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.). Newark: Editorial Juan de la Cuesta, 2004, pp. 27-28.
[372] *Idem*, p. 27.
[373] José María DÍEZ BORQUE. *Teoría, forma y función*…, p. 74.

los casos analizados. Es decir, entre la presencia de diálogos en el texto y lo relacionado con su escenificación.

3.3.2. Rasgos de teatralidad en las letrillas dialogadas de Góngora

Al abordar la tarea de clasificar las letrillas profanas de Luis de Góngora (1561-1627) según su estructura, el hispanista francés Robert Jammes identificó algunas de ellas que le parecieron reunir todas las condiciones para ser consideradas como pequeñas obras dramáticas —al menos en teoría— y asimilarlas al "teatro menor". Básicamente son seis los rasgos que, según Jammes, definen el tipo de letrillas que él llamó "dialogadas":

1. Presencia de diálogo, sin intervención del autor
2. Estilización de los personajes
3. Lenguaje contrastado
4. Réplicas breves y significativas
5. Variedad de entonaciones
6. Acotaciones implícitas[374]

Además de estos seis rasgos, el autor considera que las letrillas dialogadas de Góngora constituyen poesía burlesca, tal y como suelen ser los entremeses, bailes y demás géneros del teatro breve[375]. Según Jammes, lo único que separa esas letrillas dialogadas con el teatro breve, al menos teóricamente, son sus dimensiones, aun menores. Las considera:

> auténticas piezas dramáticas muy cortas (veinte o treinta versos), las más cortas del género menor, algo que podríamos llamar, quizás, «género mínimo». Y

[374] Robert JAMMES. «La letrilla dialogada». *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC, 1983, pp. 91-93.
[375] *Idem*, p. 93.

> todo nos autoriza a suponer que […] se escribieron también, quizás, para ser representadas[376].

¿En qué medida se pueden extrapolar estos indicios de teatralidad en las letrillas dialogadas de Góngora a otros textos, como los villancicos interpretados en el oficio de maitines durante todo el siglo XVII? Como ya mencioné, el intento de clasificación de Jammes de las letrillas de Góngora parte de consideraciones estructurales, aunque termina organizando en función de la naturaleza de la poesía de las letrillas dialogadas: los diálogos sentimentales, los diálogos a lo divino y los diálogos cómicos, con prolijas subdivisiones. Al margen de mi visión crítica respecto a la compulsión clasificadora —tema que abordo más adelante, al exponer mi propuesta metodológica—, hago notar ahora que el propio autor traslada sus observaciones a las letrillas sacras de Góngora y nota que, entre ellas, los villancicos dialogados reúnen las mismas características observadas en las letrillas profanas[377]. No incluye en su consideración otras piezas con una estructura literaria distinta a la de la letrilla (es decir la del villancico en el sentido formal del siglo XVI e inicios del XVII, como vimos en el capítulo 1)[378], pues su interés se centra en estructuras dialogadas sobrepuestas a una tradicional estructura lírica. Sin embargo, hace notar, en una nota al pie, que una ensalada gongorina, con sus versos desiguales y estribillo cambiante, posee exactamente la misma estructura poética de los bailes teatrales[379]. Además, Jammes menciona, al sistematizar los rasgos de las letrillas dialogadas, que con ellos "podemos llegar a una definición bastante precisa no sólo de este tipo de letrillas, sino del teatro corto en general"[380].

Jammes menciona que la sola presencia de un diálogo no basta, "ya que existen muchos diálogos que no se pueden considerar como dramáticos"[381]. El complemento necesario, según los rasgos mencionados por Jammes, para que un diálogo conlleve

[376] *Idem*, p. 96.
[377] *Idem*, pp. 93-96.
[378] El propio Jammes recuerda que las apelaciones "letrillas" y "villancicos" son sinónimas. *Idem*, p. 100.
[379] *Idem*, p. 94.
[380] *Idem*, p. 93.
[381] *Idem*, p. 91.

teatralidad, está en el lenguaje contrastado, que puede incluir interrogantes e incluso insinuaciones irónicas. También en las réplicas breves, en la variedad de entonaciones e incluso actitudes requeridas para hacer inteligible el texto. La caracterización de los personajes que dialogan también suele resaltar el contraste entre ellos. Refiriéndose al contraste entre el sentimentalismo fingido o tonto de un galán que solicita a una dama y el cinismo desdeñoso de ella, Jammes señala que:

> esta construcción supone, desde luego, un contraste también muy fuerte al nivel de la entonación y de las actitudes, es decir, algo que es ya francamente escénico, una mímica. También hay […] cambios repentinos de tono y la multiplicidad de frases exclamativas, interrogativas o irónicas, cuyo alcance no se puede percibir si las lee o las canta un solo recitante […]"[382].

"Si las lee o las canta…" Vemos que Jammes tiene presente la naturaleza musical de este tipo de composiciones poéticas. Al mencionar el lenguaje contrastado de los personajes y el requerimiento de utilizar distintas entonaciones y actitudes, menciona que "cantadas por una sola persona (no olvidemos que las letrillas son, antes que todo, canciones), casi no se entenderían"[383]. Considera de nuevo su posible realización musical al asociar el grado de inteligibilidad con la necesidad de dar carácter a través de elementos gestuales, caracterización sonoro-visual e incluso expresión física:

> […] si nos atenemos a los villancicos dialogados de este conjunto, es difícil pensar que hayan sido ejecutados por un coro que se limitaría a alternar con un solista o dos, porque en tal caso resultarían muy fríos y casi no se entenderían. Lo mismo se puede decir de las dos letrillas dialogadas de 1609 al Corpus: cuando leemos, por ejemplo, los versos siguientes cantados por dos esclavas negras, es imposible suponer que no bailaran al mismo tiempo:
>
> Pongamo fustana
> E *bailemo* alegra;

[382] *Idem*, p. 97.
[383] *Idem*, p. 93.

> Que aunque samo negra,
> Sa hermosa tú.
> Zambambú, morenica de Congo,
> Zambambú.
> Zambambú, que galana me pongo,
> zambambú.
>
> El baile, los trajes, los colores y los instrumentos están como inscritos en el texto, en aquellos ritmos y sonoridades africanos […]
>
> […]
>
> A estos versos no les podía bastar una polifonía estática; exigen por lo menos un embrión de ejecución escénica: o un diálogo hablado como en el teatro, o, si suponemos que todo el texto era cantado, una especie de ballet suficientemente expresivo para que el público perciba todas las intenciones de un texto elíptico, cargado de chistes y malicias[384].

El "carácter pintoresco y a veces francamente cómico de estas letrillas sacras, y todo el juego escénico que suponen", que "reúne todos los elementos de una pequeña farsa primitiva"[385], constituye lo que el autor llama "acotaciones implícitas". Considero que ese elemento inscrito en el texto literario es de primordial importancia para reconocer indicios de realización física a partir de la crítica textual, razón por la cual lo complementaré con una propuesta metodológica que sistematice su valoración con mayor detalle. Además, aplicándolo no sólo a los textos literarios, sino también a los textos musicales.

Y es que las consideraciones musicales de Jammes se quedan en el ámbito de la imaginación especulativa, a pesar de que al momento de la publicación de su trabajo se conocían al menos 40 composiciones polifónicas sobre romances y letrillas de Luis de Góngora, así como centenares más sobre poesía contemporánea en cancioneros

[384] *Idem*, pp. 94-96.
[385] *Idem*, p. 95.

musicales de la primera mitad del siglo XVII[386]. En el debate sobre su ponencia y como respuesta a comentarios de Danièle Becker sobre la representación del diálogo en cancioneros musicales del siglo XVI, Robert Jammes llega a mencionar que "la estructura mucho más dramática de las letrillas dialogadas del siglo XVII hace suponer que las representaran hablando y no cantando"[387]. Tal afirmación, vertida por un filólogo especialista de la talla de Robert Jammes, sumada a la declaración de que su corpus de estudio consideró las "colecciones *poéticas* más asequibles del siglo XVI o de finales del XV"[388], ateniéndose siempre a las letrillas o villancicos, a pesar de que reconoce, como ya señalé, que "son, antes que todo, canciones", muestra lo mucho que hace falta considerar la dimensión musical de los textos literarios tan minuciosamente estudiados desde la filología.

3.3.3. Fisicidad, espacialidad y visualidad sobreentendidas: las acotaciones implícitas

En su estudio sobre las acotaciones como elementos de la construcción teatral en comedias cervantinas, Aurelio González Pérez parte de la base que:

> la obra de teatro es un «hecho literario» en el cual se entrelazan, con una relación sígnica en cuanto existe un significante y un significado, dos textos: uno dramático y otro espectacular; […] estos dos textos mantienen una relación dialéctica en la cual se anulan ambos para dar por resultado un hecho literario efímero, en cuanto solamente se da durante la representación. Entonces podemos entender que lo teatral radica en la interacción de elementos (signos o códigos) que funcionan en los dos discursos (el dramático y el espectacular). Esto es, la teatralidad no es la simple posibilidad de representación de un texto

[386] Miguel QUEROL GAVALDÁ. *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona: CSIC, 1975. Es justo mencionar que ninguna de las piezas musicales sobre poesía de Góngora que recopiló y transcribió Querol corresponde a lo que Jammes denomina "letrillas dialogadas" y considera como "teatro mínimo".
[387] Robert JAMMES. «La letrilla dialogada»…, p. 119.
[388] *Idem*, p. 100.

> literario, ni la representación o montaje de ese texto, sino la interacción de ambos discursos a través de dichos códigos[389].

Esta articulación entre el texto dramático y el texto espectacular no siempre es explícita. González Pérez hace notar que:

> la relación textual diálogo-didascalias ha variado según las épocas de la historia del teatro: ha habido momentos en que son casi inexistentes (de ahí su importancia cuando aparecen) y, por el contrario, otros, como en la actualidad, en que pueden ser muy extensas y detalladas[390].

Los textos literarios con potencial dramático, pero sin "didascalias" —como muchos del teatro medieval castellano y también como muchos villancicos paralitúrgicos de los siglos XVI a XVIII— presentan el reto de identificar signos o códigos de espectacularidad no explícitos. Son varios los estudiosos del teatro español incipiente que concuerdan en reconocer la dificultad de considerar como auténticamente teatrales ciertos textos literarios tempranos, que carecen de acotaciones y que, a falta de documentos y datos históricos objetivos, han buscado indicios de teatralidad subyacente en los propios textos dialogados[391]. Díez Borque considera que "la búsqueda de una pretendida pureza genérica […] ha supuesto, en buena medida, desenfocar el problema de la teatralidad en ese período". Señala, asimismo, que las "relaciones de contigüidad y solidaridad en el espacio teatral envolvente de la liturgia y la fiesta" no permiten aislar "géneros exclusiva y autónomamente teatrales", pero que los testimonios de libros ceremoniales y descripciones de fiestas, etcétera, aluden a diversas acciones donde se armoniza el texto con movimiento y ritmo visual. Entre esas acciones con testimonios documentados

[389] Aurelio GONZÁLEZ PÉREZ. «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas». *Annali. Sezione Romana* [*Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994)*. Giuseppe Grilli (ed.)], XXXVII, 2 (1995), pp. 156.
[390] *Ibidem*.
[391] José María DÍEZ BORQUE. *Teoría, forma y función*…, pp. 67-85.

en el siglo XVI incluye "villancicos cantados dentro y fuera de los muros eclesiásticos"[392]. Asimismo, incluye al villancico entre las denominaciones genéricas que él clasifica bajo el rubro "Confluencia lírica-teatralidad, habitualmente considerados fuera de lo teatral", junto con "Copla, Coloquio, Diálogo, Romance dialogado, Canción, Otros géneros poéticos diversos"[393] y se centra en los problemas de teatralidad de esos "marbetes genéricos […] para los que se rechaza de plano, o se aminora y reduce, su teatralidad, pero que pudieron tener virtualidad escénica"[394].

Algunos elementos planteados por Díez Borque son comunes a los rasgos ya considerados por Jammes para las letrillas dialogadas de Góngora. Por ejemplo, "la ausencia de narrador ficticio como rasgo distintivo entre texto dramático y narrativo, que originan la necesidad de comunicar por otros medios la información dramática"[395]. Me resulta de particular utilidad conceptual:

> […] la ineludible necesidad de analizar los datos internos que nos ofrecen un sinfín de textos, problemáticos y fronterizos, en los que su realización oral presupone una teatralidad difusa y su carácter dialogado […] prejuzgan una potencialidad dramatúrgica"[396].

Esta idea conlleva la consideración de elementos del texto que, estando incorporados al diálogo de los personajes, tienen implicaciones gestuales, de movimiento o de otros tipos de comunicación visual. Son precisamente los elementos considerados como "acotaciones implícitas" en el ya citado trabajo de Jammes sobre las letrillas dialogadas de Góngora, pero asociados con una metodología que desarrolla con más detalle los criterios a considerar.

---

[392] *Idem*, p. 67. La relación de testimonios y la bibliografía que sustenta esa afirmación se detallan en un trabajo previo del mismo autor. Véase José María DÍEZ BORQUE. «Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI». *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 6 (1987), pp. 485-499.
[393] José María DÍEZ BORQUE. *Teoría, forma y función*…, pp. 69-70.
[394] *Idem*, p. 68.
[395] *Idem*, p. 74. Valoro y matizo este elemento en particular más adelante, al describir mi propia metodología.
[396] *Idem*, p. 76.

Díez Borque se apoya en una muy completa propuesta metodológica para este aspecto en particular, desarrollada y sistematizada por Alfredo Hermenegildo para el estudio de las obras de Lucas Fernández (¿1474?-1542), a partir del concepto de "didascalia" de Anne Ubersfeld[397]. A pesar de la conflictividad del término, que señalo más adelante, una parte del concepto y sobre todo su aplicación metodológica resultan de suma utilidad para valorar el potencial escénico de textos de dudosa adscripción teatral.

Informa Hermenegildo que Ubersfeld considera que el texto teatral está conformado por dos elementos distintos, pero indisociables: "el diálogo y las didascalias". El diálogo recoge la voz de los personajes, pero en las "didascalias", señala, es el dramaturgo quien habla, al "hacer valer su papel creador durante el momento de la puesta en escena, de la enunciación"[398].

> La noción de didascalia, más amplia que la de acotación escénica, abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Por una parte, incluye las llamadas acotaciones escénicas, así como la identificación de los personajes, al frente de cada parlamento o al principio de la obra o de los diferentes actos, con sus nombres, naturaleza y función. En segundo lugar, comprende los elementos o marcas [que] quedan encerrados o cubiertos entre las intervenciones de los distintos personajes, al lado de la infinita serie de iconos, índices y símbolos que componen el tejido dramático, y, a veces, confundidos con ella.
> Vamos a llamar a la primera variante, *didascalia explícita*. Y dejaremos para la segunda, más ambigua por ser difusa, el calificativo de *implícita*[399].

El análisis que Hermenegildo realizara del texto literario de 1514 del *Auto de la Passión* desde la perspectiva de las "didascalias implícitas", con su doble función como condicionantes del sentido del diálogo y, además, como genuinos mensajes autónomos, lo impulsó a realizar una "evaluación de ese estrato textual como elemento conformador

[397] Alfredo HERMENEGILDO. «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández». *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1983)*. Madrid: Istmo, 1986, p. 709.
[398] *Idem*, pp. 709-711.
[399] *Idem*, p. 710.

del acto escénico" y a "perfilar un modelo de marca didascálica subyacente"[400]. Con la peculiar vocación clasificatoria de los filólogos, distingue que algunas acotaciones escénicas en Lucas Fernández son de naturaleza motriz y otras de naturaleza enunciativa. Es decir, las primeras condicionan la realización de un movimiento y las segundas "ordenan la enunciación de un enunciado".

> Tanto las didascalias motrices como las enunciativas, incluyen tres factores relativos a la orden, al sujeto y el objeto de la acción motriz o enunciativa, y otros tres secundarios, en los que se identifican aspectos espacio-temporales o taxonómicos[401].

Con "aspectos taxonómicos" se refiere a la identificación genérica del segmento dramático que sigue a la acotación escénica, como, por ejemplo "villancico para salir cantando y vaylando"[402].

A partir del esquema de organización de las acotaciones escénicas, Hermenegildo propone una organización semejante para las "didascalias implícitas, las que están integradas en el diálogo mismo y quedan encerradas entre las intervenciones de los distintos personajes"[403]. A través del repaso de los casos que identificó en las obras de Lucas Fernández, establece seis categorías:

1. Signo de orden motriz que implica un gesto
2. Signo que presupone una orden motriz de movimiento o desplazamiento previos
3. Signo de orden motriz de desplazamiento o movimiento
4. Signo condicionante de la escena
5. Signo condicionante del aspecto físico de los personajes
6. Signo que implica la presencia icónica de objetos[404]

[400] *Idem*, pp. 710 y 709.
[401] *Idem*, pp. 713-714.
[402] *Idem*, p. 714.
[403] *Idem*, p. 716.
[404] *Idem*, p. 719.

La primera categoría refiere a expresiones o enunciados que conllevan la necesidad de "ciertos gestos fáticos, conativos, deícticos"[405]. Cito tres ejemplos para esa primera categoría —uno para cada tipo de gesto—, así como uno o varios para cada una de las siguientes categorías, combinando lo que describe Hermenegildo en su texto, esquematiza en una tabla para el *Auto de la Passión* y lista en la relación completa de didascalias implícitas extraídas de todas las obras de Lucas Fernández[406].

Ejemplo 1 de la categoría 1. El enunciado "¡Oýd […]/¡Oýd […]/ Oýd […]" implica, en el *Auto de la Passión*, un gesto fático —es decir, uno que pretende asegurar o mantener la comunicación— del actor, dirigiéndose al público.

Ejemplo 2 de la categoría 1. El enunciado "Vamos, hermanos, a vello" conlleva un gesto conativo, que pretende influir en la conducta del interlocutor. La implicación escénica específica en el *Auto de la Passión* requiere que el personaje Dionisio inicie un desplazamiento y luego se detenga, por intervención del personaje Madalena.

Ejemplo 3 de la categoría 1. El enunciado "Aquest'es el estandarte" exige gestos deícticos de los personajes, que orientan la atención hacia una cruz, presente en escena o imaginada.

La categoría 2 puede ejemplificarse claramente con el enunciado "¿Cómo os vays/ y me dexáys…", que presupone que el personaje a quien se dirigen las palabras debió salir de escena o al menos alejarse de quien las emite. Como ejemplo de la categoría 3, sirve el diálogo "¡A, Minguillo!/—¡Praz! —Ven presto. —Sí haré", que lleva implícito el desplazamiento de Minguillo, aproximándose a quien lo llama.

Los signos condicionantes de la escena, correspondientes a la categoría 4, se relacionan, para el caso específico de las obras de Lucas Fernández, con cambios de iluminación ("Vamos d'aquí, que añochece"), señalamiento de lugar ("en esta montaña") o distribución de personajes en el espacio escénico ("mi compañero,/que allí está tras el otero"). Por su parte, los condicionantes del aspecto físico de los personajes —categoría 5— pueden referirse a características como su pertenencia social ("¿Qué andáys,

[405] *Idem*, p. 717.
[406] *Idem*, pp. 717, 718 y 725-727.

señora, buscar?/ —¡O, pastorcico serrano!"), su postura ("Déxame agora dormir,/ que no me quiero erguir") o su vestuario ("el gauán quiero ahorrar").

Finalmente, ejemplifico la presencia icónica de objetos (categoría 6) con enunciados como "Mira, carilla, /…/ qué te traxe del mercado", "tentayme este colmillo", "Aquesta es vna alabarda".

Como se puede apreciar en los ejemplos que elegí, algunos enunciados pueden corresponder a más de una categoría, según la perspectiva desde la que se valore. Además, se hace evidente que es el contenido específico de cada texto estudiado el que determina el establecimiento de una tipología de "didascalias implícitas" y su posible organización esquemática. Alfredo Hermenegildo reconoce que "la dificultad inherente al establecimiento del corpus [de didascalias implícitas] es grande, debido al carácter ambiguo y, a veces, no manifiestamente significativo"[407]. Aun así, su propuesta de aproximación a textos del teatro incipiente para buscar, dentro del propio diálogo, indicios de la realización física y visual de una obra, es sumamente útil para aplicar a otro tipo de textos cuyo potencial teatral no sea explícito, como ciertos villancicos. Por supuesto, las características y condiciones de lo teatral en el siglo XV eran notablemente distintas a lo que se comprendía como teatro en el siglo XVII [408]. La herramienta metodológica desarrollada por Alfredo Hermenegildo puede extrapolarse al estudio de villancicos no porque éstos sean afines al teatro castellano medieval, sino porque en sus textos también pueden subyacer "didascalias implícitas" que compensen la ausencia de acotaciones escénicas explícitas. Precisamente en referencia a literatura dramática del siglo XVII, Aurelio González afirma que "el estudio de las didascalias, y en ellas incluidas las acotaciones,

[407] *Idem*, p. 716.
[408] En su revisión del «Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano», Miguel Ángel Pérez Priego menciona que "se trata de un teatro que posee una condición y categoría literaria peculiares, que en gran medida lo alejan de nuestra concepción moderna del hecho teatral". El autor menciona tres características particulares: "es un teatro que no tiene una realización textual propia y que tampoco era habitual recoger por escrito"; además, que "oscila descompensadamente entre la palabra y el gesto, sin apenas acción ni trama argumental" y, finalmente, que "estas obras y espectáculos se muestran próximas al acto ritual, en el que toma parte y con el que se indentifica toda la colectividad". Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO. «Estado actual de los estudios…», p. 28.

es lo que nos permite determinar la teatralidad de un texto y con ella conocer la especificidad que distingue el texto teatral del texto simplemente literario"[409].

¿Didascalias?

El concepto de "didascalia" utilizado por Hermenegildo fue tomado, como ya mencioné, de Anne Ubersfeld, para quien constituye la voz del dramaturgo y engloba no sólo el sentido de "acotación", sino también otros elementos que condicionan la puesta en escena, sean explícitos o estén implícitos en el diálogo de los personajes. El uso del término "didascalia" fue aumentando entre los críticos de teatro a finales del siglo XX, pero, junto a él, también la ambigüedad y la discordia con relación a su significado, sus alcances y sus implicaciones. Bárbara Fernández Taviel hace un breve repaso del uso y de las descalificaciones críticas al término "didascalia", prestado de la antigüedad clásica, así como de las diversas propuestas de otros términos —"acotación escénica", "texto secundario", "paratexto", "cotexto", "texto englobante", "texto espectacular"—, para referirse a lo que ella considera un mismo concepto[410]. Aunque reconoce que aún no se ha definido bien su significación en la crítica actual, Bárbara Fernández opta por utilizarlo, pues:

> a pesar de las reticencias bien fundadas de algunos, nos parece que el término de didascalias, ya sean implícitas o explícitas, se ajusta bastante bien al concepto y, en cierto modo, ennoblece a ese "otro texto" que ya no puede ser considerado como la parte marginal de la obra teatral[411].

Me parece inocuo el culteranismo —valga el guiño de extrapolar intencionalmente este otro término— de nombrar un concepto con una palabra de la Grecia antigua, con la sola intención de ennoblecerlo. Hasta me resultaría aceptable, por ser el término

[409] Aurelio GONZÁLEZ PÉREZ. «Las acotaciones…», pp. 156-157.
[410] Bárbara FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE. «Aproximación al teatro a través de las didascalias: Le Mariage de Figaro». *Aproximaciones diversas al texto literario*. Jerónimo Martínez, Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 81-82.
[411] *Idem*, pp. 82-83.

adoptado por el autor de la propuesta metodológica que integro a una propia, si no existiera una crítica directa al sentido conceptual por él utilizado y, principalmente, porque dicha crítica propone el uso del mismo término, pero asociado a un concepto distinto.

En un trabajo titulado «Acotación y didascalia: un deslinde para la dramaturgia actual en español», José Luis García Barrientos critica fuertemente el:

> uso reciente y cada vez más extendido en español, pero de momento sólo en el coto de *teatristas* y *teatreros*, del término «didascalia», cuya belleza es indiscutible, como sinónimo del más sencillo y claro «acotación», con el que entra por tanto en competencia (yo diría desleal) y al que es probable que termine desplazando y sustituyendo, debido a la fuerza invencible que impulsa este proceso: la del falso prestigio de lo raro[412].

Tomando la propuesta de Alfredo Hermenegildo como paradigma del uso del término "didascalia", García Barrientos desgrana y descalifica los elementos conceptuales que parten de Ubersfeld, señalando "de forma breve y tajante" que la didascalia explícita:

> coincide del todo con la acotación (que acoge todas las manifestaciones señaladas) y la implícita es a todas luces inadmisible (crea muchos más problemas de los que resuelve) […] Que el diálogo, ejerciendo su función representativa, pueda compartir con la acotación un mismo referente no autoriza de ningún modo, en mi opinión, a hablar de categorías intermedias o mixtas como esas presuntas «didascalias implícitas»[413].

Además, cuestiona la asociación de las acotaciones con la voz e intención del dramaturgo, dado su carácter objetivo e impersonal: "la acotación es en realidad pura escritura indecible, efectiva enunciación sin sujeto"[414]. El enfoque de García Barrientos

[412] José Luis GARCÍA BARRIENTOS. «Acotación y didascalia: un deslinde para la dramaturgia actual en español». *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Joaquín Álvarez Barrientos *et al*. (eds.). Madrid: CSIC, 2009, p. 1125.
[413] *Idem*, p. 1126.
[414] *Idem*, p. 1129.

es válido para sus intenciones, circunscritas a la dramaturgia actual (de 2009). Sin embargo, descontextualiza y extrapola la propuesta de Hermenegildo, que surge específicamente para enfocar aspectos del teatro incipiente de principios del siglo XVI. Al margen del discutible uso del término "didascalia", el ejercicio metodológico desarrollado por Hermenegildo rinde frutos efectivos para sus intenciones específicas, como lo muestra no sólo su propio trabajo, sino también el de otros especialistas en el teatro hispano incipiente, como Díez Borque. ¿Qué necesidad podría mover a García Barrientos a descalificar otros enfoques, destinados al servicio de finalidades completamente distintas a la suya? Él mismo señala que:

> El asunto presenta para mí unos perfiles más sencillos y claros, quizás porque los conceptos en juego se insertan en una verdadera teoría dramática, de la que derivan: la *dramatología* o teoría del *modo* teatral de representación que estoy empeñado en construir[415].

El autor cita trabajos propios de 1991, 2001 y 2004, donde plantea esa "verdadera teoría dramática" y propone sus propias definiciones. Luego de invalidar el concepto de "didascalia" utilizado por Hermenegildo a partir de Ubersfeld, despreciar la noción de didascalia implícita sencillamente porque no le sirve a su particular empeño, y de contradecir las ideas asociadas a la acotación como enunciado del dramaturgo, pasa a ofrecer:

> la definición que yo mismo he propuesto de acotación como la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales de la representación, virtual o actualizada, de un drama (García Barrientos, 2001: 45). Nótese ahora el carácter textual de la acotación («que se ponen *en* la obra teatral»)[416].

[415] *Idem*, pp. 1126-1127.
[416] *Idem*, p. 1129.

Aun más significativa resulta su propuesta de un nuevo concepto:

> […] el reparto (y toda noticia sobre representaciones *particulares*) no puede considerarse parte del texto, interior a él, y por tanto acotación; […] El reparto y lo demás son, pues, para-textos, pero en una posición comprometida, generalmente dentro de los límites del texto y (no sólo por eso) con un estatuto demasiado cercano al de la acotación. He aquí una primera manifestación de lo que podría valer la pena denominar didascalia como concepto útil, claro y distinto al de acotación[417].

En las siguientes páginas, García Barrientos desarrolla su nuevo concepto de "didascalia". Me parece claro, pues, que la dura crítica a los conceptos de "didascalia" y "acotación" utilizados por Hermenegildo y que estaban adquiriendo creciente aceptación en el umbral del siglo XXI, estuvo motivada por la intención de apropiarse de los términos para darles un sentido distinto.

Desconozco los alcances y la aceptación del sentido de "didascalia" acuñado por José Luis García Barrientos. Él mismo reconoce que el fenómeno al que pretende llamar didascalia "parece muy característico de la escritura dramática más reciente, llámese como se bautice"[418]. En cualquier caso, opto por no seguir abonando a la confusión y discordia por el uso de un término conflictivo. Vimos ya que Jammes introdujo sin ruido el término "acotaciones implícitas" en su trabajo sobre las letrillas dialogadas de Góngora. También es utilizado por Eva Llergo, exactamente con el mismo sentido, para referirse a aquellos elementos que remiten a la puesta en escena, pero están inscritos dentro del diálogo de los personajes[419]. Ese aspecto específico armoniza en todo con el concepto que Hermenegildo denomina "didascalias implícitas". Me permito, por tanto, adoptar la propuesta metodológica de Hermenegildo, pero sustituyendo el término central de su propuesta por el menos problemático —espero— de "acotaciones implícitas", que dejo de entrecomillar a partir de ahora. Si las acotaciones representan la voz del

[417] *Idem*, p. 1130.
[418] *Idem*, p. 1137.
[419] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 471, 477.

dramaturgo o si, en contraposición, constituyen enunciaciones sin sujeto, es un asunto conceptual irrelevante para mis propósitos. La única característica que tomo del concepto es su naturaleza condicionante de una posible realización escénica.

3.4. Hacia la construcción de un método integrado de análisis literario y musical

Hasta aquí he expuesto algunas de las bases teóricas y propuestas metodológicas desarrolladas desde la filología, para valorar la potencial teatralidad de textos literarios. Dado que se derivan de estudios específicos y bien delimitados, como las letrillas de Góngora, las obras de Lucas Fernández y el teatro medieval castellano, cabe preguntarse por la validez de su extrapolación al ámbito del villancico paralitúrgico del siglo XVII. Paso a dialogar conjuntamente con los autores revisados, para valorar la conveniencia y viabilidad de sus planteamientos al servicio de mis propósitos.

Díez Borque considera que los problemas de identificación de teatralidad difusa en el ámbito de la "liturgia-fiesta-teatro" del siglo XVI ya no se presentan más adelante, pues:

> para el siglo XVII es posible y pertinente separar teatro y fiesta, ya que, por más que haya puntos de confluencia y confusión, teatro y fiesta pública organizada no sólo se definen como categorías autónomas e independientes, sino que en la convergencia de teatralidades barrocas, que afecta también el *gestus* en el cotidiano vivir, cada una de ellas busca los procedimientos de autodefinición e independencia[420].

Sin embargo, la presencia específica del villancico dentro de la liturgia en el ámbito hispánico continuó durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII[421], conservando

[420] José María DÍEZ BORQUE. «Liturgia-fiesta-teatro…», p. 485.
[421] En algunas instituciones como las catedrales de Santiago de Cuba y de Guatemala, la tradición de la interpretación de villancicos en el oficio de maitines se extendió incluso hasta el siglo XIX. Véase el capítulo 1.

la misma "funcionalidad difusa" en las relaciones de contigüidad y solidaridad con otros elementos de la celebración. De hecho y por fortuna, la diversificación formal del género y, sobre todo, su esplendor durante ese período que Díez Borque etiqueta como "barroco", generó una ingente cantidad de fuentes documentales que, quizás por estar más vinculadas con la historia de la Iglesia que con la historia de la literatura, no fueron consideradas por el eminente especialista en teatro de los Siglos de Oro. Su atención se enfoca en la escasez de evidencias de representación de los géneros ambiguos en el siglo XVI, pero, al parecer, los contrapone no a géneros igualmente ambiguos en el siglo XVII, sino a los géneros típicamente teatrales, de los que sí se conservan abundantes evidencias de representación:

> […] al ser enormemente escasos, frente el siglo XVII, los documentos y datos objetivos sobre realizaciones escénicas concretas y al no menudear las acotaciones escénicas (muy especialmente en los géneros que considero en este estudio), estaríamos en un callejón sin salida a la hora de valorar la teatralidad de esos textos que la crítica suele excluir de la órbita dramática[422].

Así, los mismos problemas de teatralidad difusa que Díez Borque reconoció en ciertos géneros literarios del siglo XVI, siguen presentándose en determinados textos literarios y musicales asociados específicamente con la funcionalidad del villancico dentro del oficio de maitines.

Por otro lado, algunos aspectos sí que son específicos de cierto período y no aplican a toda la temporalidad considerada en esta tesis, pues variaron conforme se diversificó la estructura del villancico en el transcurso del siglo XVII, sin que ello implique la pérdida del indicio de teatralidad. La presencia de un diálogo, por ejemplo, que es nada menos que el elemento rector del estudio sobre las letrillas dialogadas de Góngora, puede conservar la teatralidad implícita incluso si se presenta ocasionalmente alguna voz narrativa. Esos "diálogos en los que no interviene en ningún momento el autor, ni

[422] José María DÍEZ BORQUE. *Teoría, forma y función*…, p. 75.

siquiera para presentar al principio los personajes"[423] responden a la configuración formal propia de las letrillas de Góngora y de cancioneros del siglo XVI. De hecho, Jammes aclara que:

> las letrillas dialogadas de Góngora y Quevedo no son, en cuanto a la técnica, ninguna creación *ex nihilo*: corresponden a la última fase evolutiva de un proceso empezado más de un siglo antes. Durante todo el siglo XVI, desde Juan del Encina, por lo menos, hasta los cartapacios manuscritos que se copian entre 1580 y 1600, florece este género de diálogos cortos en forma de zéjeles, villancicos, letras o letrillas. La abundancia misma de este tipo de poesías justifica, por una parte, la adopción de una definición […] que las eleve a la categoría de género independiente[424].

La atención de Jammes en el trabajo citado, pues, se enfoca en algunas letrillas de Góngora y en sus antecedentes. Pero precisamente Góngora suele considerarse uno de los primeros y mejor documentado experimentador en la ornamentación y modificación estructural de ciertas formas poéticas, que derivaron en una notable diversificación a lo largo del siglo XVII[425], período ajeno al considerado por Jammes en el trabajo sobre las letrillas dialogadas de Góngora y sus rasgos de teatralidad. De hecho, una de las "huellas de representatividad" comunes en los villancicos de finales del siglo XVII estudiados por Eva Llergo, así como muchos otros villancicos de ese período e incluso del siglo XVIII, ofrecen secciones identificadas como "introducción", correspondiente a una voz neutra que presenta a los personajes y la acción, y que puede incluso constituir un eje narrativo[426]. Respecto a esa introducción, Alain Bègue describe:

[423] Robert JAMMES. «La letrilla dialogada»…, p. 91.
[424] *Idem*, p. 100.
[425] Antonio ALATORRE. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007.
[426] Beatriz ROBINSON. *Sor Juana y la ensalada villanciquera: cultura, etnicidad, multilingüismo y artes performativas en la Nueva España*. Tesis doctoral, The University of Nevada, 2009, p. 46.

> su función [es] esencialmente informativa y narrativa, pues contextualiza el villancico introduciendo el espacio dramático, el tema que será desarrollado después y, en numerosos casos, los locutores-personajes que intervendrán […].[427]

Eva Llergo señala que "la introducción, de forma neutra, transmite la información sobre quiénes son los personajes, dónde llegan y qué actitud presentan, antes de darles voz"[428]. Asimismo, indica que esa sección identificada como "introducción" y otras semejantes que no son incuestionablemente dramáticas, "hacen el efecto de 'acotaciones', explicando y preparando al auditorio para lo que va a ver-oír a continuación. De modo que, finalmente, el carácter del villancico se revela como 'dramático'"[429]. Del primer rasgo de teatralidad señalado de Jammes, entonces, tomo la presencia de diálogo, elemento sustancial señalado por todos los autores, pero no la condición de que no se presente una voz narrativa.

Vimos ya que Díez Borque menciona que "la ausencia de narrador ficticio como rasgo distintivo entre texto dramático y narrativo […] origina la necesidad de comunicar por otros medios la 'información dramática'"[430]. Se refiere específicamente al siglo XVI. Por su parte, Alfredo Hermenegildo también considera impensable la presencia de una voz narrativa en el teatro incipiente.

Otro aspecto esencial que mencionan todos los autores citados, estrechamente ligado al diálogo, es la presencia de personajes. Como vimos, las tipologías de villancicos asociables con el teatro breve que desarrolló Eva Llergo dan más peso teatral a aquellos que utilizan la primera persona, es decir, que constituyen no una voz narrativa, sino la voz de personajes. Asimismo, menciona entre las "estructuras entremesiles" las de lenguaje y las de personaje como las de mayor carga teatral. Jammes señala la caracterización de personajes entre los seis rasgos de teatralidad. Deyermond incluye la

[427] Alain BÈGUE. «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2019, p. 32.
[428] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 180.
[429] *Idem*, p. 230.
[430] Díez Borque cita aquí a Fothergill-Payne, quien se apoya en M. Pfister.

mimesis —en el sentido que le da el autor al término, es decir, la imitación de los rasgos de otra persona, de un personaje— entre los elementos constitutivos del teatro. Otro tanto se puede decir respecto a la metodología de Hermenegildo: la quinta categoría de acotaciones implícitas codificadas corresponde a signos condicionantes del aspecto físico de los personajes. Para reconocer esa caracterización de personajes, tomo las tres características que menciona Hermenegildo para esa categoría: su pertenencia social, su postura o su vestuario. Además, añado los tres aspectos que identifica Dann Cazés Gryj en un reciente texto, titulado «Mecanismos de reconocimiento de tipos en obras cortas del Siglo de Oro». Según las convenciones dramáticas de la época, señala Cazés, la identificación de un personaje:

> depende de tres aspectos: el escénico, el discursivo y el que tiene que ver con la construcción dramática. Sobre el primero, la indumentaria y el disfraz son los principales, aunque pueden obviarse y sustituirse con el parlamento y la gestualidad. En lo que toca a los parlamentos, la presentación de los rasgos puede hacerse de forma explícita, mediante la descripción, explicación o la mención franca y evidente, o bien pueden estar implícitos cuando se adopta o se parodia la forma de hablar y los temas con los que, por convención, se relaciona cada personaje. En la construcción dramática se encuentran aspectos relacionados con la organización de tramas, tanto como con la parodia[431].

Mis principales bases, pues, provienen de planteamientos desarrollados desde la filología. Sin embargo, debo hacer la aclaración que de esos planteamientos tomo selectivamente aquellas herramientas puntuales que son provechosas para mis objetivos, desde la perspectiva que asumo, pero las sustituyo por otras cuando dejan de ser útiles. Es decir, muevo mis puntos de vista o asumo otras estrategias que permitan aproximarme desde otro ángulo a los objetos y sujetos estudiados, en lugar de forzarlos a que encajen en una única y rígida manera de ver. El reconocimiento de estructuras

[431] Dann CAZÉS GRYJ. «Mecanismos de reconocimiento de tipos en obras cortas del Siglo de Oro». *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*. Dann Cazés Gryj y Aurelio González (coords.). México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2020, pp. 61-74.

dramáticas, la identificación de rasgos y signos sugerentes de teatralidad, la consideración de elementos constitutivos de lo que podría considerarse teatro, funcionan, para mis propósitos, como herramientas al servicio de los requerimientos interpretativos y de ejecución de estos villancicos que parecen utilizar lo teatral, además de lo literario y lo musical, entre sus códigos de comunicación. Pero de ninguna manera las utilizo para separar y organizar en categorías los elementos de un universo determinado, a pesar de que parezcan moverse de manera fluida, flexible, versátil e incluso aleatoria. Me pregunto cómo puede llegar a determinarse que un corpus específico contiene un 13% de villancicos de jácara, 15% de villancicos de mojiganga, 15% de villancicos de entremés, 13% de villancicos de baile, etcétera, cuando es posible y demostrable la existencia de villancicos de ese corpus donde confluyen varias de las tipologías[432].

"Toda clasificación es parcial y simplifica los matices que enriquecen cualquier realidad", accede Eva Llergo, "pero tampoco puede negarse que una categorización es la forma más pedagógica y clara de acercarse por primera vez a cualquier estudio", afirma[433]. En mi opinión, la forma más clara de aproximarse a un objeto o sujeto de estudio determinado no es generalizable; depende de muchas condiciones, como el punto de partida, la perspectiva, el interés en enfocar algún aspecto específico, incluso otras particularidades de las que el investigador pueda no tener conciencia. Cuando lo que me interesa es precisamente la diversidad y flexibilidad de las posibilidades interpretativas de un género poético-musical, reconocible por su versatilidad experimental en cuanto al uso recursos de comunicación, el establecimiento o apego a tipologías resulta secundario.

No pretendo descalificar, debilitar o poner en duda la estrategia de establecer tipologías, recurso fundamental a partir del cual los trabajos filológicos consultados han generado significativos aportes. Simplemente intento justificar la selección flexible de los

[432] Los porcentajes según la tipología de villancicos dramáticos aparecen en Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 362, 380, 453 y 470.
[433] *Idem*, p. 171.

criterios planteados por los autores aquí citados, para combinarlos en la medida en la que aportan a mi propia metodología, que también es flexible. Desde mi perspectiva, cualquier diseño metodológico debe tener la maleabilidad para ajustarse a la naturaleza de los sujetos u objetos de estudio, en lugar de forzarlos a que encajen a marcos pre-concebidos.

Dicho esto, expongo a continuación mi propia metodología de selección y análisis de villancicos, que considere, además de la teatralidad subyacente en la letra, indicios de teatralidad inscritos en los textos musicales.

3.5. Metodología de selección y análisis de textos poético-musicales de villancicos con potencial teatral

Como primer paso, se hace necesario definir el corpus de estudio. El primer filtro de delimitación está dado por la naturaleza de las fuentes. Para la finalidad de esta tesis, es necesario que las fuentes ofrezcan tanto el texto literario como el texto musical de los villancicos. Considero la inclusión de fuentes literarias sin notación musical o de fuentes musicales sin texto literario sólo en la medida que complemente el análisis de otra fuente poético-musical. Dado el volumen y la dispersión de las fuentes poético-musicales en el extenso territorio hispanoamericano del período estudiado, un segundo e inevitable filtro está determinado por los repositorios a los que he tenido acceso: los archivos musicales de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca (México), de Guatemala, de Lima (Perú), así como la Colección Sánchez Garza, proveniente del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla (México), y el Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco (Perú). Daré prioridad a los villancicos conservados en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala —que resguarda la música de la catedral de esa ciudad— y a los de la Colección Sánchez Garza, pues son repositorios que he revisado con más

detenimiento y profundidad, durante los respectivos procesos de catalogación integral de su contenido[434].

3.5.1. Acervos consultados

El Fondo Música del **Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala** (AHAG) es uno de los repositorios de fuentes antiguas con notación musical más grandes de Hispanoamérica. Está constituido por el repertorio musical de la Catedral de Guatemala, organizado en tres acervos: libros de canto llano, libros de polifonía y papeles de música. Los primeros dos contienen exclusivamente repertorio litúrgico, en latín, por lo cual no abundaré en su descripción[435]. El acervo Papeles de Música está conformado por al menos 2813 registros[436], obras manuscritas en su gran mayoría (88%). A este significativo volumen de obras se añaden cuatro condiciones notables, todas de primera importancia para los fines de esta tesis. Por un lado, nada menos que el 70% de las obras anotadas en papeles corresponde a música sobre textos poéticos. El AHAG resguarda papeles con música y letra de casi dos millares de villancicos[437]. En segundo lugar, el

[434] Participé en el equipo que realizó el catálogo y estudio documental de la Colección Sánchez Garza. Aurelio TELLO, Nelson HURTADO, Omar MORALES y Bárbara PÉREZ. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. México: CENIDIM-INBAL / ADABI, 2019. Asimismo, desarrollé el proyecto de Catalogación de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, entre 2015 y 2020. Omar MORALES ABRIL. *Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala*. Inédito. En ambos casos, como investigador del CENIDIM.

[435] Los libros de canto llano, también llamados cantorales, libros de coro o libros corales, son libros de gran formato con repertorio litúrgico, por lo general monódico, que se colocaban sobre un facistol, al centro del espacio arquitectónico llamado coro en las iglesias, para la lectura colectiva de todos los ministros que integraban el coro. (Téngase particular cuidado de no confundir coro con coro…) Los libros de polifonía también reúnen repertorio litúrgico, destinados a la lectura colectiva, pero específicamente de la capilla musical. Por lo mismo, su formato suele ser más reducido y contienen primordialmente música polifónica, llamada también "canto figurado" o "canto de órgano". Los papeles de música constituyen folios sueltos o también cuadernos que se repartían entre los integrantes de la capilla musical, pues cada papel o cuaderno contiene anotada la música correspondiente a una única voz o instrumento.

[436] Ese número sin duda crecerá cuando sea posible retomar el proceso de catalogación, que se interrumpió a mediados de marzo de 2020 por el confinamiento obligatorio decretado a raíz de la pandemia de Covid-19. En el inventario preliminar que realicé en 2015 contabilicé 2273 registros. Sin embargo, conforme he avanzado con el proceso de catalogación, que implica examinar las fuentes con mucha más exhaustividad, el conteo inicial del inventario ha aumentado en 540 registros, hasta los 2813 aquí considerados. Tal incremento es resultado de la identificación de muchos casos en los que una misma unidad documental ofrece dos o más obras, así como la identificación de partes traspapeladas, correspondientes a distintas obras, pero que estaban mezcladas y consignadas como una sola.

[437] Villancicos en el sentido genérico; varios de ellos parecen no ser paralitúrgicos. Véase el capítulo 1.

AHAG contiene, además de la producción local, repertorio musical proveniente de muy diversas y distantes ciudades del ámbito hispánico, como las de México, Puebla, Valladolid de Michoacán, Oaxaca, Lima, Madrid, Toledo, Sevilla, Cádiz, Granada, Jaén, Ronda, Jerez de la Frontera, entre otras. En tercer lugar, el AHAG conserva un importante número —varios centenares— de obras de los siglos XVI y XVII, a diferencia de otros archivos catedralicios del continente americano, que conservan primordialmente obras musicales de los siglos XVIII y XIX. Se trata, por tanto, de uno de los mayores y más antiguos repositorios hispanoamericanos de fuentes musicales históricas[438]. Los villancicos más tempranos conservados en el AHAG corresponden al segundo cuarto del siglo XVII. En el otro extremo, el villancico con fecha de composición más tardía es de 1791, por lo que este repositorio cubre un amplio espectro temporal relacionado con la vida del género en un misma institución. Por último, los papeles de música del AHAG ofrecen abundantes anotaciones que proporcionan información sobre su uso, reutilización y adaptación circunstancial en la catedral de Guatemala durante muchas décadas; algunos incluso a lo largo de más de un siglo, hasta inicios del siglo XIX. El acervo de Papeles de Música del AHAG, pues, ofrece una muestra ampliamente representativa de villancicos del ámbito hispánico durante el período colonial, por lo que constituye el principal repositorio para delimitar mi corpus de análisis.

La **Colección Sánchez Garza** es un acervo de papeles de música de la época virreinal novohispana, provenientes en su mayoría del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Fue adquirida por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1967 y actualmente forma parte de las colecciones del CENIDIM, en la Ciudad de México. La colección está conformada por 398 obras. Más de la mitad —237 obras, es decir, el 60%— corresponde a villancicos compuestos entre mediados del siglo XVII y la primera mitad del XVIII[439]. Constituye, así, otro acervo significativo para los intereses de esta tesis.

[438] Robert SNOW. «Guatemala». *Revista de Musicología*, XVI, 3 (1993), p. 1209.
[439] Omar MORALES ABRIL. «Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza. Aproximación panorámica a través de siete muestras». *Heterofonía*, 138-139 (2008), p. 68.

El fondo de papeles de música del **Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla** contiene 1501 obras[440]. De ellas, sólo el 8% corresponde a villancicos. Sin embargo, entre esas 129 obras se encuentran varias decenas de villancicos compuestos a mediados del siglo XVII, así como otros de finales de ese siglo o de la primera mitad del XVIII, que aportan algunos casos relevantes con relación a su potencial de representación teatral. De la catedral de Puebla proviene también un códice excepcional que en la actualidad se conserva en el **Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca**. Se trata del llamado *Cancionero de Gaspar Fernández*, un voluminoso cuaderno de trabajo donde un único músico reunió cerca de 300 obras, destinadas para los oficios de la catedral de Puebla. La mayor parte de obras son de su propia autoría. A diferencia de la mayoría de fuentes con notación musical, este cuaderno no estuvo destinado para el uso de los músicos intérpretes, sino que constituye un cuaderno para uso personal del compositor. A esta excepcionalidad se añade el hecho de que contiene nada menos que 267 villancicos fechables entre 1609 y 1616[441]. El Cancionero de Gaspar Fernández representa, hasta el momento, la fuente poético-musical de villancicos del siglo XVII más temprana en todo el ámbito hispano. Los villancicos que contiene son estrictamente contemporáneos con las letrillas y villancicos de Góngora, estudiados por Jammes, con el añadido de que ofrecen también textos musicales asociados con los textos poéticos.

El fondo de papeles de música del **Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México** es uno de los repositorios hispanoamericanos más grandes en cuanto a número de obras. De los 5024 registros levantados[442], sin embargo, sólo 168 corresponden

[440] Aurelio TELLO, Dalila FRANCO y Abel MANÍ ANDRADE. *Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos. Proyecto de catalogación, transcripción, investigación y difusión del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla*. México: Coordinación Nacional de Música y Ópera, INBAL, 2015, p. 387.

[441] Margit FRENK y Omar MORALES ABRIL. «El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616). Entrevista a Margit Frenk y Omar Morales Abril». *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*. Anastasia Krutitskaya y Edgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.). Morelia: UNAM, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2017, p. 23.

[442] Proyecto MUSICAT, Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. *Catálogo de los papeles y libros de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html [Consulta 17-09-2020].

a villancicos o cantadas, todos del siglo XVIII o finales del XVII[443]. Entre ellos se encuentran algunos pocos casos con indicios de teatralidad, que, además, reflejan importantes cambios estilísticos en el transcurso del siglo XVIII, desde sus inicios hasta sus postrimerías.

El **Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco**, resguardado actualmente en el Archivo Arzobispal del Cusco, está conformado por alrededor de 400 obras[444]. De ellas, 168 —igual número que la catedral de México— corresponden a villancicos y nueve a composiciones expresamente destinadas para representaciones teatrales[445]. Entre los villancicos de este seminario, que surtió de música y músicos a la Catedral del Cusco a partir de la segunda década del siglo XVII[446], se encuentran algunos casos notables con indicios de teatralidad.

Por último, tomo en consideración algunas obras puntuales de otros repositorios, aun sin haber revisado sistemáticamente la totalidad de villancicos que conservan. Es el caso de los papeles de música de la catedral de la Plata (depositados en la Biblioteca Nacional de Bolivia, en Sucre), de los papeles de música de la catedral de Bogotá (Colombia) y los de la catedral de Lima (Perú), estos últimos resguardados en el Archivo Arzobispal de Lima. Entre los más de dos mil villancicos revisados en estos repositorios, he seleccionado 360 con rasgos de teatralidad.

---

[443] Lucero ENRÍQUEZ RUBIO, Drew Edward DAVIES y Analía CHERÑAVSKY. *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Volumen I. Villancicos y cantadas*. México: UNAM, 2014.

[444] El número total de obras varía en cada uno de los distintos inventarios de este repositorio que se han publicado: Rubén VARGAS UGARTE. «Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco». *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, V, 26 (1953), pp. 1-10; Samuel CLARO VALDÉS. «Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad. Cuzco: Perú». *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 5 (1969), pp. 1-48; Robert STEVENSON. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: OEA, General Secretariat, 1970, pp. 29-49; José QUEZADA MACCHIAVELLO. *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004; y Diana FERNÁNDEZ CALVO. *Textos musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad del Cusco durante los siglos XVII y XVIII. Contexto histórico y transcripciones*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2013.

[445] José QUEZADA MACCHIAVELLO. *El legado musical*…, p. 205-251.

[446] Geoffrey BAKER. *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020. [Versión electrónica].

3.5.2. Criterios de selección

He examinado ese voluminoso conjunto de villancicos a partir de algunos de los elementos mencionados por los autores revisados, en este orden de prioridad:

1. Presencia de diálogos o monólogos
2. Participación de personajes tipo
3. Inclusión de bailes
4. Narración de desfile de personajes

La clasificación tipológica de villancicos dramáticos que, como vimos, desarrolló Eva Llergo responde a niveles de afinidad con los géneros y subgéneros específicos del teatro breve. Mi interés no sigue la línea de asociar los villancicos con su equivalente genérico del teatro, sino sólo recoger los elementos que Llergo reconoció como más próximos a la realización teatral. Por ejemplo, de las tres categorías de "villancicos de mojiganga" que la autora configuró, todas tienen en común el desfile de personajes, pero es la voz de los propios personajes en primera persona lo que más los aproxima a lo teatral. Esa misma condición es la que hace que la estructura entremesil basada en el lenguaje literario sea la más vinculada con lo teatral. Es por ello que le doy más peso a la presencia de diálogos o monólogos —auténticos generadores de acciones encadenadas— que, por ejemplo, al desfile de personajes. Los personajes tipo favorecen la caracterización a través de gestos, actitudes, posturas, ademanes, vinculación con determinado grupo sociocultural, pronunciación diferenciada e incluso vestuario distintivo. La inserción de bailes conlleva movimientos y desplazamientos. Expuse ya las razones por las que considero que lo teatral no es un aspecto definitorio de las jácaras, consideradas por Eva Llergo como subgénero teatral. Su consideración como tal está condicionada, a mi criterio, por la presencia de otros rasgos que no le son exclusivos y que están incluidos en los aspectos que recojo a partir del propio trabajo de Llergo.

Es necesario aclarar que tomo esos cuatro aspectos simplemente como recursos auxiliares para la delimitación del corpus. De ninguna manera los tomo en el sentido clasificatorio de tipologías ni realizo apreciación cuantitativa alguna a partir de ellos. De

hecho, pueden confluir varios de estos aspectos —incluso los cuatro— en una misma fuente. Con la consideración jerárquica pretendo otorgar prioridad de análisis, por ejemplo, a un villancico que presente diálogos entre personajes estereotipados, sobre otro que ofrezca una estructura de mojiganga, en la que el desfile de personajes no llegue al desarrollo de una acción con desenlace, incluso si se describen sus características, actitudes, acciones y bailes sólo de forma narrativa. Pero ese hipotético segundo villancico ya es susceptible de análisis en búsqueda de potencial escénico. Las tres categorías de "villancicos de mojiganga" que perfila Llergo en función de su proximidad con lo teatral, así como las cuatro "estructuras entremesiles" que toma de Javier Huerta —incluyendo la estructura de acción, de la cual Llergo no encontró ejemplares en el corpus de letras de villancicos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII—, también pueden auxiliar en la valoración del potencial escénico del corpus.

La selección resultante pasa por un filtro más: la consideración de algunas características adicionales de dramatismo. Aunque, como ya señalé, no es mi intención asignar la etiqueta de "teatro" a los villancicos —incluso a aquellos en los que pueda documentarse su efectiva representación escénica— sino sólo valorar el uso de recursos teatrales como códigos de comunicación, los elementos constitutivos del teatro señalados por Alan Deyermond pueden servir como criterios para acotar aun más el voluminoso corpus de villancicos afines a géneros del teatro breve. Además del diálogo, ya considerado, en la selección final tomo en cuenta villancicos donde aparezcan personajes —incluyendo posibles autoreferencias, como seises que representen a los seises o cantores que representen a cantores, siempre que sea en el marco de una situación fingida—, exista un argumento explícito o tácito, es decir, la sucesión de hechos y no sólo la descripción de un cuadro, así como la existencia de tensión dramática, sea por un conflicto o un problema por resolver. Los otros elementos mencionados por Deyermond —texto, representación escénica ante un público, música e ícono— resultan superfluos para el uso auxiliar de selección que les estoy dando, pues las fuentes a analizar son textos poético-musicales que efectivamente se cantaron o al menos se anotaron con la intención de cantarse públicamente. (Siempre cabe la posibilidad de que un

villancico anotado para interpretarse no haya llegado a cantarse, por causas fortuitas). Los signos icónicos se consideran sólo cuando aplican; corresponden a un elemento complementario y no constitutivo del teatro para Deyermond.

A partir de estos criterios, el corpus de selección está conformado por 360 villancicos. 200 de ellos provienen del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, 80 del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca (específicamente del Cancionero de Gaspar Fernández), 20 de la Colección Sánchez Garza, 20 del Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, 17 del Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco, nueve del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, nueve de la Biblioteca Nacional de Bolivia y cinco del Archivo del Cabildo de la Catedral de Santa Fe de Bogotá. La relación del corpus de villancicos dramáticos así delimitado puede verse en el anexo 1. De este voluminoso corpus de selección he acotado una muestra representativa, que constituye el corpus de análisis a partir del cual pongo a prueba mi propuesta metodológica, en el capítulo 4.

3.5.3. Criterios de análisis

Una vez expuestos los criterios de selección del corpus, paso a exponer los criterios de análisis para la búsqueda de indicios de teatralidad en los textos poético y musical de los villancicos. Esta metodología pretende ser flexible, en función del contexto histórico, de las características y de las necesidades de cada caso, por lo que no establece pasos, sino consideraciones a partir de las cuales se construya el procedimiento no sólo para cada villancico, sino para cada fuente que lo transmite. Por tanto, primero ha de realizarse un **estudio histórico y contextual** de la obra, de las fuentes que la transmiten y de las posibles finalidades y usos de esas fuentes.

La búsqueda de indicios de teatralidad considera la estructura, el contenido y los recursos expresivos de cada caso. Se revisan los **seis rasgos de teatralidad** que identificó Robert Jammes en las letrillas dialogadas de Góngora, complementando la valoración de las acotaciones implícitas a partir del modelo metodológico de Alfredo

Hermenegildo. En todos los casos considero la congruencia entre los signos del texto literario y los signos del texto musical.

1. Diálogo. Relación de cada personaje y sus respectivos parlamentos con una parte vocal específica para él. Valoro la medida en la que los diálogos literarios corresponden a los diálogos musicales.
2. Caracterización de cada personaje. Para valorar este rasgo, tomo en cuenta los tres aspectos mencionados por Hermenegildo con relación a los signos condicionantes del aspecto físico de los personajes, así como los tres aspectos mencionados por Cazés para el reconocimiento de tipos en obras cortas del Siglo de Oro.
3. Contraste en el lenguaje literario y musical de los personajes.
4. Nivel de vivacidad en el ritmo del diálogo.
5. Entonaciones y otros elementos sonoros sugeridos en la letra, con su correspondencia en el texto musical.
6. Acotaciones implícitas. Incluyo aquí la lista de la tipología de acotaciones implícitas anotada por Hermenegildo, así como sus posibles correspondencias en el texto musical, con la aclaración, mencionada ya al revisar la propuesta metodológica de Hermenegildo, que los textos específicos de cada villancico determinarán el conjunto de acotaciones implícitas que le corresponde. No necesariamente deben aparecer todos los tipos aquí listados; es posible que aparezcan otros tipos de acotaciones implícitas específicas para determinado villancico. De la propuesta general de Hermenegildo, considero como sustancial la "evaluación de ese estrato textual como elemento conformador del acto escénico"[447].
    - Signos que involucran gestualidad (fática, conativa o deíctica). Ejemplos en el texto musical: representación sonora de gritos destemplados, carcajadas, susurros.

[447] Alfredo HERMENEGILDO. «Acercamiento al estudio de las didascalias…», p. 710.

- Signos que involucran movimientos o desplazamiento. En el texto musical, representación sonora de acciones.
- Signos que condicionan la escena (distribución espacial, iluminación, temperatura). En el texto musical: separación en coros: uno para los personajes solistas, otro para la colectividad o para la voz narrativa.
- Signos que implican la presencia icónica de objetos.

La valoración de la contraparte musical correspondiente a estos signos inscritos dentro del texto literario requiere, por supuesto, el conocimiento de los rasgos estilísticos y las convenciones musicales asociadas con las prácticas musicales en el ámbito hispano, en atención a las distintas etapas del siglo XVII, aquí considerado. Para ello, cada caso ha de valorarse según la preceptiva de su época[448].

Entre los aspectos musicales a considerar como complemento concordante o refuerzo de una acotación implícita en el texto literario, incluso como elemento conformador de un gesto o acto escénico, están:

- Perfil melódico acorde al desarrollo dramático.
- Uso de silencios como:
  - marcadores de la entrada, presencia, desplazamiento o salida de personajes.
  - reguladores del diálogo y de las acciones de los personajes.
  - gestos, signos de tensión o de reposo kinésico.
- Disonancias armónicas y melódicas con carga dramática. Esto incluye el uso de notas que, en el marco de los temperamentos comunes de la época, resultan imposibles de afinar.
- Apego o desvío de las maneras de construir el discurso polifónico.

[448] Véanse los tratados referidos al mencionar el marco teórico y metodológico, en la introducción de esta tesis.

- Correspondencia entre los acentos prosódicos y el ritmo musical; la incongruencia intencional de este aspecto puede constituir un elemento burlesco, caracterizador de personajes que pronuncian mal la lengua española dominante.
- Recursos retóricos propios de la tradición hispana.
- Simplicidad de las líneas melódicas o monotonía, dada, por ejemplo, con la repetición idéntica y prolongada de un mismo giro melódico, una misma armonía, un mismo patrón rítmico. Esos y otros recursos de aparente deficiencia musical pueden sugerir que la música es, en determinado momento, un elemento secundario. La simpleza o monotonía musical ha de examinarse desde la perspectiva de la construcción dramática. Es decir, parafraseando a Dann Cazés, el refuerzo o acompañamiento de la organización de tramas, de la caracterización de personajes y situaciones, del desarrollo de parodias[449].

Insisto en recalcar que estos aspectos listados son sólo referencias no exhaustivas, son puntos de partida flexibles, que se adaptarán a lo que ofrece y requiere cada caso. El contenido específico de los textos literario y musical de cada villancico determinará sus propias acotaciones implícitas. La mayoría de los elementos musicales aquí listados operan en cualquier música escrita de la tradición académica occidental en el período estudiado. La carga de significado como acotación implícita necesariamente ha de valorarse en relación con el contenido del texto literario.

[449] Dann CAZÉS GRYJ. «Mecanismos de reconocimiento…», p. 72.

3.6. Síntesis conclusiva

Hemos visto en este capítulo que ciertos villancicos poseen elementos formales y técnicas literarias que los vinculan con algunos géneros del teatro breve. De estos elementos, resaltan las estructuras de acción, de situación, de lenguaje literario y de personaje, propias de los entremeses. También el desfile de personajes, la evocación de aspectos plástico-visuales de trajes o disfraces, la relevancia de la música, el cante y el baile propio de las mojigangas, así como la predominancia de la música y el baile frente al elemento verbal, propio de los bailes dramáticos. En combinación con esas características afines al teatro breve, atiendo la presencia de algunos elementos constitutivos del teatro —mimesis, diálogo, tensión dramática, argumento, texto, representación escénica ante un público—, propuestos por Alan Deyermond para valorar textos literarios cuya adscripción al género teatral sea dudosa, para delimitar un corpus de selección de villancicos con potencial dramático.

A partir de la valoración de algunas bases conceptuales y de herramientas puntuales tomadas también de la filología, propongo una metodología para el análisis de tales villancicos. Entre estas bases se encuentra la noción de la gestualidad inherente a la expresión oral de la literatura, la teatralidad envolvente de la liturgia y de la fiesta en la que se enmarca la interpretación de villancicos paralitúrgicos, así como los rasgos de teatralidad que identifica Robert Jammes en ciertas letrillas: diálogo, caracterización contrastada de los personajes, vivacidad en el ritmo del diálogo, variedad de entonaciones y elementos sonoros sugeridos por la letra. La principal herramienta de mi propuesta metodológica consiste en la exploración de indicios de teatralidad, considerados como acotaciones implícitas, que subyacen en los textos literario y musical. Para la identificación y valoración de estos códigos encerrados en el texto dramático, pero que funcionan como signos de realización teatral, tomo como modelo una propuesta metodológica de Alfredo Hermenegildo, que identifica signos que implican gestos, movimientos o desplazamientos, condicionantes de la escena, condicionantes del aspecto de los personajes o presencia icónica de objetos.

El aporte sustancial de la metodología que propongo radica, por un lado, en esa combinación selectiva de conceptos y herramientas de la filología para su aplicación a villancicos del siglo XVII y, por otro, en la consideración de la articulación congruente del texto literario con el texto musical. Ambos textos se analizan desde la perspectiva de las acotaciones implícitas, para valorar las posibilidades de realización escénica —visual y corporal, además de sonora— como elemento que favorezca la comunicación efectiva de su contenido. El siguiente paso ha de ser la aplicación y validación de esta metodología.

Capítulo 4. Evidencias de dramatismo e indicios de teatralidad. Análisis de casos paradigmáticos

TERCERO NOCTURNO
[…]
VILLANCICO II
Diálogo
1. Para acabar los maitines,
qué haremos, qué haremos?
2. Ensaladilla, que tiene
para postre muy buen dejo.
1. No lo apruebo, no lo apruebo,
que a maitines ensalada
no puede hacer buen provecho.
2. ¿Pues qué haremos?
1. Un sainete,
la alegoría siguiendo
de las Aves, que María
en su Asunción, es muy cierto,
que en vuelo solo mide
lo que hay de la tierra al Cielo.
2. Pues al sainete.
1. Al sainete.
Ambos. ¡Qué gracioso, qué bueno!

Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México, en honor de María Santísima, en su Asunción Triunfante, […] *Compuestos en metro músico por Antonio de Salazar, maestro de capilla de dicha santa iglesia. Año de 1689.*

Este capítulo constituye la aplicación de la metodología desarrollada en el capítulo precedente. Tiene el doble objetivo de, por un lado, poner a prueba y validar mi propuesta metodológica; por otro, demostrar que los casos seleccionados tienen inscritos códigos de comunicación que requieren algún grado de teatralidad para expresar plenamente su contenido.

Dentro del corpus delimitado, he seleccionado cinco villancicos que considero paradigmáticos en cuanto a dramatismo e indicios de teatralidad, cuyo análisis consigno en detalle. Los primeros cuatro son casos que pertenecen a distintos períodos del siglo XVII —los presento en orden cronológico— y, además, de distintas regiones del ámbito hispanoamericano, todos con la condición de poder vincularse con dos ciudades distintas: Puebla-Oaxaca el primero, Madrid-Cusco el segundo, Sevilla-Guatemala los siguientes dos. Añado a continuación un caso del primer cuarto del siglo XVIII, especie de "metavillancico"[450] en el que se refleja conciencia del género y del proceso de adaptación de los recursos dramáticos del siglo XVII aquí estudiados, a los cambios de estilo que se desarrollarían durante ese siguiente siglo. Ese caso también refleja la práctica de dos sitios distintos y distantes: una ciudad peninsular —probablemente El Puerto de Santa María— y la ciudad de México.

En cada caso describo primero la(s) fuente(s) y sus circunstancias históricas. A continuación, analizo la forma, el contenido y los recursos expresivos. Es decir, las estructuras métricas del texto literario y los recursos constructivos de la música; la trama y el carácter del villancico, dado tanto por el texto literario como el musical; finalmente, los códigos de comunicación necesarios para hacer elocuente tal contenido. Abordo estos aspectos de manera interrelacionada, según lo requiera cada caso. Sobra decir que cada aspecto podría leerse y valorarse desde muchas otras perspectivas, podría analizarse con muy diversas técnicas; pero mi aproximación se enfoca específicamente en el reconocimiento del potencial dramático de la obra y en la búsqueda de indicios de teatralidad.

La selección de estos casos sólo ha sido posible después de la revisión, transcripción paleográfica, edición de la música y letra, así como el montaje de más de un centenar de villancicos. Los ejemplos han sido elaborados a partir de mis propias ediciones en su versión sin transportar, salvo que indique algo distinto. Del mismo modo,

[450] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, pp. 269-273.

las imágenes de fuentes originales corresponden a fotografías que yo mismo tomé. En caso contrario, lo indico expresamente.

Aporto en el anexo 2 la edición completa —literaria y musical— de los villancicos analizados en este capítulo, con la doble intención de facilitar su estudio académico y de ampliar el repertorio de villancicos disponible para intérpretes.

4.1. *Negriño, tiray-vos la*, de Gaspar Fernández (*circa* 1573-1629)

Este es uno de los villancicos paralitúrgicos con rasgos de teatralidad más tempranos de todo el ámbito hispánico que hasta el momento nos han llegado con música y poesía anotadas.

La fuente y su contexto

El Cancionero de Gaspar Fernández, actualmente conservado en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca, reúne alrededor de 300 composiciones musicales. Como señalé en el capítulo 3, la mayoría corresponde a villancicos que fueron compuestos por el maestro de capilla de la catedral de Puebla y anotados por él mismo entre 1609 y 1616[451]. Aurelio Tello señala que "La recopilación de las obras está plasmada de acuerdo con un criterio cronológico, según las festividades del calendario litúrgico", luego de revisar la disposición de las escasas obras fechadas y comparar la organización de todo el conjunto dentro del cuaderno manuscrito, en atención a las festividades a las que está adscrita cada obra[452]. Así, podemos suponer que el villancico a cinco voces *Negriño, tiray-vos la*, rubricado por Gaspar Fernández (Imagen 20), se destinó para el oficio de maitines de los Reyes celebrados en la catedral de Puebla en 1610.

[451] Véase una biografía rectificada y actualizada del compositor en Omar MORALES ABRIL. «Gaspar Fernández: su vida y obra como testimonio de la cultura musical novohispana a inicios del siglo XVII». *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. Arturo Camacho Becerra (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, pp. 71-125.
[452] Aurelio TELLO. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*. México: CENIDIM, 2001, p. XXI.

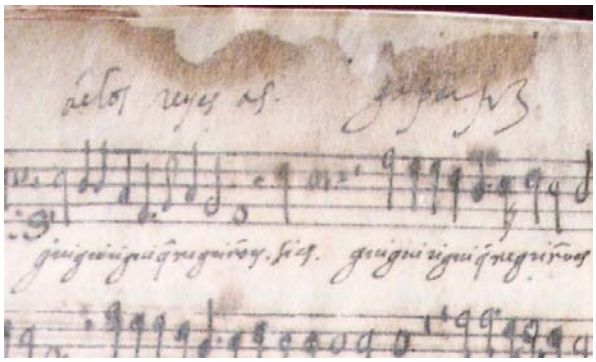


Imagen 20. AHAAO, Cancionero de Gaspar Fernández, f. 11v, encabezado del villancico *Negriño, tiray-vos la*.

Señalé en el capítulo 3 que el manuscrito no corresponde a una fuente para el habitual uso práctico de ejecución musical. La presencia de tachaduras y enmiendas, inicios fallidos de música, textos literarios incompletos o de plano ausentes, obras cuya anotación quedó inconclusa, pequeños apuntes con música para sólo uno o dos versos fuera de contexto y otros signos que muestran el uso personal que Gaspar Fernández dio al cuaderno, plantea diversas dificultades a la hora de recuperar cada obra. Por fortuna, la letra y la música anotadas para el villancico *Negriño, tiray-vos la* parecen estar completas. A excepción de una única enmienda en la figuración rítmica de algunas notas asociadas a palabras de los versos 1 y 2 en todas las voces, así como la presencia de tachaduras en un par de palabras de las coplas, la anotación de este villancico es bastante limpia como para considerarse no un borrador de composición, sino el traslado de una obra ya terminada al momento de copiarse.

Aurelio Tello incluye la edición de este villancico en el primer tomo del *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*, aclarando que "La transcripción de esta pieza la realizó Juan Manuel Lara. Yo sólo he corregido el orden de las coplas"[453]. Además de transportar la obra en función de las claves altas en el manuscrito, mi lectura del texto musical difiere en las enmiendas que ya mencioné. Se trata de dos corcheas a las que se les tacharon las plicas, al parecer con la misma tinta. La transcripción de Lara publicada por Tello las conserva como corcheas. De ser así, la figura que les sigue tendría que ser una

[453] Aurelio TELLO. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*…, p. LXXV.

mínima, pero el manuscrito ofrece claramente una semínima —que no puede considerarse una mínima ennegrecida— en todos y cada uno de los casos, como podemos observar en la imagen 21 y ejemplo 1. También difiere mi lectura de varias palabras, en el texto literario: "Güigüirigüí", donde leo "Guiguiriguí"; "mas trindegado", en lugar de "mastin de gado"; "y si venimo traera siño / ça bola plotuguis", donde leo "Y si veni, no traera / sino çebola plotugués"[454]. Por todas esas discrepancias, realicé y utilizo mi propia transcripción en el análisis que a continuación desarrollo.
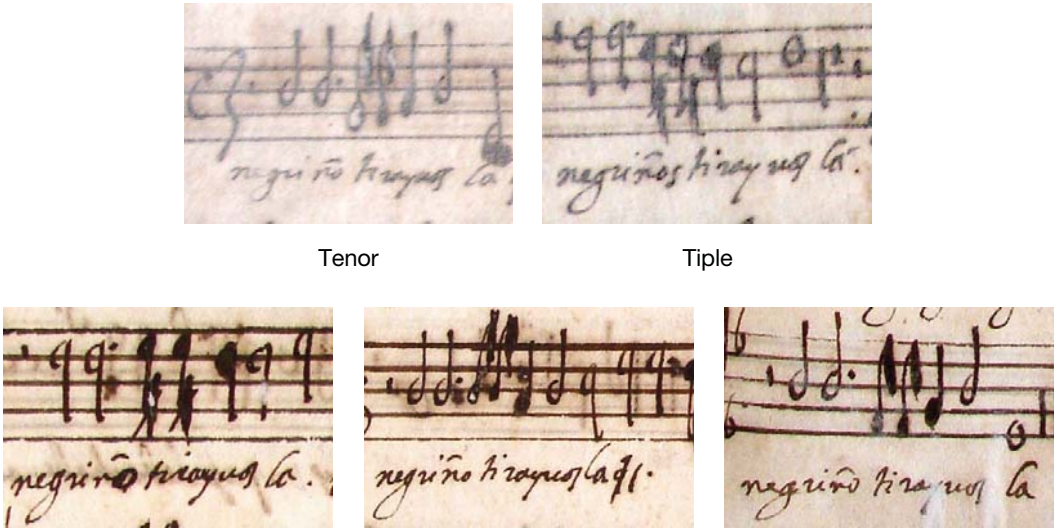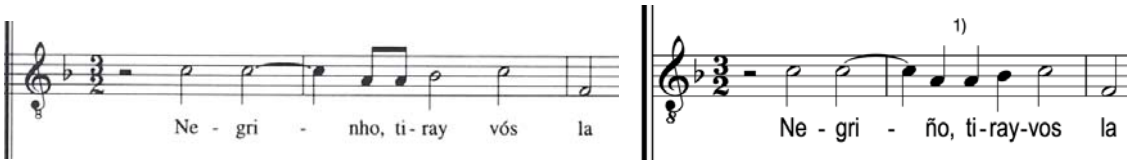


Imagen 21. Detalles de las enmiendas en las corcheas del villancico *Negriño, tiray-vos la.*

[454] Mi fijación del texto literario, que puede verse completo en el anexo 2, se apoya no sólo en mi propia lectura directa de la fuente, sino también en las lecturas previas de Aurelio Tello, con la colaboración de Juan Manuel Lara, y en la de Margit FRENK. *Cancionero Poético de Gaspar Fernández (1609-1616)*, inédito. Agradezco a Margit Frenk la oportunidad de colaborar con ella en la revisión de su edición poética en los años 2013 y 2014.



Ejemplo 1. Comparación del tema "Negriño, tiray-vos la" entre la transcripción de Lara Cárdenas (tomado de TELLO, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*…, p. 76) y mi transcipción (versión sin transportar).

Estructura, contenido y recursos expresivos

La obra presenta las dos secciones prototípicas del villancico de la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVII: estribillo y coplas. La fuente no ofrece una denominación propia para la primera sección de la obra, pero sí identifica la sección que le sigue. Gaspar Fernández denomina "copla" (así, en singular) a la sección musical correspondiente a lo que Juan Díaz Rengifo llama "pies", como vimos en el capítulo 1. La primera sección no es sino la **cabeza del villancico**, es decir, lo que a partir del segundo tercio del siglo XVII empieza a denominarse "estribo" o "estribillo". Esta cabeza consta de seis versos. Los primeros tres responden a la descripción de Díaz Rengifo: "Si [la cabeza del villancico] fuere de tres [versos], concertarán los dos postreros"[455].

—Negriño, tiray-vos la,
que um de os reyes tr**es**
voto a Deus, que é portugu**es**.

Pero esta primera sección sobrepasa lo determinado por la preceptiva, respecto a que "la cabeza es una copla de dos o tres o cuatro versos"[456], pues añade otros tres versos más, anisosilábicos, con un quebrado al centro y la reiteración monorrima[457]. Son estos tres versos los que funcionarán como responsión a las coplas.

[455] Juan DÍAZ RENGIFO. *Arte poética española*. Salamanca: Casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592, p. 31.
[456] *Idem*, p. 30.
[457] Recordemos que Luis Alfonso de Carvallo menciona que los "villancicos de versos quebrados" suelen ser "muy graciosos y de buenas tonadas", como referí en el capítulo 1.

—Guiguiriguí, que negrito es.
—Não é! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

Como verificaremos en los demás casos analizados, este cambio no convencional en la métrica acarrea un cambio en la naturaleza del contenido o en el carácter, sea por la introducción de una segunda voz (generalmente contrastante) —como en este caso— o por una variación del carácter. Leonardo Waisman señala esa condición precisamente en los villancicos de Gaspar Fernández. Refiriéndose a los estribillos, menciona que:

> en ellos es común que el núcleo sea una cuarteta en redondilla, que puede constituir por sí sola el estribillo, ser seguida por otra similar, o ser precedida o seguida por uno o más versos. Estas líneas "adicionales", así como muchos de los estribillos que no contienen este núcleo, son las más de las veces versos cortos (3 a 6 sílabas) que a menudo se entienden como preguntas o respuestas en un diálogo virtual o real. También son comunes los estribillos "irregulares" de versos muy breves en los villancicos que podemos llamar "de carácter" (aquellos en los que se presenta en escena algún Otro: negros, portugueses, vascos, gallegos, rústicos pastores), que también suelen incluir breves intercambios entre personajes[458].

En el caso de *Negriño, tiray-vos la*, la cabeza condensa en seis versos, sin necesidad de un narrador, la circunstancia en la que interactúan dos personajes claramente diferenciados. Los primeros tres versos recogen la voz de un personaje que exige en portugués, pero con ortografía castellanizada y el uso de una palabra en español ("reyes" en lugar de *reis*)[459], "Negrito, sal fuera, que juro por Dios que uno de los tres Reyes es

[458] Leonardo WAISMAN. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2018, p. 176.
[459] El conocimiento de la lengua portuguesa reflejado en la poesía hispana de inicios del siglo XVII puede comprenderse por la inusual movilidad de personas entre los territorios de España y Portugal desde 1580, a raíz de la proclamación del rey Felipe II de España como rey de Portugal. La migración lusitana a "las Indias Occidentales" aumentó considerablemente a raíz de la supresión de aduanas fronterizas por acuerdo de las Cortes de Tomar en 1581. Aunque la abolición de los gravámenes aduaneros sólo fue

portugués". Esta primera expresión del portugués, considerada en el contexto de la celebración de los maitines de Epifanía, permite situar a ambos personajes en el portal de Belén, intentando acercarse a ver la adoración de los Reyes. A diferencia de las representaciones europeas de esta escena:

> en la pintura virreinal [novohispana] la imagen retrata multitudes de curiosos que se agolpan para ver al Niño; ninguno está en actitud de rezar sino más bien ávido de abrirse paso para atisbar más de cerca la escena protagonizada por Jesús. La segunda gran distinción es que en la pintura novohispana encontramos siempre un negro, ya sea niño o adulto, […] elemento inexistente en los cuadros europeos[460].

En efecto, el portugués de nuestro villancico pretende abrirse paso expulsando al negro. La expresión *tirai-vos la* ("quítate") lleva inscrita la acotación de realizar un gesto conativo. La justificación de dar paso al portugués porque uno de los tres Reyes es de su misma nación no puede sino dar argumentos al negrito. Desde el siglo XV se había generalizado en el ámbito cristiano la figura del rey negro entre los representantes del mundo pagano a quienes se reveló la divinidad de Jesús[461]. El "negriño", sabiéndose respaldado por esta aceptación generalizada, replica, entre divertido y burlón, con su caracterización lingüística[462], que uno de los reyes es negro. El portugués replica a su vez "¡No es!" y el negrito insiste "¡Sí es! Guiguiriguí, que negrito es".

En estos seis versos iniciales vemos varios elementos de las estructuras líricas dialogadas de inicios del siglo XVII que Jammes considera "teatro mínimo". Dialoga aquí un portugués con un "negrito". Cada uno ha de presentar rasgos tipo que les
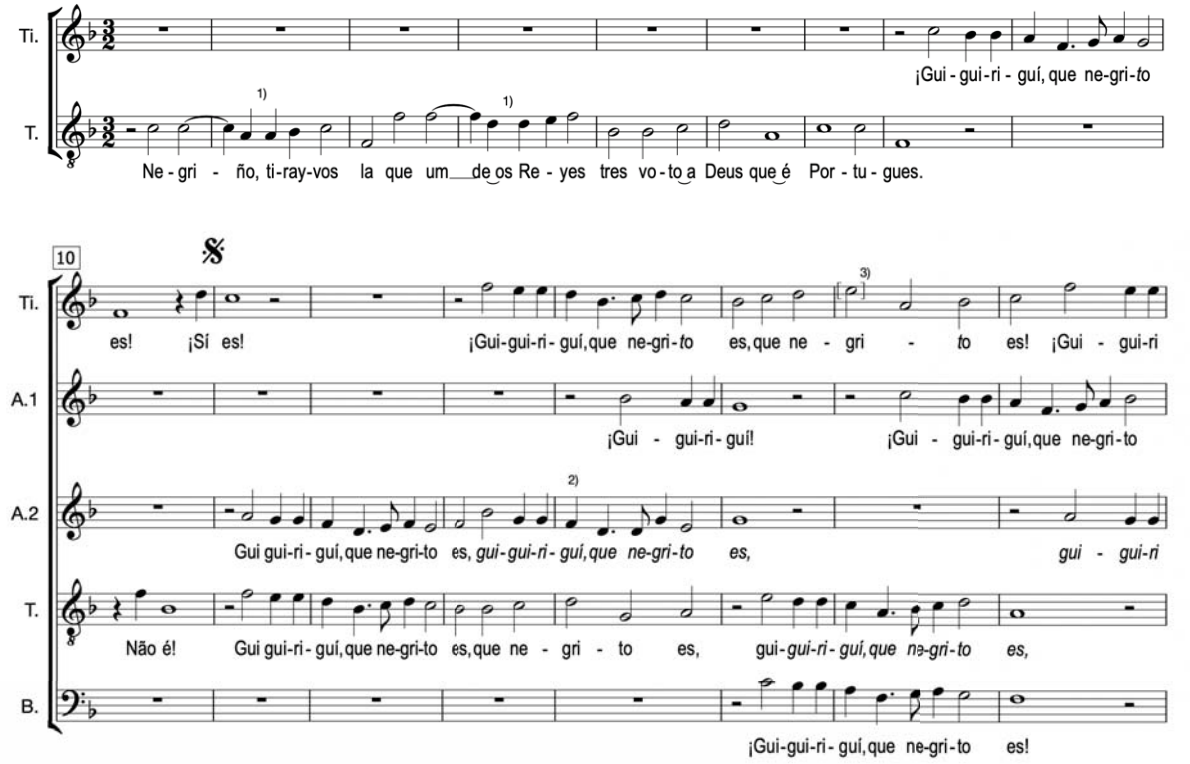
efectiva de 1582 a 1590, habrá sentado un precedente que desencadenó un importante flujo migratorio de portugueses. Véase Joaquim ROMERO MAGALHÃES. «Fronteras y espacios: Portugal y Castilla». *Las relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial*. Ana María Carabias Torres (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 97-98.

[460] Úrsula CAMBA LUDLOW. *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*. México: El Colegio de México, 2008, p. 178.

[461] Franco CARDINI. *Els reis mags d'Orient. Història d'una tradició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2001, p. 23, citado por Úrsula CAMBA LUDLOW. *Imaginarios ambiguos*…, p. 179.

[462] Abordo con más detalle la caracterización del personaje negro más adelante, en el análisis del villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*.

proporcione una caracterización diferencial. Parte de esa caracterización proviene de sus respectivos usos particulares y contrastados de la lengua. La fluidez de las réplicas es tal que bastan dos monosílabos para producir la reacción del interlocutor. Uno de ellos manifiesta prepotencia, el otro mofa y picardía.



Ejemplo 2. Villancico *Negriño, tiray-vos la*. Cabeza, cc. 1-17.

Respecto a la música, parto de la consideración de que Gaspar Fernández suele componer sus villancicos —aquí me refiero a la acepción formal del término villancico, propia de finales del siglo XVI— con los mismos recursos estructurales:

> Una voz solista presenta el estribillo en una frase musical de dos períodos, cada uno con dos versos (AB^S). Este solo da pie al desarrollo del segundo período

> en contrapunto imitativo (B^P), para luego presentar el primero en polifonía (A^P) y llamar a la repetición del segundo en su versión polifónica (B^P)[463].

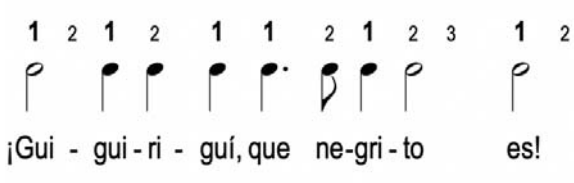
Negriño, tiray-vos la no es la excepción, pero se adapta a la extensión, que excede los cuatro versos habituales de la cabeza de los villancicos compuestos por Fernández, y a la naturaleza dramática de la obra. En lugar de una, participan dos voces solistas: un tenor para el personaje portugués y un tiple para el personaje negro. He de hacer notar que en la fecha en la que se habrá interpretado este villancico, la noche del 5 de enero de 1610, la catedral de Puebla contaba con un virtuoso cantor negro, capón, esclavo del canónigo Antonio de Vera, al que solían asignar las partes solistas en la representación de villancicos dramáticos y en las chanzonetas de las comedias de *Corpus Christi*. Justamente, los villancicos de Gaspar Fernández que remedan a los negros y coinciden temporalmente con la actividad documentada de este cantor, llamado Juan de Vera, tienen asignado a la voz de tiple el protagonista negro[464]. También cabe la posibilidad de que un niño tiple haya representado al negro, o al menos que esa haya sido la intención del autor de la poesía, dado el uso del diminutivo "negriño".

Pero volviendo a la estructura de nuestro villancico, la cabeza se presenta distribuida entre las dos voces solistas que interactúan. El solo del portugués presenta una especie de tironeo rítmico justo cuando pronuncia "tiray-vos", que puede conllevar la acción física de empujar al "negriño". El mismo impulso rítmico se repite sobre las palabras "de os Reyes" (Ejemplo 2). La respuesta del negro es ágil, juguetona, con la picardía de adelantar un acento sincopado sobre la palabra "que" y añadir un pie ternario dentro de la agrupación binaria de los acentos, proporcionando así una especie de jaloneo gracioso (Ejemplo 3).

---

[463] Omar MORALES ABRIL. «Gaspar Fernández…», pp. 113-114. Leonardo WAISMAN (*Una historia de la música*…, pp. 175-194) desgrana con mucho más detalle los recursos compositivos de Gaspar Fernández en sus villancicos, a partir del estudio de las 60 obras publicadas por Aurelio Tello en 2001 y algunas otras publicadas con anterioridad por Robert Stevenson.

[464] Omar MORALES ABRIL. «El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la Catedral de Puebla (*fl*. 1575-1617)». *Música y Catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*. Jesús Alfaro Cruz y Raúl Torres Medina (coords.). México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 43-59.



Ejemplo 3. Patrón rítmico de “Guiguiriguí, que negrito es”.

El tenor que representa al portugués replica casi sin dejar terminar la frase al tiple, pronunciando “Não é!” con un salto descendente de quinta justa a partir de la nota final del quinto tono en el que está escrita la obra. De esta manera muestra su oposición contundente, que desestabiliza el quinto tono, *empujándolo* a la mediante del tono sexto (véase el ejemplo 2, compás 10). Pero el tiple insiste en un confiado “Sí es” por grado conjunto, que descansa en la mediante del quinto tono, y repite “Guiguiriguí, que negrito es”, afianzando el tono inicial de la obra. Aunque la responsión literaria consiste en los últimos tres versos de la cabeza, es sólo ese último verso vivaz el que se desarrolla en contrapunto imitativo a cinco voces, generando una intrincada polirritmia.

Siguiendo su habitual procedimiento, Fernández reexpone en polifonía los primeros versos de la cabeza, que correponden a la voz del portugués. Esta sujeción a un mismo esquema compositivo debilita la teatralidad subyacente en la letra, pues pone en varias voces lo que corresponde a un personaje. En contraposición, el ritmo así generado aproxima el villancico a los bailes dramáticos.

Las tres **coplas** sí que presentan la estructura prototípica de los pies de villancico descritos por la preceptiva literaria de la época. Cada una está formada por una redondilla abrazada con mudanza de rimas, dos versos de vuelta, el segundo de los cuales retoma la rima de la cabeza, para enlazarse con la responsión. En la primera copla, el portugués espeta:

—A, negro, mastin de gado,
não faleis parvoyçá tal,
que não vira Portugal
de Mandinga acompañado,

que si ele ven, limpara
cavalos do portugues[465].
—Guiguiriguí, que negrito es.
—Não é! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

La responsión atiza de nuevo las réplicas desafiantes. Ahora es el negro quien argumenta:

Cando Niño Dios naçé
la treya a la neglo embía.
Plotugal, plo vira mía,
la Niño no conosé.
Y si veni, no traera
sino çebola plotugués[466].
Guiguiriguí, que negrito es.
—Não é! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

El portugués vuelve a la carga:

–Olhay, negro muyto hinchado,
tanto não vos entoneis,
pois ja de noso rey es
o voso escravo comprado,
e si fala, o pringara
noso gran Rey Portugues[467].
—Guiguiriguí, que negrito es.

[465] Traducción: “Ah, negro, perro del ganado, no digáis tal estupidez, que Portugal no vendría acompañado de un mandinga, que si él (el mandinga) viniera, limpiara los caballos del portugués”.
[466] Versión en castellano “normalizado”: “Cuando el Niño Dios nació, envió la estrella al (Rey) negro. Portugal, por vida mía, al Niño no conoció; y si hubiera venido (a verlo), no traería sino cebollas portuguesas”.
[467] Traducción: “Mira, negro hinchado, no te entonéis tanto, pues ya nuestro rey ha comprado a vuestro esclavo; y si él habla, lo pringaría nuestro gran rey portugués”.

—Não é! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

Vemos que en las tres coplas es la palabra "portugues" (en portugués) o "plotugués" (en la lengua ficticia que remeda el habla del negro) al final del verso de vuelta la que conduce a repetir la discusión recogida en la responsión de la cabeza. De esta manera, el villancico no llega a tener un desenlace. La tensión se disipa no a través de la resolución del conflicto, sino en la distensión que ofrece la réplica divertida y bailable del negrito: "¡Guiguiriguí, que negrito es!". El desarrollo polifónico a cinco voces de ese único verso sublima el choque a través del jolgorio rítmico, a manera de baile dramático.

Por otro lado, observando el contenido desde la perspectiva de la representación social, vemos aquí que la pugna entre dos personajes de grupos culturalmente antagónicos al castellano dominante no llega a resolverse con un acuerdo o con el triunfo de alguno. Cada personaje exalta ufano su propia cultura al asociarla con uno de los Reyes, pero desprecia y se burla de la del otro, para diversión de la cultura hispana hegemónica[468].

Las características asociadas convencionalmente a cada personaje tipo están presentes en este breve villancico de tan solo 33 versos: las palabras del portugués denotan arrogancia y lo que Esther Borrego llama "vanidad genealógica"[469]. La aseveración orgullosa de que uno de los reyes que llegaron a visitar al Niño es "el gran rey de Portugal" y, en general, la orgullosa —pero imposible— asociación genealógica con personajes bíblicos que manifiestan los portugueses y cualquier grupo cultural distinto al castellano dominante en los villancicos, constituye un componente paródico. Por su parte, el negrito se presenta gracioso y juguetón, casi infantil[470]. Ahondo más adelante

[468] Omar MORALES ABRIL. «Villancicos de remedo en la Nueva España». *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, p. 30.
[469] Esther BORREGO GUTIÉRREZ. «Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos». *Hipogrifo*, 3.2 (2015), pp. 49-69.
[470] Sobre las implicaciones sociales de representar a los negros con actitudes infantiles, véase Omar MORALES ABRIL. «Villancicos de remedo…», pp. 20-23.

en las características con las que se tipifican los negros en los villancicos y las implicaciones sociales de ello.

Por ahora, menciono otros dos aspectos relacionados con la representación del orden social que, de paso, nos devuelven al tema de la teatralización. Hago notar, por un lado, que las coplas 1 y 3, correspondientes a la voz del portugués, están escritas a tres voces, mientras que la copla 2, del negro, es a voz sola. Si consideramos que las acotaciones implícitas del texto literario que remarcan la discusión entre los personajes *piden* la realización de gestos, y que las coplas correspondientes al portugués están asignadas a tres cantores —el tenor, que es quien lo ha venido representando, y dos altos—, resalta el desequilibrio intimidante de tres cantores que han de gesticular contra el único tiple que representa al negro. Son esas mismas tres voces las que desarrollan en polifonía los versos 1-3, "Negriño, tiray-vos la", luego de la primera exposición de la responsión. Incluso a tres voces es que se replica el "Não he" en la responsión de las coplas. Ese desequilibrio numérico subraya la desigualdad en la posición social de ambos personajes. Por otro lado, remarco que, a mi parecer, la tercera copla impone aun mayor crueldad ofensiva en las palabras del portugués. El personaje refiere que el rey de Portugal compró como esclavo al rey negro, y que si éste llegara siquiera a pronunciar una palabra, aquél lo castigaría quemándolo con grasa hirviendo[471]. Semejante declaración no sólo afianza la posición subalterna que ocupan los negros, generalmente esclavizados, sino que conlleva la acotación implícita de signos de ira incontenible por parte del portugués, como reacción a lo declarado por el negro en la segunda copla. Las coplas del portugués retoman, además, el jaloneo rítmico de "tiray-vos la" ("quítate") al pronunciar "que si ele ven, limpara" ("que si él viniera, limpiaría") y "he si fala, ho pringara" ("y si él habla, lo pringaría"). La misma acotación implícita en el texto musical sigue

[471] En la definición de pringar que proporciona el *Tesoro de la lengua castellana*, Covarrubias añade el siguiente juicio de valor: "Y los que pringan los esclavos son hombres inhumanos y crueles. Y a mi parecer, por buen gobierno podría la justicia necesitarles a que los vendiesen a otros dueños o de allí en adelante no los tratasen con tanta crueldad. Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1611, p. 1192.

cumpliendo oportunamente el signo de un gesto amenazante con relación a las intenciones que acarrean las palabras en el texto literario.

Vemos, pues, que los tópicos asociados con la festividad religiosa—la visita que realizan tres reyes foráneos al Niño, reconociendo su divinidad— sirven de pretexto no sólo para divertir al público a través de la interacción de personajes presentes en su propio entorno cultural[472], sino que además afianzan el orden social establecido. La letra y el texto musical de este villancico de Gaspar Fernández reúne, como ya señalé, los seis rasgos de teatralidad que Robert Jammes estudió en ciertas letrillas y villancicos de Góngora y otros contemporáneos de inicios del siglo XVII, como para que el autor considere "teatro mínimo" a los villancicos y letrillas con esas seis características: presencia de diálogo sin intervención del autor, estilización de los personajes, lenguaje contrastado, réplicas breves y significativas, variedad de entonaciones y acotaciones implícitas. El mayor peso dado a la música de un único verso, "Guiguiriguí, que negrito es", de ritmo vivaz, lo aproxima a los bailes dramáticos descritos por Eva Llergo. De los elementos constitutivos del teatro que enumera Deyermond, el villancico *Negriño, tiray-vos la* incluye mimesis, diálogo, un vestigio de argumento (aun con muy pocas acciones, que podrían limitarse a gestos, genera el desarrollo de un baile), tensión dramática y, por supuesto, un texto. Se añade el elemento "optativo" de la música, que efectivamente en este caso adquiere importancia fundamental. Dada la naturaleza de la fuente manuscrita, el único elemento constitutivo esencial que queda en duda es la efectiva representación escénica ante un público.

[472] La presencia de portugueses en el virreinato de la Nueva España era notable a inicios del siglo XVII (Véase la nota 459). De hecho, muchos de los ministriles al servicio de la catedral de Puebla en las primeras décadas del siglo XVII eran portugueses. Omar MORALES ABRIL. «A presença de música e músicos portugueses no vice-reinado da Nova Espanha e na província de Guatemala, nos séculos XVI-XVII». *Revista Portuguesa de Musicologia, nova série*, II, 1 (2015), pp. 149-172. Por otro lado, está plenamente documentada la notable presencia de negros en los territorios luso hispanos de esa época, a raíz de la industria esclavista. Omar MORALES ABRIL. «Gulumbá gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo». Notas al CD homónimo *Gulumbá gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo*. Ars Longa de La Habana, Teresa Paz (dir.). La Habana: Colibrí, 2014, p. 8.

4.2. *Yo, señores, soy un ciego*, de Fray Gerónimo González de Mendoza (*floruit* 1633-1662)

A la lista de personajes estereotipados, tanto en el teatro breve del Siglo de Oro como en los villancicos que me ocupan, se añade la figura del ciego pícaro. Abordo a continuación un villancico de mediados del siglo XVII donde es éste el personaje que genera tensión dramática. Este caso añade la particularidad de ofrecer algunas acotaciones explícitas, como señalé en el capítulo 2.

La fuente y su contexto

Los papeles del villancico a dúo *Yo, señores, soy un ciego* se conservan en el Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad del Cusco. El nombre abreviado del compositor Fray Gerónimo González de Mendoza (*floruit* 1633-1662) está anotado en la parte superior de cada papel, como "fr. G.^{mo} G^{z}" (Imagen 23).
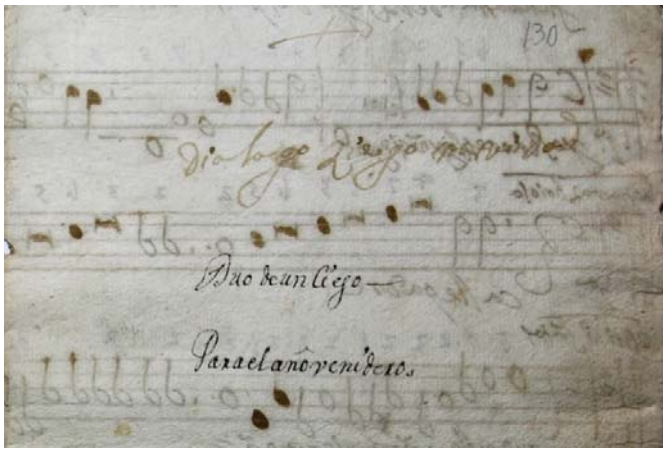


Imagen 22. Portada detrás de la parte de acompañamiento del villancico, *Yo, señores, soy un ciego*, de Fray Gerónimo González de Mendoza (AMSSAC, n. 155).[473]
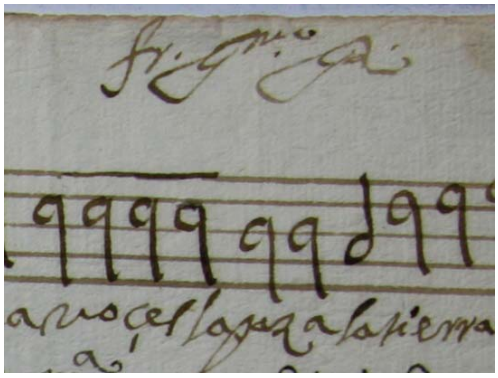


Imagen 23. Detalle del nombre del compositor en la parte de tiple 1º.

[473] Las imágenes de este villancico corresponden a la digitalización que realizara Iván Zignaigo, en convenio con el Arzobispado del Cusco. Agradezco a Zignaigo la deferencia de facilitármelas en octubre de 2016, para los fines de esta investigación.

Alberto Álvarez Calero plantea la posibilidad de que varios de los papeles de música conservados con obras de Fray González sean autógrafos, a pesar de estar dispersos en ciudades tan distantes como Zaragoza, México, Guatemala, Bogotá y Cusco. Entre ellos están los papeles del villancico *Yo, señores, soy un ciego*[474]. De ser autógrafo, contamos con la excepcional posibilidad de registrar algunas de las intenciones del compositor, relacionadas específicamente con una interpretación circunstancial a su cargo[475], aún no identificada, pero que, al parecer, involucró dos voces femeninas. Y es que en los tres papeles —dos de sendos tiples y uno de "fundamento", es decir, de acompañamiento continuo— se consigna la indicación "juntas", en el punto preciso donde las dos voces han de cantar a dúo. Dentro de la escasa información disponible sobre la vida y actividad de Fray Gerónimo González, se sabe que alrededor de 1633 era capellán en el Convento de las Descalzas Reales en Madrid[476] y que en 1643 ya se encontraba en el Convento de Carmelitas Calzados de Sevilla, donde se desempeñó al menos hasta finales de 1662[477]. Así, cabe la posibilidad de que el dúo *Yo, señores, soy un ciego* se haya compuesto en torno a esa primera década del segundo tercio del siglo XVII, en la que González de Mendoza sirvió al Real Convento de las Descalzas de Madrid. Por supuesto, también es posible que lo haya escrito para cualquier otra institución femenina del entorno donde se puede documentar su actividad —Madrid y Sevilla—, en el transcurso del segundo tercio del siglo XVII[478].

---

[474] Alberto ÁLVAREZ CALERO. «Aspectos sobre la vida y la obra de Fray Gerónimo González de Mendoza: su proyección durante el siglo XVII en la Península Ibérica e Hispanoamérica». *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Javier Marín López (ed.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018, pp. 200-202.

[475] Por otra parte, sus decisiones recogidas en un documento generado para una ejecución práctica, circunstancial y específica, tienen el mismo peso que las que pueda tener cualquier otro copista o músico intérprete.

[476] Omar MORALES ABRIL. «*Serenísima una noche*, de fray Jerónimo González. Revisión crítica y apuntes para su interpretación» *Heterofonía*, 141 (2009), p. 12.

[477] Alberto ÁLVAREZ CALERO. «Aspectos sobre la vida y la obra…», pp. 192-193.

[478] Álvarez Calero comenta algunas posibilidades de instituciones femeninas para las que Fray González de Mendoza pudo componer villancicos, a propósito de otras dos obras autógrafas que consignan nombres de intérpretes femeninos. Alberto ÁLVAREZ CALERO. «Aspectos sobre la vida y la obra…», pp. 202-204. Los nombres de una de esas obras, sin embargo, corresponden a añadidos realizados en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Véase Omar MORALES ABRIL. «*Serenísima una noche*…», pp. 18-19.

Los papeles manuscritos no consignan el momento en el que llegaron al Seminario de San Antonio Abad del Cusco, en el virreinato del Perú, pero consta la intención de interpretar la obra "el año venidero" indeterminado, de acuerdo con un añadido en la portada, como podemos ver en la imagen 22. Cabe mencionar que, de manera excepcional, los colegiales del Seminario de San Antonio Abad complementaban la capilla musical de la catedral del Cusco desde inicios del siglo XVII, en torno a 1610. Su participación fue incrementándose en las siguientes décadas, hasta llegar a suplantar a los cantores de la catedral en los oficios de vísperas y en los maitines de Navidad y de las fiestas de la Virgen. Esta situación se sostuvo durante todo el siglo XVIII. Geoffrey Baker afirma, a partir de una exhaustiva revisión de fuentes documentales históricas, que:

> los colegiales se convirtieron en los principales responsables de proveer música a la catedral en ocasiones importantes. De hecho, en los relatos del siglo XVIII, no existe otra mención sobre cantores de la catedral que no se refiera a los seminaristas. Parece entonces que, en este tiempo, la capilla de música del Seminario se había convertido en el coro catedralicio de facto[479].

A este hecho inusual se añade la notable participación de los colegiales del Seminario de San Antonio Abad del Cusco en representación de comedias y otras obras músico-teatrales. Esta práctica esta mejor documentada para el siglo XVIII, aunque existen referencias aisladas a representaciones en el siglo XVII[480]. El caso es que el villancico *Yo, señores, soy un ciego*, copiado originalmente para interpretarse dentro de una institución femenina, se incorporó al repertorio de villancicos para los maitines de Navidad celebrados en la catedral del Cusco por cantores seminaristas, con experiencia en la representación teatral cantada. Esto nos permite, además, corroborar la movilidad

[479] Geoffrey BAKER. *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020. [Versión electrónica, capítulo 2, apartado "San Antonio Abad"].
[480] Diana FERNÁNDEZ CALVO. «Esteban Ponce de León y la música para teatro en el Cusco del siglo XVIII. Reconstrucción, transcripción y estudio de las puestas de 'Antíoco y Seleuco' y 'Rendise a la obligación'». *Actas del Primer Congreso-Festival Internacional «Música barroca iberoamericana»*. Diana Fernández Calvo (ed.). Lima: s.e., 2012, (Edición digital en DVD), pp. 15-50; Geoffrey BAKER. *Armonía dominante*…

de repertorio musical entre instituciones eclesiásticas urbanas para sus oficios litúrgicos, no sólo entre ciudades muy distantes, sino incluso entre instituciones de distinta naturaleza, como conventos, seminarios y catedrales.

Estructura, contenido y recursos expresivos

El villancico *Yo, señores, soy un ciego* presenta tres secciones, identificadas de esta manera:

1. Romance
2. Estribillo
3. Coplas

Esta estructura tripartita podría verse como una ampliación de la estructura bipartita estribillo-coplas. La sección inicial, sin embargo, no es la introducción narrativa que presenta el entorno y los personajes en voz neutra, típica de los villancicos tripartitos del último cuarto del siglo XVII. En cambio, inicia, según el encabezado del tiple 1º, con un "Romance entre dos tiples, por sus números". Como muestro más adelante, al revisar el contenido, se trata en realidad de una ampliación de la estructura romance-estribillo, a la cual se añadieron unas coplas. Esta configuración formal es recurrente en villancicos de mediados del siglo XVII, como puede verificarse en varios de los compuestos por Juan Gutiérrez de Padilla para la catedral de Puebla[481].

[481] Nelson HURTADO, Patricia ALONSO y Ricardo HENRÍQUEZ. *Tres Cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998.
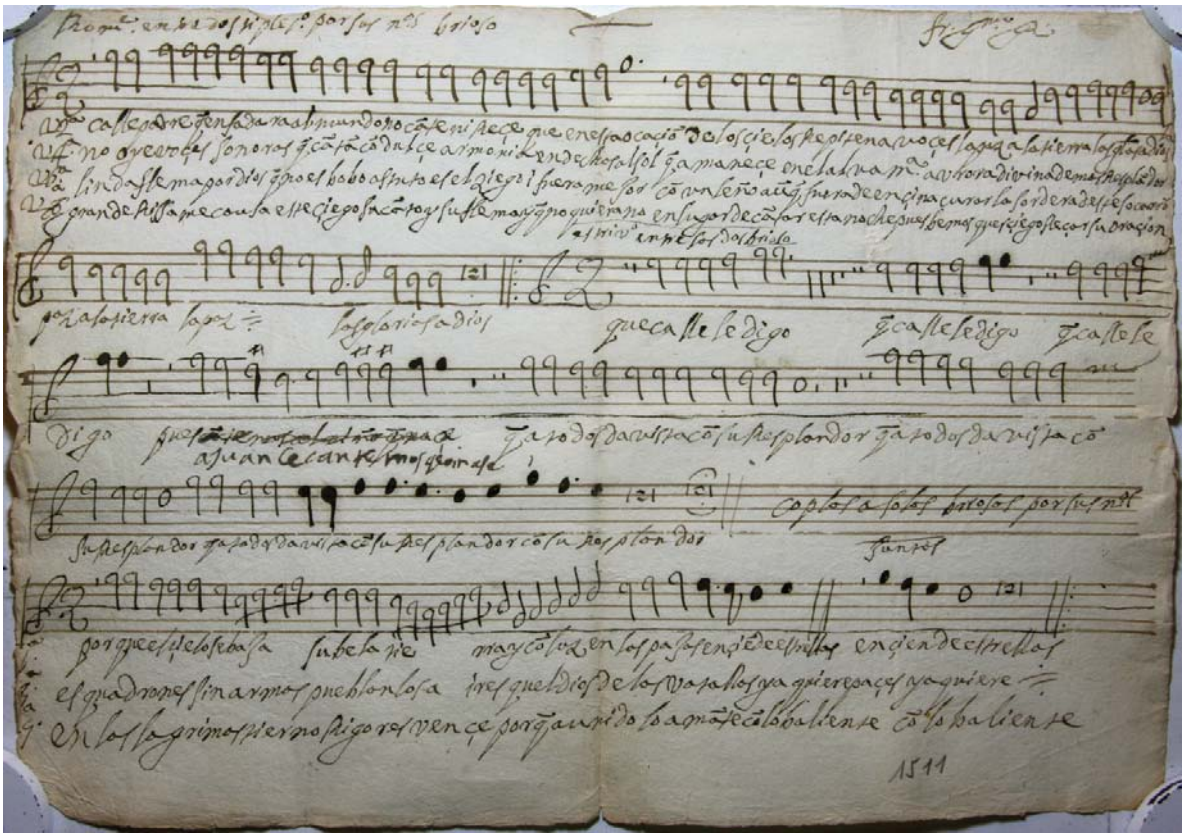


Imagen 24. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Parte de tiple 1º.

El **romance a dúo** inicial intercala 10 estrofas disímiles. Las estrofas 1, 3, 5, 7, 9 y 10 están formadas por las habituales cuartetas de romance octosílabo, con rima asonante *ó*. En cambio, cada una de las estrofas 2, 4, 6 y 8 están formadas por cuatro versos de arte mayor que alternan versos decasílabos y dodecasílabos. El hilo conductor que las va enlazando es la misma rima asonante de todos los versos pares. Las coplas de arte mayor imponen un ritmo acentual regular en el que los decasílabos son anapésticos y los dodecasílabos son anfíbracos.

oo óoo óoo óo
o óoo óoo óoo ó
oo óoo óoo óo
o óoo óoo óoo ó

Antonio Alatorre llama "tono de Marizápalos" a este esquema métrico de romance en arte mayor, por las coplas del romance *Marizápalos bajó una tarde*, de Jerónimo de Camargo y Zárate. Al parecer, las coplas de Camargo dieron popularidad no sólo al tema de Marizápalos, sino sobre todo a la regularidad de su esquema rítmico, que "fue gustadísimo en los tiempos ultrabarrocos", particularmente por Calderón en sus autos sacramentales. Alatorre valora que el martilleo rítmico, que podría causar fastidio y la consiguiente pérdida de atención de los oyentes, suele compensarse con el hecho de que "a menudo sus coplas 10-12-10-12 no se dicen (o cantan) de corrido, sino que hay intermisiones de diálogo dramático en versos cortos". Añade que es común "que haya en ellas alguna o algunas pequeñas infracciones, sílabas menos o sílabas más"[482]. Justamente, en este villancico se alterna una cuarteta convencional octosilábica con esta de versos de arte mayor, para generar un diálogo dramático.

Siguiendo mi propuesta de análisis, resalto que estas dos estructuras métricas marcan una diferencia entre dos personajes. Las cuartetas octosilábicas están recogidas en el papel de tiple 1º y corresponden a la voz de un personaje. Las coplas de arte mayor, en cambio, están anotadas en el papel de tiple 2º y corresponden a otro personaje. Cada personaje canta sus respectivas coplas con una línea melódica a voz sola, de modo que la carga expresiva ha de encontrarse en elementos distintos a lo que puede recoger el solo perfil melódico y rítmico en la notación musical, aplicable para las múltiples coplas de cada personaje. De entrada, la sola estructura métrica proporciona una caracterización diferencial a cada personaje: la libre irregularidad del ritmo prosódico de los octosílabos asignados al primero —en compás binario, además— contrasta con el ritmo acentual regular dactílico —o sea, ternario— del esquema métrico 10-12-10-12 para las palabras del segundo personaje. Además de ese contraste, tal alternancia refleja un diálogo, elemento de primera importancia en una obra dramática. Sin embargo, la intervención de cada personaje dura una copla entera, por lo cual el diálogo pareciera no tener la agilidad y fluidez esperada, al menos en estas coplas. Sin embargo, cada intervención

[482] Ensayo «Avatares barrocos del romance», en Antonio ALATORRE. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007, pp. 42-43 y 165-172.

genera tensión y la necesidad de reacciones específicas y réplicas de cada interlocutor. Veamos el contenido copla por copla, en búsqueda de indicios de teatralidad.

—Yo, señores, soy un ciego
que he de hacer demostración
de mis pasos de garganta,
de mis quiebros y mi voz.

El primer personaje, asignado al tiple 2º, se autopresenta en el verso 1 de la copla 1 como un ciego, anunciando en primera persona que demostrará su habilidad para el canto. Un elemento de comicidad y gestualidad teatral está dado por la acotación explícita en el encabezado del papel de este personaje: "Dúo. Ciego, entre dos. Cantarlo a lo tosco y con malos quiebros. Y despacio", como podemos ver en la imagen 25.

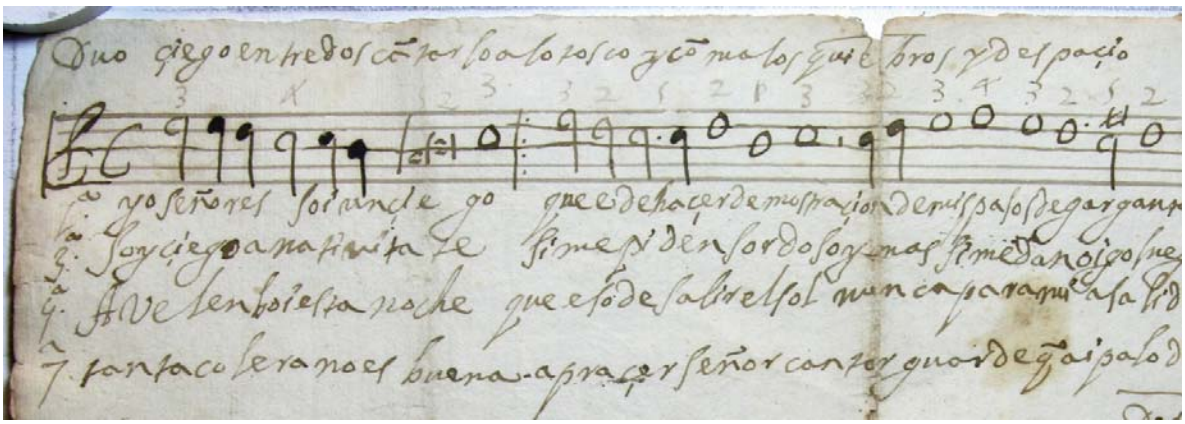


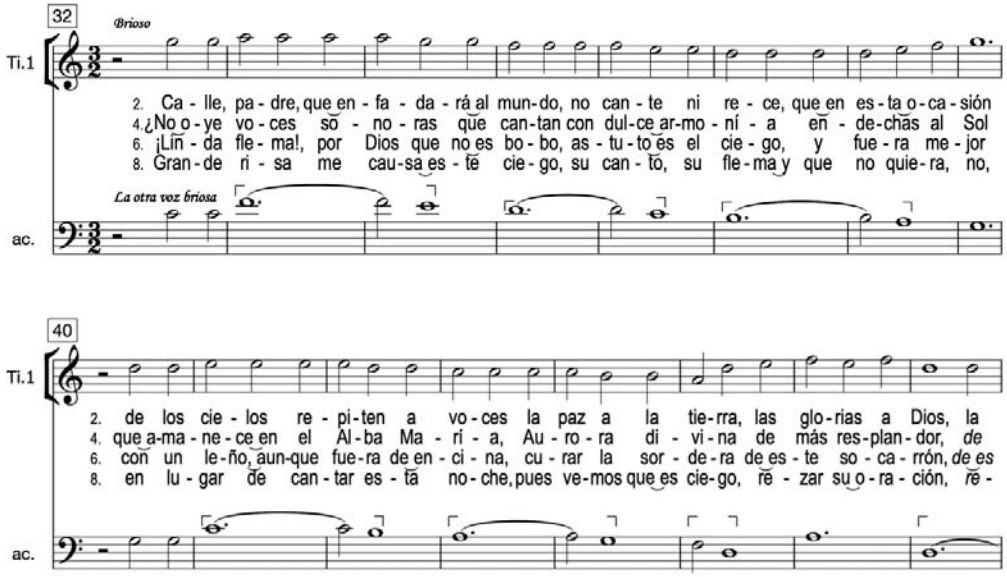
Imagen 25. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Parte de tiple 2º, encabezado.

Estas indicaciones piden al intérprete que representa al ciego que cante intencionalmente feo y con parsimonia, mientras anuncia que demostrará su habilidad para cantar. Vemos así que la música se está "sacrificando" para ponerse al servicio de una manifestación expresiva de gran teatralidad cómica.

El papel del segundo personaje también ofrece una acotación en el encabezado, como vemos en la imagen 24: "Brioso", es decir, "Animoso, bizarro, de grande espíritu,

airoso y bien parecido"[483]. De este modo, al ritmo regular que proporciona la estructura métrica de la poesía para el segundo personaje —y que se recoge musicalmente en un compás de proporción menor con figuras regulares, como muestra el ejemplo 4— se añade la condición de que ha de cantarse con elegancia y garbo, característica contrastante con el cantar tosco del ciego.

—Calle, padre, que enfadará al mundo,
no cante, ni rece, que en esta ocasión
de los cielos repiten a voces
la paz a la tierra, las glorias a Dios.



Ejemplo 4. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Romance, coplas del tiple 1º, cc. 32-47.

Este personaje, cuya identidad es develada verbalmente hasta la copla 7, al ser llamado "señor cantor", solicita al ciego, de manera respetuosa, que calle. Intenta hacerle ver, parafraseando el pasaje evangélico de San Lucas, que está siendo impertinente al interrumpir el canto de los ángeles que glorifican a Dios y anuncian la paz en la

[483] *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 685.

tierra. Estas palabras del cantor pueden interpretarse como la segunda categoría de acotaciones implícitas que Alfredo Hermenegildo configuró a partir del teatro de Lucas Fernández: presupone el entendimiento de una circunstancia previa no descrita ni mencionada, pero que se entiende a partir de la intervención del ciego. Algo debería estar sucediendo o al menos algo debería estar generando cierta expectativa en el público, previo al inicio del villancico, de manera que la aparición del ciego cantando "a lo tosco, con malos quiebros y despacio" se perciba como una interrupción inoportuna y enfadosa. La respuesta del personaje del cantor —nótese la autorreferencia: el tiple 1º ha de hacer el papel de cantor, pero en una situación fingida, es decir, en condiciones de mimesis—, sin una acotación implícita o explícita que sugiera su ingreso a escena, hace pensar que es precisamente su condición de cantor a punto de solemnizar la celebración de Navidad —el canto de un responsorio del oficio de maitines, por ejemplo— la que se ve invadida por la aparición de un ciego que interrumpe la celebración con su canto molesto[484]. La manera respetuosa en la que el cantor intenta persuadir al ciego para que haga silencio refuerza la idea de estar en un momento solemne, donde no debería perderse la compostura. En sus palabras subyacen acotaciones implícitas de desplazamiento hacia donde esté el ciego, para convidarlo con discreción a que calle y quizás incluso actitudes y acciones para intentar conducirlo o encaminarlo a un sitio donde no interrumpa. Por su parte, la invidencia del personaje impertinente requiere de una gestualidad específica que caracterice su condición. Pero el ciego "de nacimiento" —juego de palabras para referir simultáneamente a su condición congénita y a la celebración de la Navidad— aclara con astucia que, además de no ver, no escucha:

—Soy ciego *a nativitate*,
si me piden, sordo soy,

[484] El pasaje evangélico que parafrasea la copla 2 corresponde al estribillo (o *presa*) y primer verso del primer responsorio de maitines de Navidad, *Hodie nobis cælorum Rex*, luego del cuerpo del responsorio: [PRESA:] *Gaudet exercitus Angelorum: quia salud æterna humano generi apparuit.* [VERSUS:] *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis*. En consideración a ello, no descarto la posibilidad de que *Yo, señores, soy un ciego* haya sido pensado para interpretarse como primer villancico de maitines de Navidad.

mas si me dan, oigo luego
si el sonido es de un doblón.

Enfocando esta copla desde la perspectiva de las acotaciones implícitas, noto dos planos de comunicación distintos. En los versos 1 y 2, "Soy ciego *a nativitate*, / si me piden, sordo soy", las palabras del ciego constituyen una reacción al cantor. No sólo conllevan la actitud de ignorarlo, justificando que no ve ni escucha, sino también la comicidad de hacer evidente su condición de pícaro: de ser sordo, no tendría por qué estar reaccionando a las palabras del cantor. El caso es que las palabras del ciego en esos dos versos, dirigidas a la nada, buscan comunicarle al cantor su contumacia. Pero en los versos 3 y 4 de esa misma copla, "mas si me dan, oigo luego / si el sonido es de un doblón", expresa que es capaz de reconocer qué moneda le dan por el sonido que produce. He aquí dos acotaciones implícitas. En primer lugar, el gesto fático de dirigirse con picardía al público, confesándole que en realidad escucha perfectamente. Es decir, en los versos 1 y 2 de esa copla sigue vociferando en su papel de ciego que además no escucha, pero en los versos 3 y 4 se sale del papel y se dirige a hurtadillas y con complicidad a los espectadores. En segundo lugar, esos versos hacen evidente un accesorio icónico que, de paso, caracteriza al ciego: un recipiente para pedir limosna —un vaso, por ejemplo—, capaz de producir sonido cuando le depositan monedas.

El cantor (es decir, el personaje del cantor) insiste, con su voz briosa y aún con amabilidad, en preguntarle al ciego si no escucha las voces angelicales que cantan los misterios de la Navidad, con las habituales analogías conceptuales que refieren al Niño como el Sol y a la Virgen como la Aurora. Pero el ciego insiste en tomarle el pelo, con el juego de interpretar literalmente las palabras del cantor, arguyendo que para él nunca ha salido el sol, que siempre está a oscuras por su ceguera de nacimiento:

—¿No oye voces sonoras que cantan
con dulce armonía endechas al Sol
que amanece en el Alba María,
Aurora divina de más resplandor?

—A Belén voy esta noche,
que eso de salir el sol
nunca para mí ha salido,
que siempre a escuras estoy.

Vemos que los diálogos constituyen auténticas réplicas que, aunque no son tan ágiles en esta sección, van generando una tensión creciente entre los dos personajes que dialogan. De hecho, la indicación agógica "despacio" en la parte del ciego (imagen 25), vista a la luz del desarrollo de la acción, muestra que esa falta de agilidad es precisamente la generadora de tensión dramática.

El cantor finalmente pierde la paciencia en la copla 6:

—¡Linda flema!, por Dios que no es bobo,
astuto es el ciego, y fuera mejor
con un leño, aunque fuera de encina,
curar la sordera de este socarrón.

Su expresión irónica "¡Linda flema!" conlleva la acotación implícita de la reacción gestual de darse cuenta por fin que el ciego es más astuto que bobo, que no sólo su lentitud y su aparente sordera son fingidas, sino que además se ha estado burlando de él en forma encubierta. Aunque parezca una sutileza nimia, reconocer que la afirmación "astuto es el ciego, y fuera mejor / con un leño, aunque fuera de encina, / curar la sordera de este socarrón" está expresada en tercera y no en segunda persona me permite reconocer una acotación implícita no tan evidente. El cantor no está hablando directamente al ciego, sino que lo está parodiando en forma burlesca. Es decir, está adoptando la misma actitud de expresar algo indirectamente, pero con la intención —me permito citar el refrán— de que le caiga el guante y se lo plante. Conlleva, así, el gesto deíctico de señalar al ciego mientras se dirige al público o a cualquier otro punto y, por supuesto, el gesto conativo de provocar una reacción en el aludido.

La siguiente copla muestra que el ciego no cae en la provocación, pero amenaza con golpear fuerte al cantor:

—Tanta cólera no es buena
a pracer, señor cantor;
guarde, que hay palo de ciego
que hace lindo coscorrón.

Esto conlleva una acotación implícita retroactiva, que señala la actitud del personaje del cantor en la copla precedente: entra en cólera al notar que el ciego astuto le está tomando el pelo. También constituye un signo de la presencia icónica de otro objeto que completa la caracterización del ciego: su palo o bastón. Por supuesto, aunque se mencione hasta este punto, desde el inicio el ciego ha de aparecer con los dos elementos icónicos mencionados en el texto literario y que lo caracterizan: el bastón y el recipiente para la limosna. Lo mismo respecto al segundo personaje; hasta aquí se menciona que es un cantor —"señor", además, haciendo notar el contraste entre la posición social de ambos personajes—, pero esa condición habrá de entenderse extraverbalmente desde el inicio.

Las acciones desencadenan reacciones. Ante la amenaza, el cantor pasa ahora a burlarse abiertamente del ciego:

—Grande risa me causa este ciego,
su canto y su flema y que no quiera, no,
en lugar de cantar esta noche,
pues vemos que es ciego, rezar su oración.

El primer verso constituye el signo verbal de la reacción gestual del cantor en el momento en el que el ciego lo amenaza con su palo: le causa "grande risa", junto a su manera tosca de cantar, sus movimientos lentos y la necedad de seguir cantando. La referencia "esta noche" constituye también una acotación que describe la iluminación del momento del día en el que sucede la acción: la Nochebuena, justo el momento en el que se celebran los maitines de Navidad, donde se habrá interpretado este villancico.

La burla directa del cantor conlleva una reacción confrontativa y envalentonada del ciego, que, herido en su orgullo, repentinamente deja de fingir la actitud flemática y la tosquedad de su manera de cantar:

—¡Qué contentillo que está!
Pues escúcheme, chitón,
que graznar ha sido esto.
¡Vaya, pues, ah, de primor!
Oigan, escuchen y atiendan
y embarguen el atención,
verán al ciego es invidia
del más dulce ruiseñor.

Estas últimas dos coplas rompen la alternancia entre los personajes, imponiendo la voz y el desenvolvimiento del ciego en dos coplas consecutivas. Justo en ese punto, antes de las coplas 9 y 10, el manuscrito consigna lo que podría considerarse otra auténtica acotación explícita: “Desde aquí, bien cantado” (Imagen 26).

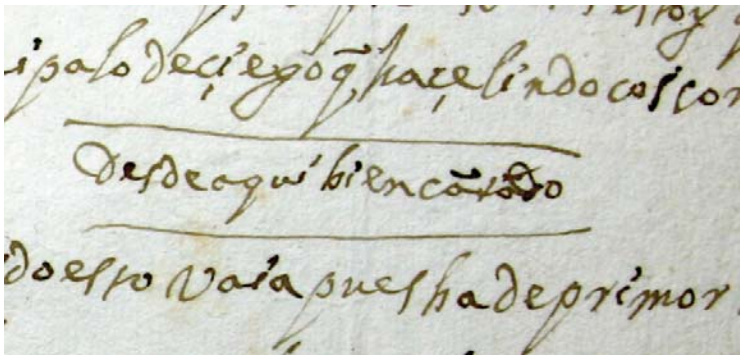


Imagen 26. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Parte de tiple 2º, detalle “Desde aquí, bien cantado”.

El ciego, que venía cantando “a lo tosco y con malos quiebros y despacio”, repentinamente ha de reaccionar enfadado por la burla del cantor, abandonando su fingido malcantar. La concentración de acotaciones implícitas en estas últimas dos coplas señala que la obra está por llegar al clímax de su tensión dramática. A la acotación explícita “bien cantado” se suman los gestos conativos de exigir al cantor que escuche en silencio

—la definición del *Diccionario de Autoridades* menciona que la palabra "chitón" se acompaña con el gesto de poner el dedo en la boca[485]—, porque dejará de graznar, para cantar con destreza. El uso del imperativo plural en la última copla demuestra que ya no se está comunicando solamente con el cantor, sino con todos los oyentes. Hay aquí, pues, un cambio de actitud, a través de uno o varios gestos fáticos hacia el público, para que admiren la verdadera capacidad del ciego como cantor diestro.
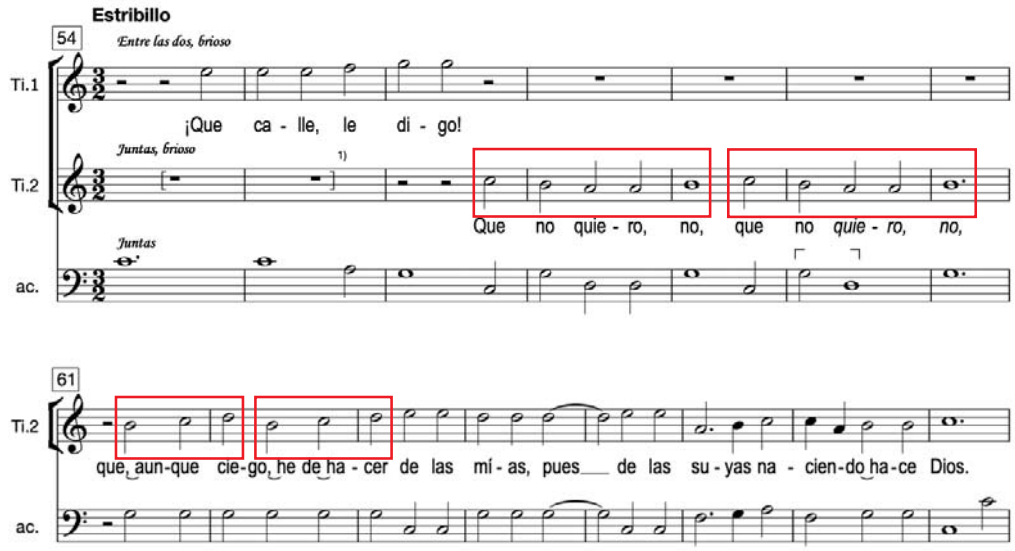
El cambio de actitud del ciego y la acotación "Desde aquí, bien cantado" conllevan un contraste en la acotación previa "Cantarlo a lo tosco y con malos quiebros y despacio". Es decir, implica que el tiple 2º cante bien, con buenos quiebros —es decir, con ornamentos virtuosos— y aumente la velocidad de la misma música con la que venía cantando las coplas impares, para mostrar destreza en las coplas 9 y 10.

Esta manifestación del ciego, donde deja de fingirse enclenque, desemboca en el **estribillo**. Es esta la parte climática del villancico. El diálogo se acelera con réplicas breves de un único verso, que se limitan a la contradicción confrontativa de los personajes. La estructura se vuelve polimétrica:

—¡Que calle, le digo!
—Que no quiero, no,
que, aunque ciego, he de hacer de las mías,
pues de las suyas naciendo hace Dios.
—¡Que calle, le digo!
—Que no quiero, no.
—¡Que calle, le digo!
—Que no quiero, no,
—Pues cantemos al Niño que nace
—Aqueso me place—
que a todos da vista con su resplandor.

[485] *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 327.

No hace falta describir con detalle las variadas acotaciones implícitas en el texto literario, que transmitan con efectividad, a través de gestos y actitudes, este jaloneo verbal entre el cantor y el ciego. Pero sí señalo que el texto musical las refuerza. Como muestro en el ejemplo 5, la orden imperante del cantor se dibuja con una línea melódica ascendente; la línea melódica con la que el ciego responde está construida con la repetición insistente de breves fragmentos melódicos —breves en ámbito y en extensión—, reforzando así la necedad y el tono de burla socarrona.
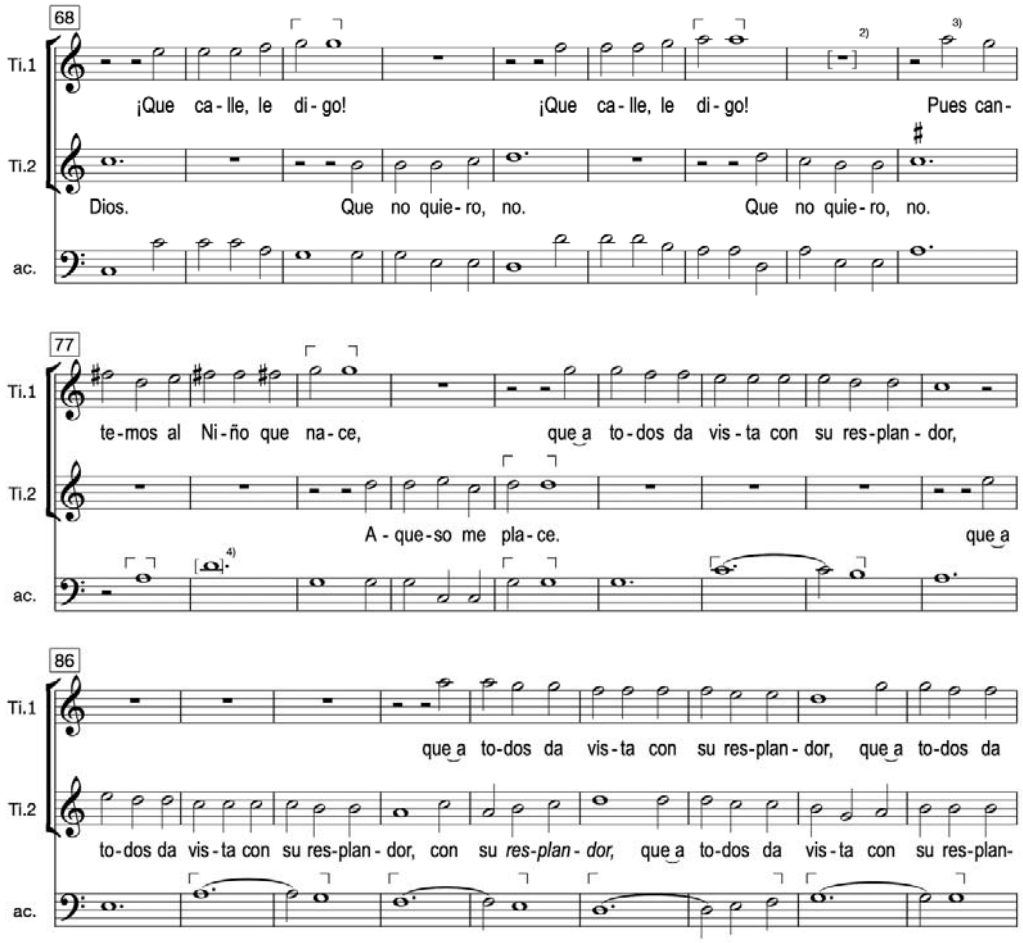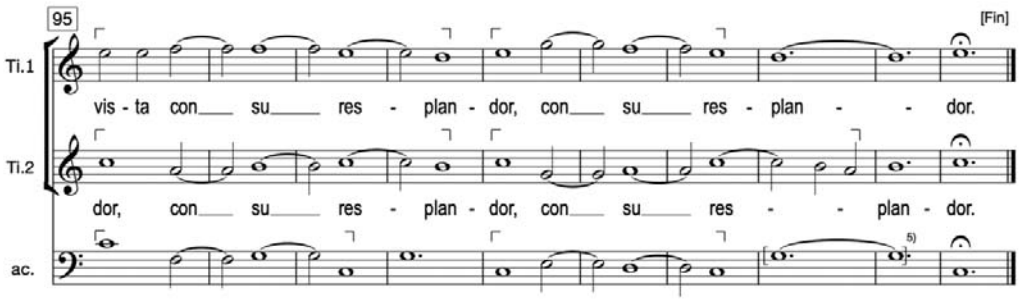


Ejemplo 5. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Estribillo, cc. 54-68.

Después de las réplicas en hexasílabos, se intercalan dos versos de arte mayor, en los que el ciego expone sus razones e insiste en su actitud rebelde, lo que conlleva a repetir la discusión. Estas réplicas desembocan en otro par de versos de arte mayor, en los que el cantor propone algo que, por fin, logra satisfacer los caprichos del ciego. Esos versos presentan a su vez la intromisión de un hexasílabo que rompe el ritmo acentual. Constituye un comentario del ciego, fuera del diálogo con el cantor, para comunicar al público que aceptará lo que se le está proponiendo. Tal intercalación en medio del diálogo entre el ciego y el cantor requiere de un gesto fático para trasladar

momentáneamente la comunicación hacia el público. Toda la tensión que se fue acumulando desde el inicio se resuelve, entonces, con el acuerdo de cantar juntos al Niño.

La música es por completo afín a los requerimientos dramáticos. Durante las diez cuartetas del romance inicial y cada uno de los versos del estribillo, las voces se van alternando, en estricto diálogo. Cada reiteración de la orden imperativa "Que calle le digo" se vuelve más aguda para remarcar la tensión creciente entre los personajes. No es sino hasta que el ciego acepta la propuesta de cantar juntos al Niño y escuchar el último verso pronunciado por el personaje del cantor, que repite él solo ese último verso y finalmente se unen ambos para cantarlo a dúo (Ejemplo 6).





Ejemplo 6. Villancico *Yo, señores, soy un ciego*. Estribillo, cc. 68-104.

Dramáticamente, el villancico podría concluir aquí. Reunió ya los elementos suficientes para equipararse a un entremés. De hecho, estas dos secciones —romance y estribillo— bastan para cumplir satisfactoriamente con las estructuras entremesiles de acción (coordenadas dramáticas de preparación, desarrollo y desenlace), de personajes (a través de la concentración de la atención en los aspectos cómicos del ciego) y de lenguaje literario (a través de la contienda verbal entre el ciego y el cantor). Asimismo, reúne todos los rasgos de teatralidad señalados por Jammes: hay diálogo sin intervención de una voz narrativa, cuya tensión va creciendo hasta desembocar en réplicas breves, vivaces y confrontativas; hay caracterización de los personajes, quienes contrastan entre sí; el desarrollo de la acción va requiriendo cambios en la entonación y en los gestos; dentro de las palabras de los personajes están inscritas múltiples acotaciones implícitas que condicionan movimientos y gestos; se hace necesaria la presencia real o imaginada de dos objetos icónicos en las manos del ciego. Los seis elementos constitutivos esenciales del teatro planteados por Deyermond están presentes: mimesis, diálogo, tensión dramática, argumento, texto, representación escénica ante un público; incluso los otros dos elementos optativos: música e ícono. Los versos del romance y estribillo bastarían para darle a este villancico el ropaje de un entremés completo y redondo.

Sin embargo, continúa con 24 versos más, agrupados en seis **coplas**. Cada copla está formada por unas seguidillas, que van mudando de rima asonante. Las seis coplas se cantan con la misma música, pero alternándose entre ambos personajes, “A solas,

briosas, por sus números". Es decir, el ciego continúa cantando con gallardía. El último verso de cada copla se repite a dúo de manera concertada. De esta manera, sólo se prolonga el acuerdo alcanzado entre los dos personajes de cantar juntos al Niño. Estas coplas cumplen una función más lírica, en la que se exponen y exaltan, con juegos conceptuales, varios de los tópicos asociados con la celebración religiosa:

Porque el cielo se baja,
sube la tierra,
y con luz en las pajas
enciende estrellas.
A cüidados nace
y en pajas duerme,
que en su amor es lisonja
que le despierten.
Escuadrones sin armas
pueblan los aires,
que el Dios de las batallas
ya quiere paces.
A pastores y reyes
habla y alumbra,
porque es Luz y Palabra
que no se duda.
En las lágrimas tiernos
rigores vence,
porque ha unido lo amante
con lo valiente.

Pero el último verso de la última copla, cantada por el ciego, introduce de nuevo su inicial actitud burlona e insolente:

Cese, pues, nuestro canto,
todos aprendan

a dar, cuerda y devota,
una cantaleta.

Los papeles no ofrecen indicación alguna respecto a la vuelta al estribillo. Sin embargo, la acotación implícita en el último verso de la última seguidilla constituye una burla y afrenta del ciego al cantor, pues una cantaleta es:

> El ruido que se forma cantando y metiendo bulla desordenada con algunos instrumentos desconcertados, lo cual se hace para dar chasco y burlarse de alguno, haciéndole o dándosele a su puerta o ventana de noche. Y de aquí, todo el chasco que uno da a otro, zumbándole, se llama cantaleta[486].

En la propia palabra "cantaleta" subyace implícita la acotación de cantar la repetición de ese verso "a lo tosco, con malos quiebros". Nótese además que en ese último verso se rompe el ritmo, se desborda la regularidad que traían las seguidillas en la alternancia de sus versos heptasílabos con pentasílabos, al irrumpir con un hexasílabo ese último verso. Una vez más, la irregularidad métrica parece responder a un cambio de carácter o de intención.

La vuelta al estribillo, donde el personaje del cantor ordena callar al ciego y éste se resiste, también está implícita en el sentido de la letra y en el carácter teatral que, a partir de este análisis, se nos hace evidente. Luego de exponer los principales misterios de la celebración religiosa en las coplas, el sentido de la última *pide*, desde esta perspectiva, volver a la discusión del estribillo, con toda su teatralidad, y concluir de forma armoniosa y concertada con la reafirmación de que el Niño "a todos da vista con su resplandor".

Existe una edición publicada de este villancico[487]. Dentro de varios errores y omisiones, es sorprendente que sencillamente se hayan ignorado las acotaciones explícitas

[486] *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 120.
[487] Diana FERNÁNDEZ CALVO. *Textos musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad del Cusco durante los siglos XVII y XVIII. Contexto histórico y transcripciones*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2013 [transcripción 29 en DVD adjunto al libro impreso].

de teatralidad —"Cantarlo a lo tosco y con malos quiebros y despacio", "Desde aquí, bien cantado"— que ofrece el papel correspondiente al ciego. La autora[488] consigna para algunos villancicos comentarios como este, correspondiente al villancico jocoso *Como está tan de gorja oy la gracia*: "Por sus características estructurales e incluso por sugerencia del texto, esta obra bien podría aparecer, por ejemplo, como entremés"[489], sugiriendo su conocimiento y consideración de este tipo de aspectos. Sin embargo, no atiende ni hace mención alguna de las acotaciones explícitas en los papeles de *Yo, señores, soy un ciego*, no señala su afinidad estructural y dramática con el entremés, ni hace referencia a la carga teatral implícita en los textos literario y musical. En el "Catálogo analítico general" y en una repetición exacta de la misma información, pero organizada por tipos de villancicos, señala que "Yo señores soy un ciego" constituye un juguete[490]. Queda claro que el reconocimiento de afinidades estructurales con el teatro breve, la identificación de rasgos de teatralidad y de indicios de expresión física, visual y espacial subyacente en los textos literario y musical, la consideración de los elementos propios de lo que puede considerarse teatral, requieren un enfoque y una metodología específicas, como la que estoy poniendo a prueba con estos casos.

[488] Autora o autores. En la portada y en la página legal, la autoría de la publicación está asignada a Diana Fernández Calvo, pero en la mayoría de las ediciones, incluyendo la de *Yo, señores, soy un ciego*, se indica "Transcripción: Equipo de investigación de la IIMCV. Directora: Dra. Diana Fernández Calvo", con una nota al pie donde se mencionan las personas que integran tal equipo de investigación: "Investigadores principales: Lic. Nilda Vineis, Lic. Diego Alberton, Lic. Julián Mosca y Prof. María de las Mercedes Rodríguez. Investigadores junior: Lic. Nicolás Caligari, Lic. Ricardo Forcinito, Santiago Sancho y Felipe Biana".
[489] Diana FERNÁNDEZ CALVO. *Textos musicales en la vida del Seminario*…, p. 207.
[490] *Idem*, pp. 247 y 359.

4.3. *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, de Fray Felipe de la Madre de Dios (1626 - *post* 1675)

El personaje tipo más explotado en los villancicos jocosos es tal vez el negro. Por lo mismo, es el que más se ha estudiado[491]. Abordo a continuación un villancico de negros que ya ha adquirido cierta popularidad entre los intérpretes actuales. Fue compuesto en el tercer cuarto del siglo XVII, aunque consta su reutilización al menos hasta mediados del siglo XVIII, como expongo a continuación.

La fuente y su contexto

Dos juegos de papeles transmiten la letra y música anotadas de este villancico, ambos pertenecientes a la catedral de Guatemala (Imágenes 27 y 28). El primero de ellos habrá sido copiado a finales del siglo XVII por un copista aún no identificado, probablemente foráneo. El segundo juego corresponde a una copia realizada por Manuel José de Quirós en 1740[492]. Este segundo grupo de papeles presenta la particularidad de que la primera sección de la obra fue anotada con una tinta, la misma con la que se consignó

[491] Son abundantes los trabajos que abordan el tema de la representación de negros en la literatura de los Siglos de Oro y los villancicos en particular. Véase, por ejemplo, Baltasar FRA MOLINERO. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995; Natalie VODOVOZOVA. *A contribution to the History of the Villancico de Negros*. Tesis doctoral, The University of British Columbia, 1996; Margit FRENK. «Villancicos de negro en el siglo XVII novohispano». *El folclore literario en México*. Heron Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (eds.). Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 45-54; Glenn SWIADON MARTÍNEZ. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*. Tesis doctoral, UNAM, 2002; Glenn SWIADON MARTÍNEZ. «África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII». *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Mariana Masera (coord.). Barcelona / México: Azul Editorial / UNAM, 2002, pp. 40-52; Glenn SWIADON MARTÍNEZ. «Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVII». *Anuario de Letras*, 42-43 (2004-2005), pp. 285-304; Glenn SWIADON MARTÍNEZ. «Los villancicos de negro y el teatro breve. Un primer acercamiento». *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Pedro Manuel Cátedra García (coord.). Salamanca: Seminario de estudios medievales y renacentistas / Instituto de promoción del libro y la lectura, 2006, pp. 161-168; Úrsula CAMBA LUDLOW. *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*. México: El Colegio de México, 2008; Omar MORALES ABRIL. «Villancicos de remedo en la Nueva España». *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, pp. 11-38; Omar MORALES ABRIL. «Gulumbá gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo». Notas al CD homónimo *Gulumbá gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo*. Ars Longa de La Habana, Teresa Paz (dir.). La Habana: Colibrí, 2014, pp. 8-21; entre otros.

[492] AHAG, Papeles de música, 383.a y 383.b-01, respectivamente.

la apostilla “Se cantó este año de 1740”, mientras que la segunda sección fue anotada con otra tinta, que coincide con una segunda apostilla, “Y 44, en San Francisco”, debajo de la primera, como se aprecia en la imagen 29.
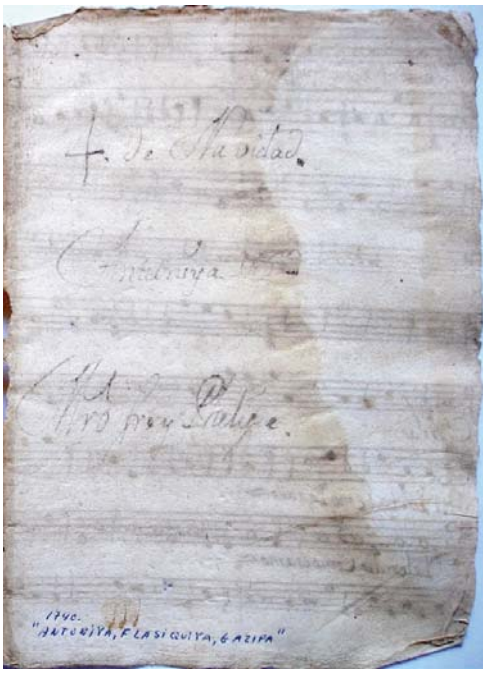


Imagen 27. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, portada del ejemplar de finales del siglo XVII (383.a).



Imagen 28. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, portada del ejemplar de 1740 (383.b-01).

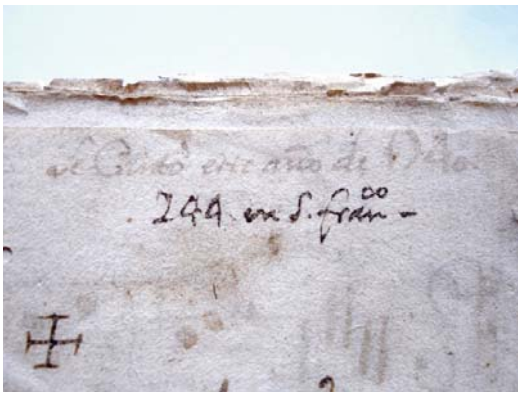


Imagen 29. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, detalle de fechas de ejecución.

De este modo, pareciera que en la ejecución de 1740 se cantó únicamente el estribillo del villancico y no fue sino hasta 1744 que se añadieron las coplas al juego de papeles de 1740. También cabe la posibilidad de que en 1740 se haya hecho completo el villancico, echando mano también del juego de papeles del siglo XVII u otros papeles que ya no se conservan en la actualidad, donde pudieron estar anotadas las coplas. Respalda esta posibilidad el hecho de que no se conserve un papel de acompañamiento —parte indispensable en cualquier ejecución de la obra— con la tinta de 1740[493]. Además, las partes del coro 2º de la versión de 1740 sí que presentan anotada la responsión a las coplas. Valoro más adelante la posibilidad de que el villancico funcione sólo con el estribillo, al revisar la trama. Por ahora, señalo la particularidad de que las coplas anotadas en 1744 ofrecen un total de 14 coplas, mientras que el juego de papeles de finales del siglo XVII presenta sólo las primeras 10 de ellas. Es posible que la letra de las últimas cuatro coplas se haya escrito y añadido en Guatemala. He optado por seguir la fuente de mediados del siglo XVIII, pues las escasas diferencias parecen responder a ajustes realizados para clarificar el sentido o para corregir errores —literarios y musicales— del copista del siglo XVII[494].

No se cuenta con la información suficiente para determinar el lugar y ocasión para la cual fue compuesta esta obra, en el tercer cuarto del siglo XVII[495], pero aparece como sexto villancico de los maitines de Navidad de 1740 para la catedral de Guatemala —es

[493] Ambas secciones en el papel de acompañamiento del segundo juego fueron escritas con la tinta de 1744. En ese año también se anotó una parte de bajón, ausente en la fuente de finales del siglo XVII. No constituye un añadido a la obra, pues se limita a doblar la línea del tenor bajete.
[494] Véanse los comentarios críticos de la edición poética de este villancico en el anexo 2.
[495] La referencia contemporánea más temprana relacionada con Fray Felipe de la Madre de Dios lo ubica en Sevilla en 1654 (Biblioteca da Palacio Nacional da Ajuda, Ms. av. 54-XI-17, n.17-18, f. 3). Una publicación del siglo XVIII lo ubica en el convento de mercedarios descalzos de Sevilla, donde se ordenó sacerdote y se desempeñó como maestro de capilla, hasta que debió volver a su natal Lisboa, durante la Guerra de Restauración Portuguesa. Fue maestro de cámara del rey Afonso VI de Portugal, pero al restablecerse la paz entre España y Portugal, volvió al convento mercedario de Sevilla (Diogo BARBOSA MACHADO. *Bibliotheca Lusitana, volume II*. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues,1743, p. 75). El 12 de febrero de 1675, a los 48 años de edad, se embarcó hacia la Provincia Mercedaria de Lima (Archivo General de Indias, Contratación, 5440, N.2, R. 120.9), pero no he encontrado referencias de su llegada y estancia en el virreinato del Perú en archivos históricos de Lima y de Sevilla. Tampoco existe documentación que lo vincule directamente con la catedral de Guatemala; sin embargo, la mayor parte de sus obras conocidas, incluyendo algunos papeles autógrafos, se conservan en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala.

decir, el último del segundo nocturno— en un programa anotado como borrador detrás de la parte de acompañamiento del villancico *Zagales de estos montes*[496]. Este programa es excepcional y significativo, porque el maestro de capilla Manuel José de Quirós anotó los villancicos con arreglo al tono en el que planeó interpretar cada uno y, cuando aplica, al personaje tipo que representa, como podemos ver en las imágenes 30 y 31. Por fortuna, sí fue anotada la primera palabra de nuestro villancico: "Antonilla. G, y sale en D".

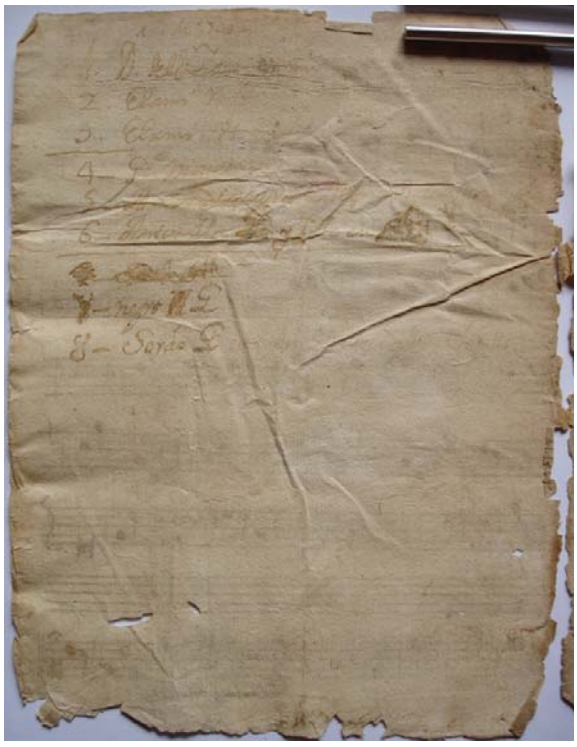


Imagen 30. Programa de villancicos para los maitines de Navidad de 1740 en la catedral de Guatemala (392-4-B).

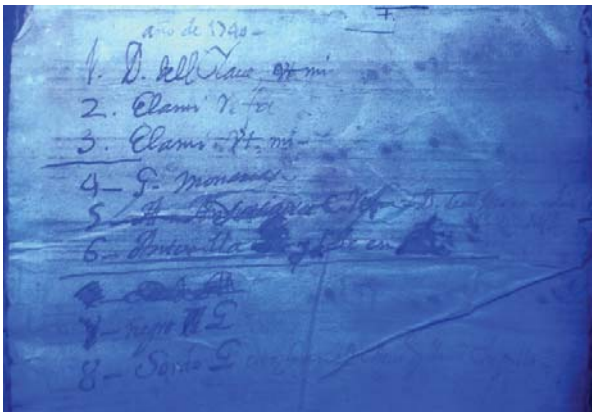


Imagen 31. Detalle del Programa de villancicos para los maitines de Navidad de 1740 en la catedral de Guatemala. Fotografía tomada con luz ultravioleta.

La obra ha tenido una notable difusión entre agrupaciones de música antigua, a raíz de su edición y publicación en Lisboa[497]. Incluso ha sido grabada al menos en dos

[496] AHAG, Papeles de música, 392-4-B.
[497] Robert STEVENSON. *Autores varios. Vilancicos portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, pp. 71-83.

ocasiones por agrupaciones europeas[498]. Una tercera grabación fue realizada por Ars Longa de La Habana, a partir de mi transcripción[499]. Son muchas las palabras que difieren entre mi lectura y lo que refleja la edición de Stevenson. Además de esas discrepancias, que incluso llegan a trastornar el sentido del texto literario, la distribución silábica debajo de la música es distinta en varios casos. La edición de Stevenson mezcla aleatoriamente algunos elementos de una fuente con otros de la otra, sin justificar tales decisiones. Finalmente, nuestros respectivos criterios de transcripción paleográfica y edición son distintos. Por ello, utilizo mi propia edición de la obra para este análisis[500]. Los ejemplos corresponden a la transcripción paleográfica a partir de la fuente de 1740, en su versión sin transportar, a menos que se indique lo contrario.

Estructura, contenido y recursos expresivos

Este villancico presenta la estructura bipartita de estribillo y coplas; las secciones aparecen denominadas como tales en ambas fuentes. Es notable la extensión del **estribillo**, su irregularidad métrica y el funcionamiento también irregular de sus rimas. Algunos versos tienden a agruparse en pareados, sobre todo cuando corresponden a una estrofa asignada a la voz de un mismo personaje. Pero, en general, la estructura está por

[498] *Cancões, Vilancicos e Motetes Portugueses*. Huelgas Ensemble. Paul van Nevel (dir.). CD, Sony Classical, SK 66288, 1994, pista 12; *Villancicos y danzas criollas. De la Iberia antigua al Nuevo Mundo (1550-1750)*. Hespèrion XXI y La Capella Reial de Catalunya. Jordi Savall (dir.). CD, Alia Vox, AV9834, 2003, pista 9. Las notas de ambas producciones discográficas fueron realizadas por Rui Vieira Nery. La carga teatral de la obra no pasó desapercibida para ambas agrupaciones; cada una la resolvió de un modo distinto, al menos en el aspecto sonoro, único que queda registrado en sus respectivas publicaciones discográficas. El análisis de estas interpretaciones sobrepasa los alcances de esta tesis.

[499] *Gulumbá gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo*. Ars Longa de La Habana. Teresa Paz (dir.). CD, Colibrí, s.n., 2014, pista 4.

[500] Por mencionar sólo las discrepancias en el estribillo, Stevenson consigna “alalo” (“alado”) donde yo entiendo “a lalo” (“ha dado”), “queramo” (“¿querramos?”) donde yo veo “quejamo” (“quejamos”), “pula legla” (“pura regla”) donde leo “pulá leglá” (“podrá alegrar”); “quando las”, en lugar de “quando elas” (“cuando eras”); “ya ola” (“¿ya hola?”), donde entiendo “y aola” (“y ahora”); “pura beyaca”, donde dice “perra veyaca”, etcétera. Respecto a la transcripción paleográfica de la música, Stevenson traslada a compás de 6/8 el signo de proporción menor, formando así un compás binario de división ternaria. De este modo, la resolución de algunas tensiones queda en la segunda parte del compás moderno. Además, Stevenson tomó la decisión de incorporar a la armadura alteraciones que aparecen accidentales en el original, dando a la obra la anacrónica apariencia de haber sido concebida en una tonalidad funcional, tal y como se llegó a entender sólo hasta el siglo XVIII. Tampoco señala los ennegrecimientos de las figuras y otros elementos que yo suelo considerar como parte de mis criterios editoriales, descritos en el anexo 2.

completo supeditada a las necesidades dramáticas del diálogo entre personajes. No interviene nunca una voz narrativa; desde el inicio se presentan parlamentos breves, con réplicas y abundantes acotaciones implícitas:

Estribillo, versos 1-6[501]	**Versión en castellano "normalizado"**
—Antoniya, Flaciquiya, Gasipá.	—Antonillo, Francisquillo, Gaspar.
—¿Qué quelé? —¿Qué lesí? —¿Qué yamá?	—¿Qué queréis? —¿Qué decís? —¿Qué llamáis?
—Que no sé qué me a lalo	—Que no sé qué me ha dado
esa noche de Navilá.	esta noche de Navidad.
—¿Qué sentimo, qué tenemo, qué quejamo?	—¿Qué sentimos, qué tenemos, qué quejamos?
—Mucho me duele la cabezá.	—Mucho me duele la cabeza.

Lo primero que resalta es la caracterización de los personajes a través de su particular manera de hablar. Úrsula Camba Ludlow señala que "El 'habla de negro' o 'habla guineo' es la característica más sobresaliente de los negros que aparece en los villancicos, pues deforma el lenguaje y no es un castellano correcto"[502]. Como menciona la autora, "Aunque quizás los villancicos sólo estén retratando […] la forma de hablar de los bozales[503], la imagen se extiende a todos los negros incluidos los criollos"[504]. Por su parte, Baltasar Fra Molinero afirma, a propósito de la imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro, que "Un negro es un negro siempre, y su presencia tiene que ir anunciada por algo: una lengua, unas situaciones específicas (cómicas), una referencia constante a su situación social de esclavo"[505]. La caracterización de los negros a través de un modo particular de "deformar" la lengua española se tipificó de tal manera que el abuso del recurso fue incluso satirizado por Francisco de Quevedo en *El libro de todas las cosas y otras muchas más*: "Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en

[501] Sigo el texto literario de la versión más tardía. Véase la edición poética en el Anexo 2.
[502] Úrsula CAMBA LUDLOW. *Imaginarios ambiguos*…, p. 152.
[503] "BOÇAL: El negro que no sabe otra lengua que la suya […]". COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana*…, p. 285.
[504] Úrsula CAMBA LUDLOW. *Imaginarios ambiguos*…, p. 153.
[505] Baltasar FRA MOLINERO. *La imagen de los negros*…, p. 21.

volviendo las *r*, *l* y al contrario: como Francisco, *Flancisco*; primo, *plimo*"[506]. En opinión de Glenn Swiadon, "componer un diálogo en 'guineo' era más complejo de lo que Quevedo dejaba entender". Junto a las evidentes intenciones paródicas, el autor ve en el "habla de negro" la intención de "reproducir o, cuando menos, evocar parte de las verdaderas peculiaridades del afrocriollo español"[507]. Realiza, en su tesis doctoral *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, una aproximación con cierta amplitud y detalle a las variantes fonéticas y morfosintácticas en la construcción literaria del "habla de negro", sobre todo en lo que respecta al cambio de consonantes[508]. Recojo aquí sólo una de las múltiples modificaciones que describe y ejemplifica el autor, concerniente a una modificación vocálica, que me parece necesario citar para justificar mi lectura del sentido del texto literario[509]:

> Los cambios vocálicos indican una pronunciación errónea o, en posición final, errores de concordancia en número o género. En los artículos, nombres y adjetivos afectados, se prefiere a menudo la forma femenina del singular[510].

Numerosos villancicos de negro corroboran este uso recurrente de la desinencia *-a* para sustantivos y adjetivos, sean masculinos o femeninos, en singular o en plural. Sólo el contexto permite reconocer el género y el número. Y a veces ni eso. Los mecanismos de "deformación" fonética y gramatical para crear esta lengua literaria ficticia están, me parece, lejos de poder codificarse por completo. En cualquier caso, Baranda Leturio indica que "para que haya un efecto cómico es necesaria la exageración de las peculiaridades lingüísticas y la familiaridad de los receptores con las mismas"[511]. Esta

[506] Marcella TRAMBAIOLI. «Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas». *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, vol. 2*. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.). Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 1777.
[507] Glenn SWIADON MARTÍNEZ. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*…, p. 71.
[508] *Idem*, pp. 70-88.
[509] Por lo mismo, cuando cito el texto literario, coloco en una columna el original y en otra, una versión en castellano "normalizado", que permita comprenderlo.
[510] Glenn SWIADON MARTÍNEZ. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*…, p. 82.
[511] Consolación BARANDA LETURIO. «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario». *Revista de Filología Española*, LXIX (1989), p. 316.

caracterización está presente en los cuatro personajes que intervienen en los versos iniciales de *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*. Es decir, con la sola pronunciación de los primeros dos versos podemos reconocer que todos son negros.

Retomando el contenido del villancico, vemos que un primer personaje llama a otras personas. Ese primer verso, con sólo tres nombres propios, acarrea sendos gestos conativos de forma implícita. La parquedad verbal también es signo de otras condiciones de caracterización que se nos irán aclarando en los siguientes versos, pero que habrán de manifestarse desde el inicio en una interpretación performática. Cada uno de los invocados reacciona a la llamada y pregunta para qué se le requiere. El primer personaje, que será nuestro protagonista, responde que no sabe qué le ha dado. En cada pregunta y en la respuesta subyacen nuevos gestos conativos. Además, nos ubica en el momento del día y la ocasión: la noche de Navidad. Cada intervención genera una reacción y va generando así un desarrollo dramático, aunque no todas las acotaciones sean obvias. Por ejemplo, a pesar de la respuesta "no sé" del protagonista, los otros personajes advierten que no está bien y le preguntan qué le sucede. ¿Cómo podrían reconocer estos personajes, con la sola pronunciación o canto convencional de la letra, que el protagonista no se siente bien, que tiene algo anormal y se está quejando? Como mínimo, hace falta manifestarlo a través de la entonación de la voz, es decir, a través de una intencionalidad en la verbalización que denote el problema. Sin duda resulta aun más claro si se manifiesta con la gestualidad de una actitud específica, con determinados movimientos, con alguna manera de desplazarse. O sea, hace falta comunicarlo de forma extraverbal, a través de expresión corporal. Sólo después de que le preguntan con insistencia y contrariedad es que el protagonista aclara que le duele mucho la cabeza[512]. Esta manera del protagonista de expresar por partes lo que en condiciones normales podría decirse directamente, con claridad y fluidez, conlleva de forma implícita una gestualidad que haga evidente lo que por fin alcanza a expresar con palabras: está indispuesto.

[512] Nótese el componente paródico de acentuar mal las palabras. Aunque la escritura original no recoge los acentos gráficos o tildes, queda claro que el personaje negro debe decir "cabezá", con acento agudo, para que rime con "Gasipá" (Gaspar), "yamá" (llamáis) y "Navilá" (Navidad). Los acentos de la música confirman esta caracterización prosódica, como puede verse en el ejemplos 8, 9, 10 y 13.

La música refuerza la idea de que las palabras de los personajes han de acompañarse con expresión corporal. De entrada, las palabras de cada personaje corresponden a sendas voces. Es decir, cada voz interviene sólo cuando participa el personaje que representa. La intervención inicial del protagonista, asignada al alto 1°, presenta dos características afines a la necesidad de expresar corporalmente su malestar. Por un lado, la pronunciación de cada nombre está separada por una pausa mayor a un compás, mostrando así la dificultad del personaje para expresarse con fluidez. Por otro lado, la cantilación de cada nombre inicia con la elevación melódica propia del inicio de una frase. Pero la voz no puede sostenerse en los primeros dos intentos y, melódicamente, cae al mismo punto donde parte, como podemos apreciar en la imagen 32. Esto pareciera reflejar falta de energía del personaje. No es sino hasta el tercer intento, con el nombre "Gasipá", que imprime energía para iniciar más agudo y lograr sostener arriba el último sonido, con una nota larga, además. La configuración melódica y las pausas entre cada intento denotan un esfuerzo del personaje, que no oculta cierto grado de aflicción al final, con la última nota alargada.
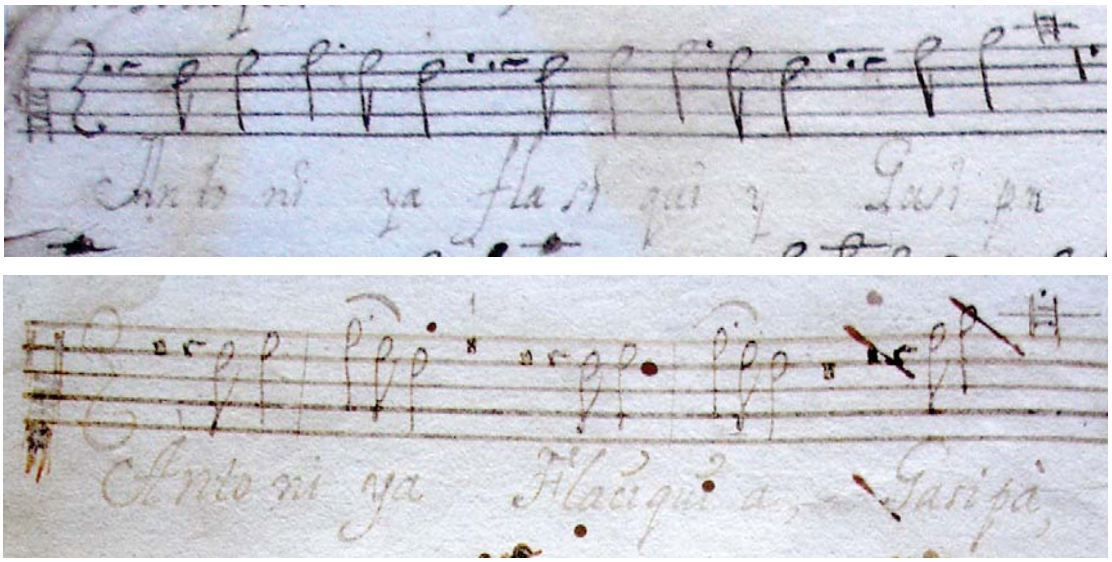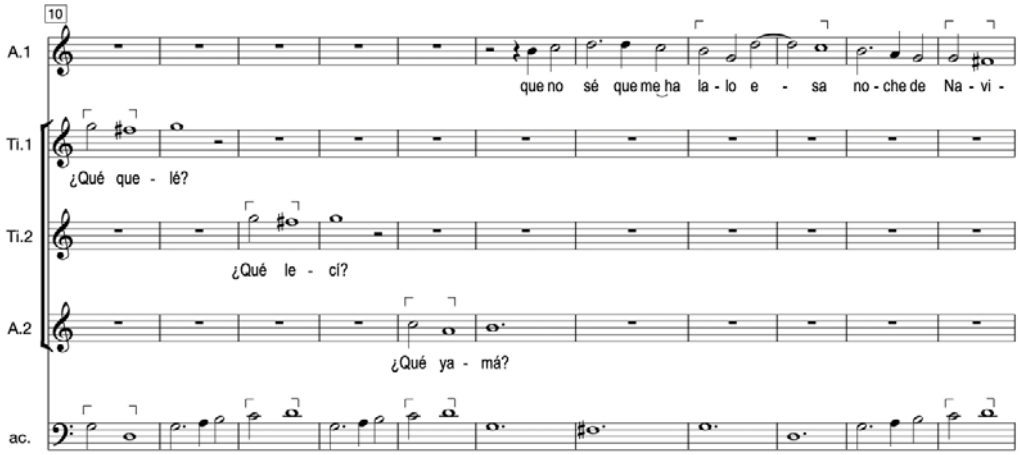


Imagen 32. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, detalle del inicio del alto 1° de ambas fuentes.

La intervención de cada uno de los otros tres personajes, que responden con sendas preguntas, está configurada de manera que la última nota se eleva, marcando

así el gesto de interrogación, como podemos ver en el ejemplo 7[513]. La respuesta del protagonista fluye ahora con normalidad: la voz se eleva al inicio de la entonación hasta llegar a la cuerda de recitación (tenor, mediación, *repercussa* o dominante) del séptimo tono[514], para descender y realizar una cláusula en la nota final de dicho tono.



Ejemplo 7. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 10-20.
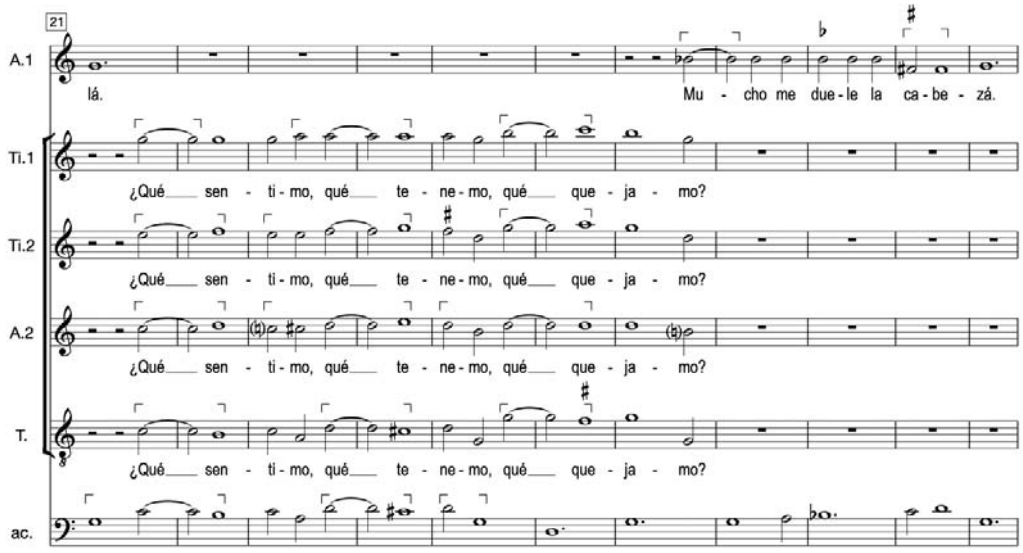
Vemos que, como ya fue caracterizada la indisposición del protagonista, ahora es necesario que pueda darse a entender, sosteniendo la voz con una estructura melódica funcional. Pero su respuesta expresa que no sabe qué es lo que le ha dado.

Ante esto, las preguntas "¿Qué sentimo, qué tenemo, qué quejamo?" son cantadas por el segundo coro completo (Ejemplo 8). Es decir, el interés por el bienestar de nuestro protagonista es expresado por toda la colectividad y no sólo por los tres personajes invocados. Se nos presenta así la acotación implícita de la reacción de personajes

[513] Salvando las distancias de las descripciones tomadas desde la antigüedad clásica hasta la Edad Media, pero que aun se conservan en las lenguas mediterráneas, pueden verse algunas características de las inflexiones de la voz al declamar en voz alta en el apartado "La cantilación y sus procedimientos musicales". Juan Carlos ASENSIO. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas…* Madrid: Alianza Música, 2003, pp. 170-178.

[514] Véase Bernardo ILLARI. «¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente». *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Melanie Plesch (ed.). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, p. 292.

que ni siquiera han sido mencionados en la letra, pero que han de estar presentes en escena. Su particular lengua los caracteriza también como negros.



Ejemplo 8. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, versión de finales del s. XVII, estribillo, cc. 21-31.

La música de Fray Felipe para este villancico pone al servicio del dramatismo el manejo de los recursos "tonales", por lo cual le dedico alguna atención mayor que a los otros casos presentados en este capítulo. Las preguntas del conjunto de negros, agrupados en un segundo coro, hacen cláusulas de mediación en tonos distintos al inicial y literalmente van haciéndose más agudas: el tenor presenta cláusula de mediación de octavo tono para la primera pregunta, cláusula de mediación del séptimo tono para la segunda pregunta (es decir, un tono arriba que la correspondiente a la primera pregunta), y cláusula final del séptimo tono para la tercera pregunta, una cuarta arriba que la pregunta precedente (Imagen 33).

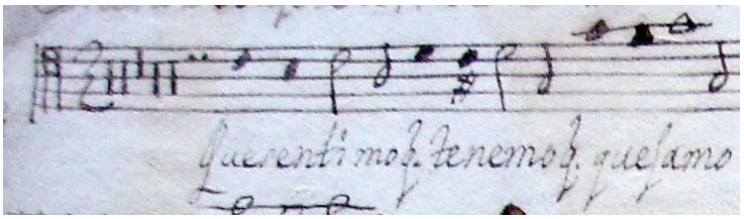


Imagen 33. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá* (383.a), parte de tenor, estribillo. Cláusulas que suben de tono en las preguntas "¿Qué sentimo, qué tenemo, qué quejamo?".

Todo el bloque homofónico va haciéndose más agudo a cada pregunta. Junto a este aumento de tensión sonora por altura, se añade la tensión de un intervalo de quinta disminuida sobre la nota de resolución del retardo propio de las cláusulas, en los tres casos, como podemos observar en el ejemplo 8. Así, la elevación de cada pregunta a un ámbito más agudo, con disonancias que añaden inestabilidad, refuerzan la contrariedad y preocupación de todos por el estado del protagonista. No son preguntas neutras; son preguntas con tensión dramática en aumento.

La música para la respuesta del protagonista introduce un cambio cargado de dramatismo, al responder en primer tono, pero conservando la misma nota final del séptimo tono. Es decir, de la sonoridad con tercera mayor con la que finalizan las preguntas del coro 2º, el protagonista pasa a responder en modo menor, justo cuando se queja con la frase "mucho me duele la cabezá". Esta modulación que conserva una misma nota final, como vemos en el ejemplo 8 y que podría considerarse "irregular" en el estilo de la época, está aquí al servicio del argumento dramático de la obra. En este punto se presenta una significativa diferencia entre las dos fuentes. Las preguntas del segundo coro resuelven, como vimos, en la final del séptimo tono. La tercera sobre esa final, cantada por el alto 2º, debe ser una tercera mayor. Pero en la fuente del siglo XVII esa tercera mayor coincide con la primera nota del alto 1º —nuestro protagonista—, que tiene marcada una alteración explícita en ambas fuentes y transforma en tercera menor esa misma nota, como puede verse en la imagen 34 y el ejemplo 8.

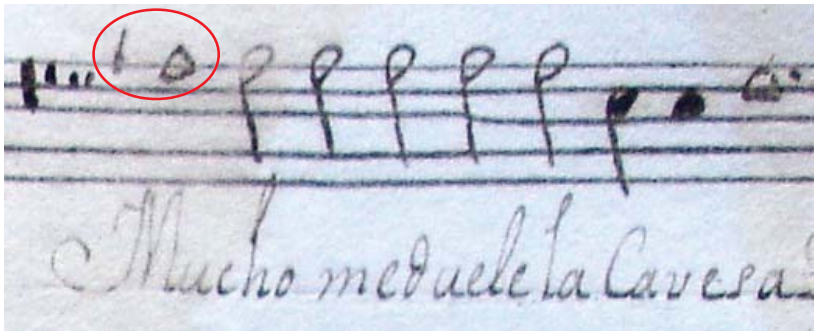


Imagen 34. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá* (383.a), parte de alto 1°, estribillo. “Mucho me duele la cabezá”.

En otras circunstancias, mi condición de intérprete, sea al elaborar una edición o en la ejecución musical, me haría sugerir un semitono sobreentendido en la última nota del alto 2º en el compás 27 (véase el ejemplo 8), para evitar ese choque cromático de “*mi* contra *fa*”[515]. Pero en este contexto, esa “irregularidad” —la superposición de una tercera menor del alto 1º solista a la sonoridad de tercera mayor del coro 2º— es la que marca precisamente el mal estado del negro protagonista. Además, esa tercera menor sobre la nota final cae de salto a la sensible, que tanto para el séptimo como para el primer tono corresponde a una cláusula sostenida. De este modo, el salto se transforma en una expresiva cuarta disminuida. Por su parte, Manuel José de Quirós, quien anotó la fuente de 1740, eludió ese choque cromático, introduciendo un compás adicional con la sonoridad menor previo a las palabras del negro borracho, aunque olvidó corregir en los papeles de tenor y de bajón[516].
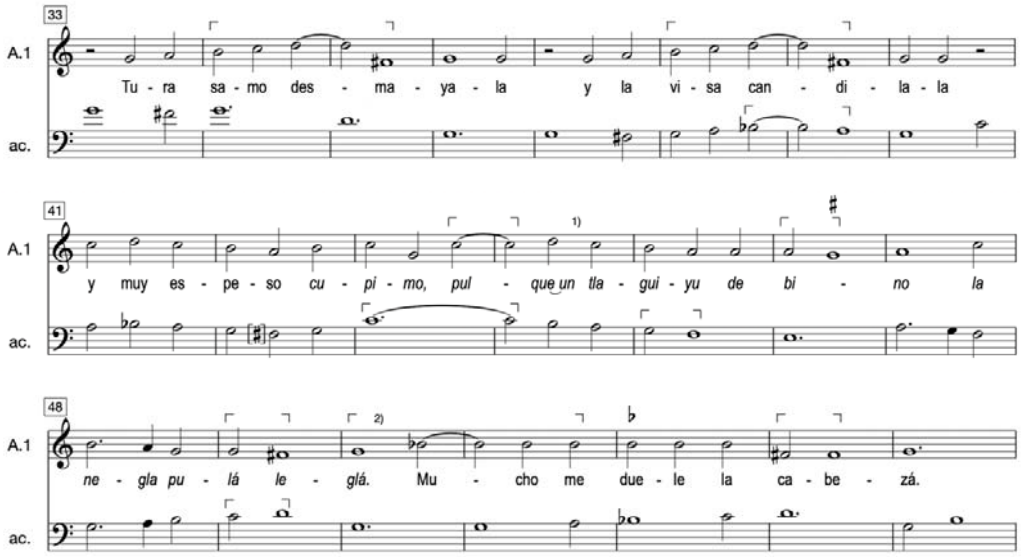
Continuando con la letra del estribillo, vemos que el protagonista describe sus malestares y la causa de ellos en los siguientes versos:

[515] Me refiero a las voces *mi* y *fa* del sistema hexacordal, no a la altura absoluta que la teoría musical moderna da a las notas.
[516] Cotéjese el ejemplo 8, transcrito a partir de la fuente del siglo XVII, con la transcripción sin transportar de la obra en el anexo 2, a partir de la fuente de 1740.

Estribillo, versos 7-12	**Versión en castellano “normalizado”**
Tura samo desmayala	Todos estamos desmayados,
y la visa candilala	con la vista encandilada,
y muy espeso cupimo,	y muy espeso escupimos,
pulque un tlaguiyu de bino	porque un traguillo de vino
la negla pulá leglá.	a los negros podrá alegrar.
Mucho me duele la cabezá.	Mucho me duele la cabeza.

El negro protagonista empieza describiendo sus malestares —pérdida de la conciencia, encandilamiento, necesidad de escupir espeso (posible eufemismo de vomitar)— pero pasa a decir que la causa de todo ello le produce alegría. Esa manifestación de gozo deriva nuevamente en la queja por el dolor de cabeza. Cada condición descrita por el personaje requiere de actitudes y gestos que refuercen y hagan inteligible lo que pronuncia en su “lengua deformada”. Además, conlleva la alternancia de las actitudes contrastantes de indisposición, jolgorio y vuelta al achaque.

La música recoge esos cambios:



Ejemplo 9. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 33-54.
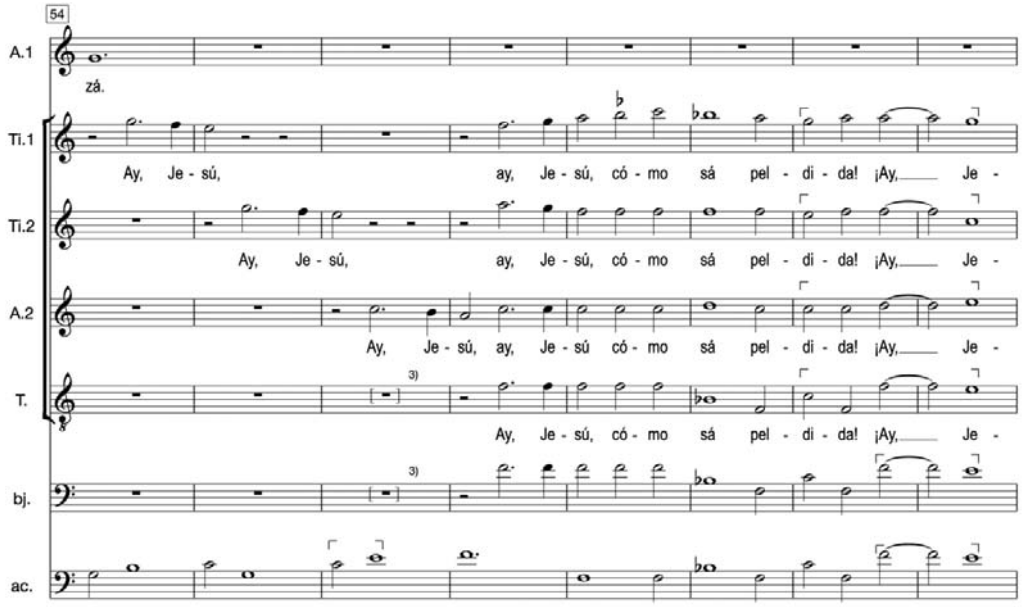
Los primeros dos versos de esta intervención del protagonista presentan idéntica configuración melódica para sendas descripciones de padecimientos. El inicio traza una línea ascendente de entonación, por grados conjuntos que parten de la nota final del séptimo tono hasta llegar a su cuerda de recitación, pero desde ahí cae hasta la sensible de la nota final del tono, en un aparatoso salto descendente de sexta menor, que resuelve a la nota final. Pero el acompañamiento cambia para el segundo verso, aunque el trazo melódico de la voz sea idéntico al del primero, en una especie de paronomasia. Sobre la palabra "candilala", el bajo desciende cromáticamente la tercera nota sobre la final, de manera que introduce, de nuevo, la sensación de un primer tono, que vuelve menor la sonoridad (ejemplo 9, cc. 38-40) De este modo, el inicio de la frase se percibe mayor, pero se transforma en menor cuando la voz alcanza la cuerda de recitación y se desploma una sexta menor hacia abajo. Luego de una inflexión al tercer tono en el verso "y muy espeso cupimo, pulque un tlaguiyu de bino", retoma el modo mayor del séptimo tono para las palabras "la negla pulá leglá". La frase "Mucho me duele la cabezá" repite la configuración de su primera exposición, con el consiguiente contraste entre la tercera mayor de "podrá alegrar" y la tercera menor de la cefalea. Vemos, pues, que la música refuerza la gestualidad inscrita en el parlamento, al dar una sonoridad distinta a cada sensación o afecto.
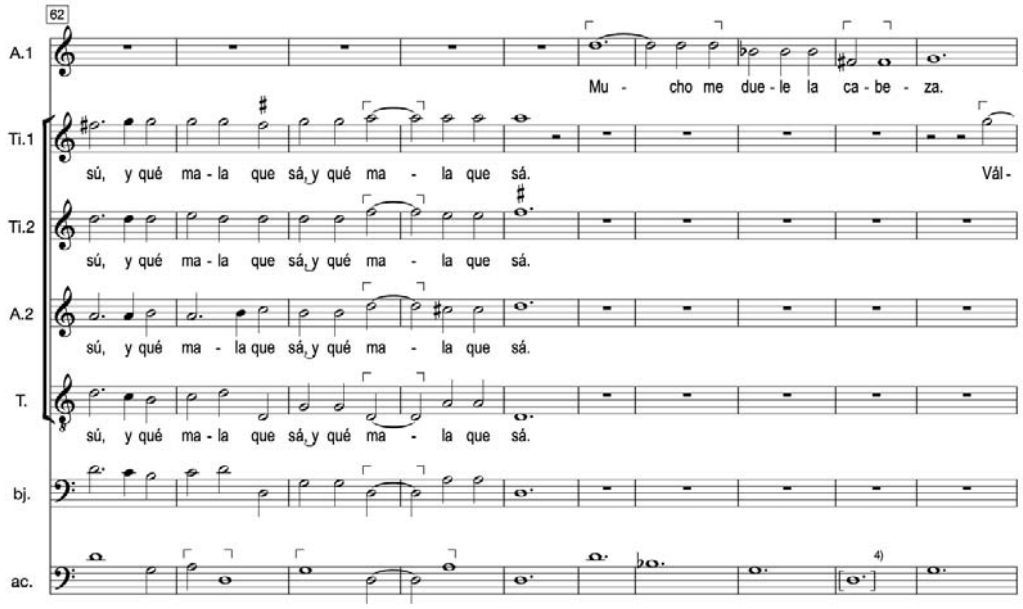
La colectividad de los negros responde escandalizada, pero el protagonista simplemente se sigue quejando:

Estribillo, versos 13-15	**Versión en castellano "normalizado"**
—¡Ay, Jesú, cómo sá peldida!	—Ay, Jesús, cómo está perdido!
¡Ay, Jesú, y qué mala que sá!	¡Ay, Jesús, y qué malo que está!
—Mucho me duele la cabezá.	—Mucho me duele la cabeza.

Las réplicas, la gestualidad, la caracterización de los personajes a través de actitudes y reacciones contrastadas son evidentes como para obviar su descripción minuciosa. Respecto a la música, resalto que la expresión "Ay, Jesú" es exclamada primero

por Antonio, Francisco y Gaspar en forma consecutiva, antes de que el coro segundo completo manifieste en homofonía el escándalo por lo perdidamente borracho que está el protagonista. La expresión colectiva aprovecha de nuevo inflexiones modulantes para darle carácter a palabras significativas, como "sá peldida" (Ejemplo 10, cc. 59-60). La última frase, "y qué mala que sá", se presenta dos veces; la primera con cláusula en *sol*, de sonoridad mayor, y la segunda con cláusula en *re*, de sonoridad menor (Ejemplo 10, cc. 63-66). En este recurso musical subyace un cambio de carácter al repetir la misma frase. La primera puede expresar contrariedad; la segunda, aflicción. Y el protagonista insiste en su malestar, ahora iniciando a una altura más aguda la frase "mucho me duele…". De este modo, la reiteración conlleva no sólo la insistencia en el achaque que le agobia, sino la acotación implícita de estar reaccionando a las palabras de los demás (Ejemplo 10, cc. 67-71).





Ejemplo 10. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 54-71.

Uno de los personajes reprende al borracho y le reclama por defraudar a todos los negros, cuando debería ser el protagonista en la noche de Navidad:

Estribillo, versos 16-21	**Versión en castellano "normalizado"**
—Válgame, Nosa Siola,	—Válgame, Nuestro Señor,
con eso salimo aola,	con eso salimos ahora,
cuando elas tula neglía	cuando eras todo un negrillo
de la maiol visarría,	de la mayor bizarría,
a que turo lo blanco	a quien todos los negros
venía a escuchal[517].	venimos a escuchar.

En las palabras de este personaje subyacen acotaciones implícitas respecto a su actitud y gestualidad conativa hacia el borrachín. Como ya mencioné, cuando la

[517] Los versos 20 y 21 presentan una variante significativa en la fuente del siglo XVII: "a que turu lu neglo venimo a escuchá" ("a quien todos los negros venimos a escuchar"). El cambio en la versión de 1740 compromete aun más al protagonista, pues lo pone como motivo de orgullo de los negros ante el grupo cultural dominante y, por consiguiente, responsable de la decepción que pueda causar.
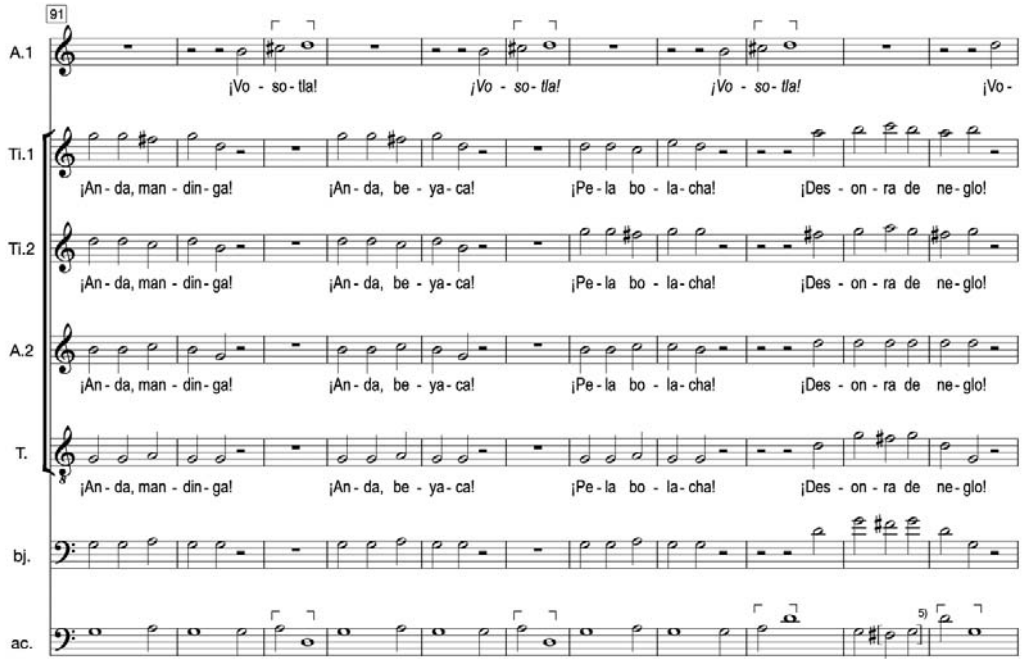
intervención de un mismo personaje ocupa una estrofa entera, los versos forman pareados. Es la música la que nos permite reconocer que los versos 16 a 21 corresponden a un único personaje, específicamente a "Antoniya", pues se presenta como un solo del tiple 1º. En esta intervención de Antonio, sin embargo, el último verso abandona la rima del verso precedente, para presentar la rima *á* con la que concluye cada estrofa y que anticipa el ritmo picado de un baile asociado con los negros en el ámbito hispano y portugués[518]. Pero retomo el orden de la trama.

Los siguientes versos de este extenso estribillo constituyen el momento de mayor tensión dramática:

Estribillo, versos 22-26	**Versión en castellano "normalizado"**
—¡Anda, mandinga! —¡Vosotla!	—¡Anda, mandinga! —¡Vosotros!
—Anda, beyaca! —¡Vosotla!	—¡Anda, bellaco! —¡Vosotros!
—¡Pela bolacha! —¡Vosotla!	—¡Perro borracho! —¡Vosotros!
—¡Desonla de neglo!	—¡Deshonra de negro!
—¡Vosotla selá!	—¡Vosotros seréis!

El conjunto de negros reta al protagonista borracho, espetándole adjetivos que, en este contexto, han de entenderse como insultos, a juzgar por las réplicas del aludido. Los calificativos "mandinga" —una de las etnias de la África Occidental que se esclavizaron y comercializaron en la América colonial[519]—, bellaco, incluso "perro borracho", como se anotó en la copia de 1740, no pueden sino tomarse como afrentas de todos los personajes en escena hacia el protagonista, que se ve obligado a defenderse con las respuestas "¡Vosotros!" "¡Vosotros seréis!" En las réplicas breves, ágiles y desafiantes están inscritas acotaciones que señalan actitudes y gestos conativos confrontados.

[518] Más adelante abordo con algún detalle el cumbé, a propósito del villancico anónimo *Al ver la gente de Angola*.
[519] Gonzalo AGUIRRE BELTRÁN. *La población negra de México. Estudio etnohistórico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.



Ejemplo 11. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 91-101.

La música sigue agrupando homofónicamente a todo el conjunto de personajes del segundo coro y oponiéndolo al alto 1°, protagonista borracho (Ejemplo 11). Este desequilibrio numérico de un conjunto de personajes recriminando a un único personaje borracho ha de marcarse con gestos que denoten asedio de aquéllos, y reacciones defensivas de éste, pero con osadía. Las primeras tres frases imperativas del segundo coro se presentan con el mismo bloque homofónico. La respuesta "vosotla" del protagonista borracho se repite idéntica también. Así, se hace evidente la intransigencia de unos y del otro. Esa insistencia con oposición tonal que no cede es generadora de tensión; tal tensión creciente ha de hacerse evidente con una intencionalidad que va más allá de la simple repetición de unas mismas palabras con la misma música. La frase "¡Desonra de neglo!" se construye sobre la misma secuencia armónica —o sea, insiste en lo mismo— pero reorganizando la conducción de las voces en un ámbito más agudo. He aquí la acotación implícita de una reacción exasperada a la intransigencia del negro borracho. A los insultos precedentes, el borracho argumenta:

Estribillo, versos 27-32	**Versión en castellano "normalizado"**
Que yo so —¿Qué?—	Que yo soy —¿Qué?—
una siolo —Hihí—	un señor, —Jijí—
malqueza de Sanguanguá[520] —Hahá—	marqués de Sanguanguá, —Jajá—
y muy honrala. —Hihí, hahá—	y muy honrado. —Jijí, jajá—
Y vosotla una pura vellaca	Y vosotros puros bellacos,
y agola lo velá.	y ahora lo verán.

Enfocando la lectura en la búsqueda de indicios de teatralidad, noto que aquí aumenta la fluidez de las réplicas. Una única frase del protagonista está interrumpida por cuatro intervenciones del conjunto de negros. Veamos. La primera intromisión denota cierta agresividad retadora, al interrumpir al protagonista cuando apenas empieza a decir "Que yo soy…", con la pregunta "¿Qué?". Es este el clímax en cuanto a tensión dramática, dada la agresividad del conjunto de negros, que no dejan ni argumentar al borrachín. Precisamente esto desencadena un cambio de estrategia en el protagonista. Con astucia, se transforma y asume una actitud burlesca ante su propia condición, para provocar la risa de sus agresores. Nuestro protagonista argumenta que es una persona "digna", con los títulos nobiliarios de señor y marqués (pero no sobre un territorio, sino sobre un baile llamado sanguanguá); muy honrado, además. El simple hecho de que un negro, socialmente vinculado con la servidumbre —sea bozal o criollo, esclavo o libre— se ufane de pertenecer a la nobleza, habrá resultado cómico para la audiencia hispana de los siglos XVII y XVIII. Incluso sus propios compañeros negros en escena se ríen de semejantes ocurrencias. Esta comicidad activa, intencionada, parece ser una estrategia teatral que conduce el argumento a la resolución del conflicto por distensión. En efecto, las siguientes intromisiones del grupo de negros ya no son palabras amenazantes, sino risas desencadenadas por lo que va diciendo el protagonista. La gestualidad implícita es

[520] Glenn Swiadon afirma, a partir de la revisión de la letra de seis "villancicos de negro" del siglo XVII, que *sanguanguá* corresponde a un "son" asociado con los negros. Añade que "En kimbundu, el adjetivo 'alegre' se traduce por *kisangusangu*, que sin el prefijo *ki-* da *sangusangu* (Da Silva 1964, *s.v.* alegre). La semejanza fonética entre *sangusangu* y *sanguanguá* indica que el nombre del baile deriva de la palabra bantú". Glenn SWIADON MARTÍNEZ. «África en los villancicos de negro…», p. 46.

evidente. Las notas largas con las que se prolongan las respectivas sílabas acentuadas de las palabras “siola” y “unrala” (Imagen 35) marcan un gesto de intención expresiva, posiblemente una mímica jactanciosa.

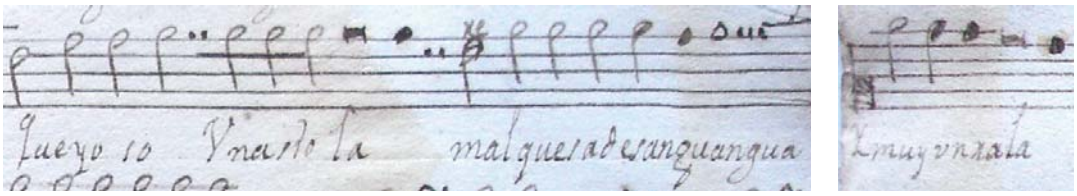


Imagen 35. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá* (383.a), parte de alto 1°, estribillo. “Que yo só”.

Parece inconcebible, además, que las interjecciones “Hihí”, “Hahá”, hayan de cantarse con la frialdad de pronunciar con precisión fonética y entonar con cuidado y lustre los sonidos de la notación musical, sin ocuparse del esperable cambio de sonoridad e intención entre el habla y la risa, así como de la expresión corporal necesaria para denotar las risas contenidas “hihí” o las abiertas carcajadas “hahá” por las ocurrencias del borracho.

Ganada la simpatía del conjunto de negros, que se verifica por la desaparición del contraste tonal, el borrachín puede darse el lujo de insultarlos, sin darles oportunidad de réplica, pues inmediatamente anuncia que se los demostrará y convoca:

Estribillo, versos 33-47	**Versión en castellano “normalizado”**
¡Ah, de turo lo neglo! ¡Ola, ola!	¡Ah, de todos los negros! ¡Hola, hola!
—¿Pala qué yamá?	—¿Para qué llamáis?
—Para que vamo a Belé —Lelé—	—Para que vayamos a Belén —Lelé—
a ve lo Niño Manué —Lelé—	a ver al Niño Manuel —Lelé—
que se ha nasiro en la paja. —Lalá—	que ha nacido entre pajas. —Lalá—
Lo neglo se ha de hacé raja —Lalá—	Los negros se han de hacer rajas —Lalá—
cantando, tucando,	cantando, tocando,
baylando a lindo compá.	bailando a lindo compás.
Mucho me duele la cabezá.	Mucho me duele la cabeza.

—Bolachita bene,
bolachita va,
bolachita canta,
bolachita sá.
—Mucho me pesa la cabezá.
—Bolachita, bolachita sá.

—Borrachito viene,
borrachito va,
borrachito canta,
bolachito está.
—Mucho me pesa la cabeza.
—Borrachito, borrachito está

La llamada a todos los negros se anuncia elevando la voz con un salto desde la final del séptimo tono hasta la cuerda de recitación, signo que refleja el gesto fático de dirigirse a una multitud lejana. La respuesta de los convocados está anotada en los mismos papeles del coro 2º. Veo aquí tres posibilidades. O los negros ya presentes en escena se sienten inquietos e intrigados porque el protagonista esté convocando a otros negros —no olvidemos que un momento antes estaban discutiendo con él— o en ese momento los cantores intérpretes pasan a representar a un nuevo conjunto de personajes negros, que responden al llamado. Una tercera posibilidad consiste en que en ese momento se incorporen otros cuatro cantores, si no más, cuyas líneas están anotadas en los mismos papeles del coro 2º. En cualquier caso, el protagonista responde cantando lo que parece una tonadilla, que repite con cada frase gramatical. La configuración rítmica de esta tonadilla desplaza el pulso a la segunda mínima del compás, imprimiéndole un ritmo de baile sincopado (Imágenes 36 y 37).

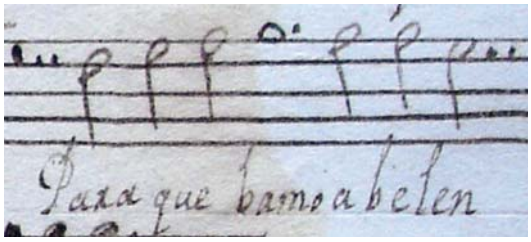


Imagen 36. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, parte de alto 1º, tonadilla con acento desplazado. En esta fuente (383.a), aparecen erróneamente dos silencios de mínima, donde debe ir solo uno.
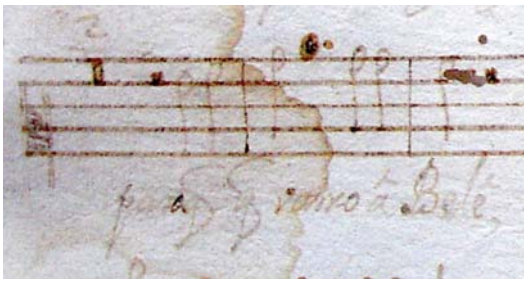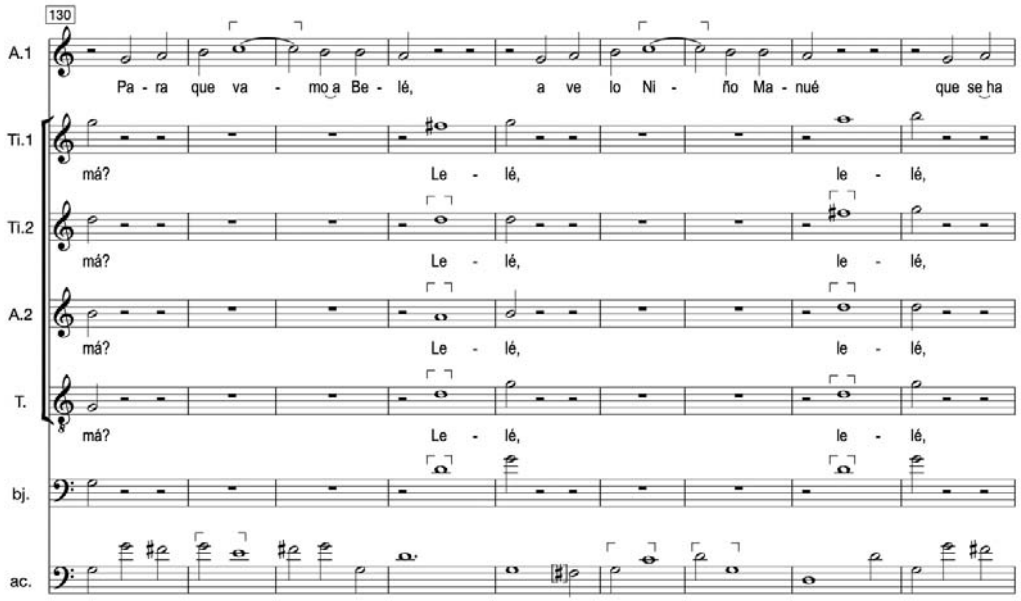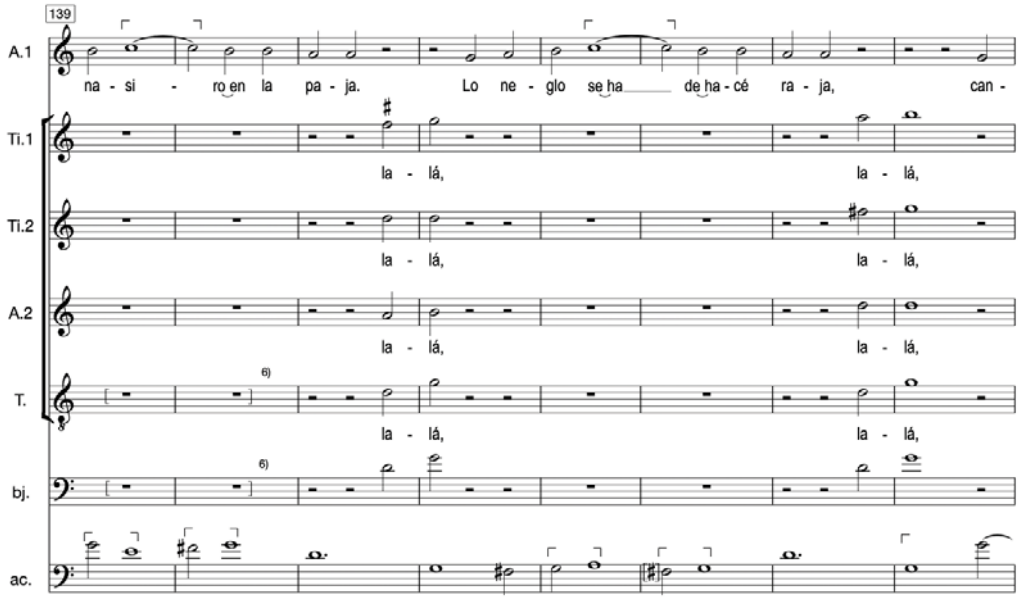


Imagen 37. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, parte de alto 1º, tonadilla con acento desplazado. En la fuente de 1740 (383.b-01) se anotó correctamente el desplazamiento de una sola mínima.

El coro 2º, sea conformado por los cuatro cantores iniciales o por el conjunto de ellos más los que recién se incorporaron, responde con expresiones rítmicas, sin carga léxica, que marcan el acento desplazado y su resolución picada, con acento agudo. Por fin aparece, hasta el verso 35, mención del elemento central de la fiesta que ha de celebrar este villancico: con su canto y baile, nuestro protagonista convoca a los negros para ir a ver al Niño que nació en Belén entre pajas, afirmando que los negros han de desvivirse, "cantando, tocando, bailando a lindo compás". El contenido del texto literario y la configuración del texto musical muestran que esta tonadilla constituye un auténtico baile dramático (Ejemplo 12). No he podido ubicar la procedencia de la tonadilla citada en este villancico, pero no descarto la posibilidad de que sea una tonadilla preexistente de

amplia difusión o una compuesta expresamente para determinado baile dramático[521]. Por supuesto, también cabe la posibilidad de que la tonadilla haya sido compuesta por Fray Felipe de la Madre de Dios, expresamente para este villancico.



[521] Carmelo Caballero propone una tipología de modelos de utilización de música de bailes en villancicos, a partir de la comparación de fuentes musicales para bailes dramáticos, sainetes y villancicos, conservadas en el archivo de la catedral de Valladolid. Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid». *Calderón: innovación y legado, actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (2000)*. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.). New York, P. Lang, 2001, pp. 53-86.



Ejemplo 12. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, estribillo, cc. 130-146.

Los versos “cantando, tucando, baylando a lindo compá” introducen una variación rítmica que marca el acento de cada verbo y lo separa del siguiente con un compás de pausa. Nuestro protagonista canta solo, sin respuesta del coro; esperablemente, también realiza alguna variación coreográfica como solista. Este breve solo, que implica un esfuerzo adicional del protagonista, desemboca una vez más en el achaque “Mucho me duele la cabeza”. El coro retoma la coreografía, afirmando “borrachito viene, borrachito va, borrachito canta, borrachito está”. Una última exclamación de “Mucho me duele la cabezá” nos muestra al protagonista nuevamente perdido de borracho, para finalizar con todo el conjunto afirmando “bolachita, bolachita sá”.

El estribillo de este villancico desarrolla las cuatro estructuras entremesiles de acción, de situación, de personaje y de lenguaje literario. Constituye un auténtico entremés que, además, finaliza con un baile dramático. Esta única sección es autosuficiente en cuanto a discurso literario, musical y dramático, con su preparación, desarrollo y resolución. Es verosímil la posibilidad ya mencionada de que en 1740 se haya ejecutado sólo el estribillo como sexto villancico de los maitines de Navidad en la catedral de Guatemala.

Pero continúan unas **coplas**. La copia de finales del siglo XVII presenta diez, mientras que, como ya mencioné, en la fuente de 1740 no fueron anotadas las coplas (al menos en los papeles que se conservan, que parecen estar completos), pero se le añadieron catorce —las diez originales y cuatro más— probablemente en 1744. Cada fuente evidencia una configuración distinta de intérpretes para esta segunda sección del villancico. La del siglo XVII asigna las coplas impares al tiple 2º solo y las coplas pares al alto 1º solo. En cambio, la copia de mediados del siglo XVIII asigna las coplas impares a todo el coro 2º, indicando expresamente que los tiples han de cantar al unísono, mientras el alto y tenor bajete cantan una segunda línea melódica, también al unísono, que no es sino una adecuación del bajo del acompañamiento. Las coplas pares siguen correspondiendo al alto 1º solo. De este modo, pareciera que en el siglo XVII las coplas estuvieron a cargo de dos personajes —"Flaciquiya" y el protagonista borracho— mientras que en una ejecución de 1744 en el convento de San Francisco de Guatemala, a cargo de la capilla de la catedral, el diálogo se realizó entre la colectividad de los negros y el borrachín. Cada dos coplas, la colectividad de negros responde con el baile picado. En la fuente más temprana, el alto 1º, que acaba de terminar de cantar sus respectivas coplas pares con el insistente achaque "Mucho me duele la cabezá", no interviene en el baile, mientras que en la fuente de mediados del siglo XVIII, el borrachito se incorpora al baile colectivo, doblando la línea del alto 1º. Estas pequeñas diferencias, que no modifican los textos literario y musical[522], conllevan dos maneras distintas de realización escénica.

La estructura literaria de la segunda sección constituye unas coplas romanceadas a las que se le sustituye el cuarto octosílabo de cada cuarteta por un endecasílabo[523]. Luego de cada dos cuartetas de romance se añade una responsión polimétrica, a

[522] Salvo la adición literaria de dos pares de coplas en 1744, que ya mencioné, hay algunas diferencias en la grafía de las palabras ("essá, elsá, ezá"), en el mecanismo de caracterización lingüística ("el Niño", "lo Niño"; "yo no pretendo agualá", "yo no, no entende agualá"; "al Siola", "al Siolo", etcétera) o errores duplográficos al repetir palabras de un verso en otro. En general, parece que las diferencias responden a ajustes para clarificar o retocar el sentido, o para corregir la métrica.

[523] Antonio Alatorre señala que esta estructura de romance fue inventada por Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), "en uno de aquellos certámenes académicos que servían para estimular la inventiva de los concursantes". Antonio ALATORRE. *Cuatro ensayos*…, p. 36. Indica que "Este esquema […] tuvo mucha vida en los decenios ultrabarrocos". *Idem*, p. 141.

manera de estribillo, conformada por un decasílabo, cuatro hexasílabos, un heptasílabo y un pentasílabo. Esta responsión intercala interjecciones rítmicas fuera de la métrica, únicamente con fines rítmicos, a juzgar por el apócope "bolachí". La rima asonante *á* le da cohesión no sólo a toda la sección, sino al villancico completo.

Atendiendo la trama, recojo aquí sólo el primer par de coplas con su responsión, pues son representativas del discurso dramático y a la vez de toda la sección.

Coplas 1 y 2 con su responsión	**Versión en castellano "normalizado"**
—Al pultal emo iegalo,	—Al portal hemos llegado,
milá a lo Niño yolá	mirad al Niño llorar
en lo blaso de Malía,	en los brazos de María,
pulque la neglo la yegue a arruyá.	porque los negros lo lleguen a arrullar.
—Ya le milo y cómo ezamo,	—Ya le miro. ¡Y cómo estamos!,
si caelá o no caelá,	si caerá o no caerá,
me palice que a lo Niño	me parece que al Niño
turo pulcrisa se le va en tembrá.	toda pulcritud se le va en temblar.
Mucho me duele la cabezá.	*Mucho me duele la cabeza.*
—Lelelé, lalalá,	*—Lelelé, lalalá,*
bolachita vene,	*borrachito viene,*
bolachita va,	*borrachito va,*
bolachita canta,	*borrachito canta,*
bolachita sá,	*borrachito está,*
pulque mucho le pesa	*porque mucho le pesa*
la cabezá.	*la cabeza.*
Lelelé, lalalá,	*Lelelé, lalalá,*
bolachí, bolachita sá.	*borrachí, borrachito está.*

En las coplas impares, el personaje "Flaciquiya" —o todos (excepto el borracho), según la versión de 1744— va describiendo distintos tópicos asociados con la Navidad, de acuerdo a como lo ven y viven los negros que llegan a visitar el portal de Belén: el Niño llorando en los brazos de María, la compañía de un buey y una mula, la presencia de ángeles y de pastores adorándolo, la actitud reverente de San José, el movimiento vívido de toda la escena. El desborde de la métrica en el cuarto verso conlleva un cambio

de carácter, que pasa de la descripción solemne —pero narrada en primera persona— a la actitud jocosa. Casi todas las intervenciones del personaje o personajes que cantan las coplas impares incluyen el verbo imperativo "mira"; en una ocasión también aparece "oye". Subyace ahí la acotación implícita de un gesto deíctico, señalando diversos íconos. Los íconos podrían sobreentenderse o estar efectivamente presentes en el espacio escénico. La posibilidad es verosímil, dado que era y sigue siendo común la inclusión de imágenes escultóricas de un "Nacimiento" o "Belén" en espacios religiosos durante la época navideña.

Para cada descripción en las coplas impares, el protagonista responde con un mote chusco en la correspondiente copla par. El verso endecasílabo de esa copla añade picardía e ingenio a la opinión del protagonista, quien cambia, por ejemplo, el sentido de "oficial de la sierra", en referencia a la condición de San José como carpintero, para justificar su deseo de consumir el licor de la sierra. Inmediatamente después del endecasílabo, el protagonista insiste en el malestar de su borrachera. Esto desencadena el baile picado del conjunto de negros —anunciado con las expresiones rítmicas "le-le-lé, la-la-lá"—, quienes se burlan de su condición. Cada copla condensa una variedad de acotaciones implícitas que ordenan gestos, movimientos, actitudes y acciones. Dada la cantidad de coplas, resulta excesivo señalar las acotaciones de cada una. Baste la sola cita de la copla 4, sin más explicación:

Copla 4	**Versión en castellano "normalizado"**
—Mana, si lo bueye alienta	—Hermano, si el buey alienta
y la mula en comel da,	y la mula en comer da,
yo a la salud de lo Niño,	yo, a la salud del Niño,
gol, gol, gol, gol, otlo tlago he de echá.	gol, gol, gol, gol, otro trago he de echar.
Mucho me duele la cabezá.	Mucho me duele la cabeza.

Curiosamente, el texto musical pareciera invertir la caracterización de los personajes. Las coplas impares trazan, para los octosílabos descriptivos, una línea melódica tambaleante y con notas de mediana duración en hemiolas, como si el borracho fuera

"Flaciquiya" o todo el conjunto de negros. El cambio al carácter pícaro del verso endecasílabo adquiere agilidad y estabilidad melódica en la entonación, recuperando además el pulso ternario.
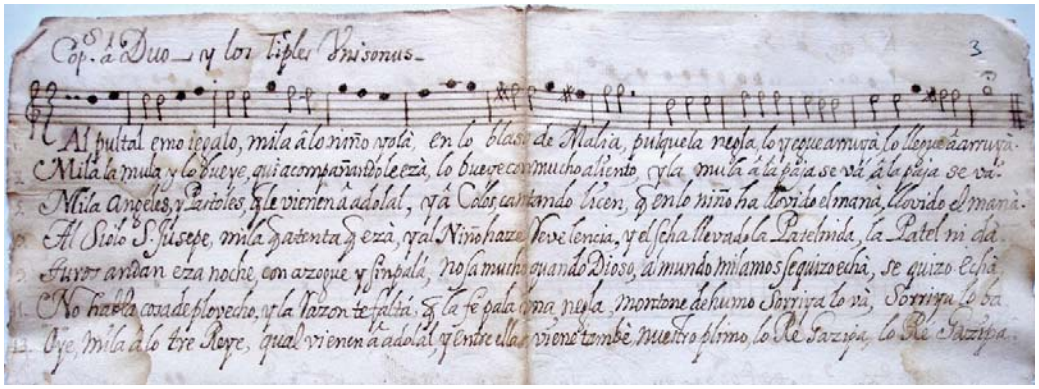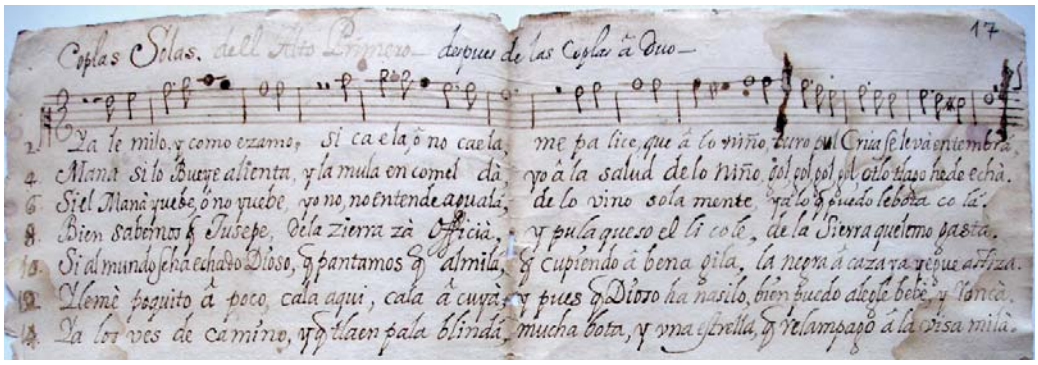


Imagen 38. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, Tiple 1º, coplas (383.b-01).

Esta caracterización de embriaguez en las coplas impares conlleva la acotación implícita de acciones previas, que no aparecen mencionadas en texto literario alguno. Recordemos que el estribillo se desarrolla en algún lugar indeterminado, pero que debe ser la estancia donde el protagonista va a buscar a sus compañeros negros. El estribillo concluye con la convocatoria a los negros para ir a Belén a tocar, cantar y bailar al Niño. Las coplas inician con la llegada al portal de Belén. El paso de un lugar al otro implica un desplazamiento y un cambio de escenario, aunque sean figurados. En el lapso que transcurre entre el final del estribillo y el inicio de las coplas, los intérpretes han de realizar gestos y movimientos en el espacio escénico. Podrían incluso salir de él y entrar de nuevo, quizás por otro lado, para representar virtualmente el traslado de un sitio al otro. La música de la copla 1 y todas las coplas impares sugiere que entre los gestos y acciones a representar sea el que todos se pongan a beber mientras se trasladan a Belén. Eso haría necesario un interludio instrumental o "pasacalle", aunque sea breve, previo a las coplas, práctica por demás habitual[524]. La acotación inscrita en la música de las coplas impares requiere que los negros ya estén ebrios en el momento en que llegan a

[524] Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN. «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español». *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 116-117.

Belén y se canta la copla 1, sea en la voz de "Flaciquiya", para la fuente copiada en el siglo XVII, o en la voz de todos, para la fuente copiada en el siglo XVIII. Esperablemente, incluso quienes no cantan en ese momento habrán de manifestar físicamente la borrachera.

Por su parte, la respuesta en las coplas pares del protagonista, quien ya estaba borracho desde el inicio, es ágil y muestra estabilidad en la cantilación. Incluso en la cadencia final[525] presenta ornamentaciones ágiles en la versión de finales del siglo XVII, que añaden gracia y picardía al verso endecasílabo, hasta que vuelve a manifestar que le pesa mucho la cabeza. En ese punto, repite el mismo contraste en modo menor y salto cadencial[526] de cuarta disminuida (Imagen 39). La primera copla que canta el negro protagonista, es decir, la copla 2, corrobora que sus compañeros también están borrachos: antes de enunciar el mote a la descripción del Niño en los brazos de María, ofrece un mote que los describe, haciendo notar el estado en el que están y preguntándose si podrán sostenerse así o si caerán. Por supuesto, la expresión debe ir acompañada de los gestos deícticos adecuados, para reconocer cuándo se está refiriendo a los demás borrachos y cuándo pasa a describir la hermosura del Niño temblando.



[525] Me refiero aquí a la cadencia final de la configuración melódica de la cantilación, no a cadencia como configuración armónica.

[526] Con "cadencial" me refiero aquí a la configuración armónica en la que se enmarca el salto descrito, no al elemento conclusivo de la cantilación. Parafraseando a Julio Cortázar en sus «Instrucciones para subir una escalera», recomiendo particular cuidado de no confundir cadencia con cadencia… Julio CORTÁZAR. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1962.
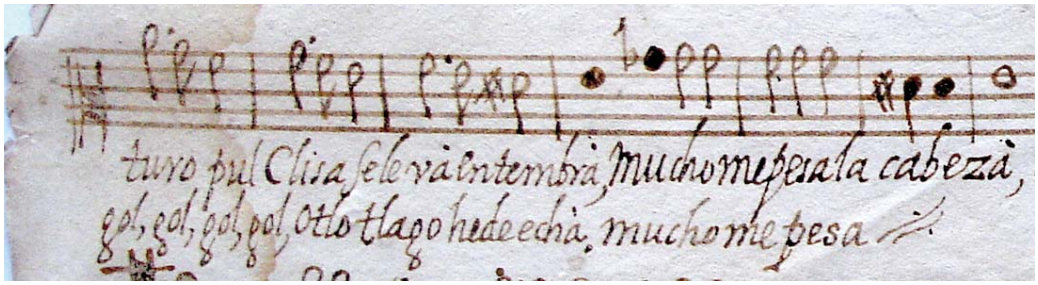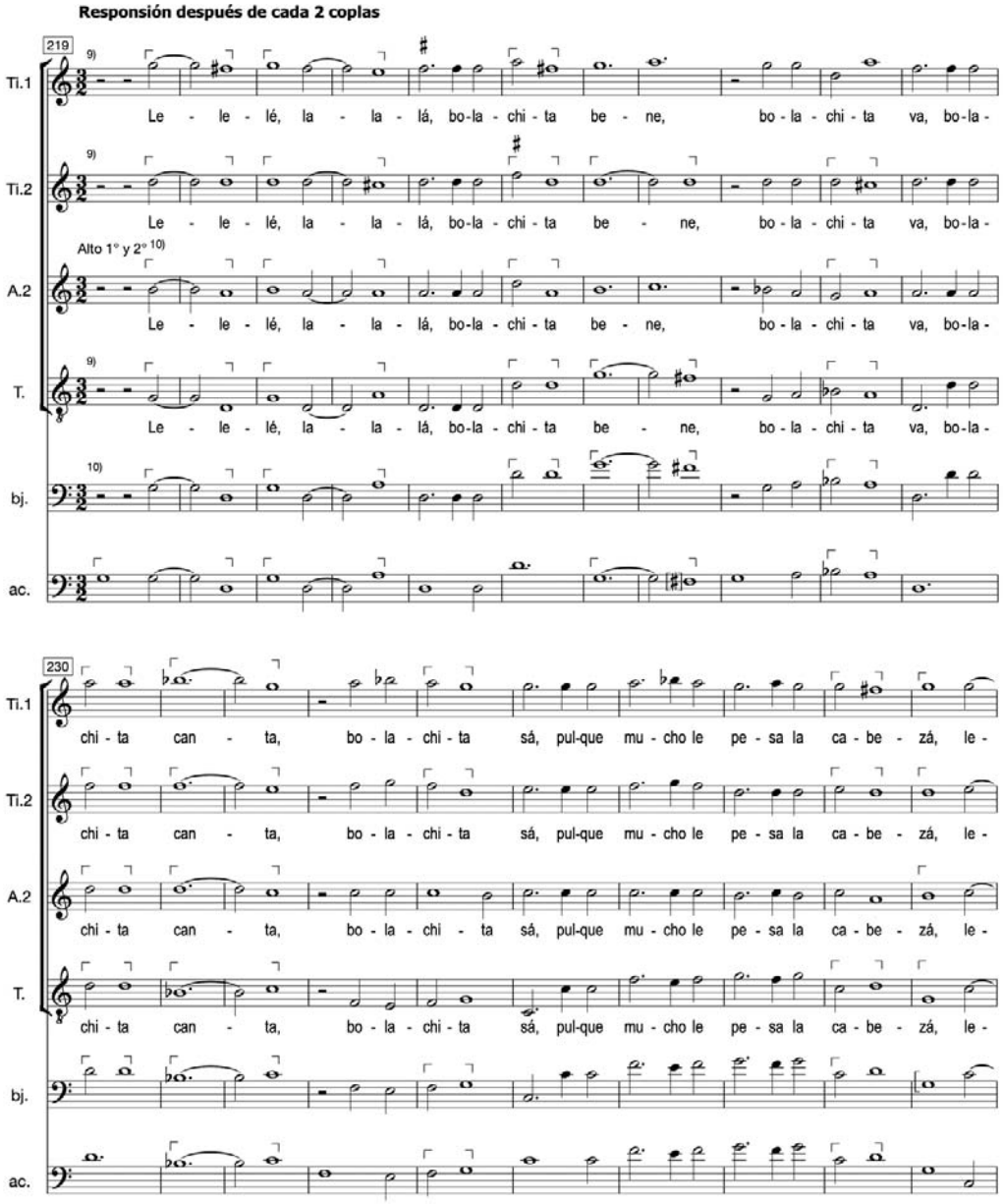


Imagen 39. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, Alto 1°, detalles de las coplas (383.b-01).

Las interjecciones con las que inicia la responsión colectiva marcan sonoramente un ritmo picado, acotación que anuncia el inicio del baile de los negros ante el Niño. La expresión homofónica "Le-le-lé" está configurada en torno a la cláusula del séptimo tono, de sonoridad mayor, mientras que la expresión "la-la-lá" lo está en torno a la cláusula del cuarto tono, de sonoridad menor. Este contraste sonoro inicial como parte del baile, aun sin pronunciar palabra alguna, constituye una acotación que "colorea" la borrachera de todos, que se tambalean entre la alegría y el padecimiento. La misma oposición de sonoridades se da entre las expresiones "Bolachita vene", "bolachita va", a la que se suma "bolachita canta", en quinto tono, y "bolachita sá", en octavo. Musical y verbalmente queda confirmada la ebriedad de todos los negros. La desinencia *-a* de los adjetivos puede aplicar por igual, como vimos, al singular o al plural, femenino o masculino.



Ejemplo 13. Villancico *Antoniya, Flacciquiya, Gasipá*, responsión, cc. 219-239.

Dentro del ritmo ágil y picado del baile, resalta la "anormal" duración de las notas sobre las palabras "vene" y "canta", como podemos ver en la imagen 40 y en los compases 225-226 y 231-232 del ejemplo 13. Esta interrupción del fluir del ritmo durante el baile, en un contexto de tensión armónica, además, constituye una nueva acotación que

señala un momento de indisposición de los negros, a punto de caer. Su ejecución pide una gestualidad coherente con esa vacilación, con ese cabeceo.

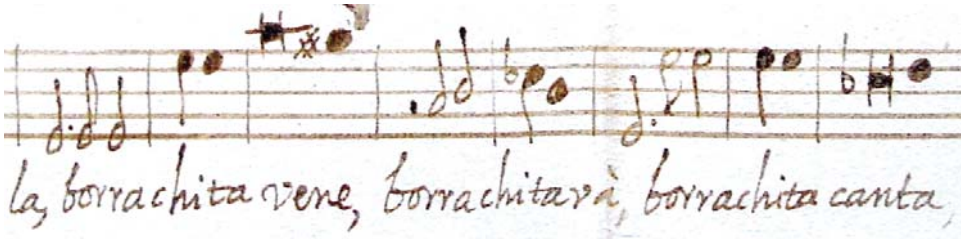


Imagen 40. Villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, Tenor bajo, responsión (383.b-01).

Los dos pares de coplas añadidas en 1744 parecen haberse anotado en orden invertido. Son dos los aspectos que me hacen pensar en ello. Por un lado, el primer par de coplas añadidas abandona la descripción de la escena navideña, para centrar la atención en el mal estado del protagonista, mientras que el último par anotado complementa aún la descripción del portal de Belén, con la visita de los tres Reyes. Por otro lado, es en la copla 12 y no en la 14 que el protagonista borracho anuncia su retiro. Por ello, invierto en mi edición el orden de las coplas 11-12 y 13-14. De cualquier manera, la sección global sigue una "estructura de mojiganga", en la que los distintos elementos de la escena del portal de Belén van "desfilando"; cada uno recibe un mote y se remata con el jolgorio de música festiva y baile. En este caso, sí que existe "la estructura dramática propiciatoria de una acción, conjunta y dialogada, que […] implique un desarrollo y un desenlace de la acción, por muy nimio que sea, como sí sucede en la mojiganga teatral", que Eva Llergo menciona como ausente en los villancicos paralitúrgicos afines a la mojiganga, estudiados en su tesis doctoral[527]. Por supuesto, también posee unidad temática, evoca aspectos plástico-visuales, tiene un tono burlesco y festivo, la música, el cante y el baile son de primera importancia, etcétera.

Concediendo que los dos pares de coplas añadidas en 1744 se anotaron en orden invertido y tomamos como coplas 13 y 14 las que se anotaron como 11 y 12, vemos que los comentarios impertinentes e irrespetuosos del protagonista ante el prodigio del

[527] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 364.

Nacimiento terminan exasperando de nuevo a sus compañeros. La descripción del portal, con sus respectivos gestos deícticos, da paso a un nuevo reclamo de los negros al protagonista. Ante el conato de otro conflicto, el protagonista anuncia que se retirará disimuladamente, poquito a poco, para seguir bebiendo e irse a roncar.

Coplas 13-14	**Versión en castellano "normalizado"**
—No hablá cosa de plovecho	—No habláis cosa de provecho
y la razón te faltá,	y la razón te falta,
que la fe pala una negla	que la fe para un negro
montone de humo sorriya lo va.	montón de humo y zorrilla le va.
—Yleme poquito a poco,	— Me iré poquito a poco,
cala aquí, cala acuyá,	cala aquí, cala acullá,
y pues que Dioso ha nasilo,	y pues que Dios ha nacido,
bien puedo alegle bebé y roncá.	bien puedo alegre beber y roncar.
Mucho me duele la cabezá.	Mucho me duele la cabeza.

Omitiendo la descripción de los evidentes gestos conativos y actitudes implícitas en el texto literario, solamente resalto que este último parlamento del protagonista ya no está dirigido a sus compañeros negros. La manifestación de que planea irse disimuladamente habrá de pronunciarse de manera que los demás negros no se den cuenta. ¿A quién está expresando, entonces, sus intenciones? Se hace evidente aquí la presencia de un interlocutor de primera importancia, aunque no siempre se le identifique de manera explícita. En su trabajo sobre «Los villancicos y sus oyentes», Anastasia Krutitskaya señala:

> El oyente […] implícitamente está presente en todo momento, al mismo tiempo que los textos son portadores de numerosas marcas que no lo permiten perder de vista. […] Así, en gran medida para renovar el interés y evitar el aburrimiento

> de ánimo del escucha, son comunes las llamadas de atención que mantienen una estrecha relación con los recursos propiamente teatrales[528].

El anuncio de nuestro protagonista negro, que decide escabullirse poco a poco, aprovechando los desplazamientos del jolgorio, ha de dirigirse al público. Esto conlleva los gestos fáticos adecuados para establecer una comunicación cómplice entre el protagonista y sus nuevos interlocutores. Conlleva, además, su salida de escena de manera disimulada. Ya ausente el protagonista, el resto de negros cierra la obra con el baile que ha funcionado como responsión a las coplas.

De acuerdo a este análisis, el villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá* presenta elementos estructurales del entremés, en sus cuatro vertientes de acción, situación, personaje y lenguaje literario, así como elementos estructurales de la mojiganga teatral y del baile dramático. Es notable también que sus dos secciones sucedan en lugares distintos; aunque de manera elemental, cada sección posee su propia preparación, desarrollo y desenlace. Sin pretender equiparar este villancico con una comedia —sus características son más cercanas a los géneros del teatro breve—, las dos secciones funcionan como "actos", "pasos" o "jornadas". Visto desde esa perspectiva, el brevísimo interludio con música improvisada y actuación, que permitiría el paso desde las circunstancias del estribillo hacia las circunstancias de las coplas, cumpliría, salvando todas las distancias, algunas de las funcionalidades del entremés que se inserta entre dos actos de una comedia. A la luz de los rasgos de teatralidad descritos por Jammes, vemos que este villancico los incluye todos: diálogos vivaces "sin intervención del autor", con réplicas breves y variedad de entonaciones, caracterización de los personajes y contraste entre ellos. Tanto el texto literario como el texto musical están cargados de acotaciones implícitas que ordenan gestos, desplazamientos, actitudes, maneras de interactuar. Repasando los elementos constitutivos del teatro enunciados por Deyermond, queda demostrado que este villancico cumple con todos ellos, incluyendo no sólo los seis

[528] Anastasia KRUTITSKAYA. «Los villancicos y sus oyentes». *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*. Anastasia Krutitskaya y Edgar Calderón (eds.). Morelia: UNAM, 2017, pp. 55-56.

"esenciales" —mimesis, diálogo, argumento, tensión dramática, texto, representación escénica ante un público— sino también los "complementarios": música e ícono[529]. El villancico *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, en resumen, requiere de expresión física, visual y cinética en un espacio, además de la expresión literaria y musical.

4.4. *Quién quierri ver*, de Diego José de Salazar (*floruit* 1685-1709)

Presento como caso representativo de finales del siglo XVII un villancico de personaje "extranjero", compuesto en 1693, que tiene la particularidad de que su interpretación está históricamente documentada en tres lugares distintos, con medio siglo de diferencia entre los sitios más distantes.

Las fuentes y su contexto

Los papeles sueltos con la música y letra del villancico a cinco voces y acompañamiento continuo *Quién quierri ver*, de Diego José de Salazar[530] fueron copiados en 1744 por Manuel José de Quirós, maestro de capilla de la catedral de Guatemala entre 1738 y 1765. La obra fue interpretada como tercer villancico de los maitines de Navidad y de Reyes —es decir, el último del primer nocturno— de ese año 1744 en la catedral de Guatemala[531]. Existe una fuente directamente vinculada con el momento y contexto de ejecución original del villancico, que nos permite corroborar que fue compuesto en 1693. La considero sólo con fines comparativos y complementarios, al final de este análisis, debido a que ofrece sólo el texto literario. Se trata, como muestra la imagen 42, de un pliego impreso con las:

[529] Son varios los objetos icónicos reales o figurados en este villancico. Por un lado, están los recipientes —botellas, copas, vasos—con los que se emborrachan los negros; la expresión "gol, gol, gol, gol, otlo tlago he de echá" de la copla 4 señala su presencia. Por otro lado, los elementos que conforman el portal de Belén también han de ubicarse espacialmente, pues son señalados con gestos deícticos y descritos.
[530] AHAG, Papeles de música, 787.
[531] Este tipo de información circunstancial suele estar anotada en la cabecera de la portada de muchos papeles de música conservados en el AHAG. Véase la imagen 41.

> Letras de los villancicos que se han de cantar en los solemnes maitines de la venida de los Santos Reyes, en la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia de esta ciudad de Sevilla, este año de 1693. Compuestos por don Diego José de Salazar, racionero y maestro de capilla de dicha Santa Iglesia.[532]

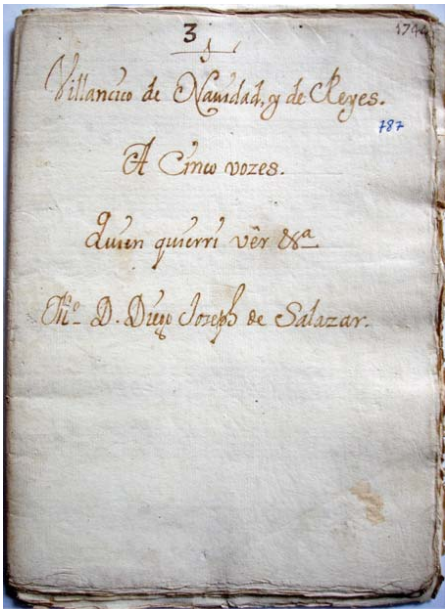


Imagen 41. Portada detrás de la parte de acompañamiento del villancico *Quién quierri ver*, de Diego José de Salazar (AHAG, Papeles de música 787).



Imagen 42. Portadilla del pliego impreso con las letras de los villancicos que se cantaron en los maitines de Reyes en la catedral de Sevilla en 1693 (BNE, VE/ 83-39)[533].

Una tercera fuente se conserva en la Hispanic Society of America. Según el catálogo publicado por Álvaro Torrente y Janet Hathaway, figura como octavo villancico en un pliego impreso en Sevilla, con las:

> Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Mayor de Nuestra Señora Santa María de la Mesa, de esta villa de Utrera, en los maitines solemnes de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, este año de 1705. Dedicados al señor

[532] BNE, VE/ 83-39. Consultado en la Biblioteca Digital Hispánica, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142298&page=1 [Consulta 05-09-2020].
[533] Esta imagen y las subsiguientes que correspondan a detalles del pliego impreso, fueron recuperadas del sitio web de la Biblioteca Digital Hispánica, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142298&page=1 [Consulta 03-10-2020].

> don Lucas Fernando de Montesdeoca y Bohorques, alcalde ordinario en el Estado de los Caballeros hijosdalgo y regidor perpetuo de esta villa[534].

Mi transcripción de la obra fue publicada en el libro *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, siguiendo los criterios editoriales establecidos para ese libro[535]. Aquí utilizo una nueva versión de mi propia transcripción, siguiendo los criterios editoriales que expreso en el anexo 2[536].

Una revisión de la estructura, el contenido y los recursos expresivos del villancico nos permite valorar su carga dramática y teatral.

Estructura, contenido y recursos expresivos

La obra está estructurada en cuatro secciones, con los siguientes epígrafes:

1. Introducción a dúo
2. Coplas solas del francés
3. Estribillo a 5
4. Coplas solas

Es decir, presenta un esquema ampliado del habitual diseño tripartito introducción-estribillo-coplas desarrollado en la segunda mitad del siglo XVII, como vimos en el capítulo 1, al insertar otro juego de coplas entre la introducción y el estribillo. Valoro esa ampliación formal más adelante, al comparar la fuente manuscrita con la fuente impresa.

---

[534] Álvaro TORRENTE y Janeth HATHAWAY. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007, p. 171, n. 444.
[535] Aurelio TELLO (ed.). *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Oaxaca: CIESAS, 2013, pp. 123-135.
[536] Mis criterios consideran, por ejemplo, la indicación de qué figuras de la notación mensural blanca están ennegrecidas, pues veo en ello una carga semántica que está más allá de la sola modificación de la duración de los sonidos, al señalar también un desplazamiento de los acentos prosódicos y musicales. Asimismo, suelo marcar una diferencia entre el texto literario presente en la fuente y el que yo aporto como editor, sea porque en el original sólo aparece el signo de réplica o porque decido modificar las palabras que ofrece la fuente. Los lineamientos editoriales para la publicación de 2013 implicaron la eliminación de esos elementos en mis transcripciones.

La **introducción** corresponde a la ya referida sección que contextualiza el villancico, al narrar e informar "el espacio dramático, el tema que será desarrollado después y, en numerosos casos, los locutores-personajes que intervendrán"[537]. En este caso, sin embargo, la voz narrativa, que incluso llega a citar palabras del personaje central aun con neutralidad, es interrumpida por el propio personaje:

> Muy cargado de razones
> vino un monsiur[538] a Belén,
> y viendo al Dios Niño dijo:
> "Éste el mundinovo[539] es".
> —¡Per ma fue! ¡Per ma fue!
> Que pues todas las cosas contiene
> es lo sin duda per tudo mi bien.
> ¡Per ma fue! ¡Per ma fue!—
> Y arrimado al portal, en voz alta
> a los pasajeros pregona cortés:
> "¡Per ma fue! ¡Per ma fue!"

Los primeros cuatro versos constituyen la narración de una voz neutra. Su estructura métrica corresponde, esperablemente, a una cuarteta de romance. Sin embargo, la métrica de la introducción se vuelve anisosilábica a partir del verso 5. Enfocando esta particularidad en búsqueda de indicios, resalto que este desborde de la métrica sucede en el momento en el que irrumpe la voz del personaje sobre la voz narrativa.

[537] Alain BÈGUE. «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2019, p. 32.
[538] En la parte de tenor se anotó originalmente "gabacho", pero el mismo copista lo tachó y sustituyó por "monsiur". Retomo ese detalle más adelante, al comparar la fuente manuscrita con la impresa.
[539] "MUNDINOVI O MUNDINUEVO: Cierta arca en forma de escaparate que traen a cuestas los saboyardos, la cual se abre en tres partes, y dentro se ven varias figurillas de madera movibles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro que, dándole vueltas con ella, hace que las figurillas anden alrededor, mientras él canta una cancioncilla. Otros hay que se ven por un vidrio graduado que aumenta los objetos, y van pasando varias perspectivas de palacios, jardines y otras cosas". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 631.

Permitiéndome el intento de encontrar alguna estructura métrica dentro de la irregularidad, noto que parecen coexistir dos planos en los siguientes seis versos irregulares. Un plano está conformado por dos pares de versos de arte mayor (10-11 y 10-12) que mantienen la rima asonante *é* romanceada; la irregularidad métrica parece compensarse con el ritmo de sus patrones acentuales[540]. El otro plano está conformado por un heptasílabo que se entremete al final de la cuarteta de romance y de cada par de versos de arte mayor. Esta introducción constituye uno de los tipos de romance con estribillo que se desarrollaron con el cruce de la canción lírica y el romancero nuevo, en el que se intercala "tras cada cuarteta un verso corto, frecuentemente exclamativo"[541]. Lo notable, además, es que estos distintos planos marcados por la métrica tienen una correspondencia con la intención y el carácter del contenido.

Revisemos el contenido de la introducción. Un francés fanfarrón llega a Belén y al ver todos los prodigios de la escena del Nacimiento del Niño, se le ocurre promocionarlo como un *mundinovo* de su propiedad, para obtener beneficio de los curiosos que se acerquen. Lo anuncia pregonando la expresión ¡Por mi fe!

La primera cuarteta recoge, como ya señalé, la voz narrativa, neutra. La fluidez convencional del romance se interrumpe con la intromisión del verso heptasílabo que funciona como estribillo, que recoge la voz del francés en primera persona, pregonando para atraer a quienes van pasando por ahí. El primer par de versos de arte mayor sostiene la descripción del *mundinovo*, que realiza el francés, siempre en primera persona, dirigida a quienes han mostrado interés y ahora atienden lo que dice. Esa descripción en

[540] Los decasílabos son dactílicos simples; el endecasílabo es dactílico; el dodecasílabo es polirrítmico: combina las variedades trocaica y dactílica. Véase Tomás NAVARRO. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. New York: Las Americas Publishing Company, 1966, pp. 501, 504 y 506.

[541] Margit FRENK. «Entre el romance y la letrilla». *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (1990)*. Manuel García Martín (coord.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, p. 379. La denominación "romance con estribillo" es la más habitual entre los filólogos. En palabras de Antonio Alatorre, sin embargo, casos como este constituyen un tipo de lo qué el denomina "romance ultrabarroco", que a su condición polimétrica añade uno o más versos a cada cuarteta, de modo que esos "incrementos" funcionen como estribillos, en el sentido de que "se repiten sin cambio alguno entre copla y copla". En su ensayo «Avatares barrocos del romance», Alatorre señala que cuando tal incremento es de un único verso —como en esta introducción— la asonancia se repite en ese verso de incremento. Tal es este caso. Antonio ALATORRE. *Cuatro ensayos*…, pp. 70-71.

corto sigue siendo interrumpida por su propia exclamación desgañitada, para seguir atrayendo a más curiosos. El segundo par de versos retoma la narración de la voz neutra, que deriva una vez más en el pregón del francés. Estos tres planos —la voz narrativa, el pregón del francés y la descripción de lo que ofrece en su propia voz— requieren un contraste en la intencionalidad expresiva, para hacer inteligible lo que comunican. La voz narrativa está escrita con la tradicional estructura que cumple esa función y, además, en un español "correcto". Nos describe la escena y dos rasgos del personaje tipo que inmediatamente construyen su caracterización: "un monsiur muy cargado de razones", es decir, un francés fanfarrón. La irrupción del personaje tipo pregonando marca un contraste en el uso del lenguaje. Su identidad resalta, cuando toma la voz, en la caracterización lingüística, a través del uso de palabras extranjeras de sonoridad francesa —"per ma fue", por *par ma foi*, que significa "por mi fe"— y deformaciones fonéticas, gramaticales o sintácticas del castellano, como "es lo sin duda per tudo mi bien"[542].

A la presencia del parlamento de un personaje tipo, caracterizado por su actitud y su peculiar manera de hablar, esta introducción incluye como acotación implícita los gestos fáticos de convocar a los curiosos lejanos con la cantaleta "¡Per ma fue!", mientras indica a los curiosos más cercanos que el *mundinovo* contiene todas las cosas y es su único bien. He ahí, en un único personaje, variedad de entonaciones, a la que se suma la entonación neutra de la voz narrativa. En esos dos estratos de comunicación del francés subyace, además, una espacialidad implícita, que condiciona la proyección de su voz, además de gestos diferenciados: unos para pregonar a los "pasajeros", otros para describir a quienes ya manifestaron interés y se acercaron. La sola recitación de los versos o su canto homogéneo, sin contraste expresivo, desdibujaría las intenciones y el dramatismo que recoge esta introducción.

[542] Describo algunas maneras de caracterizar ciertos personajes de culturas subalternizadas o foráneas, incluyendo a los franceses, en el texto «Villancicos de remedo en la Nueva España». Omar MORALES ABRIL. «Villancicos de remedo…», pp. 11-38. Véase también Esther BORREGO GUTIÉRREZ. «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 58-96.

La teatralidad implícita en tan sólo los primeros once versos del texto literario se refuerza dramáticamente con el texto musical, al introducir recursos sonoros que claramente sobrepasan lo musical, para ponerse al servicio de la expresión teatral.
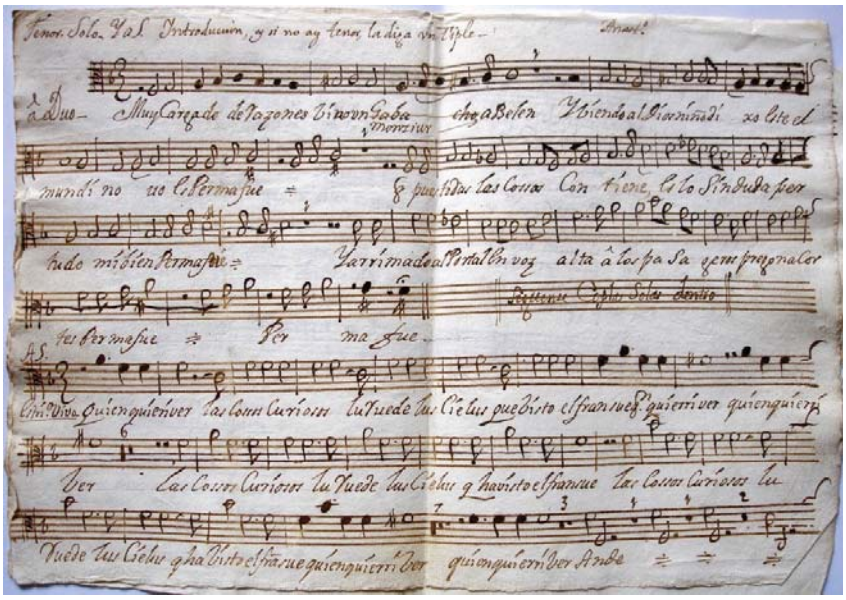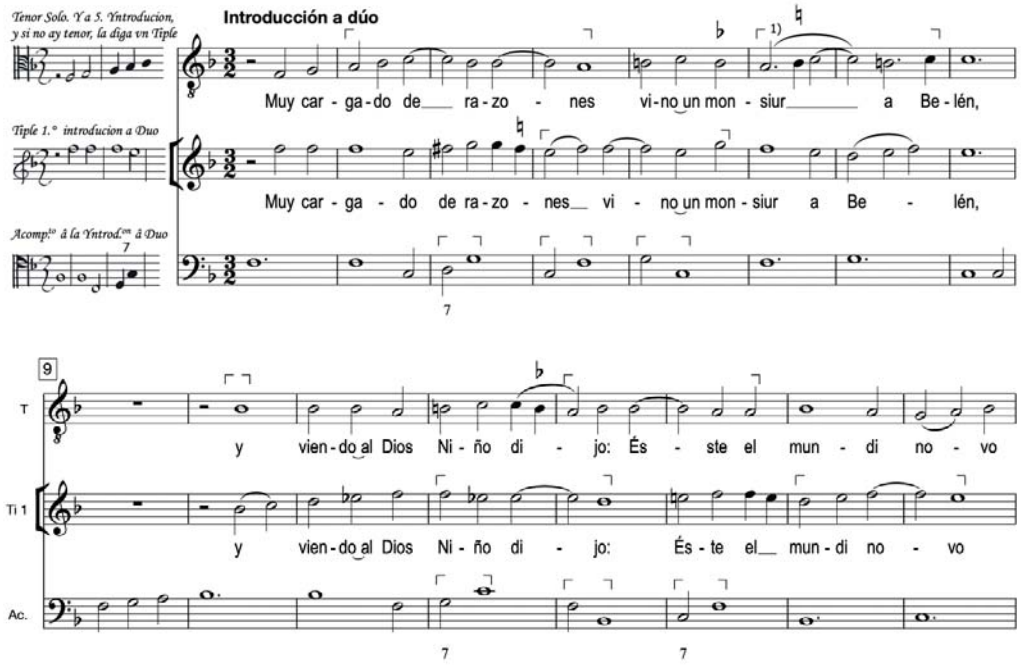


Imagen 43. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tenor, introducción e inicio del estribillo.

La introducción es presentada por un dúo de tiple 1° y de tenor, aunque el encabezado de la parte de tenor indica “y si no hay tenor, la diga un tiple”, como podemos ver en la imagen 43. Semejante indicación sugiere, incluso antes de leer la notación musical, que ciertos valores musicales, como la relaciones tímbricas y armónicas entre las voces, son secundarios, están al servicio de otros recursos expresivos.

Como muestro en el ejemplo 14, el dúo entra simultáneo, pero con una muy cuidada autonomía rítmica y melódica. Las líneas correspondientes a los primeros cuatro versos se mueven siempre en dirección contraria u oblicua, sin un solo movimiento paralelo. El desplazamiento de los acentos rítmicos por medio de hemiolas independientes

en cada voz no sólo respeta los acentos prosódicos[543], sino que genera tensiones armónicas, perfectamente preparadas y resueltas, que van conduciendo con fluidez las dos frases reunidas en esos cuatro versos. Cada frase ocupa 8 compases; articulados por un compás de enlace modulante. La segunda frase constituye, además, un contrapunto invertido de la primera frase. Pareciera que el compositor se esforzó por lucir su capacidad compositiva en esos 17 compases, que corresponden a la cuarteta de romance de la voz narrativa.
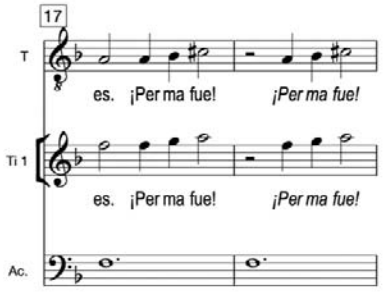


Ejemplo 14. Villancico *Quién quierri ver*. Introducción a dúo, cc. 1-16.

Pero la nota final de la segunda frase es interrumpida por el grito del francés. Repentinamente, ambas voces trazan una línea ascendente apresurada, con figuración más corta y en movimiento paralelo, que no sólo rompe el reposo y la compostura previa,

[543] Los papeles tienen anotadas algunas ligaduras que condicionan la distribución de las sílabas. Es posible que reflejen intenciones del copista Manuel José de Quirós, maestro de capilla de la catedral de Guatemala a mediados del siglo XVIII, y no necesariamente la distribución original de la letra en la fuente elaborada en tiempos del compositor.

sino que remata con una disonancia armónica de quinta aumentada, impensable para el estilo musical de la época (Ejemplo 15)[544].



Ejemplo 15. Villancico *Quién quierri ver*. Irrupción disonante del francés pregonando, cc. 17-18.

Con la irrupción del francés pregonando, el dúo continúa describiendo el *mundi-novo* en voz del propio francés, ahora con menos autonomía, haciendo mayor uso de movimientos paralelos de terceras o sextas, que se compensa con ocasionales "quiebros"[545]. Es decir, las esporádicas figuraciones cortas cumplen en esta parte narrativa sólo una función melismática, ornamental, y no el apremio del pregón "¡Per ma fue!", donde cada figura corta carga una sílaba. La segunda irrupción del pregón repite la misma configuración, incluido el remate disonante en todos y cada uno de los casos. Tales disonancias —intervalos armónicos de quinta aumentada, tercera aumentada o el choque cromático de octava— resultan no sólo intolerables en el estilo musical de la época, sino incluso "incantables" en algunos casos, es decir, imposibles de afinar en los temperamentos de la época, como los *la* sostenido y *re* sostenido que se aprecian en la imagen 44[546]. Todo ello me lleva a pensar que estos signos de la notación musical son

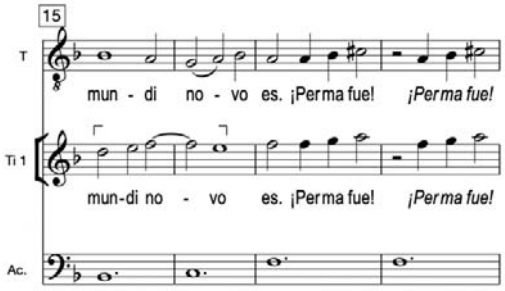
[544] Véase el "Tratado cuarto. De las especies disonantes en la música", de Pablo Nassarre. *Fragmentos músicos* , 1700. Madrid: Imprenta de Música, pp. 127-284.
[545] "QUIEBRO: La pausa breve y armoniosa que se hace con la voz en un gorjeo, cantando y como quebrándola". *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 469.
[546] Al interpretar la obra una cuarta justa descendente, de acuerdo con las claves altas y la teoría hexacordal de la época, las alturas resultantes son respectivamente *mi* y *la* sostenidos, igualmente "incantables" (Véanse los criterios de edición paleográfica en el anexo 2). Los temperamentos en uso permitían afinar, por ejemplo, un *si* bemol, pero no un *la* sostenido, sonido de altura sensiblemente distinta a la de aquél.

auténticas acotaciones implícitas, que ordenan el gesto de un grito destemplado y molesto, y no la afinación de una altura precisa.
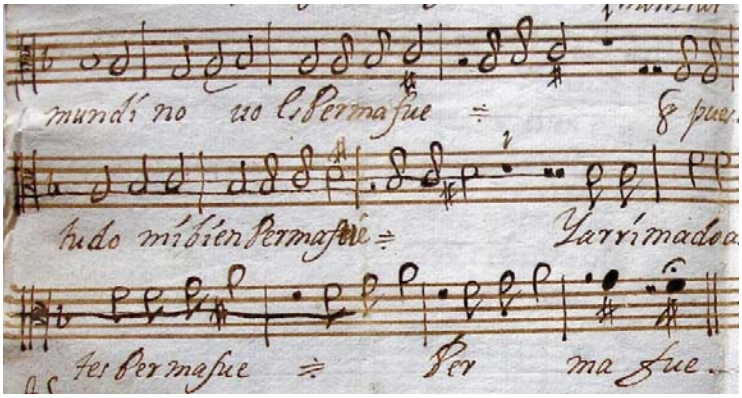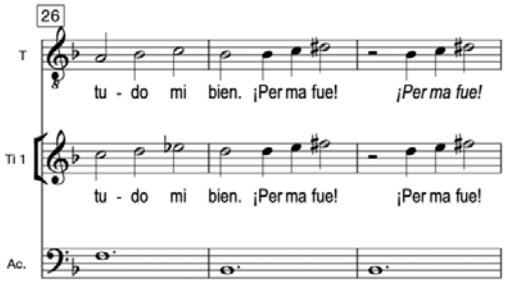


Imagen 44. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tenor, detalle de los sonidos "incantables" sobre la palabra "fue" de "¡Per ma fue!" que pregona el francés.
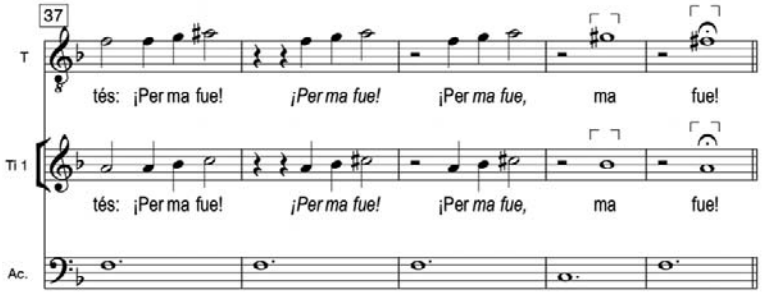
La distribución de las disonancias entre las dos voces conlleva también gestualidad. El grito destemplado del primer verso "¡Per ma fue! ¡Per ma fue!" está marcado sólo en el tenor; conlleva un gesto conativo de reacción del tiple. La segunda intromisión del grito pregonero marca disonancias tanto en el tenor como en el tiple. En la tercera y última representación del francés pregonando, primero canta mal el tenor, luego el tiple al repetir la exclamación, una vez más el tiple y, finalmente, el tenor, al repetir sólo las últimas dos palabras, ya no con la línea ascendente que se proyecta al pregonar, sino como último intento, siempre fallido, de lograr concierto con la otra voz.



Ejemplo 16. Villancico *Quién quierri ver*. Introducción, cc. 15-18.



Ejemplo 17. Villancico *Quién quierri ver*. Introducción, cc. 26-28.



Ejemplo 18. Villancico *Quién quierri ver*. Introducción, cc. 37-41.

Esta alternancia del grito molesto entre las dos voces, ilustrada en los ejemplos 16, 17 y 18, constituye también una acotación implícita: conlleva gestos conativos de reacción de una voz ante la desafinación molesta de la otra. Esta teatralidad implícita en los signos musicales no sólo refuerza la que ya vimos en el texto literario, sino que añade dos elementos más. Por un lado, aumenta la comicidad al generar tensión dramática entre las dos voces que intentan, sin éxito, ponerse de acuerdo para ir concertadas armónicamente. Por otro lado, las desdobla en dos personajes que interactúan: el francés y la voz narrativa personificada. De hecho, otra posibilidad afín a los códigos de comunicación sugeridos por el texto musical conlleva una carga burlesca de la voz narrativa personificada, que imita con mordacidad el grito desafinado del francés. Las últimas dos palabras del francés, sin la agilidad y la dirección aguda que representa su grito pregonero, pero siempre destempladas, puede representar una reacción a la burla socarrona de la voz narrativa.

Las **coplas solas del francés** que siguen a la introducción y preceden al estribillo rompen la estructura habitual introducción-estribillo-coplas de los villancicos tripartitos descrita por Bègue. Aunque el mismo autor señala la diversificación estructural del villancico hacia las últimas décadas del siglo XVII[547], al parecer, estas coplas parecen haber sido añadidas a la concepción tripartita original del villancico. Retomo ese aspecto estructural más adelante, al comparar la fuente manuscrita de Guatemala con la fuente literaria impresa en Sevilla. Estas coplas están conformadas por 50 versos. La sección constituye un romance heptasílabo al que se intercala un estribillo luego de cada cuarteta[548]. La función narrativa de las coplas romanceadas queda patente por el hecho de estar asignadas a la voz del francés, que va describiendo lo que se observa dentro del *mundinovo*, con su caracterización lingüística. Al ser un monólogo descriptivo, estos versos aparentemente carecen de dramatismo. Pero la narración sucede en primera persona. Veremos en breve que su articulación con la música y con las secciones que lo encuadran sugiere que esa debilidad dramática —narración en lugar de diálogo— ha de compensarse con teatralidad. Pero veamos primero el contenido.

La primera cuarteta nos presenta al francés conversando con la gente curiosa que se habrá aproximado al escucharlo pregonar:

> Ea, aquí, siñores míos,
> mirren si querin ver
> que el cielo aquesta noche
> rodando está en Belén.
> ¿Quién querri ver?

Las coplas 2 a 8 corresponden a descripciones que realiza el francés de las escenas que se van viendo en el *mundinovo*, conforme cada curioso se asoma a ver el artefacto. Esas coplas esbozan una estructura de mojiganga, en la que desfilan los

[547] Alain BÈGUE. «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo…», pp. 26-27.
[548] Sobre los romances con estribillo, véase Margit FRENK. «Entre el romance y la letrilla»…, pp. 379-384. Sobre los romances heptasílabos y la adición de estribillos a las cuartetas de romance, véase Antonio ALATORRE. *Cuatro ensayos*…, pp. 30-31 y 70-71.

personajes bíblicos partícipes del Nacimiento y algunos personajes tipo. El "portalicu", la mula, el buey, el pesebre, el Niño Dios, la Virgen María, San José, los "angelitus", los tres Reyes, Herodes y hasta los Santos Inocentes son mencionados por el francés, pero también pastores y pastoras, "negrillos […] cantando la cumbé", con algún breve mote que los caracterice. Al mencionar a los niños inocentes, la narración del francés introduce una frase que evoca la caracterización del Niño como personaje jacaresco: "que aqueste, por ma fue, / como no debe nada / no tiene qué temer."

Aquí está el portalicu
con la mula y el buey,
el pesebre cun pajas
y el Niño Dios en él.
¿Quién querri ver?
Aquí la Reina Madre
con el Santo José
adoran al Infante
que acaba de nacer.
¿Quién querri ver?
Aquí los angelitus,
volando con placer,
la gloria a Dios le cantan
y al hombre la paz fiel.
¿Quién querri ver?
Pastores y pastoras
vienen con sencillez,
y los negrillos vienen
cantando la cumbé.
¿Quién querri ver?
Allá vienen tres Reyes
con dones que ofrecer
en oro, inciensu y mirra,

como a Dios, Hombre y Rey.
¿Quién querri ver?
    Allí se mira Herodes,
visitando a los tres,
porque todus le dicen
que el Niño es mayor que él.
¿Quién querri ver?
    Pagáronlu los otrus,
que aqueste, por ma fue,
como no debe nada,
no tiene qué temer.
¿Quién querri ver?

Estos versos, pues, presentan un desfile de personajes, pero narrado, sin estructura dramática que genere acciones. Es "una representación verbal del componente visual y auditivo (música, jaleo) de la mojiganga"[549]. Nada de lo narrado parece requerir teatralizarse.

Sin embargo, el francés pregunta cada tanto "¿Quién quierri ver?". Al igual que en la introducción, el verso que se añade como estribillo, en este caso luego de cada cuarteta, marca un segundo plano en el modo de comunicación. En las cuartetas 2 a 8 se da la acción de describir lo que se ve a través del *mundinovo*; en el verso añadido se da una interacción del francés con los concurrentes, preguntando por algún interesado en asomarse a ver por la mirilla del *mundinovo*. Se hace necesaria la presencia icónica del *mundinovo*, sea real o imaginado. Además, para hacer reconocibles y diferenciables esos dos momentos es indispensable marcar con gestos deícticos la descripción y con gestos conativos la invitación a ver. La narración del francés comunica a la concurrencia lo que es visible solamente para la persona que esté viendo a través de la mirilla de su artefacto. Es una parte activa de la representación dramática.

[549] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 366.

Atendiendo al texto musical, vemos que esas coplas solas han de cantarse diez veces con la misma música, de por sí ya monótona, por la misma persona: el tenor que representa el personaje del francés. Semejante monotonía musical requiere de notables cambios de entonación y gestualidad, en función de lo que va "viendo" y describiendo el francés.

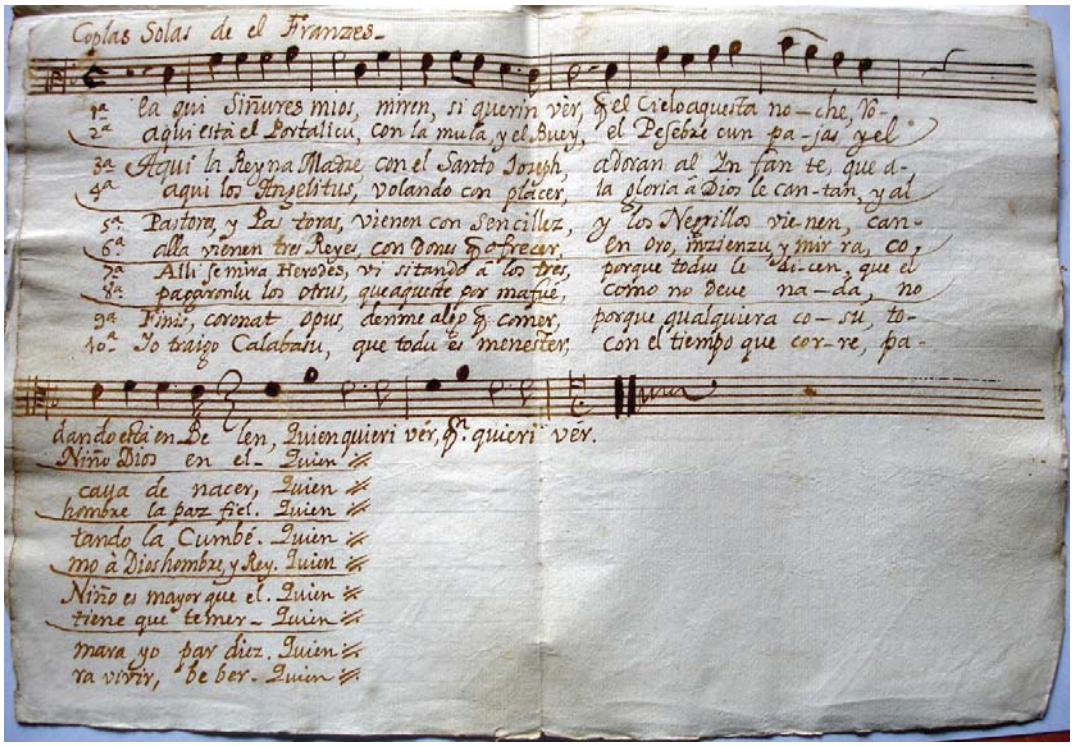


Imagen 45. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tenor, coplas solas del francés (AHAG, 787).

El texto musical refuerza el contraste entre los dos planos de acción. Una melodía en ritmo binario, con suaves contornos, movimiento conjunto y claridad en su perfil tonal, sostiene la descripción de lo que ve el francés a través del *mundinovo*, sin contrastes ni apremios. Puede considerarse la "cancioncilla" que canta el francés mientras hace girar el mecanismo del *mundinovo*[550]. Después del canto de cada cuarteta, un cambio a proporción menor modifica sensiblemente la fluidez del ritmo para introducir la pregunta "¿Quién quierri ver? ¿Quién quierri ver?". Las figuraciones largas y lo estático del

[550] *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 631.

movimiento melódico prácticamente anulan la musicalidad de la narración, para sólo sostener las palabras del francés que interactúa con los curiosos a quienes dirige la pregunta.

¿Pero quiénes son esos curiosos? Recordemos que la obra inicia con un dúo de tiple y tenor. El francés, representado por el tenor, podría estarse dirigiendo al tiple que personificó la voz narrativa de la introducción. Sin embargo, son diez las coplas romanceadas que repiten la pregunta quién quiere ver. No tendría sentido repetirla tantas veces si sólo estuviera dirigida a un único personaje. El desarrollo del contenido del villancico hasta ahora examinado tiene implícita la entrada a escena de nuevos personajes, que habrán de acercarse y observar, a través del ícono del *mundinovo*, lo que el francés narra al cantar sus coplas solas. Es significativo que el copista haya trazado sendas líneas después de las coplas 2, 4, 6 y 8, como se aprecia en la imagen 45. Esas líneas no parecen corresponder a la estructura musical, como sucede en otros villancicos con estructura de coplas romanceadas y estribillo, en los cuales la presencia de líneas semejantes suele hacer referencia a la inserción del estribillo. En este caso, el verso "¿Quién quierri ver? ¿Quién quierri ver?", que funciona como estribillo de la sección, ya está explícitamente asignado a cada una de las diez coplas. ¿Cabrá la posibilidad de que esas líneas señalen el momento en el que un personaje ha de aproximarse al *mundinovo*, a ver lo que describe el francés? De ser así, cuatro personajes habrán de entrar a escena mientras el francés canta a solo estas coplas. Al concluir la copla 8, los cuatro se habrán asomado ya a ver a través de la mirilla del *mundinovo*. Justamente, en la copla 9 el francés abandona la descripción narrativa y pasa a pedirles algo qué comer a los presentes:

> Finis coronat opus,
> denme algo qué comer,
> porque cualquiera cosu
> tomara yo, ¡pardiez!
> ¿Quién querri ver?

Esta solicitud imperativa constituye una auténtica acotación implícita, pues conlleva gestos conativos del francés, que han de generar acciones o reacciones de los presentes. Para rematar de manera jocosa esta sección, en la última copla el francés señala que lleva una calabaza —acotación implícita que indica la presencia icónica de tal objeto— pues se le hace necesario beber para poder vivir.

> Yo traigo calabazu,
> que todo es menester,
> con el tiempo que corre,
> para vivir, beber.
> ¿Quién querri ver?

Esta variedad de momentos, situaciones e interacciones —la estructura entremesil de situación— se da mientras interviene verbalmente un único personaje, con una única y obstinada cancioncilla. ¿De qué otra manera se pueden transmitir los matices, las intenciones, sino con gestos, movimientos y diferencias de entonación? En un estudio sobre las diversas fuentes históricas, literarias y musicales de un villancico llamado precisamente *¡Mundinovi!*, Carmelo Caballero señala las siguientes características musicales:

> a) Por lo que respecta a la melodía, se percibe el abuso de un monótono recitado que alterna con melodías de ámbito muy estrecho […] así como el empleo de disonancias con un propósito humorístico, para recrear el canto desafinado del "mundinovero" y su ayudante. […]
> b) […]
> c) Abuso de secuencias rítmicas simples, reiterativas y machaconas, que siguen fielmente los patrones acentuales del texto literario.
> d) La armonía resulta pobre, monótona, con notable uso de pedales armónicos […]

> e) En cuanto a la textura, como es habitual en los villancicos de personajes, predoniman los solos con acompañamiento […] Las secciones polifónicas se presentan como recitados corales homofónicos y homorrítmicos[551].

Aunque ese trabajo de Caballero Fernández-Rufete aporta muchas luces significativas respecto a la transmisión y adaptación del villancico *¡Mundinovi!*, no proporciona alguna explicación a semejantes características musicales. El autor reconoce que "aunque cada vez es mejor conocida la fecunda relación entre los géneros teatrales breves y el villancico en el siglo XVII, no es fácil probar esta influencia o interdependencia en casos concretos, y tampoco lo es en este caso". Luego de valorar algunas mojigangas teatrales sobre el mismo tema del *mundinovo*, concluye que "salvo algunos rasgos comunes a ambas manifestaciones […] no creo que se pueda establecer una relación argumental o musical especialmente estrecha entre dichas mojigangas y nuestro villancico". Entre las conclusiones de su trabajo, señala:

> Por último, no encuentro en el villancico *¡Mundinovi!* ningún vínculo específico que pueda establecerse entre esta obra y las piezas de teatro breve que tomaron el motivo de dicho artilugio como elemento central de su discurso dramático. Las mojigangas contemporáneas no presentan afinidades textuales con el villancico; tanto este como aquellas beben de la común fuente del espectáculo callejero del retablillo de figuras, pero mientras el villancico intenta reflejar la práctica del buhonero embaidor, los dramaturgos citados simplemente tomaron la idea de las distintas escenas que se mostraban en el artefacto y la adaptaron al rasgo más caracterizador de la mojiganga como género dramático, a saber, el desfile de figuras grotescas[552].

[551] Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «¡Ande la rueda! ¡Va de cancioni! Apuntes históricos, literarios y musicales sobre el villancico Mundi Novi». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 151-154.
[552] *Idem*, p. 160.

Reconoce, eso sí:

> si consideramos que el referente que tenía el público asistente a los maitines de Navidad […] era una escena callejera similar a la que nos ofrece Torres en su relato, y no tanto la mojiganga de Deza, y asumimos que los cantores imitaban, al menos en cierto grado a los personajes descritos en el *Almanak*, podremos entender cuán risible y escandalosa pudo resultar la interpretación del *¡Mundinovi!* dentro de los muros de la iglesia y por qué fue denunciado al tribunal de la Santa Inquisición[553].

El uso divergente de los recursos dramáticos en villancicos que comparten un mismo motivo temático con determinadas mojigangas teatrales, no descarta la posibilidad de su expresión teatral con otro tipo de recursos, como la estructura de situación propia de algunos entresmeses. Insisto en que hace falta preguntarse sobre las maneras de comunicar efectivamente los recursos expresivos inscritos en la letra y en esa música que Caballero Fernández-Rufete califica como "simple, reiterativa, machacona".

Volviendo a nuestro villancico *Quién quierri ver*, el **estribillo a 5** retoma y desarrolla la pregunta del francés que da título al villancico en la portada de la fuente manuscrita:

¿Quién quierri ver
las cosos curiosos,
lu ruede lus cielus
que ha visto el fransué?
¿Quién querri ver?
—Ande la rueda y el silbo también,
que muestre a Dios-Hombre, Pastor de su grey.
—Y la cantinela de Francia le dé
solaz a los Reyes, obsequio a su ley.
¿Quién quierri ver

[553] *Idem*, p. 159.

las cosos curiosos,
lu ruede lus cielus
que ha visto el fransué?
¿Quién querri ver

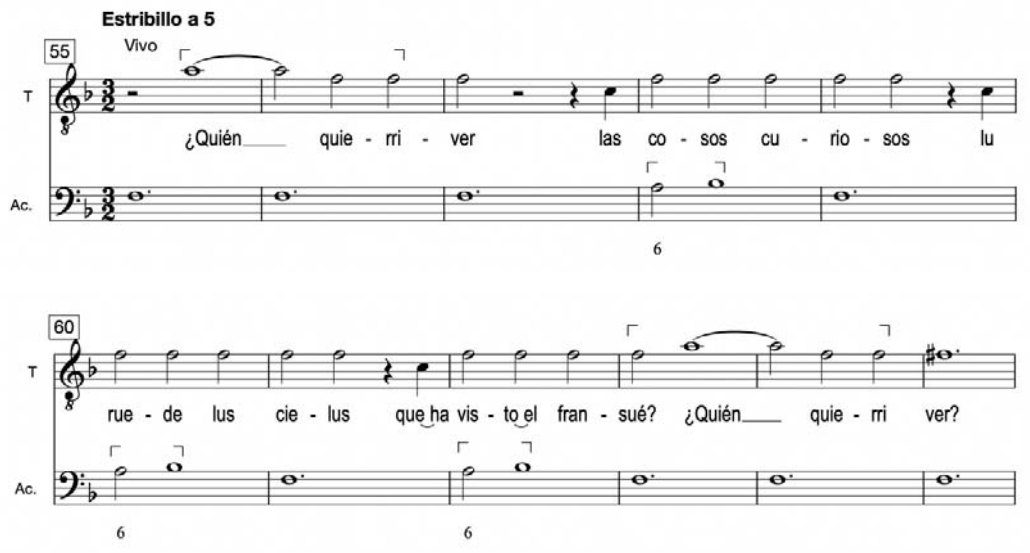
Salvando algunas irregularidades en la primera estrofa —que funciona como una especie de estribillo dentro del estribillo, pues se repite al final—, esta sección posee versos hexasílabos con rima asonante en los pares. Constituye "una pieza de engranaje entre lo expositivo de la introducción y el desarrollo del tema en las coplas", tal y como describe Eva Llergo para el estribillo de los villancicos tripartitos. Según la autora, cumple la función de distraer mediante el regocijo, con un mínimo de desarrollo de contenido, "basado en repeticiones, expresiones de júbilo, invitaciones al baile o al canto, etcétera"[554]. En efecto, el contenido se limita a la invitación animada para seguir convocando a más curiosos que quieran ver la escena del Dios-Niño y dar así regocijo a los Reyes que llegan a visitarlo. Esta sección presenta al menos dos voces en el texto literario y muchas acotaciones implícitas de teatralidad en el texto musical.

La presencia de al menos dos voces puede identificarse por la caracterización lingüística. Los primeros cinco versos del estribillo, idénticos a los últimos cinco, recogen la voz del francés, reconocible por la pronunciación defectuosa de la lengua castellana. Es él quien convoca a más curiosos para sacar provecho del *mundinovo*. En cambio, los versos centrales del estribillo están escritos en un español "correcto". Las frases musicales parecen separar en hexasílabos estos versos. Sin embargo, ofrecen una regularidad acentual del ritmo prosódico que hace percibirlos no como ocho versos hexasílabos, sino como dos pareados de arte mayor 11-12 y 12-12: el endecasílabo es dactílico, los dodecasílabos son anfíbracos (inician con una sílaba átona).

[554] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 177.

Ande la rueda y el silbo también,	óoo óoo óoo ó
que muestre a Dios-Hombre, Pastor de su grey.	o óoo óoo óoo ó
Y la cantinela de Francia le dé	o óoo óoo óoo ó
solaz a los Reyes, obsequio a su ley.	o óoo óoo óoo ó

El primer pareado de esos versos centrales constituye una acotación implícita de gesto conativo, que ordena al francés hacer girar el engranaje del *mundinovo* y amenizar silbando. El segundo pareado constituye una manifestación descriptiva del deseo que esas acciones alegren a los Reyes, motivo de la celebración religiosa en la que se inserta el villancico. El texto musical muestra que el primer pareado, que constituye una orden imperativa al francés, lo pronuncian precisamente los cuatro personajes que se fueron reuniendo en el transcurso de las coplas solas que preceden al estribillo. La música del segundo pareado de arte mayor corresponde nada menos que a la voz narrativa personificada que cantó la introducción del villancico. Además, la música señala la interacción dramática entre ellos. Veamos por partes la música del estribillo.
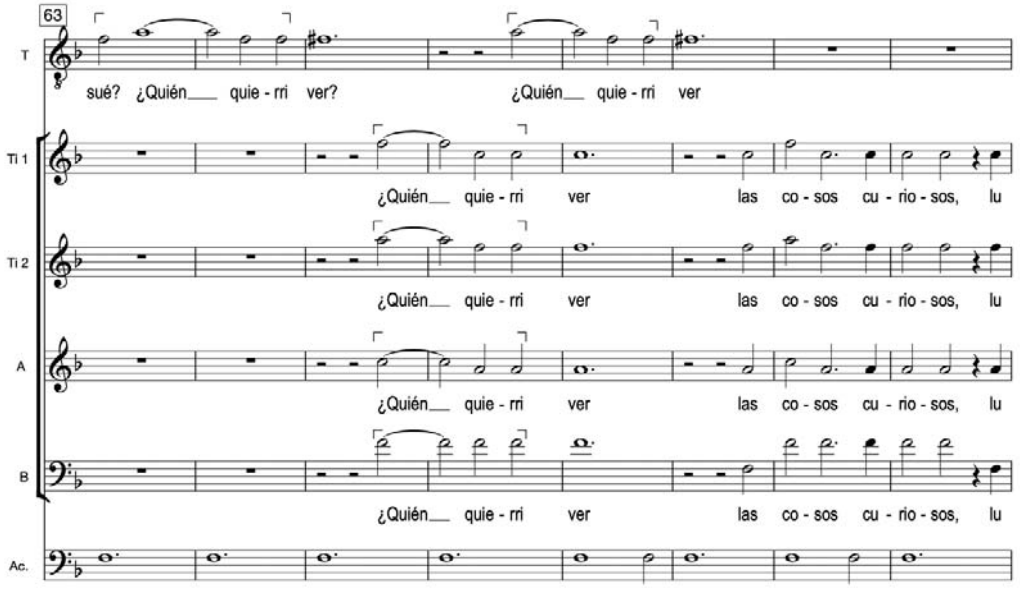


Ejemplo 19. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, solo inicial del francés, cc. 55-65.

El ejemplo 19 nos ofrece la música para los primeros cinco versos del estribillo, correspondientes a la voz del francés. Los canta el tenor solo, voz que ha venido
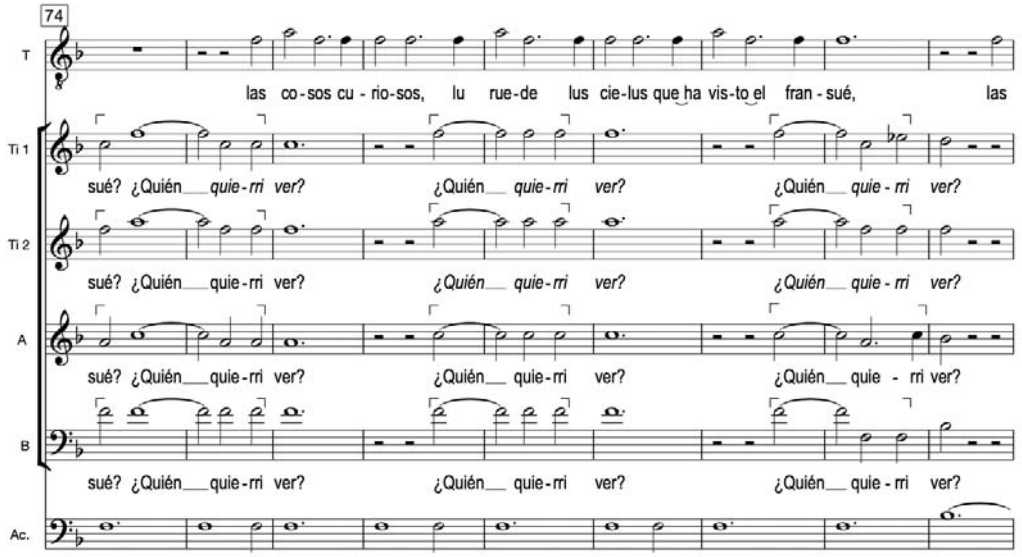
representando a ese personaje. Aunque el inicio de la pregunta, "¿Quién quierri ver?" repite las mismas notas con las que el francés preguntaba en corto a los interesados en la sección precedente, acá está acompañada de la indicación agógica "Vivo", que muestra un contraste en la intencionalidad. El resto de la pregunta está sostenida por algo que no llega siquiera a la condición de línea melódica, sino sólo una cuerda de recitación precedida por una nota de entonación al inicio de cada frase. No hay musicalidad alguna ni en la voz que canta la letra ni en el acompañamiento que la sostiene. Si no fuera por el contrapunto de los primeros compases de la introducción, podríamos escandalizarnos de la escasez de recursos técnicos y creativos del compositor Diego José de Salazar, al menos en esta obra. Pero al analizar el texto musical desde la perspectiva de las acotaciones implícitas y otros rasgos de teatralidad subyacente, asociados con los códigos de comunicación inscritos dentro del texto literario, vemos que la música de este villancico está al servicio de algo que está más allá de lo sonoro.

El francés está convocando con entusiasmo a más curiosos, aprovechando que ya se hizo de algún público que puede dar fe de las cosas curiosas que se ven en el *mundinovo*. De hecho, los concurrentes repiten en coro y con el mismo entusiasmo las palabras del francés (Ejemplo 20). Sin embargo, la última palabra pronunciada por nuestro personaje, un instante antes de que los presentes repitan entusiastas sus palabras, desentona con una escandalosa disonancia, semejante a los gritos desgañitados del pregón "¡Per ma fue!".



Ejemplo 20. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, cc. 63-70.

El coro de cuatro voces —los cuatro personajes que, aun sin pronunciar palabra alguna, debieron incorporarse a escena durante las coplas solas del francés— repite la pregunta, con el mismo estatismo musical, patente en el nulo movimiento armónico: el bajo sostiene un mismo acorde inmóvil y las voces simplemente saltan entre las notas de dicho acorde. Para los referentes teóricos de la época, no hay interés musical aquí. Sin embargo, en el carácter vivo y en una nueva irrupción a destiempo y destemplada del francés, subyacen acotaciones que piden interacción gestual. Como se evidencia en el ejemplo 21, los cuatro personajes convocan juntos y con entusiasmo a otros "pasajeros"; esto sugiere la realización de gestos fáticos. A la vez, han de reaccionar con gestos a los gritos molestos e inoportunos del tenor. El conjunto repite los cinco versos con las palabras del francés, mientras este personaje también va repitiendo sus palabras, pero desplazado en el tiempo.



Ejemplo 21. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, cc. 74-82.

En el compás 82 se da una leve conducción de las voces para recién cambiar de armonía y seguir repitiendo obstinadamente, en la inamovilidad armónica del nuevo acorde, primero el tenor solo, luego el conjunto, al que se va sumando, pero siempre a destiempo, una repetición más del francés. Esporádicamente aparece alguna alteración que produce las ya referidas disonancias intolerables, siempre en la voz del tenor, es decir, del francés.

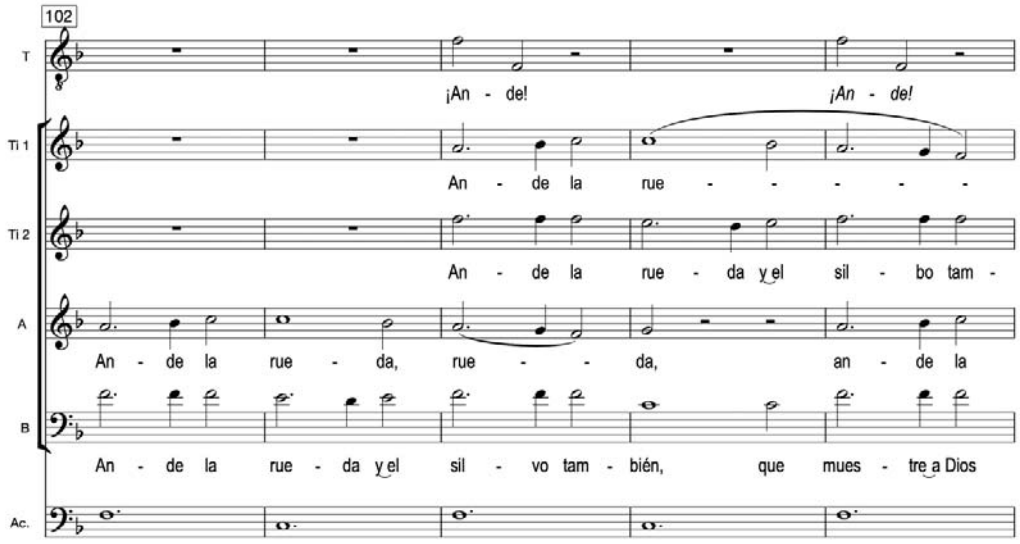
El cuidadoso contrapunto que vimos en los primeros 16 compases del villancico, correspondientes a los cuatro primeros versos de narración neutra de la introducción, contrastan con los 46 largos compases de música aparentemente anodina[555], 27 sobre un único acorde estático y 19 en otro acorde igualmente inmóvil, para pronunciar sólo cinco versos. Este prolongado y monótono pasaje musical, donde la letra muestra, a través de una única pregunta, que los personajes en escena están buscando atraer más
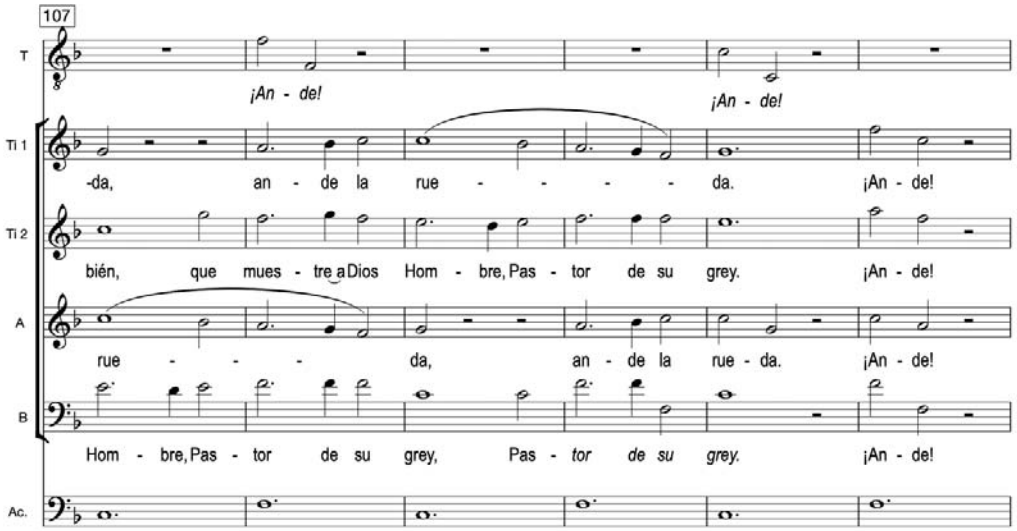
[555] Como se ha señalado desde la etnomusicología, una estructura considerada "simple", pero que acarrea intenciones conscientes y significados dentro de la práctica en la que está inmersa, se convierte en algo más complejo. Véase, por ejemplo, Steven FELD. «El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli». *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces *et al.* (eds.). Madrid: Editorial Trotta, 2001, pp. 331-355.

público al espectáculo del Nacimiento en el Portal de Belén, no puede sino estar sosteniendo acciones y movimientos adicionales a la simple pronunciación y canto de la letra.

¿A quiénes convocan los cinco personajes presentes en escena? Podemos suponer que a pasajeros imaginarios, pero es mucho más efectivo y verosímil que los cantores se desplazaran en el espacio, dirigiéndose al público presente en la sillería del coro. Es decir, como vimos en el capítulo 1, a los ministros de la catedral, a las autoridades civiles, reales y religiosas y a otras personas a quienes se haya autorizado el ingreso al coro de la iglesia durante la celebración del oficio de maitines.

La música de los siguientes cuatro versos de arte mayor, que, como vimos, ya no caracterizan al francés y están organizados en dos pareados, nos hace evidente dos breves momentos también cargados de teatralidad.





Ejemplo 22. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, cc. 102-112.

La orden imperativa "Ande la rueda y el silbo también, / que muestre a Dios-Hombre, Pastor de su grey" es cantada por los cuatro personajes reunidos con el francés, dirigiéndose a él. La presentan por pares de voces: una pronunciando solamente "Ande la rueda", con una suave línea melódica oscilatoria que casi dibuja el gesto, y otra que pronuncia la letra completa. A ello responde el tenor "¡Ande!", como podemos ver en el ejemplo 22. Cada intervención acarrea acotaciones implícitas de gestos conativos del conjunto y movimientos de reacción del francés a tales gestos. El ritmo regular de los acentos dactílicos de estos versos proporciona al pasaje un carácter pastoril, casi de baile. Podría corresponder al ritmo regular de hacer girar la llave que activa el engranaje del *mundinovo*. Hay interacción con un objeto, sea real o imaginado.

El siguiente pareado corresponde a un solo de tiple, asignado al que personificó la voz narrativa en la introducción del villancico. En esta ocasión es esta voz la que introduce las disonancias incantables sobre la palabra "cantinela", precisamente en la sílaba acentuada y en la que le sigue, como podemos ver en la imagen 46 y el ejemplo 23. Esta referencia a la cantinela del francés constituye, de nuevo, una acotación implícita que marca un gesto de burla al modo enfadoso del protagonista francés.
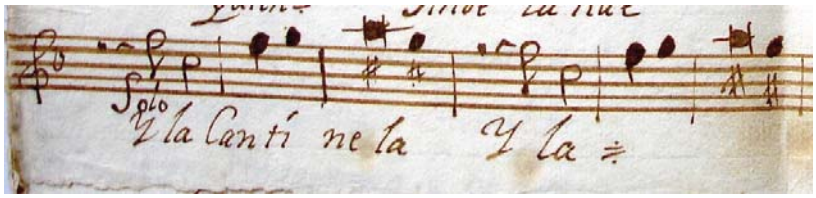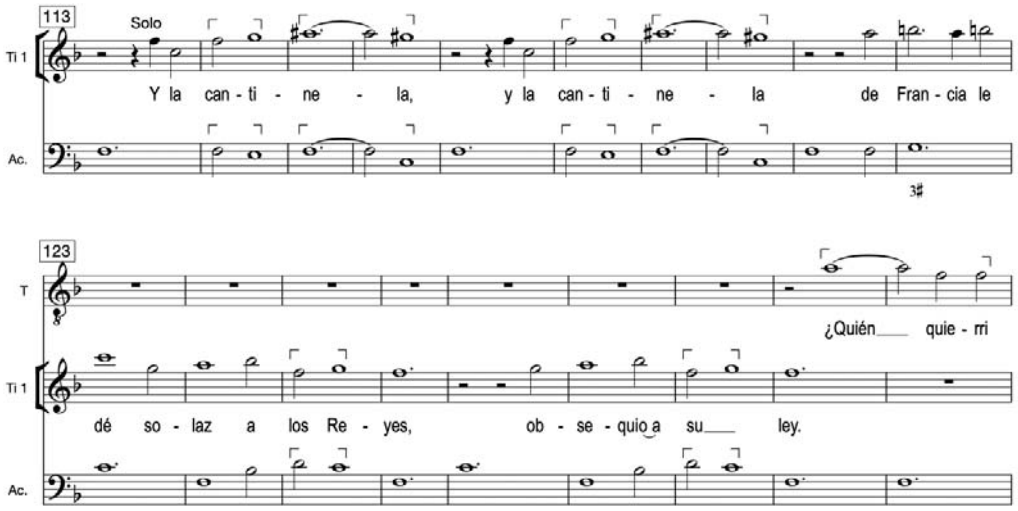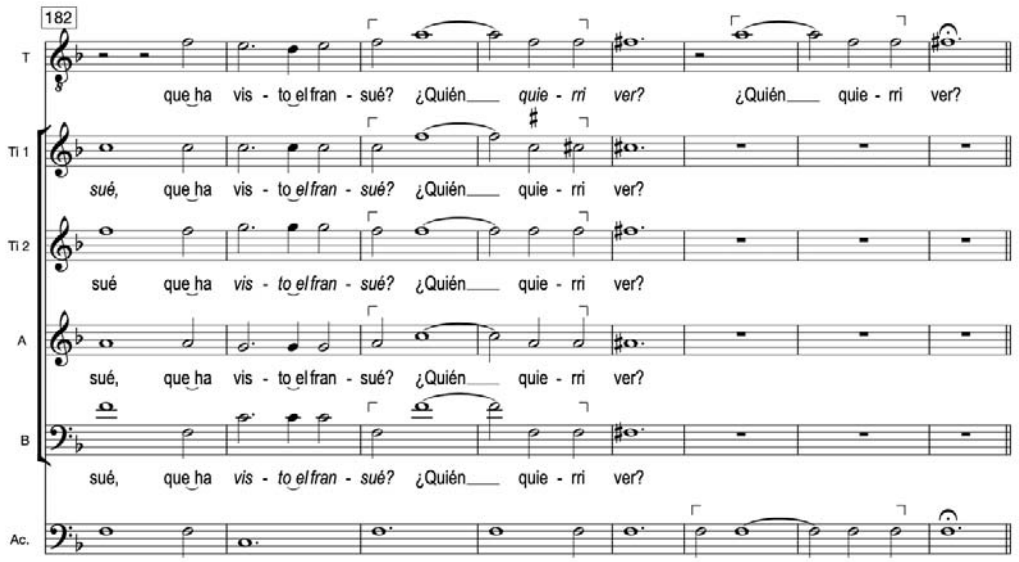


Imagen 46. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tiple 1º, solo "Y la cantinela".



Ejemplo 23. Villancico *Quién quierri ver*. Estribillo, cc. 113-131.

Este solo de la voz narrativa personificada desemboca en la repetición de los primeros cinco versos del estribillo, recogiendo los recursos ya descritos durante nada menos que 60 compases, pero con algunas variantes que imprimen más musicalidad y concierto en el diálogo entre el conjunto y el francés. Cuando, por fin, la voz del francés logra coincidir en el tiempo y la afinación con todo el conjunto, en el último "quierri ver" las voces restantes desafinan en bloque junto a él. El francés, humillado, no le queda más que repetir él solo la pregunta, fallando la última nota.



Ejemplo 24. Villancico *Quién quierri ver*. Final del estribillo, cc. 182-189.

A estas alturas, resulta ocioso señalar la teatralidad implícita en estos recursos inscritos en la notación musical. Únicamente insisto en que los sostenidos que producen disonancias fuera de estilo —*fa* y *do* sostenidos contra el *fa* natural del acompañamiento— y, además, notas incantables —el *la* sostenido del alto— no parecen corresponder a una afinación precisa. En el hipotético caso de que fuera posible afinar un *la* sostenido, el efecto se perdería si todas las voces ejecutaran con afinación precisa ese semitono agudo, pues quedarían afinadas entre sí y lo que se percibiría deficiente sería el acompañamiento continuo (Ejemplo 24). El conjunto de voces está ridiculizando al francés al parodiarlo, en lugar de intentar afinarse junto con él. Los intérpretes han de cantar "mal", a una altura imprecisa, siempre que sea desafinada, molesta, como gesto de burla hacia el francés.

La última sección corresponde a unas **coplas solas** romanceadas que se alternan entre dos tiples solistas (Imagen 47), con la misma rima *é* asonante que ha ido hilando el villancico desde el inicio hasta el fin. La naturaleza narrativa de estas coplas pareciera ser ajena a lo teatral. Se suma a ello el hecho de que la línea melódica que canta cada

tiple es idéntica, de modo que la misma música aplica para las doce coplas, sin ofrecer recursos sonoros que refuercen la diversidad de acciones descritas en el texto literario.

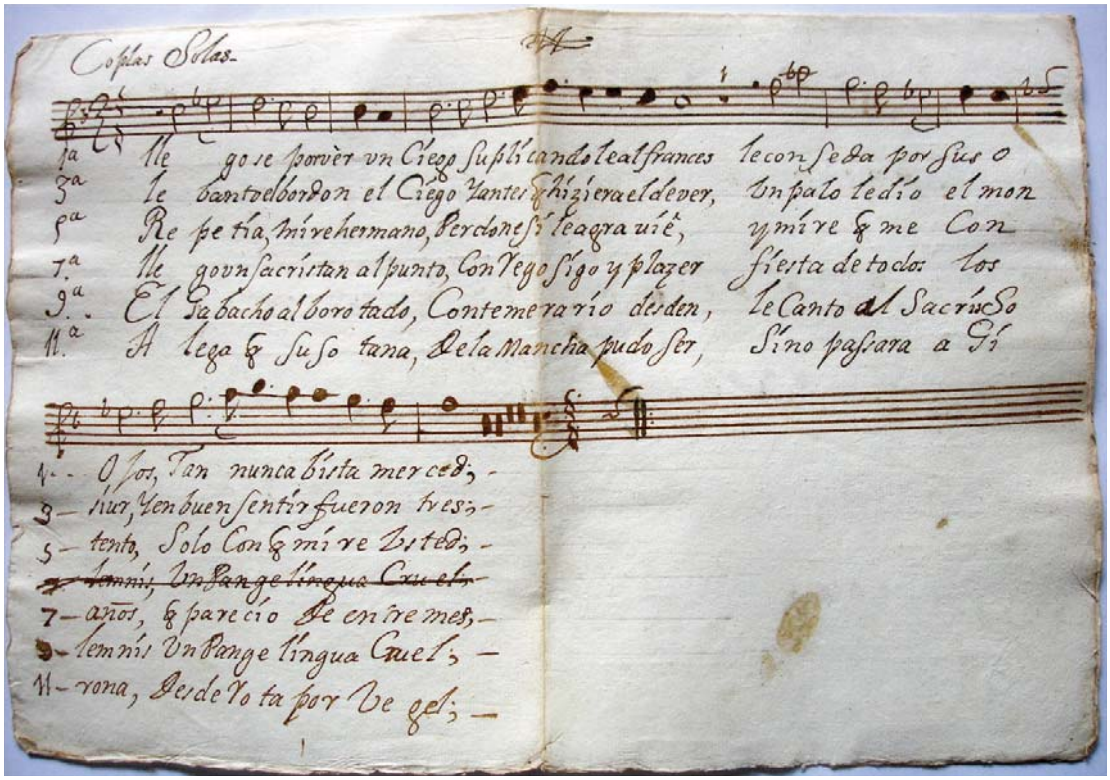


Imagen 47. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tiple 2º, coplas solas.

Sin embargo, varios aspectos hacen evidente la necesidad y conveniencia de representar con gestos, desplazamientos y acciones lo narrado. La poderosa tensión dramática de los sucesos narrados, desarrollada en el entorno y circunstancias expuestas en las secciones anteriores del villancico, se resuelve en un auténtico desenlace. La estructura de acción, que es propia de cierto tipo de entremeses, como vimos en el capítulo 3, se superpone a la estructura de personajes, pues involucra un conflicto entre tres personajes de características y personalidades contrastadas: el francés protagonista, un ciego y un sacristán. Recordemos que al momento de concluir el estribillo hay cinco cantores en escena:

1. Un tiple 1º que personificó a la voz narrativa en la introducción. Esta misma voz representó a uno de los cuatro personajes que se acercaron a ver el *mundinovo* durante las coplas solas del francés y cantó el solo "Y la cantinela…" del estribillo.
2. Un tenor, que representa al francés protagonista.
3. Un tiple 2º, que entró a escena durante las coplas solas del francés, representando a otro de los curiosos que se acercó a ver el *mundinovo*.
4. Un alto, que representó también a uno de los curiosos.
5. Un bajo, otro curioso más entre los cuatro que se aproximaron a ver el *mundinovo* mientras el francés narraba las escenas en sus coplas solas.

Estas últimas tres voces no han sido caracterizadas hasta este punto, como para darles una identidad particular y diferencial. Pero en las coplas finales queda claro que el tiple 2º pasa a cumplir, junto con el tiple 1º, el papel de voz narrativa. Durante las repetitivas doce coplas finales —repetitivas en lo musical— quedan tres voces sin cantar, pero presentes en escena. Y la narración describe precisamente la interacción entre tres personajes: el francés, representado por el tenor, y dos de los curiosos: un ciego y un sacristán, que habrán de representarse por el bajo y el alto o viceversa. A mi parecer, la poderosa tensión dramática que narran los dos tiples en estas doce coplas finales ha de representarse mímicamente por estos tres cantores sin parlamentos, que ya están presentes en escena. ¿Pero es realmente indispensable la representación de lo narrado con gestos, ademanes, movimientos, acciones, reacciones e interacciones? ¿O simplemente es posible? Deyermond señala que la posibilidad de adaptación de un texto lírico o épico a escena no es sinónimo de teatralidad[556]. A la absoluta afinidad de estas coplas con los recursos estructurales, temáticos y discursivos del entremés, género del teatro breve que incluso llega a mencionarse explícitamente en el propio texto literario, se añade el hecho de la significativa concentración de acotaciones implícitas, en

[556] Alan DEYERMOND. «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles». *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx. Octubre-noviembre de 1992*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1994, p. 44.

combinación con la presencia "en escena" de tres intérpretes que no cantan, pero que coinciden con los personajes que intervienen en las coplas. Uno de ellos, el tenor, ha estado asociado desde el inicio del villancico con el protagonista de la historia. Dos aspectos más me parecen determinantes para afirmar que estas coplas narradas fueron concebidas para representarse teatralmente. Por un lado, la comprensión de los calambures y de otros juegos de palabras en el texto literario podrían dificultarse con la sola verbalización al cantarlos; pero algunos gestos físicos podrían señalarlos y facilitar su identificación. Por otro lado, la debilidad musical con la que concluye el villancico requiere de algo más que le dé fuerza y contundencia al final. Veamos el contenido, revisando de dos en dos las doce coplas. Entre los curiosos incautos:

Llegose, por ver, un ciego,
suplicándole al francés
le conceda, por sus ojos,
tan nunca vista merced.
Respondió el frinfrón: "Es bueno
haga de ciego papel,
cuando vemos que una bestia,
viendo a la mula y el buey".

El ingenioso juego conceptual cargado de comicidad marca el contraste en la personalidad y actitud de los dos personajes. Es decir, construye la estructura entremesil de personajes. El ciego es un hombre sencillo e ingenuo. El francés es altanero, socarrón. Pero además es desalmado:

Levantó el bordón el ciego,
y antes que hiciera el deber
un palo le dio el monsiur,
y en buen sentir fueron tres.
Al quejarse el pobre ciego,
dice el franchote: "¡Pardiez!,

que haciéndote ver estrellas,
de qué te quejas, no sé."

He aquí el primer calambur que podría reforzarse con otros medios adicionales a su sola pronunciación: el juego de palabras "deber" y su simultáneo significado "de ver". Junto con el ingenioso y divertido juego conceptual, queda patente la crueldad con la que se caracteriza al francés, que espera gratitud por lograr que el ciego *vea* estrellas, pero del dolor. Dos aspectos he de hacer notar aquí a propósito de la caracterización negativa del francés. Primero, en las coplas el personaje no está caracterizado con la habitual deformación lingüística del castellano. Las palabras que se ponen en su boca son las del narrador, que pronuncia un español "correcto". Segundo, es notoria la burla con la que el narrador se refiere al francés.

La comprensión del sentido de la segunda copla de las dos siguientes se dificulta sin el complemento de algún medio de expresión extraverbal:

Repetía "Mire, hermano,
perdone si le agravié,
y mire que me contento
sólo con que mire usted.
Yo imaginaba que era
de Berbería y lo erré,
que ya conozco es, sin duda,
segoviano o ginovés".

Luego de quebrarme la cabeza intentando —sin éxito— encontrar un sentido a la mención de Berbería (región islamizada del África septentrional), Segovia y Génova, buscándoles asociaciones o antagonismos con Francia, reconocí los calambures —"Berbería" por "ver vería", "segoviano" por "c(i)ego vi ano" y "ginovés" por "ji, no ves"— sólo hasta ver la fuente literaria impresa, donde están marcados explícitamente con guiones, como podemos apreciar en las imágenes 48 y 49.

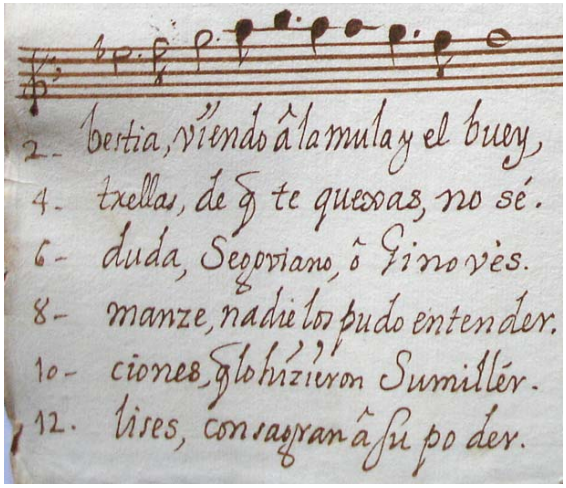


Imagen 48. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tiple 1°, detalle de las coplas solas.

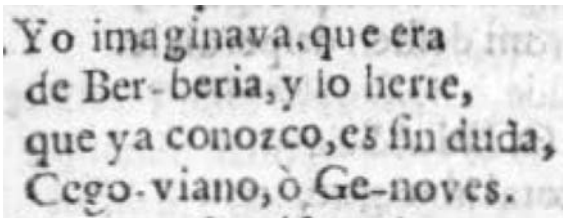


Imagen 49. Detalle del pliego impreso con las letras de los villancicos que se cantaron en los maitines de Reyes en la catedral de Sevilla en 1693.

Los calambures se reconocen en la fuente impresa. Pero que no se nos olvide que esa letra estaba destinada al canto, no a la lectura en silencio. La simple escucha de estas expresiones encajadas en el canto no basta para reconocer el guiño del juego de palabras. Pero una gestualidad mímica adecuada podría sacar a la superficie estas elipsis burlescas y malintencionadas.

En la siguiente pareja de coplas interviene el último personaje:

> Llegó un sacristán al punto,
> con regocijo y placer,
> fiesta de todos los años,
> que pareció entremés.
> Empezó a arrojar latines
> con presumida altivez,
> y tales que en buen romance
> nadie los pudo entender.

Queda así presentado y caracterizado el sacristán como un hombre petulante, con ínfulas de saber latín. De paso, se menciona explícitamente el género del teatro breve del cual este villancico toma sus recursos dramáticos y teatrales: el entremés.

Recordemos la definición que ofrece el *Diccionario de Autoridades*: "Representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre jornada y otra de la comedia mayor, para mayor variedad o para divertir y alegrar al auditorio"[557]. Por supuesto, la mención conlleva también el calambur "entre mes", para referirse a la recurrencia con la que el sacristán celebra las fiestas religiosas.

Volviendo a los personajes, la sola reunión de un francés arrogante, socarrón y cruel con un sacristán pedante augura un nuevo conflicto. El hecho de que uno de ellos pertenezca al ámbito de la iglesia hace prever también el desenlace:

> El gabacho alborotado,
> con temerario desdén
> le cantó, al Sacris Solemnis,
> un Pange Lingua cruel.
> El sacristán, ofendido,
> se queja a los Reyes, fiel,
> con tan grandes sumisiones,
> que lo hicieron sumiller.
> Alega que su sotana
> de La Mancha pudo ser,
> si no pasara a Girona
> desde Rota, por Vegel.
> El monsiur, con reverencia,
> adora rendido a Aquél,
> que tres coronas por lises
> consagran a su poder.

Obviando los juegos conceptuales de describir la sotana sucia, desgarrada y vieja del sacristán con toponímicos, para centrarme en lo teatral, vemos que la descripción conlleva signos condicionantes del vestuario de quien representa al sacristán. Un

[557] *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 519.

elemento cómico importante podría pasar desapercibido si se minimiza la parodia que conlleva el que el sacristán sea presumido, pero ande con una sotana rota. Un simple trapo viejo, a manera de accesorio de vestuario, para caracterizar este rasgo del sacristán, basta para dar sentido a lo que narra la copla. Por supuesto, también gestos apropiados del francés, que lo señalen. Por otro lado, el choque entre el francés y el sacristán deriva, en las últimas coplas, en la protección ventajosa que le proporcionan los Reyes al segundo. El villancico concluye con una escena donde el francés se ve obligado a humillarse con rendición ante la imagen del Niño en el Portal, pues hasta los Tres Reyes reconocen reverentes su grandeza. Musicalmente, la conclusión del villancico es anticlimática: finaliza con la duodécima pasada de una misma copla anodina a voz sola. No es la música, sino la representación física de lo que narra esa última copla lo que proporciona fuerza y contundencia al final: el villancico concluye con el protagonista postrado, adorando reverente la escena del Nacimiento, tal y como presenció y describió François Bertaut durante los maitines de Navidad de 1659 en Valladolid, según vimos en el capítulo 2.

Antes de redondear y resumir las características teatrales de este villancico, valoro a continuación algunos elementos que resaltan al cotejar la fuente poético-musical manuscrita con la fuente literaria impresa. El pliego nos informa que nuestra obra —sin título en el impreso, por lo que esperablemente se le ha de identificar con el primer verso: *Muy cargado de razones*— fue escrita para cantarse como el tercer villancico del primer nocturno de los maitines de los Reyes de 1693, celebrados en la catedral de Sevilla y puestos en música por Diego José de Salazar, a la sazón racionero y maestro de capilla de esa iglesia. La fuente manuscrita conservada en Guatemala refleja otro momento de ejecución de la misma obra, que sucedió nada menos que 51 años después, a más de 8500 kilómetros de distancia. Se interpretó también como tercer villancico, no sólo en los maitines de la fiesta de Reyes, sino en los de Navidad. El hecho de que una obra tan peculiar se reutilizara exactamente en el mismo contexto paralitúrgico al que le dio origen, a pesar de las enormes distancias espacial y temporal, muestra no sólo las afinidades y semejanzas de determinadas prácticas culturales en el ámbito hispánico durante un período

largo, sino el aprovechamiento de los mismos recursos expresivos, que los intérpretes debieron hacer inteligibles tanto para el público que asistió a los maitines de Reyes de 1693 en la catedral de Sevilla, como al que asistió a los maitines de Navidad de 1705 en la iglesia mayor de Santa María de la Mesa, en Utrera, y al que asistió a los maitines de Reyes de 1744 en la catedral de Guatemala. No he tenido oportunidad de consultar la fuente de Utrera, conservada en la Hispanic Society of America, pero el registro catalográfico permite reconocer que se trata de una versión con variantes literarias y las mismas tres secciones que el impreso de la catedral de Sevilla.

Una pequeña, pero significativa variante en la fuente manuscrita de Guatemala parece señalar alguna diferencia cultural puntual, asociable a esas distancias entre los dos momentos extremos de interpretación documentables del villancico. El pliego impreso de la catedral de Sevilla consigna la palabra "gabacho" para referirse por primera vez al francés, en el verso 2 de la introducción. Esa misma palabra fue anotada en la parte de tenor del manuscrito copiado en Guatemala, pero se tachó y sustituyó por "monsiur", como podemos comparar en las imágenes 50 y 51. En la parte de tiple 1º se anotó directamente "monsiur".

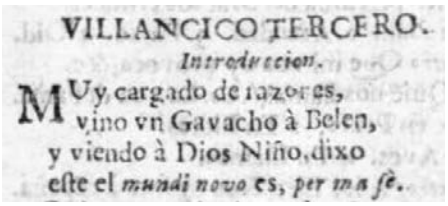

VILLANCICO TERCERO.
Introducion.
MUy cargado de razones,
vino vn Gavacho à Belen,
y viendo à Dios Niño, dixo
eſte el *mundi novo* es, *per ma ſè*.

Imagen 50. Detalle del pliego impreso con las letras de los villancicos que se cantaron en los maitines de Reyes en la catedral de Sevilla en 1693.
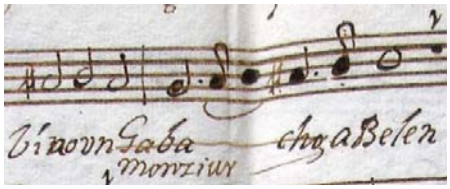


Imagen 51. Villancico *Quién quierri ver*. Parte de tenor, detalle de la introducción.

"Gabacho" es un término despectivo para referirse a un francés[558]. Sin embargo, el uso de ese gentilicio desdeñoso se ha ido desplazando en distintas regiones de habla hispana allende la Península Ibérica, para identificar, siempre de forma despectiva, a foráneos distintos a los franceses, incluidos los propios españoles peninsulares. Es

[558] *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 1.

probable que el término no se asociara con un francés en la provincia de Guatemala a mediados del siglo XVIII. Fuera de ese detalle, y de algunas variantes ortográficas menores, como el "per ma fue" del manuscrito, en lugar del "per ma fe" del impreso, que hace pensar en la conciencia de la pronunciación de la expresión francesa *par ma foi* por parte del copista en Guatemala, la letra que coincide es esencialmente idéntica.

Sin embargo, hay dos discrepancias notables en cuanto a contenido, que paso a valorar. La letra impresa consigna sólo las secciones convencionales de los villancicos tripartitos: introducción, estribillo y coplas. Los 50 versos correspondientes a las "coplas solas del francés" que ofrece la fuente guatemalteca después de la introducción y antes del estribillo sencillamente no están en el pliego sevillano. Esta diferencia entre las fuentes es sustancial y desconcertante. La fuente más tardía, copiada medio siglo después, pero consignando la autoría de Diego José de Salazar, ofrece música para 50 versos que no aparecen en la fuente impresa más antigua, asociada directamente con el contexto de composición del villancico. Semejante discrepancia genera varias preguntas. ¿La versión impresa constituye una versión incompleta del villancico sevillano original? ¿Esas 10 coplas solas del francés con su música podrían corresponder a un añadido extemporáneo y ajeno a la versión sevillana original, que involucre a un poeta villanciquero y a un músico compositor distinto a Diego José de Salazar? ¿Qué pudo motivar un añadido tan notable?

Dos aspectos —no concluyentes, aclaro— me hacen pensar que el añadido fue realizado por el propio Diego José de Salazar (y, de ser el caso, el poeta villanciquero con quien colaboró en esta obra), para los maitines de Reyes de 1693 en la catedral de Sevilla. La música para el estribillo al final de cada copla está en proporción menor, con el particular uso de la notación mensural blanca propio del siglo XVII, y recoge la pregunta "¿Quién quierri ver?" del francés con la misma configuración melódica con la que se repite esa pregunta en el estribillo. Por supuesto, esos recursos sencillos pudo aportarlos cualquier otro compositor. En todo caso, parece improbable que los haya hecho Manuel José de Quirós al momento de reponer la obra en Guatemala, a mediados del siglo XVIII. La minuciosidad de Quirós al consignar la autoría en la portada de los papeles copiados

por su propia mano permite distinguir no sólo sus propias obras de las de otros compositores, sino también la manera en la que intervino y adaptó composiciones ajenas[559]. El hecho de que el villancico esté asignado a Diego José de Salazar en la portada manuscrita, sin indicación adicional alguna, sugiere que Quirós se limitó a trasladar la música de la fuente antígrafa a partir de la cual realizó su propia copia. ¿Pero qué me hace pensar que esas coplas corresponden a la versión que se interpretó en la catedral de Sevilla en 1693?

El sentido general del villancico ya es completo y redondo sin los 50 versos de las coplas solas del francés, tal y como aparece en la fuente impresa. Como vimos, la introducción presenta el espacio dramático, las circunstancias y el personaje principal; en el estribillo, el personaje convoca a los curiosos, mientras acciona el mecanismo del *mundinovo*; en las coplas finales, se narra el desarrollo y desenlace de la tensión dramática generada entre el francés y dos pasajeros que se acercan curiosos. El contenido de los textos literario y musical puede funcionar aun sin las coplas solas del francés de la fuente guatemalteca, incluyendo los recursos expresivos que requieren teatralización. Sin embargo, el villancico resulta siendo, de esa manera, una simple representación burlesca, un auténtico entremés que, aunque está ambientado en el portal de Belén, no llega siquiera a mencionar los elementos centrales de la fiesta religiosa donde habría de

[559] Refiero aquí siete casos variados, seleccionados entre el fondo Papeles de música del AHAG, sólo como muestra del nivel de detalle con el que Quirós suele deslindar la autoría de obras copiadas con su propia mano. Entre paréntesis indico la signatura provisional, tomada del catálogo en el que he venido trabajando los últimos años: 1) "La gaita. Por Manuel José de Quirós, en Guatemala, año de 1751" (628.a); 2) "Cuatro al Santísimo […] por José Coll. Y la copla por Quirós" (35); 3) "Maestro Dallo. Estaba sin acompañamiento; formóselo Manuel de Quirós este año de 1740" (233.b); 4) "Salmo solo y a cuatro voces. Lauda Jerusalem. Padre maestro Fray Manuel del Espíritu Santo. Se le añadieron tres voces este año de 1740, que son alto, tiple y tenor bajete, al primer coro, por Manuel José de Quirós, porque el coro 1º cantaba solo un tiple. Y al 2º coro se le añadió otro tenor bajete y para el bajón" (276); 5) "La aria por el maestro don Ignacio Jerusalem y el recitado por Quirós, todo con violines"; recojo también algunas especificaciones en los distintos papeles de esa obra: "Se mudó este recitado, por estar algo extravagante", "Esta introducción se mudó en otra con violines, también a dúo, que va puesta en su lugar", "Se mudó por Quirós, porque saliera por el tono de la aria" (330); 6) "Póstuma, y el acompañamiento en Guatemala por Manuel José de Quirós", con los añadidos "La copla era sola y se le echó 2ª voz. Guatemala y noviembre 23 de 1726"; "Parece del Maestro Don Mateo Dallo y Lana, requiescat in pace, amen"; "En México se supo que es composición de Don Manuel Sumaya, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de dicha Ciudad. La letra de la copla también es diferente" (230); y 7) "De incierto autor" (S.160).

insertarse. Aunque es posible, sería raro que las autoridades eclesiásticas sevillanas aceptaran un villancico que no haga referencia a los elementos que dan identidad a la celebración litúrgica. La portadilla del pliego impreso indica que los villancicos "se han de cantar"; es decir, hace evidente que el pliego se imprimió antes de la celebración[560]. Es posible que algún censor haya solicitado al maestro de capilla la inclusión de las referencias bíblicas que sustentan la fiesta de Reyes, como condición para aceptar su interpretación en el oficio de maitines de 1693, en un momento en el que ya se habían enviado las letras a Juan Francisco de Blas, impresor mayor de la ciudad de Sevilla[561]. Otra posibilidad verosímil se relaciona con las limitaciones de espacio para la impresión de los nueve villancicos en un único pliego de papel. Aunque desde antes de la impresión se tuvieran aprobadas las letras completas, puede que hayan tenido que omitirse versos e incluso secciones para ajustarse a los límites que impone un único pliego para la impresión. Existen otros casos documentados de discrepancias de contenido entre fuentes destinadas a una misma ocasión, como las que hay entre el borrador en partitura y las partes del villancico *¡Mundinovi!*, ya comentado. Ambas fuentes fueron copiadas por el mismo amanuense —el maestro de capilla Miguel Gómez Camargo— para la catedral de Valladolid; el villancico se interpretó ahí en los maitines de Navidad de 1665[562]. En cualquier caso, es importante señalar que las diferencias entre fuentes de una misma

[560] Muchos otros pliegos impresos indican "Villancicos que se cantaron…", evidenciando que la impresión se realizó después de la celebración, a manera de recuerdo. Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA (coord.). *Catálogo de pliegos de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, p. XV. Isabel Ruiz refiere que la impresión *a posteriori* corresponde a la primera mitad del siglo XVII, pero que en la segunda mitad del siglo pasan a imprimirse con anticipación. Esta generalización tiene tantas excepciones en la segunda mitad del siglo, que me atrevería a afirmar que los pliegos se imprimieron indistintamente antes o después de la celebración, sin reconocer alguna tendencia general. Por cierto, el *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII* transcribe erróneamente "Letras de los villancicos que se cantaron…" para el pliego de los maitines de Reyes de la catedral de Sevilla en 1693. Pero el impreso dice "Letras de los villancicos que se han de cantar…" Véase la imagen 42.

[561] BNE, VE/ 83-39.

[562] Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «¡Ande la rueda!...», pp. 145-146 y 149-150. El autor refiere, además, otra versión copiada por el propio Gómez Camargo, en la que reduce a dos voces las ocho voces originales —probablemente para adecuarla a un uso conventual— y omite la cuarta "canción". Las tres variantes parecen ser resultado de la intervención del propio Camargo y los papeles sueltos para los intérpretes indican su autoría. Aun así, cabe la posibilidad de que constituya una versión adaptada de un villancico compuesto originalmente por Tomás Micieses en 1662, sobre poesía de Tomás de Oña.

obra, así como la finalidad específica que dieron origen a cada una, condicionan sus características. De ninguna manera reflejan una intención definitiva e inamovible del compositor respecto a la obra, incluso si la creación material de las fuentes se realizara bajo su supervisión.

La segunda discrepancia entre las fuentes del villancico *Quién quierri ver* corresponde a la omisión de tres cuartetas de las coplas finales en el manuscrito. El pliego ofrece 15 coplas; el manuscrito sólo 12. Las que se omiten son las coplas 12, 13 y 14 del impreso[563]:

El monsiur, con grande risa
presume con esquivez
aun ser mayor que el Delfín[564]
por siempre jamás, amén.
Los Doce Pares de Francia[565]
pigmeos los juzga, a fe,
pues los mete en un zapato
y aun no llegan a su pie.
Despidióle el sacristán,
y en el Niño y Reyes ve
un precioso pie de altar,

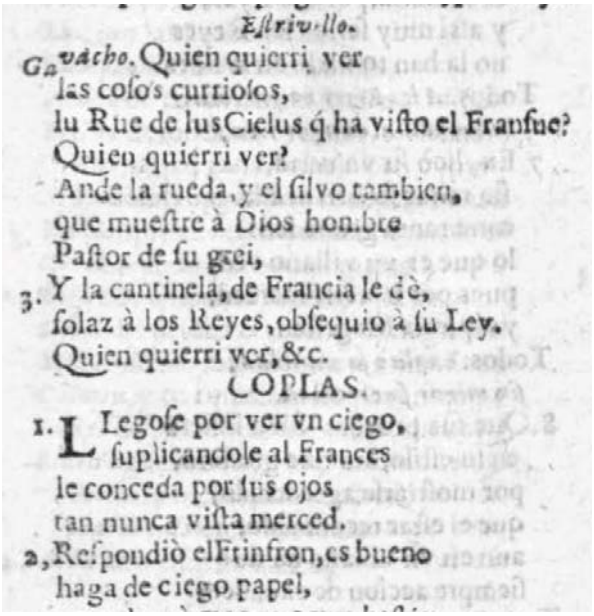
[563] Incluyo aquí las notas léxicas al pie para esas coplas, pues la edición poética que ofrezco en el anexo 2 incluye únicamente las de la fuente poético-musical manuscrita.
[564] "DELFÍN: […] Llaman Delfín de Francia al primogénito heredero del reino". Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana*…, p. 605.
[565] "PAR: Título de dignidad en Francia, que se dio al principio a sólo doce grandes señores, seis eclesiásticos y seis seculares, sobreañadido a los títulos de duques o condes. Hoy se da este nombre a otros muchos, que se instituyen pares por sus méritos o servicios. Llamáronse así para significar la igualdad de la dignidad entre ellos" *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 116. En palabras de Luis Humberto Olea Montero, la "Historia de Carlo Magno y los doce pares de Francia", de Nicolás de Piamonte (Sevilla, 1525), "durante varios siglos fue una importante fuente temática para el canto a lo humano e incluso a lo divino". Véase Nicolás de PIAMONTE. «Historia de Carlo Magno y los doce pares de Francia». *Revista Chilena de Literatura*, 78 (2011), https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11119 [Consulta 14-10-2020].

con un Regio Terno[566] en él.

No me quedan claras las motivaciones o razones para suprimir esas tres coplas, en particular la última de ellas. Las primeras dos narran actitudes del francés, cuya fanfarronería lo lleva al extremo de considerarse superior a los símbolos de la realeza francesa. El peso expresivo de esas dos coplas recae exclusivamente en el conceptismo literario. La representación con mímica resultaría forzada, si no imposible. ¿Cómo expresar con gestos las referencias al Delfín —el primogénito del rey de Francia— en la primera copla y a los Doce Pares de Francia en la segunda? El contenido específico de algunas de las coplas precedentes, como la que refiere a los himnos de *Corpus*, también puede resultar difícil de teatralizar, salvo porque conlleva acotaciones implícitas que asignan acciones y reacciones a los personajes: la acción del francés de cantar un himno por otro es difícil de representar con gestos, pero es un hecho que tal acción hace reaccionar ofendido al sacristán. En ese caso, el contenido literario genera la tensión dramática. Las primeras dos coplas suprimidas en la fuente manuscrita, en cambio, constituyen juegos conceptuales que no acarrean dramatismo. Pueden eliminarse sin quitar sentido. En cambio, la penúltima copla del impreso, también ausente en el manuscrito, contiene acotaciones implícitas —el gesto del sacristán que despide al francés, la acción del francés de ver a los Tres Reyes puestos a los pies del Niño y la reacción de sorprenderse— que propician el desenlace narrado en la última copla. Pero se descartó en la fuente manuscrita. Por el momento, no encuentro una explicación razonable para tal supresión.

Un elemento final que quiero considerar al comparar las fuentes es la correspondencia entre acotaciones en el texto literario impreso y su efectiva realización en el texto musical. La introducción carece de entradillas en el impreso, pero marca con cursivas la palabra “mundi novo” y la expresión “per ma fe”. Es a partir del estribillo que aparecen las entradillas.

[566] “TERNO: Privativamente, se toma por el vestuario uniforme de los tres que celebran una misa mayor o asisten en esta forma a una función eclesiástica”. *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 257.



Estribillo.

Gabacho. Quien quierri ver
las coſas curriolos,
lu Rue de lus Cielus q̃ ha viſto el Franſue?
Quien quierri ver?
Ande la rueda, y el ſilvo tambien,
que mueſtre à Dios hombre
Paſtor de ſu gaei,
3. Y la cantinela, de Francia le dè,
ſolaz à los Reyes, obſequio à ſu Ley.
Quien quierri ver, &c.

COPLAS.

1. LEgoſe por ver vn ciego,
ſuplicandole al Frances
le conceda por ſus ojos
tan nunca viſta merced.
2, Reſpondiò el Frinfron, es bueno
haga de ciego papel,

Imagen 52. Detalle del pliego impreso con las letras de los villancicos que se cantaron en los maitines de Reyes en la catedral de Sevilla en 1693.

Como podemos ver en la imagen 52, el inicio del estribillo presenta la entradilla "Gabacho". En efecto, esos versos se asignan al tenor en la fuente musical, que es la voz que representa al francés. Ninguna indicación del impreso señala la teatralidad implícita en la música, que hace que el coro repita las palabras del francés y éste vaya desordenado en el tiempo y desafinado. Tampoco hay entradilla que marque el cambio de personaje en los versos "Ande la rueda y el silbo también / que muestre a Dios-hombre pastor de su grey". Sin embargo, el propio texto literario trae implícita una segunda voz para esos versos, pues ya no corresponden al francés, sino a alguien que se dirige a él. Es posible que la falta de entradilla sea un error del impresor, pues la siguiente entradilla corresponde a un número "3" (Imagen 52). El verso que inicia con las palabras "Ande la rueda" debería llevar la entradilla "2". La música, según vimos, asigna al coro esos versos que ordenan al francés la acción de hacer girar el mecanismo del *mundinovo*. La entradilla "3" asigna a un tercer personaje el verso "Y la cantinela…". En la fuente musical, esa frase está asignada a una sola voz: el tiple 1°. Las coplas en el impreso indican la alternancia entre dos voces, identificadas con las entradillas "1" y "2".

En la música, esa alternancia de voces se cumple asignando las coplas impares al tiple 2º y las coplas pares al tiple 1º.

A juzgar por las entradillas en el impreso, el villancico estaría asignado a cuatro voces, identificadas como "Gabacho", "1", "2" y "3". La música nos muestra que en realidad se requieren cinco voces. El momento en el que son indispensables los cinco intérpretes (no estoy contando a quienes habrán intervenido tocando el acompañamiento continuo) sólo cantan dos tiples de manera alternada, mientras los otros tres podrían representar con mímica lo narrado por los tiples. Como ya mencioné, la señalización de calambures por medio de guiones en el impreso —"de-ver", "Ber-bería", "Cego-viano", "Ge-novés", "entre-mes"— marca juegos de palabras cuyo sentido puede no quedar claro con la sola verbalización al cantarlos. La realización de gestos podría facilitar su comprensión. Otro tanto sucede con los topónimos escritos en cursiva, *"Mancha", "Girona", "Rota", "Vegel"*, que describen una sotana sucia, desgarrada en jirones y vieja.

Hemos visto, pues, que la estructura y el contenido del villancico *Quién quierri ver* son por completo afines a los de un entremés. De hecho, integra tres de las cuatro estructuras entremesiles descritas por Llergo, a partir de Javier Huerta Calvo: la estructura de situación, la estructura de personajes y la estructura de acción. Asimismo, conlleva los ocho elementos constitutivos del teatro —seis esenciales y dos optativos— perfilados por Alan Deyermond: mimesis, diálogo, argumento, texto, tensión dramática, representación escénica ante un público, música e íconos. Repasando los rasgos de teatralidad señalados por Jammes, hemos visto que el villancico *Quién quierri ver* presenta un monólogo, incluye la caracterización de personajes que contrastan entre sí; la letra y la música requieren variedad de entonaciones para hacer inteligible el contenido. Aunque no hay un diálogo vivaz con réplicas breves, en su lugar cabe e incluso se hace necesaria la representación de esos diálogos y réplicas a través de la mímica de lo narrado, para volverlos inteligibles. Los textos literario y musical presentan abundantes acotaciones implícitas como las señaladas por Hermenegildo, que conducen la acción teatral. El análisis de esos indicios de teatralidad en la letra y en la música, así como su

perfecta integración, demuestra, en fin, que el villancico *Quien quierri ver* requiere códigos de comunicación teatrales para transmitir toda la carga de significados que contiene.

4.5. *Al ver la gente de Angola*, anónimo (*circa* 1725)

Hemos visto ya casos que cubren todo el siglo XVII. También hemos visto varios tipos de personajes tipo, generadores de dramatismo, dentro de la diversidad presente en mi selección de villancicos: la interacción entre un portugués y un negro, la interacción entre un ciego y un cantor, un conjunto de negros y un francés que llega a interactuar con un ciego y con un sacristán. Como ejercicio para probar la metodología propuesta en esta tesis en un villancico del siglo XVIII, tomo a continuación otro caso de villancico de negros, que hace alusión e incluso incorpora algunos de los cambios estilísticos y cambios de gusto durante las primeras décadas del siglo XVIII.

La fuente y su contexto

Los papeles del villancico *Al ver la gente de Angola* se conservan en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Forman parte del llamado Fondo Estrada, colección de 120 obras, primordialmente villancicos y cantadas, que fueron extraídas del archivo por el investigador Jesús Estrada en 1936 o poco después, y que fueron restituidas el 2 de diciembre de 1998, dieciocho años después de su fallecimiento[567]. Ofrece papeles para un tenor solista y un coro formado por tiple, alto, tenor y bajo instrumental (probablemente bajón). No se conserva la parte del acompañamiento. Eso nos impide determinar con certeza algunos datos contextuales de la portada que habitualmente se anota detrás de la parte de acompañamiento, como el nombre del compositor o la fecha y ocasión de su ejecución. Ciertos rasgos de la caligrafía literaria y de la notación musical

[567] Javier MARÍN LÓPEZ. «Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México». *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.). Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 311-314.

son afines a los de las obras de José de Roca[568], según he podido revisar entre las que se conservan en México y en Guatemala y que, caso poco común, concuerdan caligráficamente entre sí[569]. Algunas referencias contenidas en el texto literario y el uso de estructuras italianizantes que buscan contrastar intencionalmente con las tradicionales en los villancicos de finales del siglo XVII e inicios del XVIII, me hacen pensar que la obra fue escrita en torno a 1725, años más, años menos[570]. Por supuesto, estos no son indicios suficientes para atribuir a José de Roca la composición del villancico *Al ver la gente de Angola*, por lo que sigo considerándolo anónimo[571].

[568] José de Roca se desempeñó como maestro de capilla de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María, desde septiembre de 1721 hasta el día de su fallecimiento, el 20 de mayo de 1750. María Gloria CANO RÉVORA. «La capilla de música de la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María durante el siglo XVIII». *Revista de Historia de El Puerto*, 20 (1998), p. 60.

[569] En el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala se conservan 24 obras de José de Roca. Salvo seis de ellas, todas presentan una caligrafía afín a la de *Al ver la gente de Angola*. Otro tanto sucede con dos de las obras atribuidas a "Roca" del Fondo Estrada en la catedral de México: los villancicos *Adorad, pastores* y *Como tienen los morenos*.

[570] El texto literario de este villancico menciona como novedad la introducción, en las celebraciones religiosas, de ciertas modas musicales asociadas con la ópera italiana. Aunque no lo menciona el villancico, esta moda incluye el uso de violines en las capillas musicales de instituciones eclesiásticas hispanas, por lo que su introducción en la iglesia prioral de El Puerto de Santa María y en la catedral de México puede ayudar a delimitar la datación de la obra. Las "Constituciones de ordenanza de régimen interno de la capilla de música de la iglesia prioral" de El Puerto de Santa María fueron redactadas el 24 de enero de 1724, para reconformar la capilla disuelta unos meses antes. En ellas se estipula que debía estar conformada por un maestro de capilla que a la vez cantara, otros tres cantores, un bajón, una chirimía y un violín, que además debía ser capaz de tocar otro instrumento de viento. María Gloria CANO RÉVORA. «La capilla de música de la Iglesia Prioral…», p. 50. Los violines se introdujeron en las capillas de música al servicio de la Iglesia en el ámbito hispánico junto con música de estilo italiano, aunque su aparición en el ámbito de la Capilla Real de Madrid se remonta al último cuarto del siglo XVII. Álvaro TORRENTE. «La modernización/italianización de la música sacra». *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 4*. José Máximo Leza (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pp. 125-156. La presencia de violines en la iglesia prioral de El Puerto de Santa María puede documentarse al menos desde 1721. María Gloria CANO RÉVORA. «La capilla de música de la Iglesia Prioral…», p. 56. Por su parte, la catedral de México, lugar donde se conserva nuestro villancico, contaba con al menos un violinista ocasional desde 1710 (contratado como músico de planta en 1715), un segundo violinista desde 1720, y la referencia explícita al reconocimiento del estilo italiano a inicios de 1721, cuando el maestro de capilla Manuel de Sumaya dictamina que un violinista aspirante es "apto en la música italiana, pero en lo que estilamos en España no". Javier MARÍN LÓPEZ. «Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México». *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi: Los intrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. Lucero Enríquez Rubio (ed.). México: UNAM, 2009, pp. 247-249.

[571] Javier Marín López menciona que el villancico posee las partes de alto y tenor de un primer coro, y tiple, alto, tenor y bajo de un segundo coro, y que "Este tipo de plantilla fue muy empleada por Salazar, pero el uso de líneas divisorias y la presencia del recitado sugieren una cronología posterior". Javier MARÍN LÓPEZ. «Una desconocida colección…», p. 349. Ciertamente, esa plantilla es común en las obras de

Mi primera transcripción de la obra fue publicada en el libro *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, siguiendo los criterios editoriales establecidos para ese libro[572]. Al igual que en el caso del villancico *Quién quierri ver*, utilizo aquí una nueva versión de mi propia transcripción, siguiendo los criterios editoriales que expreso en el anexo 2. Me tomé la licencia de incluir una propuesta de reconstrucción de la línea del acompañamiento, para hacer viable la ejecución de la obra en la actualidad.

Estructura, contenido y recursos expresivos

Este villancico presenta varias secciones diferenciadas, aunque no todas presentan denominación en los papeles originales:

1. [Introducción]
2. Estribillo
3. Recitado
4. Aria
5. [Continuación del estribillo]
6. Coplas

Constituye, pues, un villancico multiseccional, aunque la base es la estructura tripartita introducción-estribillo-coplas, con inserciones italianizantes dentro de un enorme estribillo, como muestro a continuación.

Antonio de Salazar y —añado— también en las de Miguel Mateo de Dallo y Lana. Sin embargo, la plantilla de papeles conservados de *Al ver la gente de Angola* no incluye ni necesita un alto de primer coro, según cotejé presencialmente con los originales y también según se consigna en Lucero ENRÍQUEZ RUBIO, Drew Edward DAVIES y Analía CHERÑAVSKY. *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Volumen I. Villancicos y cantadas*. México: UNAM, 2014, p. 152. Por mi parte, en las notas que escribí para el CD *Gulumbá, gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo*, planteé la posibilidad de que Manuel de Sumaya haya compuesto este villancico, pues se desempeñaba como maestro de capilla cuando se dio la introducción de la música italianizante en la catedral de México. Pero también señalo ahí su procedencia peninsular como otra posibilidad (Omar MORALES ABRIL. «Gulumbá gulumbé…», p. 15), a partir de la mención de dos organeros españoles en el texto literario, como retomo más adelante en el análisis de este caso.

[572] Aurelio TELLO (ed.). *Humor, pericia y devoción*…, pp. 136-157.

La **introducción**, que está formada por una cuarteta de romance con rima asonante *é*, narra, en voz neutra, las circunstancias de la acción que se desarrollará en las subsiguientes secciones:

> Al ver la gente de Angola
> que ya no priva el cumbé[573],
> con la canción que más priva
> privar quiere con su Rey.

En este caso, la introducción constituye no sólo el anuncio de las circunstancias, sino la enunciación del argumento de la obra. Nos presenta a un conjunto de africanos que quieren celebrar al Niño recién nacido[574]. Reconocen que su música y baile ya no cuentan con el favor de los patrones, así que deciden celebrar con la nueva música moderna. La música de esta introducción está escrita en proporción menor, que implica una división ternaria del pulso, aunque la mayor parte de las frases presentan hemiolas. El texto es pronunciado por todas las voces en forma homofónica, asignando una frase por cada verso.

El **estribillo** marca un contraste al pasar la voz a los negros, con la típica caracterización lingüística. Es notable que sus palabras están precedidas por la expresión "gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé". Según Glenn Swiadon:

> en los villancicos las palabras *sanguanguá*, *gurumbé* y *tumba* parecen relacionarse con los nombres de los tambores, la música de los tambores, un baile y un sentimiento general de alegría. Los tambores y la alegría son manifestaciones de la fuerza vital, según la cosmovisión africana[575].

[573] "CUMBÉ: Baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo a un lado y a otro". *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 700.
[574] La adscripción navideña del villancico se sobreentiende a partir de la mención de varios elementos propios de esa festividad en el texto literario.
[575] Glenn SWIADON MARTÍNEZ. «Fiesta y parodia…», p. 294.

El enunciado generalizador "la cosmovisión africana" parece desconsiderar, borrar u homogeneizar la inmensa diversidad de culturas presentes en un continente tan vasto como África, cada una con sus diferencias y especificidades e incluso con distintos estratos culturales dentro de una misma sociedad en un período determinado. Contrario a la afirmación de Swiadon, Baltasar Fra Molinero considera que la palabra *gurumbé* es un africanismo inventado[576]. En cualquier caso, el término evoca en forma onomatopéyica una sonoridad con la cual la cultura hispana dominante caracterizaba a los negros. Como podemos verificar en las imágenes 53-54 y en el ejemplo 25, la música para la expresión "gulumbá gulumbé" de nuestro villancico recoge un giro melódico semejante al de los *Cumbés* para guitarra de cinco órdenes de Santiago de Murcia y al de varios *Paracumbés* de fuentes portuguesas, también para guitarra[577]. Rogério Budasz señala que los términos "cumbé" y "paracumbé" refieren a un mismo baile asociado precisamente a Angola en fuentes literarias del teatro breve del Siglo de Oro[578].
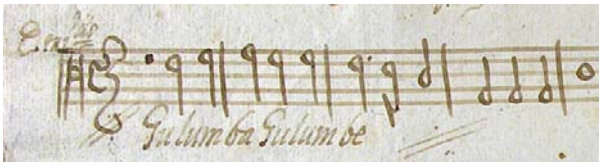


Imagen 53. Villancico *Al ver la gente de Angola*, tenor solo, tema "Gulumbá gulumbé".

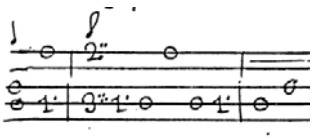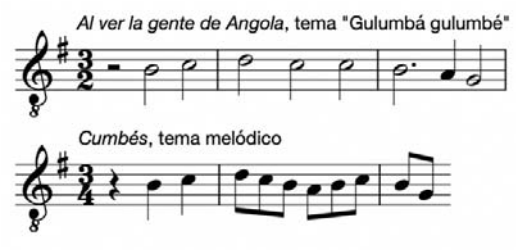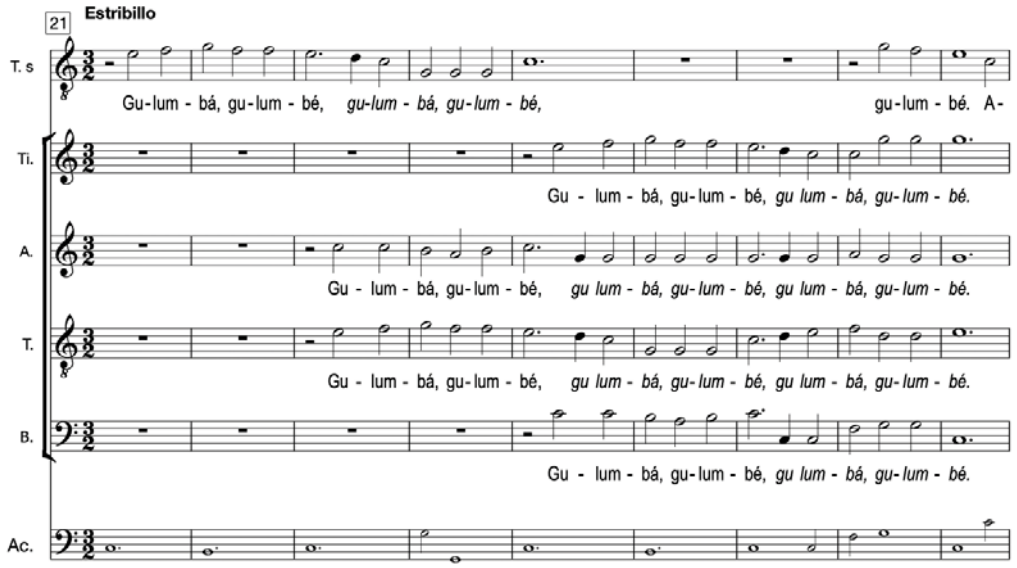


Imagen 54. Códice Saldívar 4, f. 43r. Cumbés, tema melódico.

[576] Baltasar FRA MOLINERO. *La imagen de los negros*…, p. 22.
[577] Los *Cumbés* de Santiago de Murcia aparecen en dos fuentes manuscritas conservadas en Hispanoamérica: las *Cifras selectas de guitarra* (1722), conservadas en Santiago de Chile, y en el llamado *Códice Saldívar 4* (*ca*. 1734), conservado en México. Alejandro Vera señala que su particular ritmo y acordes iniciales concuerdan con los del *Paracumbé* contenido en el *Libro de diferentes cifras de guitarra* (1705), conservado en Madrid. Alejandro VERA. *Santiago de Murcia. Cifras selectas de guitarra. Introduction, Transcription and Critical Report*. Middleton: A-R Editions, 2010, p. XIII. Ese mismo ritmo rasgueado y percutido, con la misma armonía, aparece también en el *Paracumbe 7º tom* anotado en un manuscrito conservado en Coimbra, Portugal. Véase la transcripción en Rogério BUDASZ. *The Five-Course Guitar (Viola) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*. Tesis doctoral, University of Southern California, 2001, pp. 159 y 368.
[578] Rogério BUDASZ. *The Five-Course Guitar*…, pp. 157-158.



Ejemplo 25. Comparación entre el tema "Gulumbá gulumbé del villancico *Al ver la gente de Angola*[579] y el tema melódico de los *Cumbés* de Santiago de Murcia.

En el villancico *Al ver la gente de Angola*, el tenor solista inicia este canto "Gulumbá gulumbé", al que responden en imitación las otras cuatro voces, por pares, donde cada dúo ofrece el tema y un contratema (Ejemplo 26). Se identifica así a la colectividad de "la gente de Angola", primero con su sonoridad, ritmo y baile "característicos".
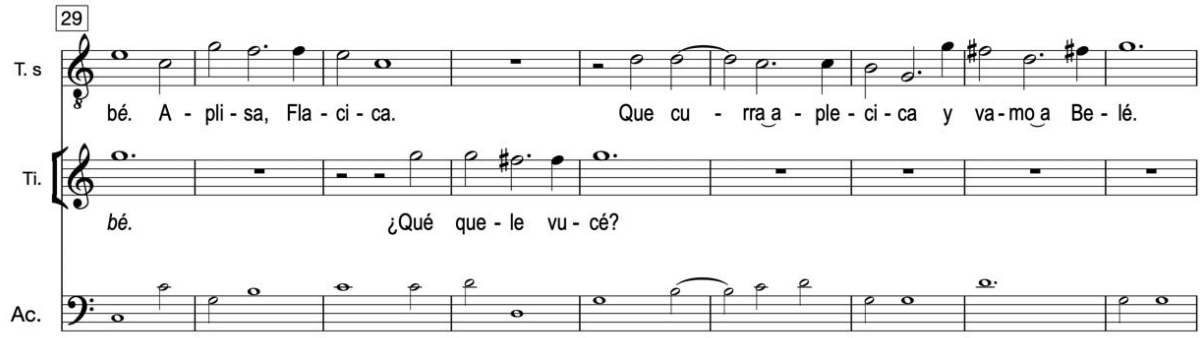


Ejemplo 26. Villancico *Al ver la gente de Angola*, inicio del estribillo, cc. 21-29.

[579] En este ejemplo sí utilizo la versión transportada una cuarta justa descendente, como prescribe la preceptiva para la música mensural anotada con claves altas, pues el sonido real resultante concuerda con la altura de los *Cumbés* en cifra de guitarra.

Sólo después de adquirir identidad por medio de la sonoridad de un canto, ritmo y baile con los que la cultura hispana los asocia, los personajes pasan a dialogar y reforzar su caracterización a través del "habla de negro":

Estribillo	**Versión en castellano "normalizado"**
(Gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé)	(Gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé)
—Aplisa, Flacica,	—Aprisa, Francisco,
—¿Qué quele vucé?	—¿Qué quiere usted?
—Que curra aplesica y vamo a Belé	—Que corra aprisita y vayamos a Belén
(Gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé)	(Gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé)
a echal villancica que dé a lo Rey Chica gulgueo y placel.	a echar villancicos, que den al Rey Chico gorjeo y placer.
(Gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé, lelé, lelé, gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé)	(Gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé, lelé, lelé, gulumbá gulumbé, gulumbá gulumbé)
—Pue, siola, ¿a qué?	—Pues, señor, ¿a qué?
—A la mora de Italia, de música valia, de recitaro, alieta y minué.	—A la moda de Italia, de música varia, de recitado, arieta y minué.
(Gulumbá gulumbé, gulumbá, gulumbé. Quelé, lelé, gulumbá gulumbé, gulumbá, gulumbé)	(Gulumbá gulumbé, gulumbá, gulumbé. Quelé, lelé, gulumbá gulumbé, gulumbá, gulumbé)

El diálogo es fluido y mantiene el ritmo proporcionado por el canto "Gulumbá gulumbé". Las palabras de los dos personajes que dialogan están asignadas a sendas voces, como podemos observar en el ejemplo 27.
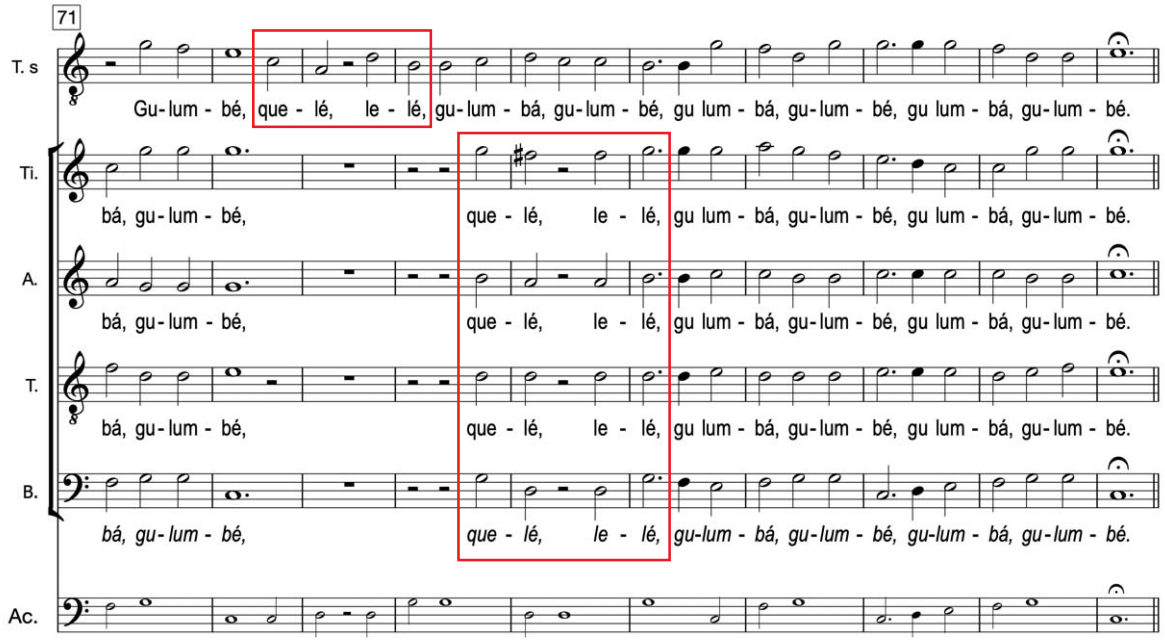


Ejemplo 27. Villancico *Al ver la gente de Angola*, estribillo, cc. 29-37.

El personaje principal convoca a los demás, apresurándolos para ir a Belén a agasajar al Niño con sus cantos. El diálogo está tachonado con la expresión "Gulumbá gulumbé". Esta intercalación de la onomatopeya constituye una acotación implícita que señala que el diálogo se está dando mientras continúa el ritmo del cumbé y su baile asociado.

Después del primer diálogo, en hexasílabos y combinando dos rimas, cual redondillas, se retoma el canto del cumbé sin solución de continuidad, antes de introducir el segundo diálogo. Un tercer personaje —el tenor del segundo coro— le pregunta al tenor solista sobre lo que le ofrecerán al Niño. El convocante responde que harán música variada, mencionando las modernas formas italianas que recién en las primeras décadas del siglo XVIII se empezaron a aceptar e incorporar en la música litúrgica hispana: el recitado[580], la arieta[581] y el minuete[582].

[580] "RECITADO: Usado como sustantivo, se llama en la música moderna aquella parte de composición que antecede a la área. Llámase así porque se canta como cuando se recita. RECITATIVO: Adjetivo que se aplica al estilo músico en que se canta como recitando". *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 517.
[581] "ARIETA: Composición música que consta de dos estancias, que la segunda se contiene en la misma clave de la primera, que es solo la que se repite, en que de los compases graves y recitativos muda método la armonía, aun en lo patético, a compases más cortos, y a gran variedad de notas que no tiene el recitado. Algunos separan las estancias con dos puntos, y otros con medio. Es voz italiana y nuevamente introducida". *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 389.
[582] "MINUETE: Especie de danza, cuyos tonos son prontos y delicados". Esteban de TERREROS Y PANDO. *Diccionario con las voces de ciencias y artes [...] Tomo segundo*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1787 (1767), p. 590.

El cumbé continúa ahora con una breve intercalación de la expresión “quelé, lelé”, propuesta por el tenor solista e imitada por el resto, para unirse homofónicamente en la reiteración “gulumbá gulumbé”. Este pequeño cambio conlleva una modificación en el fluir del ritmo, que requiere un par de acentos picados, separados por un silencio suspensivo antes de retomar el ritmo original (Ejemplo 28). Enfocando la búsqueda de acotaciones implícitas, me parece que tanto en las palabras como en el ritmo musical subyacen signos de una variación coreográfica.



Ejemplo 28. Villancico *Al ver la gente de Angola*, estribillo, cc. 71-80.

A este final momentáneo del cumbé le sigue un **recitado** (Imagen 55). El cambio repentino de métrica a tres pareados endecasílabos conlleva un cambio de carácter.
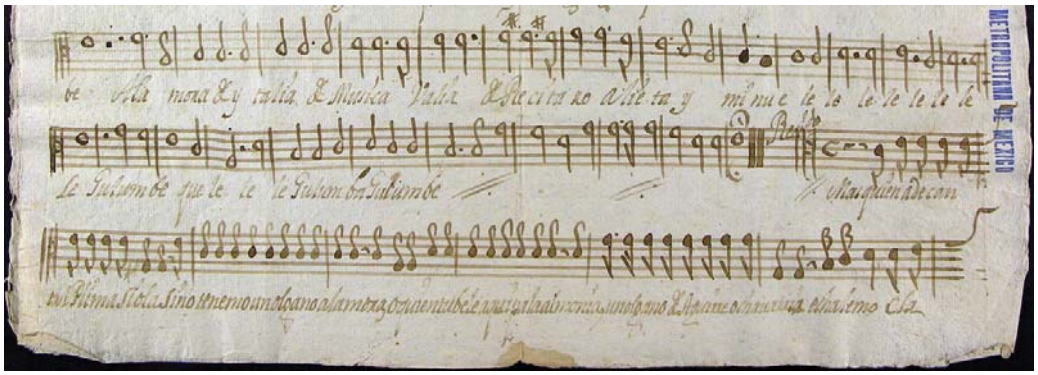


Imagen 55. Villancico *Al ver la gente de Angola*, parte de tenor solo, detalle del recitado.

El negro protagonista repara en que necesitan un órgano moderno para poder interpretar la nueva música. Se lamenta por no tenerlo, pero decide que intentarán obtener los timbres de los nuevos órganos con sus propios y limitados recursos:

—¿Mas quién ha de cantal, plima siola,
si no tenemo un ólgano a la mora?
¡Oh, quién tubele aquí, pala almonía,
un ólgano de Aguirre o Chavarría!
Echalemo clalinas y culnetas
los que somos aquí pobles tlompetas.

Hago un paréntesis en el examen de los recursos expresivos del villancico para retomar momentáneamente un aspecto contextual. La referencia a "un órgano de Aguirre o Chavarría" refuerza la idea de que al menos la letra de este villancico corresponde a una composición peninsular y no novohispana. Puede documentarse la actividad de Fray Domingo de Aguirre, afamado organero franciscano de la provincia de Castilla, quien trabajó junto a Fray José de Echevarría en la construcción de uno de los primeros órganos modernos de la catedral de Plasencia, a finales del siglo XVII. Aguirre intervino de nuevo el órgano en la segunda década del siglo XVIII[583].

[583] Vicente MÉNDEZ HERNÁN. «El órgano grande de la catedral de Plasencia. Nuevas aportaciones para su historia». *Norba. Revista de arte*, XXIV (2004), pp. 43-66.

Volviendo al análisis de los códigos de comunicación, vemos que el cambio de métrica del recitado detiene el ritmo del cumbé. La reflexión del negro protagonista pone en riesgo la posibilidad de cumplir con el propósito de celebrar al Niño con la sonoridad tímbrica de la música moderna. A propósito, es notable que el autor de *Al ver la gente de Angola* introduzca el problema de la carencia de un instrumento moderno por medio de una estructura musical moderna. De acuerdo a Álvaro Torrente, dos factores tuvieron una influencia decisiva en el profundo cambio estilístico de la música sacra en los territorios hispanos durante las primeras dos décadas del siglo XVIII: la renovación instrumental de la música vocal y la introducción del recitado y el aria[584]. La inserción de un recitado que interrumpe el cumbé del estribillo, en el cual nuestro protagonista toma conciencia de que le falta el otro recurso italianizante, presenta al negro solista como un auténtico conocedor de la música moderna.

Por el lado de la consideración de los rasgos de teatralidad, este problema por resolver genera tensión dramática, como señala Deyermond[585]. Pero el recitado no sólo genera la tensión; en sus seis versos están condensados, además, el desarrollo y el anuncio de la resolución. En los primeros dos versos se plantea la duda, que conlleva un cambio de actitud: de venir cantando y bailando el cumbé, expresiones que le son propias y, por consiguiente, ha de realizar con soltura, nuestro personaje debe adoptar una postura dubitativa. En los siguientes dos versos, ha de mostrar desasosiego por no contar con el instrumento apropiado, para finalmente expresar determinación y osadía en los últimos dos versos del recitado. Vemos así que en el contenido literario subyacen acotaciones implícitas de diversos cambios de actitud.

En el recitado subyacen otras dos acotaciones implícitas, adicionales a esos cambios de actitud. Contrario a los diálogos presentes en el estribillo, donde el negro protagonista convoca y responde a las preguntas de sus compañeros, en el recitado no espera ni recibe de ellos una respuesta a su pregunta; se la está formulando a sí mismo. Él mismo es quien manifiesta contrariedad y él mismo encuentra la solución. Esos

[584] Álvaro TORRENTE. «La modernización/italianización de la música sacra»…, pp. 125-126.
[585] Alan DEYERMOND. «Teatro, dramatismo, literatura…», p. 45.

distintos momentos conforman una especie de reflexión interna, que implica un cambio de nivel en la comunicación. Veamos. El estribillo nos muestra la interacción entre varios personajes, donde la gente de Angola es convocada por el protagonista, quien responde preguntas, propone y lidera el canto y el baile. El recitado introduce un conflicto *interno* de ese líder. La verbalización de sus palabras no constituye una comunicación con los otros personajes, sino con el público. Eso conlleva el gesto fático del cambio de interlocutores. Además, acarrea un desplazamiento. En su condición de líder que conduce a la gente de Angola que ha confiado en él, esperablemente habrá de apartarse del grupo en el momento en el que hace evidente al público la toma de conciencia del problema, la contrariedad momentánea que le produce y la decisión de cómo resolverlo.

La música refuerza esa teatralidad implícita en el texto literario. No es casual la introducción de un recitado en ese preciso momento. La fluctuación modulante y la libertad rítmica inherentes al recitado responden precisamente a la expresión de variedad de afectos:
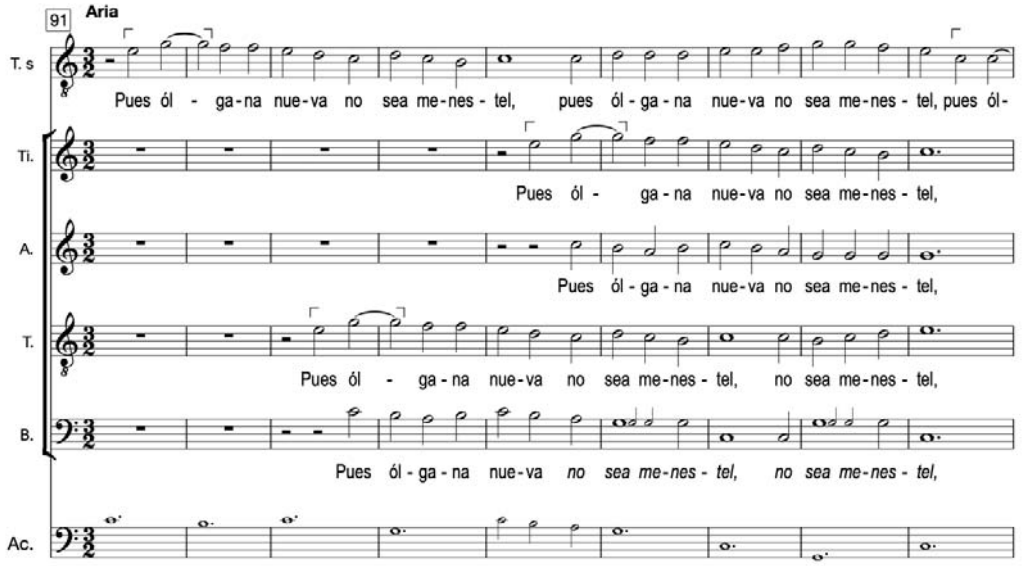
> Recitado: Que se ha de acompañar sin compás, observando por donde camina la voz, para dar la consonancia al tiempo preciso y en el pasaje que la corresponde, por cuya causa se escribe en los acompañamientos la voz del cantante sobre el bajo o acompañamiento que se toca, como también para detenerse o caminar, si la voz se detuviese o caminare, para expresar algún afecto, el acompañante le espere o siga[586].

Decidida ya la solución al problema de no disponer de un órgano moderno, en una sección denominada **Aria** ("Area"[587]) nuestro protagonista se dirige de nuevo a sus compañeros, anunciando con determinación y osadía, "Pues ólgana nueva no sea menestel". Las demás voces imitan entusiastas sus palabras (Ejemplo 29).

---

[586] José de TORRES MARTÍNEZ BRAVO. *Reglas generales de acompañar [...] añadido ahora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano*. Madrid: Imprenta de Música, 1736, p. 98.

[587] "AREA: Esta voz avisa ser aquella una composición que consta de dos partes, que, tocadas ambas, se repite la primera, feneciendo en ella". José de TORRES MARTÍNEZ BRAVO, *ibidem*.



Ejemplo 29. Villancico *Al ver la gente de Angola*, inicio del aria, cc. 91-99.

Recuperado el espíritu, el negro protagonista retoma el cumbé con el pie quebrado "quelé, lelé", que desemboca de nuevo en el canto y baile "gulumbá gulumbé". Hasta aquí, la sección identificada como aria no parece tener elemento alguno que difiera de las habituales secciones de los villancicos en el estilo hispano del siglo XVII. Llama la atención, sin embargo, que el material temático "Puel ólgana nueva" se expone dos veces. La primera vez, en la final del octavo tono, que es en el que se ha venido desarrollando el villancico, la segunda exposición, en la mediación de dicho tono. De esta manera, lo que en la superficie parece seguir los procedimientos habituales al estribillo de un villancico previo a la influencia italiana, muestra aquí una aproximación al plan tonal de la primera parte de un aria italiana[588]. La cita de la música del cumbé conduce de nuevo a la región de la final del octavo tono.

Contrario a lo habitual en un aria, la segunda parte está construida en el mismo tono que la primera. Sin embargo, el contraste se remarca al cambiar a compás binario

[588] Respecto a los cambios en el sistema tonal que se pueden observar en las arias introducidas en las composiciones sacras en lengua romance a inicios del siglo XVIII, véase Álvaro TORRENTE. «La modernización/italianización de la música sacra»…, pp. 138-143.

y configurarse con los recursos de una auténtica aria italiana a voz sola, con abundantes ornamentos (Imagen 56 y ejemplo 30).

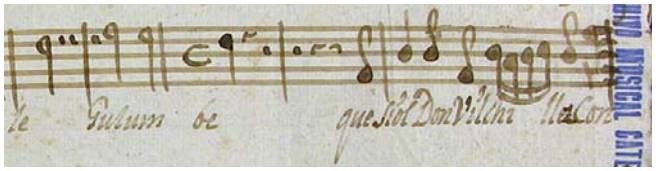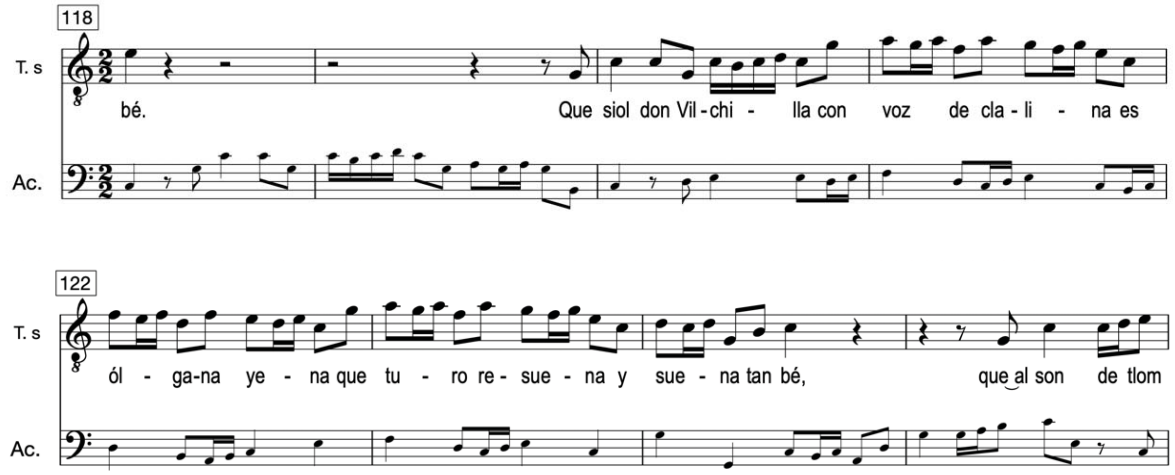


Imagen 56. Villancico *Al ver la gente de Angola*, detalle del inicio de la segunda parte del aria.



Ejemplo 30. Villancico *Al ver la gente de Angola*, inicio de la segunda parte del aria, cc. 118-125.

El contraste entre las dos secciones del aria está dado, así, no por el plan tonal, sino por la combinación, en una misma estructura, del estilo hispano habitual del villancico con el moderno estilo de la música italiana que se fue abriendo paso en la música paralitúrgica de las primeras décadas del siglo XVIII. Incluso al interior de la sección principal del aria se sugiere tal mezcla, aprovechando la presentación del material temático en dos regiones tonales, pero escrito en proporción menor, con uso de hemiolas que recogen el ritmo prosódico y demás elementos comunes de los villancicos previos a la influencia italiana mencionada.

La letra responde también a esta combinación. La primera sección, como vimos, recoge la voz colectiva, que expresa que no hace falta un instrumento moderno y retoma

el carácter del cumbé. En la segunda sección, por el contrario, el negro protagonista canta solo, con abundantes ornamentos, y describe los nuevos sonidos que ha de producir otro personaje, de nombre Vilches, para emular un órgano moderno:

Segunda parte del aria	**Versión en castellano "normalizado"**
Que siol don Vilchilla,	Que el señor don Vilchillo,
con voz de clalina,	con voz de clarín,
es ólgana yena	es órgano lleno
que turo resuena	que todo resuena
y suena tan bé,	y suena tan bien,
que al son de tlompeta	que al sonido de trompeta
y al son de culneta	y al sonido de corneta
gulgea una alieta	gorjea una arieta
que me buye	que me bullen
y me baira lo pe.	y me bailan lo pies.

Las palabras del negro protagonista señalan los sonidos modernos que ha de emitir otro personaje. Su descripción está sostenida precisamente por una música de marcado perfil italiano, moderno. Moderno para la época en la que se escribió la obra, se entiende. Esas sonoridades tímbricas novedosas, sin embargo, lo estimulan a seguir bailando con el gusto de la música que le es familiar y lo caracteriza. Las palabras "me buye y me baira lo pe" constituyen una acotación implícita que ordena un movimiento corporal vivo, desbordado por el impulso de bailar. Y en efecto, la vuelta *da capo* del aria repone la primera parte en proporción menor, con el "sabor" de la música hispana y la continuación del cumbé. El villancico nos sugiere, así, que los negros de Angola no se resisten a dejar de cantar y bailar.

La reexposición de la primera parte del aria desemboca, sin solución de continuidad, en lo que podría considerarse una continuación del estribillo, en tanto mantiene el carácter y ritmo del cumbé.

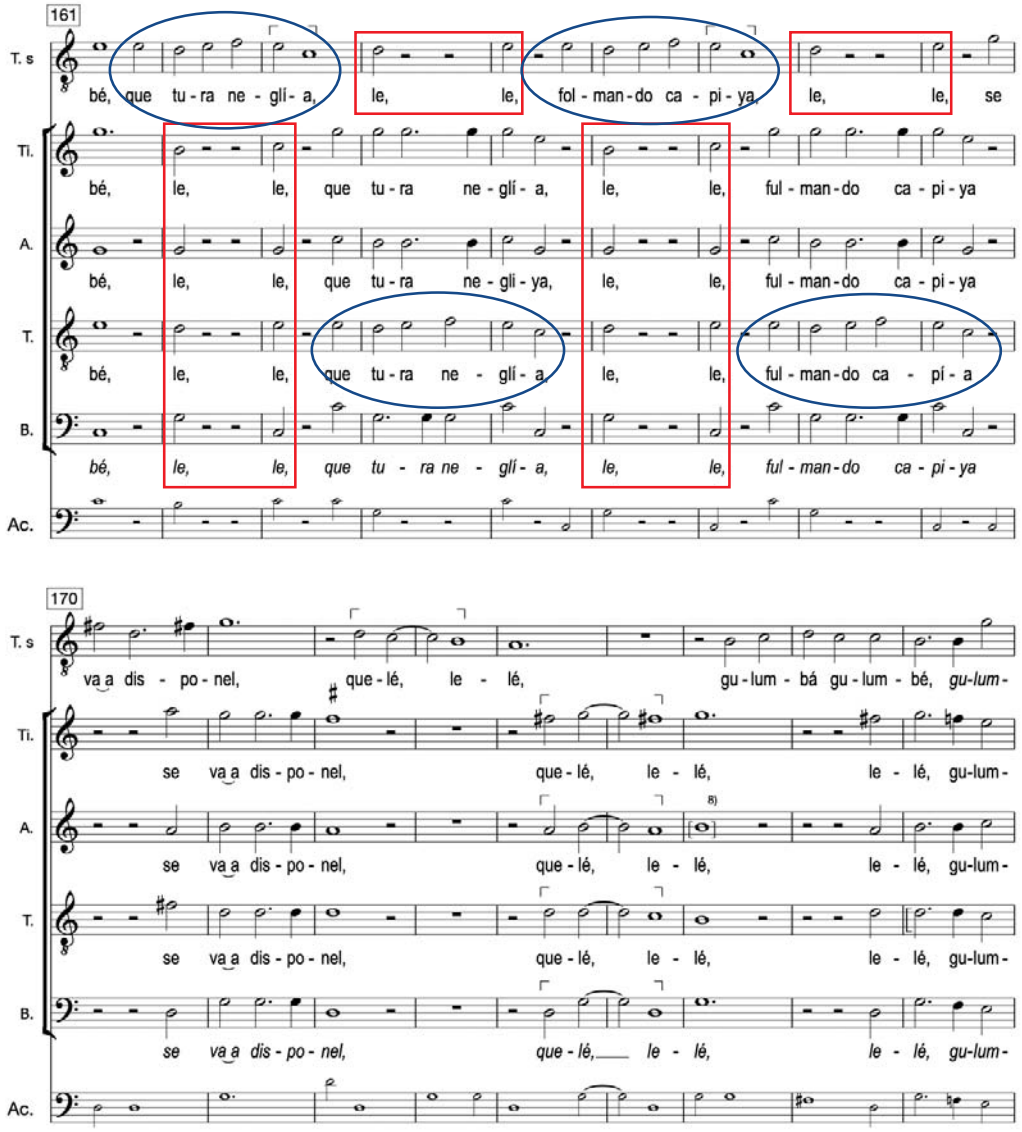
Continuación del estribillo	**Versión en castellano "normalizado"**
Que tura neglía,	Que todos los neglillos,
le, le,	le, le,
fulmando capiya	formando capilla
le, le,	le, le,

se va a disponel.
Quelé, lelé,
gulumbá gulumbé,
gulumbá, gulumbé.
Que tura inslumenta
de acompañamenta
entlando a su vez:
bajona, violona
y claviculona,
halapa y bue.
Y a turo compás,
sonando tlastlás,
empieza a tañel,
Quelé, lelé,
¡atendel!
pul Jesuclisa, Malía y Jusé.
Quelé, lelé,
¡Qué lindo placel!,
que suena a cantara
y sabe a cumbé.

se van a disponer.
Quelé, lelé,
gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé.
Que todo inslumento
de acompañamiento
entrando a su vez:
bajón, violón
y clavicímbalo,
arpa y oboe.
Y a todo compás,
sonando trastrás,
empiezan a tañer,
Quelé, lelé,
¡Atender!
por Jesucristo, María y José.
Quelé, lelé,
¡Qué lindo placer!,
que suena a cantada
y sabe a cumbé.

Resuelto ya el conflicto, esta continuación del estribillo no es sino la prolongación del baile, mientras el conjunto de negros describe la manera en la que se organizan e imitan los sonidos modernos. La descripción está arreglada en tercerillas hexasílabas, que van cambiando de rima consonante para los versos 1 y 2, mientras que el verso 3 de cada una mantiene la rima asonante *é* que le da unidad a toda la obra. Interjecciones que representan precisamente el canto y baile del cumbé se intercalan de manera aparentemente arbitraria cada tantos versos. La primera tercerilla presenta interpolada la interjección "le, le" entre cada verso, para rematar con "quelé, lelé, gulumbá, gulumbé". La descripción no es neutra, pues está caracterizada de forma lingüística en el habla que literariamente se asigna a los negros. Es decir, son los propios personajes quienes han de describir, mientras bailan el cumbé. De hecho, la música distribuye los versos de manera que el líder negro, representado por el tenor solista, como hemos visto, enuncia una frase, mientras los demás lo acompañan con la interjección "le, le" en figuraciones cortas, de manera picada, para luego responder con la frase literaria, mientras el protagonista los acompaña con "le, le" de la misma manera (Ejemplo 31). De este modo, subyace en la letra y en la música la acotación implícita de acompañar las palabras con
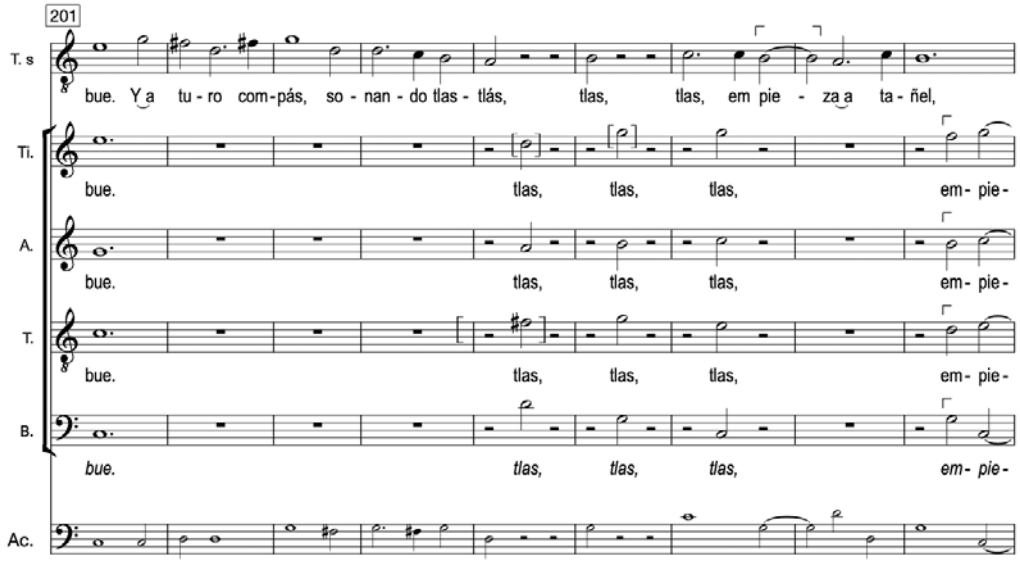
baile. No podemos saber si con una coreografía desarrollada, pero al menos algún movimiento coordinado.



Ejemplo 31. Villancico *Al ver la gente de Angola*, continuación del estribillo, cc. 161-178.

Las siguientes tres tercerillas no presentan interpolaciones. En su lugar, se estrecha más la distancia temporal entre lo que enuncia el solista y la respuesta homofónica del coro. El solista introduce cambios rítmicos repentinos e inesperados, que requieren gran agilidad por parte del coro para imitarlo. Este fragmento constituye una auténtica

muestra de destreza rítmica por parte de los intérpretes, que ha de traducirse en la afamada destreza de los negros para la música y el baile (Ejemplo 32). Esto, luego de mencionar los nombres de los registros del órgano moderno cuyos timbres han de imitar —bajón, violón, clavicímbalo, arpa y oboe[589]—, pero pronunciados de manera jocosa, "bajona, violona y claviculona, halapa y bue". Nos muestra así que el intento de este conjunto de negros es adaptarse a la música moderna, pero conservar el gusto y carácter bailable de su música "tradicional".



Ejemplo 32. Ejemplo *Al ver la gente de Angola*, continuación del estribillo, cc. 201-209.

Luego de la interpolación de las palabras "Quelé, lelé, ¡atendel!" se introduce un endecasílabo dactílico. Como hemos visto en casos anteriores, este tipo de modificación métrica suele conllevar un cambio, sea de personaje, de carácter o de plano de comunicación. En este caso, el cambio recoge la motivación de la fiesta: "pul Jesuclisa, Malía

[589] La mayoría de estos nombres son tomados de los respectivos instrumentos musicales cuya sonoridad imitan sendos registros del órgano, con excepción de "clavicímbala, solecismo por «Sobrecímbala». Quizás por contagio morfológico de «Clavicémbalo»". Joaquín SAURA BUIL. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona: CSIC, 2001, p. 126. La aparición de este registro "es tardía —hacia finales del siglo XVII— y su duración efímera". *Idem*, p. 436.

y Jusé". El tratamiento musical también cambia: la frase abandona el modo responsorial de contraponer cada frase del tenor solista a la respuesta homofónica del coro segundo, para desarrollar este verso en contrapunto imitativo a cinco voces, a la manera de un motete. Se coloca así en un plano distinto, más solemne, la mención del motivo que los mueve a celebrar.

Pero el baile continúa. Inmediatamente se retoma la dinámica de propuesta-respuesta con la interjección "quelé lelé", para cerrar con la última tercerilla, que funcionará como responsión a las coplas, exclamando "¡Qué lindo placer!, / que suena a cantada / y sabe a cumbé", con su pronunciación característica.
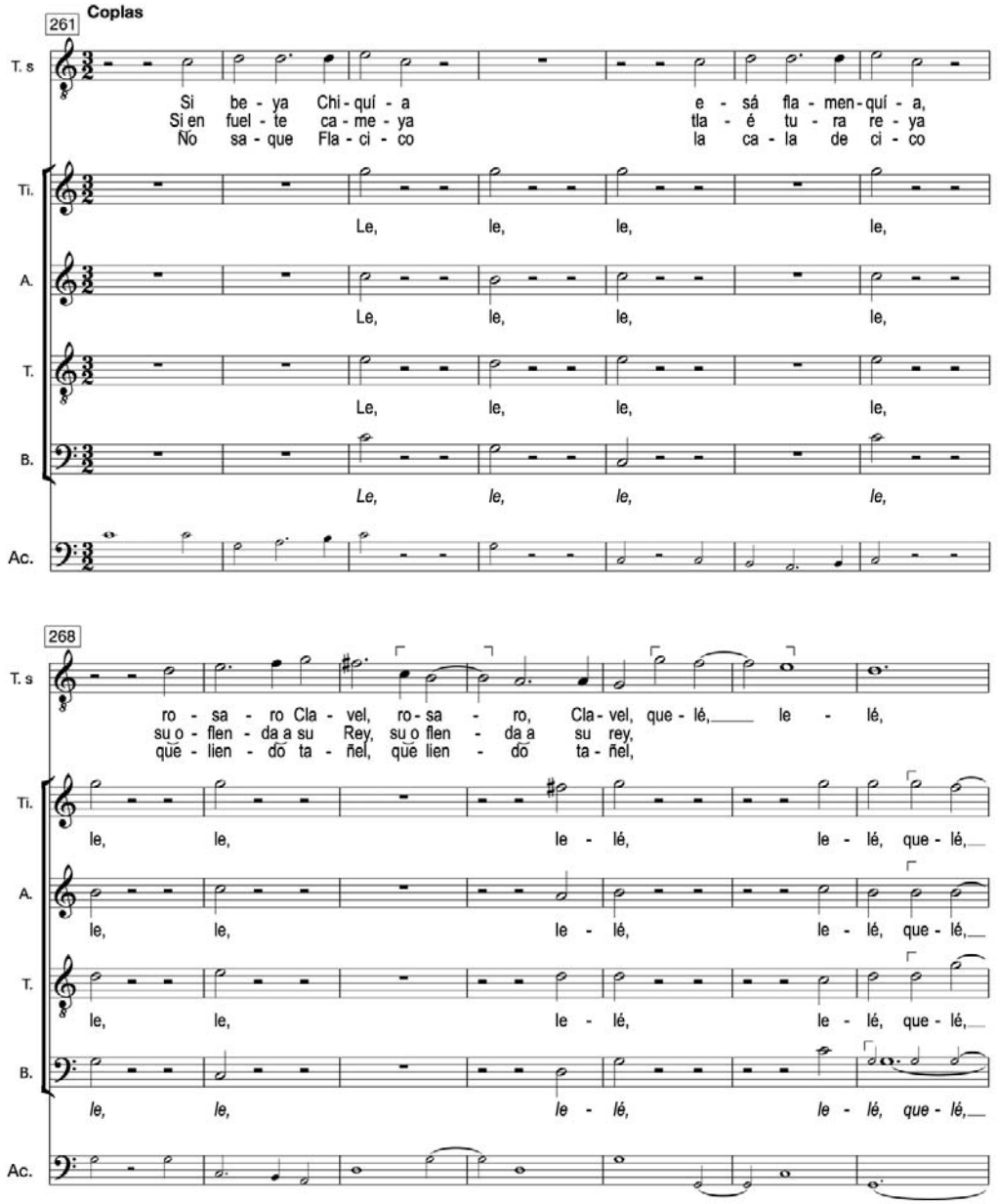
Coplas	**Versión en castellano "normalizado"**
1. Si beya Chiquía (le-le-le) esá flamenquía, (le-le-le) rosaro Clavel, (quelé, le-le) y al son, sonesiya (le-le-le) esá dormidía, (le-le-le) arroyémosle (quelé, le-le) cun la culnetiya, (le-le-le) con la violoncía, (le-le-le) la tlompa y bue. (quelé, le-le) *Que lindo placel,* *que suena a cantara* *y sabe a cumbé.*	1. Si el bello Chiquillo (le-le-le) está en flamenquilla, (le-le-le) rosado Clavel, (quelé, le-le) y al son, sonesillo (le-le-le) está dormidillo, (le-le-le) arrullémosle (quelé, le-le) con la cornetilla, (le-le-le) con el violoncillo, (le-le-le) la trompa y oboe. (quelé, le-le) *Que lindo placer,* *que suena a cantada* *y sabe a cumbé.*
2. Si en fuelte cameya (le-le-le) tlaé tura reya (le-le-le) su oflenda a su Rey, (quelé, le-le) a luz de su estleya (le-le-le) ya siguen su güeya (le-le-le) la mura y el buey. (quelé, le-le) El buey cun nulneta, (le-le-le) la mura falseta (le-le-le) que entuna de pe. (quelé, le-le) *Que lindo placel,* *que suena a cantara* *y sabe a cumbé.*	2. Si en fuerte camello (le-le-le) traen todos los reyes (le-le-le) la ofrenda a su Rey, (quelé, le-le) a luz de su estrella (le-le-le) ya siguen su huella (le-le-le) la mula y el buey. (quelé, le-le) El buey con corneta, (le-le-le) la mula en falsete (le-le-le) que entona de pie. (quelé, le-le) *Que lindo placer,* *que suena a cantada* *y sabe a cumbé.*
3. No saque Flacico (le-le-le) la cala de cico, (le-le-le) queliendo tañel, (quelé, le-le) que si hincha lo pico (le-le-le) pondlá más focico (le-le-le) que tlompa de buey, (quelé, le-le) que hay músico en tlopa (le-le-le) que pone su tlompa (le-le-le) si no dan papel. (quelé, le-le) *Que lindo placel,*	3. No saque, Francisco (le-le-le) la cara de cico, (le-le-le) queriendo tañer, (quelé, le-le) que si hincha el pico (le-le-le) pondrá más hocico (le-le-le) que trompa de buey, (quelé, le-le) que hay músico en tropa (le-le-le) que pone su trompa (le-le-le) si no le dan papel. (quelé, le-le) *Que lindo placer,*

que suena a cantara
y sabe a cumbé.

que suena a cantada
y sabe a cumbé.

Cada una de las tres **coplas** está formada por tres tercerillas hexasílabas con su propia rima consonante en los versos 1 y 2, la rima asonante *é* en el verso 3, más la tercerilla de la responsión con la que concluyó la continuación del estribillo, que presenta la rima asonante *é* en los versos 1 y 3. Todos los versos con rima consonante presentan la interjección "le-le-le", mientras que el verso final de cada tercerilla (exceptuando la responsión), la expresión "quelé, le-le". Esos añadidos fuera de la métrica literaria no son sino onomatopeyas del ritmo picado con el que "la gente de Angola" baila ante el Niño. El texto literario describe algunos de los elementos que conforman el portal de Belén: el Niño dormido al que han de arrullar —aquí está la acotación implícita de susurrar para no despertarlo—, la presencia de los Reyes que llegaron en camello, siguiendo una estrella, la referencia al buey y la mula, aunado al guiño cómico de indicar que el buey toca corneta y la mula canta en falsete. Aquí están implícitos los gestos deícticos de señalar a dos de los propios negros como las bestias al pie del pesebre. La última copla sencillamente recoge la burla de sus gestos al tañer los instrumentos de viento, equiparándose de nuevo a las bestias e incluso señalando la "trompa" de inconformidad que ponen los músicos que no recibieron papel de música para tañer.

La letra de estas coplas es cantada por el tenor solista, mientras que el resto realiza las onomatopeyas con notas cortas y de manera homofónica, cual acordes picados en un órgano (Ejemplo 33). La interjección "quelé, le-le" del final de cada tercerilla, así como la responsión, son presentadas por el solista e imitadas por el conjunto. El "espíritu" del baile lo sostiene todo, cerrando el villancico con la expresión "que suena a cantara y sabe a cumbé".



Ejemplo 33. Ejemplo *Al ver la gente de Angola*, coplas, cc. 261-274.

Recapitulando, vemos, a pesar de la abultada extensión del villancico *Al ver la gente de Angola*, que el contenido, los diálogos, las preguntas con sus respuestas, el conflicto de reconocer un problema, plantear su resolución y ejecutarla, las descripciones verbales, etcétera, no hacen sino tejer un discurso que permite mantener en primer

plano la música y el baile del cumbé. Desde la perspectiva del examen de los códigos de comunicación que propongo, este villancico se nos presenta como un auténtico baile dramático, "con un predominio de la música y el baile frente al elemento verbal, cantado o recitado, que es secundario"[590].

4.6. Síntesis conclusiva

En este capítulo he mostrado la eficacia de la metodología propuesta en el capítulo anterior. A través del análisis de unos cuantos casos paradigmáticos, seleccionados por su alta representatividad, demostré que es posible la identificación de recursos propios del teatro en ciertos villancicos, sin los cuales se perderían relevantes matices expresivos o incluso podría perderse el sentido de lo que comunican. El reconocimiento de esos recursos es viable a través de la búsqueda de indicios que subyacen en los textos literario y musical. Algunos trabajos filológicos ya habían explorado la búsqueda de elementos teatrales, en particular el uso de estructuras dramáticas propias de los géneros breves. Mi propuesta recupera ese examen, pero añade la búsqueda minuciosa de acotaciones implícitas no sólo en la letra, sino también en la música. El examen de ambos textos —el literario y el musical— y su interrelación adquiere gran relevancia, al grado de mostrar que, sin su consideración, muchos de los indicios pueden pasar desapercibidos. En general, los indicios identificados en el texto literario tienen correspondencia con el texto musical; es decir, ambos se articulan y potencian. La presencia de estructuras dramáticas propias de los géneros del teatro breve, como los sucesivos momentos de preparación, desarrollo y desenlace, como la configuración de un desfile o sucesión descriptiva de personajes, o como la articulación de los textos literario y musical en torno a un baile, suelen reforzarse con otros rasgos indiciarios de teatralidad. Entre ellos, resalta el hecho de que los intérpretes han de asumir una personalidad fingida; es decir, representar a una persona distinta a sí mismo: un personaje. Cada personaje,

[590] Eva LLERGO OJALVO. *El villancico en la Real Capilla de Madrid*…, p. 454.

sobre todo los protagonistas, está caracterizado a través de su lengua, de su apariencia —que puede requerir alguna prenda de vestuario o algún objeto icónico— o de sus actitudes y desenvolvimiento. También destaca la presencia de diálogos entre personajes contrastantes, cuyo papel está asignado a sendas voces del canto. La intervención de las distintas voces por lo común está subordinada a la de los respectivos personajes, salvo cuando representan una colectividad o expresan una frase que recoge la idea general del villancico. Los parlamentos generan réplicas, por lo general ágiles, o la necesidad de una acción o reacción que a su vez genera otra acción, creando tensión dramática. En las palabras y en la música hay signos implícitos que señalan gestos, desplazamientos, actitudes, reacciones, cambio de planos en la comunicación y variaciones en la entonación. En ocasiones, la música parece estar en segundo plano, supeditada, para dar realce a la representación de acciones o gestos no explícitos. Otro signo recurrente en los casos analizados es el cambio de carácter, de intención o de actitud que desencadena un cambio en la métrica, sea de la poesía, de la música o de ambas.

Aunque no tenga relación directa con los indicios de teatralidad, otro aspecto interesante que se pone en relieve a través de la lectura oblicua de los textos es la identificación de un discurso subyacente que tiende a afianzar el orden social establecido. Los protagonistas suelen corresponder a personajes subalternizados cuya caracterización conlleva comicidad. Su lengua suele ser una deformación del castellano, manera sutil de degradar su condición de *otro*. Estos personajes por lo general buscan reivindicar su identidad, contraponiéndose a la cultura dominante o equiparándose a ella en algunas ocasiones, incluso intentando asumir como propios los valores considerados superiores para el español dominante. También es recurrente, en el caso de los personajes foráneos o de distintas “razas”, la apropiación de figuras sagradas del cristianismo católico como si pertenecieran exclusivamente a su cultura. De cualquier manera, tales actitudes suelen desarrollarse de manera que resultan satíricas o burlescas, siempre cómicas, aunque sin llegar a la degradación que suelen sufrir esos mismos personajes en el teatro áureo. Como demostró Anastasia Krutitskaya, no todos los villancicos de personajes tipo son

satíricos o burlescos; los hay jocoserios[591]. En esos casos, los personajes *otro* pueden caracterizarse como ingenuos, humildes, simples, pero puros, genuinamente devotos, incluso ejemplares. En muchos de esos casos, sin embargo, sigue cumpliéndose el afianzamiento del orden social, sobre todo al representar a negros y a indígenas, ambos necesitados de sujeción o de acompañamiento paternal. La subalternidad llega a manifestarse incluso entre los ministros de la iglesia: sacristanes y estudiantes arrogantes con ínfulas de bachilleres presbíteros, por ejemplo. En cualquier caso, la caracterización del *otro* suele ser cómica, pero la mayoría de veces no degradante. El afianzamiento del orden social parece cumplirse, en fin, cohesionado a través de la religión.

Con la metodología que propongo aquí es posible evidenciar que esta comicidad, junto con la caracterización, la presencia de diálogos, de un argumento —es decir, una sucesión de hechos— que genera tensión dramática, la presencia, en letra y música, de acotaciones implícitas que señalan gestos, acciones previas o reacciones, cambios de actitud, movimientos, presencia real o imaginaria de objetos, interacción física, sensación de espacialidad o de cambios en la iluminación, entre otros recursos, muestran que la expresión oral y sonora de letra y música no sólo permite, sino sugiere cierto grado de representación escénica, incluso fuera del contexto de la celebración ritual que lo pudo enmarcar en cualquiera de sus realizaciones históricas.

[591] Anastasia KRUTITSKAYA. «Los villancicos y sus oyentes»…, pp. 55-72

Conclusiones

> Desvelarse para delimitar purezas de teatralidad […] supone perder de vista un montón de textos que tuvieron realidad "escénica" visual, con los que el público disfrutó, sin pararse a aquilatar delimitaciones genéricas: un problema nuestro, en parte, que puede impedirnos ver y valorar la realidad brillante y entremezclada de las mil posibilidades de la voz hecha gesto y movimiento sobre un plural y rudimentario espacio, a cambio de avanzar en la definición de una poética, que parece que no preocupó demasiado en su siglo.
>
> José María Díez Borque. *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, 1996

Este trabajo partió del problema de la ausencia de evidencias explícitas que justifiquen y guíen la realización escénica de muchos villancicos paralitúrgicos que presentan algunas características que sugieren cierto grado de teatralidad. Semejante problema generó la duda sobre los medios para comprobar no sólo la posibilidad, sino también la conveniencia del uso de recursos de expresión teatral en la interpretación musical de tales villancicos. Esa ausencia de evidencias generó, a su vez, la interrogante sobre la posibilidad de acceder a la realidad de prácticas históricas no documentadas.

Para dar respuesta a esas preguntas de investigación, se elaboró una hipótesis de trabajo: con una metodología adecuada, que recupere y asocie significados subyacentes en la letra y en la notación musical de villancicos paralitúrgicos, es posible demostrar cuándo un villancico puede apoyarse en algún grado de teatralización para comunicar con eficacia su contenido.

Con el fin de demostrar esa hipótesis, me planteé el objetivo general de desarrollar una propuesta metodológica que permita valorar y demostrar si un villancico tiene inscritos códigos de comunicación teatral, necesarios para expresar el sentido completo de su contenido literario y musical. Como objetivos específicos me propuse probar la

eficacia de esa metodología, seleccionando y analizando casos paradigmáticos, así como confirmar la posibilidad histórica de que ciertos villancicos hayan tenido efectivamente una realidad escénica.

Luego de proporcionar algunos rudimentos contextuales sobre las formas y funciones del villancico paralitúrgico en el capítulo 1, revisé críticamente la información histórica disponible en el capítulo 2, valorando la naturaleza de las fuentes y tomando en cuenta el lugar de enunciación de las personas e instituciones que las generaron. Todo esto a partir de abundante información inédita, producto de mi trabajo de investigación de fuentes primarias en diversos repositorios hispanoamericanos. Apoyándome en recursos conceptuales de la microhistoria, mostré, a través de la noción de huellas o indicios, que la práctica teatral formaba parte de las actividades realizadas por los mismos ministros que participaban en la interpretación de villancicos paralitúrgicos. Otra premisa desarrollada desde la microhistoria —la noción de lo excepcional normal— me permitió mostrar que la normativa que prohíbe reiteradamente los disfraces, los bailes, las representaciones y los cantares "deshonestos" en los oficios religiosos en los que consta que se interpretaban los villancicos, evidencia que, de hecho, lo que se intentaba proscribir o moderar era una práctica habitual y fuertemente arraigada. Finalmente, la revisión de casos excepcionales, pero de gran relieve y representatividad, me ha permitido confirmar como realidad histórica el hecho de que ciertos villancicos paralitúrgicos de carácter jocoso fueron representados con recursos teatrales.

En el capítulo 3 presenté las bases teóricas para construir mi propia metodología. Seleccioné un corpus de villancicos con potencial teatral, considerando algunos elementos de la tipología de villancicos dramáticos desarrollada por Eva Llergo, junto con los elementos constitutivos del teatro, descritos por Alan Deyermond: mimesis, diálogo, argumento, texto, tensión dramática, representación escénica ante un público, música e íconos. Para el análisis de la letra y de la notación musical, adapté la consideración de los rasgos de teatralidad descritos por Robert Jammes: presencia de diálogo, lenguaje contrastado, con variedad de entonaciones, réplicas breves y significativas, estilización de los personajes y presencia de acotaciones implícitas. En cada caso, realicé una

búsqueda de las acotaciones implícitas perfiladas por Alfredo Hermenegildo, pero no sólo en el texto literario, sino también en el texto musical. Las acotaciones implícitas descritas por Hermenegildo ordenan (o señalan la realización previa de) gestos, desplazamientos, acciones o actitudes; señalan la presencia de objetos icónicos, de vestuario; perfilan algunas características físicas de los personajes o del entorno, etcétera.

El análisis de esos indicios de teatralidad en la letra y en la música anotada de los casos abordados en el capítulo 4, así como su perfecta integración, demuestra que esos casos —correspondientes al siglo XVII y representativos del corpus de villancicos seleccionados— pueden apoyarse en distintos grados de expresión teatral para comunicar enteramente su contenido y, en algunos casos, incluso lo requieren. Con esa demostración, queda probada la efectividad y validez de la metodología que propuse. Por tanto, mi hipótesis de trabajo puede ahora ser enriquecida con los hallazgos de esta investigación, con el fin de enunciar la siguiente tesis:

> Es posible demostrar si la interpretación de un villancico es susceptible de apoyarse en algún grado de teatralización para comunicar con eficacia su contenido, a través de la metodología desarrollada para analizar indicios de teatralidad que subyacen en su letra y en su notación musical. Tal metodología permite el reconocimiento de estructuras dramáticas y la identificación de rasgos y signos sugerentes de teatralidad, como herramientas al servicio de los requerimientos interpretativos y de ejecución de ciertos villancicos que utilizan lo teatral, además de lo literario y lo musical, entre sus códigos de comunicación. Se basa primordialmente en la observación aguda a partir de ciertos lineamientos generales y flexibles, en búsqueda de lo "anormal" para los referentes estilísticos de cada caso. Su aplicación requiere del ejercicio intelectual de extraer significados implícitos, asociar elementos que no son obvios al aplicar una mirada superficial, por lo que necesariamente ha de adaptarse a los requerimientos de cada nuevo caso.

Los villancicos abordados en el capítulo 4 muestran, asimismo, que es importante considerar las diferencias entre fuentes de una misma obra, pues la finalidad específica

que dio origen a cada una condiciona sus características, sus códigos de comunicación, sus recursos expresivos y las particularidades de su realización escénica. De ninguna manera reflejan una intención definitiva e inamovible del compositor respecto a la obra, incluso si la elaboración material de las fuentes se haya realizado bajo su supervisión. Precisamente por la naturaleza histórica de cada fuente, la metodología propuesta consiste en lineamientos y criterios generales que funcionan como un marco de referencia a partir del cual ha de construirse el camino a seguir para cada caso.

La propuesta metodológica de análisis que articula textos literarios y textos musicales para identificar indicios de teatralidad, elemento central de esta tesis, constituye sólo un primer paso en el proceso de interpretación de los recursos teatrales —"teatrales" en cuanto a expresión gestual, física, visual y cinética—, con miras a la ejecución escénica de villancicos con elementos dramáticos. Así, este trabajo puede ser de gran utilidad para los músicos intérpretes, sea estudiando y aplicando ellos mismos la metodología o apoyándose en el análisis de un estudioso que los acompañe. En esta línea, un siguiente paso exige valorar la dimensión espectacular y las posibilidades de su realización "performática". Semejante tarea implica el planteamiento de nuevos problemas, derivados del asunto puntual que atiendo y resuelvo en esta tesis. Las maneras de articular el "espacio dramático" con el "espacio escénico", en función de las circunstancias y los recursos disponibles para una interpretación específica, o la adecuación de convenciones simbólicas o analógicas en los códigos de comunicación teatral de siglos pasados —que ahora resultan anacrónicas— a los códigos actuales, son sólo algunos de los múltiples problemas por resolver. Su abordaje ha de centrarse en la línea de los estudios de interpretación o *performance*, donde lo filológico y lo musicológico sean herramientas complementarias.

Al margen de ese siguiente paso, la flexibilidad de la metodología que propongo la hace susceptible de ponerse a prueba en otros contextos, aplicándola a villancicos paralitúrgicos de otros períodos —el análisis de *Al ver la gente de Angola* constituye una muestra adelantada en esa dirección—, a villancicos con otras funcionalidades e incluso a otros géneros poético-musicales. La afinidad entre ciertos villancicos dramáticos y

algunos géneros teatrales podría no limitarse al teatro breve, por lo que la consideración y valoración sistemática de elementos y mecanismos que operan, por ejemplo, en los distintos géneros de la "comedia nueva", podrían hacer resaltar otros elementos de teatralidad. La valoración podría complementarse con la inclusión de categorías analíticas como "imitación", "verdad", "verosimilitud", la noción del "tiempo ficcional" y otros elementos extraídos de la preceptiva teatral contemporánea a cada caso. Todo ello, por supuesto, con la conciencia de que lo que se busca es afinidad en los códigos de comunicación, más que justificar la inclusión de los villancicos dentro de la categoría de teatro o pretender que su funcionamiento sea en todo semejante a las comedias, las tragedias, los autos sacramentales o el teatro breve de la época.

El corpus de villancicos seleccionados para esta tesis, que puede verse en el anexo 1, incluye casos cuya estructura general y recursos no necesariamente responden a los del teatro breve, pero que están cargados de acotaciones implícitas. El ejercicio de aplicar la metodología al resto de villancicos del corpus de selección, así como a otros a los que yo no haya tenido acceso, puede aportar nuevos criterios que retroalimenten, afinen y amplíen los aspectos a considerar en esta propuesta metodológica.

Otra línea que queda abierta a partir de la metodología propuesta en esta tesis se relaciona con estudios comparados. La delimitación del corpus de selección evidencia que el potencial de teatralidad es mayor en los villancicos al Nacimiento o en los villancicos de Reyes. De hecho, todos los casos que considero paradigmáticos y analizo en el capítulo 4 de esta tesis están asociados al tiempo litúrgico de Navidad. Este hecho es congruente con la documentación histórica revisada en el capítulo 2. Pero los signos y códigos de comunicación teatral de ninguna manera se limitan a los villancicos navideños. Casos como el villancico a la Ascensión *Ténganmele, señores*, de Torrejón y Velasco, así como muchos villancicos de *Corpus Christi*, como el breve *Ay. Hombre enfermo y sin aliento*, de Gaspar Fernández, ofrecen relevantes acotaciones implícitas. El estudio comparativo de la articulación entre dramatismo y teatralidad de los villancicos de Navidad, con relación a los de otras fiestas del calendario litúrgico, es sólo uno de los muchos caminos que se abren a partir de la presente tesis.

La aproximación a la teatralidad y teatralización de villancicos podría complementarse desde otras disciplinas. Por ejemplo, la identificación de algún fenómeno histórico "para extraer generalizaciones mucho más amplias, aunque las observaciones generales se hubieran hecho en el marco de dimensiones relativamente reducidas" [592], a partir de la interpretación de los indicios de teatralidad identificados con mi propuesta metodológica, constituye una tarea que podría realizarse desde la microhistoria. Del mismo modo, un filólogo especialista en teatro, actualizado en las últimas corrientes académicas de su disciplina, puede abordar la parte literaria de los "villancicos dramáticos" con recursos que yo no manejo desde la mía. Ahora dispone, además, con los aportes de mi propuesta metodológica, que toman en cuenta la valiosa información del texto musical. José María Díez Borque señala "la necesidad de prestar a la música acompañada de acción la importancia que tiene en el espectáculo teatral"[593]. Esta tesis puede complementar esa consideración en los estudios filológicos, del mismo modo en el que la consideración del dramatismo y teatralidad aquí estudiados busca complementar la ejecución musical de villancicos del siglo XVII.

Dado que la metodología propuesta es flexible, en el sentido de que no impone pasos y procedimientos, sino criterios que en buena medida se construyen a partir de las características y necesidades de cada caso, puede ser útil también para valorar críticamente otros aspectos interpretativos, distintos a la teatralidad y la teatralización, que estén al servicio tanto de la comprensión histórica como de la ejecución musical de textos pertenecientes a un pasado remoto. Como expresé al inicio de la introducción, me mueve la necesidad de hacer funcionar *hoy* los recursos expresivos de esas músicas. Sea este trabajo una pauta para comprender los códigos de comunicación de las músicas del pasado hispanoamericano y, así, estimular su interpretación como un genuino ejercicio de comunicación artística entre los músicos y los escuchas de hoy.

[592] Giovanni LEVI. «Sobre microhistoria». *Formas de hacer historia*. Peter Burke (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 125.
[593] José María DÍEZ BORQUE. *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, Colección Oro Viejo, 1996, p. 91.

Bibliografía y fuentes consultadas

Fuentes manuscritas: archivos y ramos

ACCMM

- Contaduría
- Correspondencia
- Inventarios
- Libros de actas capitulares
- Música

AGN

- Ramo Bienes Nacionales
- Ramo Civil
- Ramo Indiferente Virreinal
- Ramo Inquisición

AHAAO

- LAC
- Libros de Contaduría
- Música: Cancionero de Gaspar Fernández

AHAG, Fondo Cabildo

- Certificaciones del apuntador de coro
- Cuentas de mayordomía
- Inventarios
- LAC
- Libranzas con cartas de pago
- Memorias de gastos

Papeles de música
Peticiones de ministros
Sochantría y magisterio de capilla, Fondo Colegio Seminario

AHAG, Fondo Colegio Seminario

Colegiales, provisión de becas y dejaciones
Libranzas
Libro de Fundación y Constituciones
Patrimonio y contribuciones
Protocolos

AHAG, Fondo Convento de Santa Catalina Mártir

Libro de constituciones, reglas y mandatos
Manual de profesiones

AHAG, Parroquia de San Sebastián

Libros de bautizos

AHAG, Fondo Sagrario

Libros de bautizos de españoles y de gente ordinaria
Libros de matrimonios
Libros de defunciones de españoles y de gente ordinaria

AHAG, Fondo Secretaría Gobierno Eclesiástico

Libros títulos de órdenes

AHVCMP

Asuntos diversos
Documentos y decretos sobre empleados del coro
Correspondencia

Cuentas de fábrica espiritual

Inventarios

Juicios y opiniones sobre consultas varias

LAC

Legajos de música

Libranzas

Maestros de capilla, organistas y músicos: Santa Iglesia Catedral

Archivo General de Indias

Audiencia de Guatemala

Audiencia de México

Contratación

Indiferente

Pasajeros

Archivo Arzobispal del Cusco

AMSSAC

Biblioteca da Palacio Nacional da Ajuda

Ms. av. 54-XI-17, n.17-18.

BNB

Música

CENIDIM

CSG

Fuentes impresas

BARBOSA MACHADO, Diogo. *Bibliotheca Lusitana, volume II*. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues,1743.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.

BENITO, Cosme José de. *Catálogo por orden alfabético de los autores de obras musicales, y del número que hay de estos en los Archivos del Real Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial*, manuscrito, 1875, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111780&page=1 [Consulta 23-12-2020].

BERMUDO, Juan. *Comienza el libro llamado Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Imprenta de Juan de León, 1555.

[BERTAUT, François]. *Relation d'un voyage d'Espagne*. Paris: Chez Louis Billaine, 1664.

CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad de todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*... Medina del Campo: Imprenta de Juan Godínez de Millis, 1602.

CERONE, Pedro. *El Melopeo y maestro*. Nápoles: Imprenta de Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

Corpus diacrónico del español, http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll [Consulta 12-02-2021].

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1611.

DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Salamanca: Casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592.

DÍAZ RENGIFO, Juan y Joseph VICENS. *Arte poética española*. Barcelona: Imprenta de Joseph Teixidó, 1703.

DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid-París: Establecimiento de Mellado, 1853.

LEÓN MARCHANTE, Manuel de. *Obras poéticas póstumas que a diversos assumptos escribió [...], divididas en tres clases: sagradas, humanas, y cómicas*. Madrid: Imprenta de Gabriel del Barrio, 1722.

LORENTE, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672.

NASSARRE, Pablo. *Fragmentos músicos*. Madrid: Imprenta de Música, 1700.

NAVARRETE Y RIBERA, Francisco. *Flor de sainetes*. Madrid: imprenta de Catalina de Barrio y Angulo, 1640.

PAZ Y MELIÁ, Antonio. *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello, 1890.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Tomo primero*. Madrid: Francisco del Hierro, 1726.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Tomo segundo*. Madrid: Francisco del Hierro, 1729.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Tomo tercero*. Madrid: Viuda del Francisco del Hierro, 1732.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Tomo cuarto*. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, 1734.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Tomo quinto*. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, 1737.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Tomo sexto*. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, 1739.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. 3ª ed. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1791.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. 8ª ed. Madrid: Imprenta Nacional, 1837.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. 10ª ed. Madrid: Imprenta Nacional, 1852.

SÁNCHEZ, Vicente. *Lira Poética*. Zaragoza: Imprenta de Manuel Román, 1688.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de la música sobre guitarra española*. Zaragoza: Imprenta de los Herederos de Diego Dormer, 1674.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las voces de ciencias y artes [...] Tomo segundo*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1787 (1767).

TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José de. *Reglas generales de acompañar [...] añadido ahora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano*. Madrid: Imprenta de Música, 1736.

Bibliografía

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *La población negra de México. Estudio etnohistórico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ALATORRE, Antonio. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis. «Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis». *El teatro español a fines del siglo XVII. Vol 2, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi, 1989, pp. 603-622.

ALTMAN, Douglas G. y Martin BLAND. «Statistics notes: Absence of evidence is not evidence of absence». *British Medical Journal*, 311:485 (1995), https://doi.org/10.1136/bmj.311.7003.485 [Consulta 26-11-2020].

ÁLVAREZ CALERO, Alberto. «Aspectos sobre la vida y la obra de Fray Gerónimo González de Mendoza: su proyección durante el siglo XVII en la Península Ibérica e Hispanoamérica». *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Javier Marín López (ed.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018, pp. 183-205.

ARRIAGA, Gerardo. «La jácara instrumental en la música española del Barroco». *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid: Visor Libros, 2014, pp. 179-194.

ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas…* Madrid: Alianza Música, 2003.

BÁEZ-JORGE, Félix. *Debates en torno a lo sagrado. Religión popular y hegemonía clerical en el México Indígena*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011.

BAKER, Geoffrey. *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020. [Versión electrónica].

BARANDA LETURIO Consolación. «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario». *Revista de Filología Española*, LXIX (1989), p. 311-333.

[BARREIRO, Agustín Jesús]. «Viaje al Reino de Dahomey. Libro primero. [Viaje de Marcelino Andrés por las costas de África, Cuba e isla de Santa Elena (1830-1832)]». *La Guinea Española. Revista semanal ilustrada*, año XXXI, 809, 18-03-1934, p. 83-84.

BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ. *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. México: Siglo XXI, 1997.

BÈGUE, Alain. «A literary and typological study of the late 17th-century villancico». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2007, pp. 231-282.

BÈGUE, Alain. «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 25-57.

BÈGUE, Alain. «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol». *Les genres de travers: littérature et transgénéricité*. Dominique Moncond'huy y Henri Scepi (eds.). *La Licorne*, 82 (2007), pp. 133-156.

BÈGUE, Alain. «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol». *La Licorne*, 82 (2007), pp. 133-156.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía». *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 58-96.

BORREGO GUTUIÉRREZ, Esther y Javier MARÍN LÓPEZ (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2019.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. «Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos». *Hipogrifo*, 3.2 (2015), pp. 49-69.

BUDASZ, Rogério. *The Five-Course Guitar (Viola) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*. Tesis doctoral, University of Southern California, 2001.

BUEZO, Catalina. *La mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

BUEZO, Catalina. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Edition Reichenberger, 2004.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. «¡Ande la rueda! ¡Va de cancioni! Apuntes históricos, literarios y musicales sobre el villancico Mundi Novi». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 139-175.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. «¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid». *Calderón: innovación y legado, actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (2000)*. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.). New York: P. Lang, 2001, pp. 53-86.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Primero y segundo Isaac. Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca*. Edición musical de Álvaro Torrente. Edición literaria de Rafael Zafra y Esther Borrego Gutiérrez. Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2001.

CAMBA LUDLOW, Úrsula. *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*. México: El Colegio de México, 2008.

CAMPO TEJEDOR, Alberto de. *El rito y la risa. Ensayos sobre la burla en la religión cristiana*. Madrid: Mitáforas Editorial, 2020.

CAMPOS VERA, Norma (ed.). [Memoria del] *IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La fiesta*. La Paz: Unión Latina, 2007.

Cancões, Vilancicos e Motetes Portugueses. Huelgas Ensemble. Paul van Nevel (dir.). CD, Sony Classical, SK 66288, 1994, pista 12.

CANO RÉVORA, María Gloria. «La capilla de música de la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María durante el siglo XVIII». *Revista de Historia de El Puerto*, 20 (1998), pp. 45-63.

CARDINI, Franco. *Els reis mags d'Orient. Història d'una tradició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2001.

CASHNER, Andrew. *Faith, Hearing, and Power in Hispanic Villancicos, 1600-1700*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2015.

CASHNER, Andrew. *Hearing Faith. Music as Theology in the Spanish Empire*. Boston: Brill, 2020.

CAZÉS GRYJ, Dann. «Mecanismos de reconocimiento de tipos en obras cortas del Siglo de Oro». *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*. Dann Cazés Gryj y Aurelio González (coords.). México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2020, pp. 61-74.

CLARO VALDÉS, Samuel. «Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad. Cuzco: Perú». *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 5 (1969), pp. 1-48.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974

CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1962.

CRUZ, Eloy. «Sones de la tierra in the Mexico City Inquisition». *The Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. 2018, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.700.

DEYERMOND, Alan. «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles». *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx. Octubre-noviembre de 1992*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1994, pp. 39-56.

DÍEZ BORQUE, José María (dir.). *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1983.

DÍEZ BORQUE, José María. «Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI». *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 6 (1987), pp. 485-499.

DÍEZ BORQUE, José María. *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, Colección Oro Viejo, 1996.

DUSSEL, Enrique. «Los concilios provinciales de América Latina en los siglos XVI y XVII». *El episcopado latinoamericano y la liberación de los pobres 1504-1620*. México: Centro de Reflexión Teológica, 1979, pp. 193-252.

ENRÍQUEZ RUBIO, Lucero, Drew Edward DAVIES y Analía CHERÑAVSKY. *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Volumen I. Villancicos y cantadas*. México: UNAM, 2014.

ESCUDERO, Miriam. *Esteban Salas. Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803). Libro octavo*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 2011.

ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Differences in Spain During the 17th and early 18th Centuries*, 3 vol. New York: Pendragon Press, 1992.

ESTRADA JASSO, Andrés. *El villancico virreinal mexicano*. San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991.

FALLARERO, Claudia. *Los villancicos de Juan Paris (1759-1845): contexto y análisis musical*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2017.

FELD, Steven. «El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli». *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces *et al.* (eds.). Madrid: Editorial Trotta, 2001, pp. 331-355.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana. «Esteban Ponce de León y la música para teatro en el Cusco del siglo XVIII. Reconstrucción, transcripción y estudio de las puestas de 'Antíoco y Seleuco' y 'Rendise a la obligación'». *Actas del Primer Congreso-Festival Internacional «Música barroca iberoamericana»*. Diana Fernández Calvo (ed.). Lima: s.e., 2012, (Edición digital en DVD).

FERNÁNDEZ CALVO, Diana. *Textos musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad del Cusco durante los siglos XVII y XVIII. Contexto histórico y transcripciones*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2013.

FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, Bárbara. «Aproximación al teatro a través de las didascalias: Le Mariage de Figaro». *Aproximaciones diversas al texto literario*. Jerónimo Martínez, Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 81-94.

FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995.

FRENK, Margit y Omar MORALES ABRIL. «El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616). Entrevista a Margit Frenk y Omar Morales Abril». *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*. Anastasia Krutitskaya y Edgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.). Morelia: UNAM, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2017, pp. 23-36.

FRENK, Margit. «Entre el romance y la letrilla». *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (1990)*. Manuel García Martín (coord.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, p. 379-384.

FRENK, Margit. «Villancicos de negro en el siglo XVII novohispano». *El folclore literario en México*. Heron Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (eds.). Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 45-54.

FRENK, Margit. *Cancionero Poético de Gaspar Fernández (1609-1616)*, inédito.

FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

FRENK, Margit. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.

FRENK, Margit. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

GAGO, Luis. «Malditas preguntas y benditas respuestas» *El País*, https://elpais.com/cultura/2020/07/16/babelia/1594913803_529685.html?ssm=TW_CC [Consulta 18-07-2020].

GALÍ BOADELLA, Montserrat y Morelos TORRES AGUILAR (eds.). [Memorias del] *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad del Corpus Christi*. México: UNAM, 2008.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. «Acotación y didascalia: un deslinde para la dramaturgia actual en español». *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Joaquín Álvarez Barrientos *et al*. (eds.). Madrid: CSIC, 2009, p. 1125-1139.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María-Cruz. «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales». *El teatro español a finales del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. 1, Historia y literatura en el reinado de Carlos II*. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi, 1989, pp. 137-154.

GARCÍA-PLAZA, Manuel y Alejandro LUIS IGLESIAS. *Literatura popular impresa, 2. Pliegos de villancicos del siglo XVII*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003.

GÓNGORA Luis de. *Letrillas*. Introducción de Robert Jammes. Madrid: Castalia, 2001.

GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas. Edición crítica, introducción, notas y apéndices de Margit Frenk*. México: El Colegio de México, 1989.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español». ANUARIO MUSICAL, 52 (1997), pp. 101-141.

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio. «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas». *Annali. Sezione Romana* [*Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994)*. Giuseppe Grilli (ed.)], XXXVII, 2 (1995), pp. 155-167.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Relación música/ texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española». *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 103-132.

GOZALBES CRAVIOTO, Enrique. «Tarifa y la costa africana en el viaje de François Bertaut (1659)». *Aljaranda*, 79 (2010), pp. 11-14.

GRENDI, Edoardo. «¿Repensar la microhistoria?». *Entrepasados*, 10 (1996), pp. 131-139.

GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.

GUILLÉN BERMEJO, María Cristina e Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII y XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

Gulumbá gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo. Ars Longa de La Habana. Teresa Paz (dir.). CD, Colibrí, s.n., 2014.

HARNONCOURT, Nikolaus. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado, 2006.

HATHAWAY, Janet. «Laughter and Scandal: An Inquisition censure in Late Hapsburg Madrid». *Acta Musicologica*, LXXV, 2 (2003), pp. 243-268.

HERMENEGILDO, Alfredo. «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández». *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1983)*. Madrid: Istmo, 1986, pp. 709-727.

HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel. *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)*. Tesis doctoral, UNAM, 2017.

HUERTA CALVO, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.

HURTADO, Nelson, Patricia ALONSO y Ricardo HENRÍQUEZ. *Tres cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998.

HURTADO, Nelson. «¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII». *Heterofonía*, 134-135 (2006), pp. 43-88.

ILLARI, Bernardo. «¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente». *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Melanie Plesch (ed.). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, pp. 289-326.

ILLARI, Bernardo. *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2001.

JAMMES, Robert. «La letrilla dialogada». *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC, 1983, pp. 91-120.

KENYON, Nicholas. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. New York: Oxford University Press, 1988.

KNIGHTON, Tess y Álvaro TORRENTE (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2007.

KRUTITSKAYA, Anastasia. «Los villancicos y sus oyentes». *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*. Anastasia Krutiskaya y Edgar Calderón (eds.). Morelia: UNAM, 2017, pp. 55-72.

KRUTITSKAYA, Anastasia. *Los villancicos cantados en la catedral de México (1690-1730): Edición y estudio*. Tesis doctoral, UNAM, 2011.

KRUTITSKAYA, Anastasia. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. Frankfurt / México: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2020.

KRUTITSKAYA, Anastasia. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*. México: UNAM, 2018.

LAIRD, Paul. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

LAMBEA, Mariano. «Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor». *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 129-156.

LENNART BERGMAN, Ted Lars. «La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas», *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid: Visor Libros, 2014, pp. 77-91.

LEVI, Giovanni. «Sobre microhistoria». *Formas de hacer historia*. Peter Burke (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1993, pp. 119-143.

LLERGO OJALVO, Eva, «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales». *eHumanista*, 21 (2012), pp. 132-161.

LLERGO OJALVO, Eva. *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

LLOSA SANZ, Álvaro. «Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 19 (2001-2002), http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/villanci.html [Consulta 06-02-2012].

LOBATO, María Luisa y Alain BÈGUE (eds.). *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2014.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique. «Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) en el teatro de Lope de Vega». *Revista Atlanta*, II, 1 (2014), pp. 53-95.

LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI (Vol. I. Texto)*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

MAN, Ronen. «La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales». *Historia Actual Online*, 30 (2013), pp. 167-173.

MARÍN LÓPEZ, Javier. «Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales». *Revista de Musicología*, XXXIX, 1 (2016), pp. 291-310.

MARÍN LÓPEZ, Javier. «The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered». *Early Music*, XXXVI, 4 (2008), pp. 583-586.

MARÍN LÓPEZ, Javier. «Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México». *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi: Los intrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. Lucero Enríquez Rubio (ed.). México: UNAM, 2009, pp. 239-260.

MARÍN LÓPEZ, Javier. «Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México». *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.). Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357.

MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, Pilar (coord.). *Concilios Provinciales Mexicanos. Época colonial*. México: UNAM, 2004, (Edición digital en DVD).

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. «El órgano grande de la catedral de Plasencia. Nuevas aportaciones para su historia». *Norba. Revista de arte*, XXIV (2004), pp. 43-66.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.). *Poetas novohispanos*. 3 vols. México: UNAM, 1942-1945.

MÉNDEZ, María Águeda (ed.). *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. México: El Colegio de México, 2009.

MORALES ABRIL, Omar. «A presença de música e músicos portugueses no vice-reinado da Nova Espanha e na província de Guatemala, nos séculos XVI-XVII». *Revista Portuguesa de Musicologia, nova série*, II, 1 (2015), pp. 149-172.

MORALES ABRIL, Omar. «El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la Catedral de Puebla (*fl*. 1575-1617)». *Música y Catedral: nuevos enfoques, viejas*

temáticas. Jesús Alfaro Cruz y Raúl Torres Medina (coords.). México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 43-59.

MORALES ABRIL, Omar. «Gaspar Fernández: su vida y obra como testimonio de la cultura musical novohispana a inicios del siglo XVII». *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. Arturo Camacho Becerra (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, pp. 71-125.

MORALES ABRIL, Omar. «Gulumbá gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo». Notas al CD homónimo *Gulumbá gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo*. Ars Longa de La Habana, Teresa Paz (dir.). La Habana: Colibrí, 2014, pp. 8-21.

MORALES ABRIL, Omar. «*Serenísima una noche*, de fray Jerónimo González. Revisión crítica y apuntes para su interpretación» *Heterofonía*, 141 (2009), p. 9-29 y 157-160.

MORALES ABRIL, Omar. «Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza. Aproximación panorámica a través de siete muestras». *Heterofonía*, 138-139 (2008), pp. 67-106.

MORALES ABRIL, Omar. «Villancicos de remedo en la Nueva España». *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, pp. 11-38.

MORALES ABRIL, Omar. *Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala*. Inédito.

MORALES ABRIL, Omar. *Los villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco. Estudio y transcripción. El repertorio de la catedral de Guatemala, volumen 1*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, 2003.

NAVARRO, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. New York: Las Americas Publishing Company, 1966.

OCHOA GAUTIER, Ana María. «Social Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America». *The Sounds Studies Reader*. Jonathan Sterne (ed.). New York: Routledge, 2012, pp. 388-404.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. «Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano». *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001, Vol. 1*. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.). Newark: Editorial Juan de la Cuesta, 2004, pp. 27-44.

PÉREZ RUIZ, Bárbara. *Antonio de Salazar (ca. 1650-1715) 1. Obras en latín*. México: CENIDIM, 2016.

PIAMONTE, Nicolás de. «Historia de Carlo Magno y los doce pares de Francia». *Revista Chilena de Literatura*, 78 (2011), https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11119 [Consulta 14-10-2020].

Proyecto MUSICAT, Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. *Catálogo de los papeles y libros de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html [Consulta 17-09-2020].

QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona: CSIC, 1975.

QUEZADA MACCHIAVELLO, José. *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.

RAMOS SMITH, Maya (dir.). *Censura y teatro novohispano (1532-1822)*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" / INBAL, 1998.

RAMOS SMITH, Maya. *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: INBAL, 2011.

REY, Pepe. «Weaving Ensaladas». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Farnham: Ashgate, 2007, pp. 15-51.

REYES ZÚÑIGA, Lénica. *La malagueña del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*. Tesis doctoral, UNAM, 2015.

ROBINSON, Beatriz. «Sor Juana Inés de la Cruz y la ensalada villanciquera. Performancias carnavalescas de eficacia/entretenimiento en la Nueva España». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, XL, 1 (2011), pp. 157-169.

ROBINSON, Beatriz. *Sor Juana y la ensalada villanciquera: cultura, etnicidad, multilingüismo y artes performativas en la Nueva España*. Tesis doctoral, The University of Nevada, 2009.

RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana. «La distribución de pliegos de villancicos en la catedral de Málaga en los siglos XVII y XVIII». *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 212-231.

RODYS, Ryzard. «Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos XVI al XIX)». *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. Sergio Navarrete Pellicer (coord.). Oaxaca: CIESAS, 2013, pp. 75-129.

ROMERO MAGALHÃES, Joaquim. «Fronteras y espacios: Portugal y Castilla». *Las relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial*. Ana María Carabias Torres (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 91-102.

RUBIO, Samuel. *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Cuenca: Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1976.

RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.

RUSSELL, Craig. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar nº 4": A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*. Chicago: University of Illinois Press, 1995.

SACRISTÁN RAMÍREZ, Carolina. *El entramado de la devoción: pintura, música, religiosidad femenina y el Niño Jesús pasionario en la Nueva España, 1720-1772*. Tesis doctoral, UNAM, 2018.

SACRISTÁN RAMÍREZ, Carolina. «En respuesta al sermón, villancico: las lágrimas en Navidad». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género*

literario-musical (siglos XV-XIX). Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 516-544.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ-BERNAL, Eva. «Algunas notas sobre la jácara dramática». *El teatro español a fines del siglo XVII. Vol. 2, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi, 1989, pp. 589-601.

SAS, Andrés. *La música en la catedral de Lima durante el virreinato. Primera parte. Historia general*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971.

SAS, Andrés. *La música en la catedral de Lima durante el virreinato. Segunda parte. Diccionario biográfico*, 2 tomos. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972.

SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona: CSIC, 2001.

SIEMENS, Lothar. «Villancicos representados en el siglo XVII: el de los ángeles y pastores de Diego Durón (1692)». *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), pp. 547-558.

SNOW, Robert. «Guatemala». *Revista de Musicología*, XVI, 3 (1993), p. 1209-1210.

STEVENSON, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: OEA, General Secretariat, 1970.

STEVENSON, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Los Angeles: University of California Press, 1974.

STEVENSON, Robert. *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington, D.C.: OEA, General Secretariat, 1975.

STEVENSON, Robert. *Autores varios. Vilancicos portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

SWIADON MARTÍNEZ, Glenn. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*. Tesis doctoral, UNAM, 2000.

SWIADON MARTÍNEZ, Glenn. «África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII». *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Mariana Masera (coord.). Barcelona / México: Azul Editorial / UNAM, 2002, pp. 40-52.

SWIADON MARTÍNEZ, Glenn. «Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVII». *Anuario de Letras*, 42-43 (2004-2005), pp. 285-304.

SWIADON MARTÍNEZ, Glenn. «Los villancicos de negro y el teatro breve. Un primer acercamiento». *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Pedro Manuel Cátedra García (coord.). Salamanca: Seminario de estudios medievales y renacentistas / Instituto de promoción del libro y la lectura, 2006, pp. 161-168.

TARUSKIN, Richard. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

TELLO, Aurelio (coord.). *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Oaxaca: CIESAS, 2013.

TELLO, Aurelio, Dalila FRANCO y Abel MANÍ ANDRADE. *Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos. Proyecto de catalogación, transcripción, investigación y difusión del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla*. México: Coordinación Nacional de Música y Ópera, INBAL, 2015.

TELLO, Aurelio, Nelson HURTADO, Omar MORALES y Bárbara PÉREZ. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. México: CENIDIM-INBAL / ADABI, 2019.

TELLO, Aurelio. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*. México: CENIDIM-INBAL, 2001.

TOMASSETTI, Isabella. *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Edition Reichenberger, 2008.

TORRENTE, Álvaro. «Un villancico danzado y representado. "Los figurones ridículos de Salamanca"». *Actas del Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. María Antonia Virgili, Germán Vega y Carmelo Caballero (eds.). Valladolid: Sociedad 'V Centenario del Tratado de Tordesillas', 1997, pp. 495-516.

TORRENTE, Álvaro. «The Villancico in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre and Function». *Journal of the Instituto of Romance Studies*, 8 (2000), pp. 57-77.

TORRENTE, Álvaro. «Function and Liturgical Context of the Villancico in Salamanca Cathedral». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2007, pp. 99-147.

TORRENTE, Álvaro. «The early history of villancico libretti». *Musicology Today: Problems and Perspectives*. Olena Zinchevych (ed.). Kiev: Ukranian National Tchaikovsky Academy of Music, 2009, pp. 326-336.

TORRENTE, Álvaro. «¿Cómo se cantaba al tono de jácara?». *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid: Visor Libros, 2014, pp. 157-177.

TORRENTE, Álvaro. «La modernización/italianización de la música sacra». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4. La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 125-156.

TORRENTE, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 3. La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.

TORRENTE, Álvaro y Miguel Ángel MARÍN. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.

TORRENTE, Álvaro y Janet HATHAWAY. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007.

TRAMBAIOLI, Marcella. «Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas». *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, vol. 2*. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.). Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1773-1783.

UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.

VALDIVIA, Francisco. «La música de El valiente Escarramán: la huella de un famoso baile en el repertorio guitarrístico». *Hyspanica lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, 16 (2012), pp. 25-29.

VARGAS UGARTE, Rubén. «Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco». *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, V, 26 (1953), pp. 1-10.

VERA, Alejandro. S*antiago de Murcia. Cifras selectas de guitarra. Introduction, Transcription and Critical Report*. Middleton: A-R Editions, 2010.

Villancicos y danzas criollas. De la Iberia antigua al Nuevo Mundo (1550-1750). Hespèrion XXI y La Capella Reial de Catalunya. Jordi Savall (dir.). CD, Alia Vox, AV9834, 2003.

VODOVOZOVA, Natalie. *A contribution to the History of the Villancico de Negros*. Tesis doctoral, The University of British Columbia, 1996.

WAISMAN, Leonardo. «La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial». *Acta Musicologica*, LXXVI, 1 (2004), pp. 117-127.

WAISMAN, Leonardo. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2018.

ZANONER, Ángela María. *Frases latinas*. Barcelona: Editorial De Vecchi, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1987.

Anexos

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Reúno en dos tablas —una con arreglo al título y otra con arreglo al compositor— los villancicos paralitúrgicos seleccionados a partir de los criterios expuestos en el capítulo 2. Como expuse en ellos, considero aquí únicamente fuentes que ofrecen tanto el texto literario como el texto musical, correspondientes a los acervos a los que he tenido acceso y al material en ellos que he podido revisar. Por tanto, esta relación no pretende ser exhaustiva.

Establecer y deslindar las fechas de creación, de copia y de interpretación(es) de los villancicos requiere un minucioso estudio contextual para cada caso, que excede los límites de esta tesis. Aun así, consta que muchos villancicos del siglo XVII se reutilizaron en el siglo XVIII, sea completos, sólo la poesía o sólo el texto musical. Por tanto, el listado incluye villancicos de ambos siglos.

Fuentes primarias: ACCSFB, ACCMM, AHAAO, AHAG, AMSSAC, AHVCMP, CSG.

Fuentes bibliográficas: Lucero ENRÍQUEZ RUBIO, Drew Edward DAVIES y Analía CHERÑAVSKY. *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Volumen I. Villancicos y cantadas*. México: UNAM, 2014; Margit FRENK. *Cancionero Poético de Gaspar Fernández (1609-1616)*. Inédito; Omar MORALES ABRIL. *Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala*. Inédito; José QUEZADA MACCHIAVELLO. *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004; Aurelio TELLO, Dalila FRANCO y Abel MANÍ

ANDRADE. *Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos. Proyecto de catalogación, transcripción, investigación y difusión del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla*. México: Coordinación Nacional de Música y Ópera, INBAL, 2015; Aurelio TELLO, Nelson HURTADO, Omar MORALES y Bárbara PÉREZ. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. México: CENIDIM-INBAL / ADABI, 2019.

1.1 Villancicos por título

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
A Belén aquesta noche	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	149
A Belén aquesta noche	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	162
A Belén vamos	JALÓN, Luis Bernardo	AHAG	316
A Bethlem aquesta noche	QUIRÓS, Manuel José de	AHAG	631.a
A coger mazate	¿CRUZ, Simón de la?	AHAG	219
A contarte vengo, Gila	TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José de	CSG	CSG.278
A do vas, Carrillo, di	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 4v-5r
A dónde vas disfrazado	anónimo	AHAG	499
A la fiesta de gusto, zagales	anónimo	CSG	CSG.003
A la venganza, montes	[CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio]	AHAG	S.010
A, pausanus, a, mancebus	JERUSALEM Y STELLA, Ignacio	ACCMM	A0566
A puertas del corazón	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 196v-197r
A un Dios humanado	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	117
Afuela, afuela	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	174
Afuela, apalta	CHAVARRÍA, Roque Jacinto	BNB	962
Afuera, afuera, afuera	[¿GUERRERO, Juan José?]	AHAG	S.367
Afuera, afuera, plaza, plaza	anónimo	AHAG	494
Afuera, aparta, zagal	GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	AHAG	415
Afuera, aparta, zagal	GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	AHAG	421
Ah, de abajo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 48v-49r
Ah, de arriba. Ah, del cortijo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 129v-130r
Ah, de la gracia	GONZÁLEZ DE MENDOZA, Fray Gerónimo	ACCSFB	
Ah, de la noche	anónimo	AHAG	S.395
Ah, de la posta del suelo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 133v-134r
Ah, del cielo	SALAZAR, Antonio de	ACCMM	A0006
Ah, del olvido	DURÓN PICAZO, Sebastián	AHAG	262
Ah, del rebaño, pastor	GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	AHAG	420
Ah, del sagrado alcázar	anónimo	AHAG	S.185

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Ah, del sagrado alcázar	anónimo	AHAG	S.579
Ah, gracias a Dios que hay Pan	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 27v-28r
Ah, negrito de cucurumbé	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 120v-121r
Ah, pastoras	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	106
Ah, señor que se acerca	TORREJÓN Y VELASCO, Tomás	AHAG	850
Ah, señora dueña. Ah, señor rodrigón	Felipe de la Madre de Dios, Fray / [QUIRÓS, Manuel José de]	AHAG	385
Ah, señora dueña. Ah, señor rodrigón	[Felipe de la Madre de Dios, Fray]	AHAG	S.236
Ah, siñola plima mía	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	100
Ah, siola plima mía	[¿MÁRQUEZ TAMARIZ, Nicolás?]	AHAG	S.938
Ah, siolo Flasiquiyo	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.511.8
Ah, siolos molenos	GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	AHAG	419
Al alcalde Gil Pascual	anónimo	CSG	CSG.008
Al establo más dichoso	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.510.5
Algún bocado de Pan	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 259v-260r
Al Niño agraciado	SALAS / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	AHAG	782
Al plimiyo que adoramo (Cucuá)	anónimo	ACCSFB	
Al portal, astrónomos	anónimo	AHAG	S.246
Al portal, zagalejos	SALAZAR, Antonio de	ACCMM	A0017
Al pronóstico nuevo	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	77
Al ver la gente de Angola	anónimo	ACCMM	A0109
Allá va una jacarana	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	173
Allegaos al almoneda	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 113v-114r
A miña Dona	anónimo	AHAG	S.831
Amigo extranjero	[ROJAS, Pedro Antonio]	AHAG	594
Andando, andillo	REYES, Francisco Manuel de los	AHAG	550
Ande, ande, ande la rueda	LEAL, José Gabino / CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	296.a
Ande, ande, ande la rueda	LEAL, José Gabino	AHAG	296.b
Andrés, do queda el ganado	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 47v-48r
Antón, Llorente y Bartolo	anónimo	CSG	CSG.014
Antón no quiere este año	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	170

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Antón, que se halla este año	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	59
Antón, quién os dijo a vos	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 273v-275r
Antón, si al mochacho ves	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 170v-171r, 169r
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá	Felipe de la Madre de Dios, Fray	AHAG	383.a
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá	Felipe de la Madre de Dios, Fray	AHAG	383.b-01
Aprisa, quedo, tened	anónimo	AHAG	S.374
Aquí venimo a Belén	¿QUIRÓS, Manuel José de?	AHAG	S.173
As mininas de meus olhos	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 184v-185r
Así mangalu con tumba	anónimo	AMSSAC	LCS 064
Atención, atención	RAMÍREZ, Miguel / [¿QUIRÓS, Manuel José de?]	AHAG	547-01
Atención, que hoy al portal	anónimo	AHAG	S.828
Atención, que para hacer en todo cabal	TORREJÓN Y VELASCO, Tomás	AHAG	849
Atención, que un extranjero	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	107
Atención, que un extranjero	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	108
Atiendan, escuche, señores, cuidado	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	65
Attendatur monacillus	SALGADO, Tomás	AHAG	794
Attendatur monacillus	[¿MÁRQUEZ TAMARIZ, Nicolás?]	AHAG	S.237
Avisados los pastores	[¿BALIUS Y VILA, Jaime?]	AHVCMP	AMVCCP.372
Ay, a señor abade	[¿MÁRQUEZ TAMARIZ, Nicolás?]	AHAG	S.838
Ay, de mí, qué pesar	Pablo	AHAG	S.123
Ay, de pucha	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	151
Ay, galeguiños	PÉREZ XIMENO, Fabián	CSG	CSG.240
Ay. Hombre enfermo y sin aliento	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 202v-203r
Ay, pastores, ay, zagales	[¿QUEVEDO Y NAVAS, Marcos de?]	AHAG	S.362
Ay, qué Chiquito tan pulidito	JERUSALEM Y STELLA, Ignacio	AHAG	329
Ay, que Deus Niño	anónimo / [¿QUIRÓS, Manuel José de?]	AHAG	S.193
Bato con Bras y Bartolo	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	116
Bato, vamos al portal	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	129
Bras, a la mesa del Rey	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 260v-261r
Bras, diz que es mayor que el suelo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 207v-208r

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Bras, si llora Dios, por qué	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 144v-145r
Buen viaje, buen viaje	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 187v-188r
Canten y bailen	Quirós, Manuel José de	AHAG	624.a
Cantorcita busco	Picañol, José	AHVCMP	AMVCCP.671.2
Caporal y el mayordomo	[¿Castellanos y Quirós, Rafael Antonio?]	AHAG	S.015
Carne de doncella	Felipe de la Madre de Dios, Fray	AHAG	367
Cavayeroz, tulo neglo ezté puntual	anónimo	AHAG	S.188
Cenemos, que es Nochebuena	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 220v-221r
Cierto sacristán de Asturias	anónimo	AMSSAC	LCS 147
Como Chamorro es alcalde	Gutiérrez Mallén, Alonso	AHVCMP	AAMVCCP.613
Como en Galicia se dijo	[¿Hidalgo de Polanco, Juan?]	AHAG	450
Como está tan de gorja	anónimo	AMSSAC	LCS 146
Como ha llegado el Señor	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	115
Cómo puede ser del cielo	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 117v-118r
Cómo sabre de este Pan	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 115v-116r
Como tienen los morenos	Roca, [José de]	ACCMM	A0094
Compran puntas	García de Mendoza, Gabriel / Quirós, Manuel José de	AHAG	416-01
Compran randus guarniciones	anónimo	AHAG	S.304
Compran randus guarniciones	anónimo	AHAG	S.718-01
Con los nobles ha venido	anónimo	ACCMM	A1848
Con regocijo y contento	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	143
Corramos, Gil, tras de Aquél	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 226v-227r
Cuál es la comida	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 228v-229r
Cuatro estudiantes gorrones	Ximénez, Juan	ACCSFB	
Cuatro infantes monacillos	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	156
Dame albricia, mano Antón	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 102v-103r
De Belén la sacristía	Rojas, Pedro Antonio	AHAG	603
De Belén la sacristía	[Rojas, Pedro Antonio]	AHAG	S.841
De Belén viene Zarguero	Gutiérrez de Padilla, Juan	AHVCMP	AMVCCP.515.2
De Belén viene Zarguero	[Gutiérrez de Padilla, Juan]	CSG	CSG.187

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Decidme, Gil, creéis vos	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 261v-262r
De estas ovejas de acá	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 243v-244r
De nochi han nacido el sol	Jerusalem y Stella, Ignacio	ACCMM	A2020
Depuso el manto la noche	anónimo	AHAG	S.397
Despertad del letargo	Salazar, Antonio de	ACCMM	A0004
Despierta, hermano Vicente	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 277v-278r
Desvía, pastor	anónimo	AHAG	S.035
Diga, ¿a quién busca?	Estrada Aristondo, Pedro Nolasco	AHAG	458
Digo que no he de cantarla	Francés de Iribarren, Juan	AHAG	878
Digo, ah, siola negla	[¿Quirós, Manuel José de?]	AHAG	636.a
Dime, Gil, qué es lo que ves	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 22v-23r
Dios amoroso	anónimo	AHAG	S.263
Dios es el que viene allí	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 89v-90r
Divina Galatea	Literes y Carrión, Antonio	AHAG	350.a
Domine Lucas. Domine Alejo	anónimo	AHAG	S.189
Dónde está el Niño de flores	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 173v
Dónde vas, zagala hermosa	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 83v-84r
Dos ciegos van a Belén	Roca, José de	AHAG	559
Dos preciados de latinos	anónimo	AHAG	S.506
Ea, Antón amigo	San Juan, José	AHAG	S.106
Ea, pastorcillas	[¿Rojas, Pedro Antonio?]	AHAG	S.118
El alcalde de Belén	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	148
El alcalde de Belén	Quirós, Manuel José de	AHAG	626.a
El baratillo	Quirós, Manuel José de	AHAG	633.a
El Niño es el Sanctus, Sanctus	Rojas, Pedro Antonio	AHAG	S.124
El sacristán de Belén	Oviedo, [¿Simón de?]	CSG	CSG.235
El sacristán y el barbero	Gómez del Valle, José Lorenzo	AHAG	299
Embelesamo, Tumé	anónimo	AMSSAC	LCS 065
Empresaty-me as vosas botiñas	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 169v-170r
En el portal los gallegos	Chavarría, Roque Jacinto	BNB	964

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
En esta felice noche	anónimo	AHAG	S.151.a-01
En esta felice noche	anónimo	AHAG	S.809
En esta plausible noche	anónimo	AHAG	S.151.b
En la cama de la culpa	VEANA, Matías Juan de	AHAG	863
Entremos, zagales, a ver la fiesta	VIDALES, Francisco	CSG	CSG.287
En tropa esta Nochebuena	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	142
Entre muchos que vienen hoy a Belén	RABASSA, Pedro	AHVCMP	AMVCCP.699
Escuchad dos sacristanes	AYALA, Teodoro de	BNB	927
Escuchad dos sacristanes	[CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio]	AHAG	425-06
Escuchad dos sacristanes	ROCA, Mateo Tollis de la	ACCMM	A1485
Escuchad, pastores	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	70
Escuche lo nenglo	SALAZAR, [¿Antonio de?]	CSG	CSG.260
Escuchen, pastores	ROCA, José de	AHAG	562
Eso rigo re repente	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 245v-246r
Espérese y no prosiga	anónimo	AHAG	281-02
Está deitado no portaliño	anónimo	AHAG	S.832
Esta noche es noche y día	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	83
Esta noche las muchachas	anónimo	CSG	CSG.044
Esta vez que soy alcalde	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.514.6
Fasiquillo. Mano Antón	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 181v-182r
Fieles, la nave se leva	COLL, José	AHAG	38
Flaciquiya, dónde vamos	[¿ROCA, José de?]	AHAG	S.066
Flasiquiyo de puntiya	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.515.8
Flasiquiyo de puntiya	[GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan]	CSG	CSG.190b
Franciquiya, dónde vamo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 25v-26r
Fuego. Fuego, fuego	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 131v-132r
Galeguiñu parece en sus tratus	QUIRÓS, Manuel José de	AHAG	628.a
Gil, no puedo empergeñar	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 198v-199r
Gitanicas vienen	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	118
Gracias a Dios que he llegado	anónimo	AHAG	S.260

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Gracias a Dios que he llegado	anónimo	AHAG	S.264
Hala, hala, valientes	González de Mendoza, Fray Gerónimo	ACCSFB	
Helmana Flancica	anónimo	AHAG	S.002
Hola, Antón	Estrada Aristondo, Mariano	AHAG	277
Hola, Bras, decidme vos	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 23v-24r
Hola, hao	Araujo, Juan de	BNB	850
Hombre, pues coméis la renta	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 63v-64r
Hoy a Belén se encaminan	[¿Márquez Tamariz, Nicolás?]	AHAG	S.773
Hoy a la Reina en su día	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 272v-273r
Hoy el domine	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	152
Hoy que el mayor de los reyes	Estrada Aristondo, Pedro Nolasco	AHAG	457
Hoy que nace el Pastor nuevo	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 215v
Inés, quién ha puesto en vos	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 40v-42r
Jácara va	Rivera, Pedro de	AHAG	872
Jesuclisa Mangalena	Quirós, Manuel José de	AHAG	382
Jesuclisa Mangalena	Quirós, Manuel José de	AHAG	619
Jesuclisa Mangalena	[Quirós, Manuel José de]	AHAG	S.138
Jesús, María y José	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	159
Juaniquito	Roca, José de	AHAG	555
Jugando están Dios y Amor	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 280v-281v
La que en el primero instante	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	79
La-sol-fa-mi-re	Fernández, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 197v-198r
Las zagalas esta noche	anónimo	ACCMM	A1875.02
Llegad en buen hora	anónimo	AHAG	S.065
Lo neglo que somo gente	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	169
Los coflades de la estleya	Araujo, Juan de	BNB	855
Los anises de la fiesta	Quirós, Manuel José de	AHAG	629.a
Los mercaderes	Dávila, Francisco	AHAG	242
Los muchachos esta noche	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	74
Los músicos de los Reyes	Castellanos y Quirós, Rafael Antonio	AHAG	182

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Los negros de Cabo Verde	MEDINA Y CORPAS, Miguel / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	AHAG	413
Los pastores que festivos	[¿ROCA, José de?]	AHAG	S.197
Lum Negliya de Panamá	anónimo	AMSSAC	LCS 066
Mano Faciquiyo. Qué quere habrá	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 209v-210r
Mano Fraciquiyo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 234v-235r
Manuel divino	anónimo	AMSSAC	LCS 148
Mestlo de capilla, fa-mi-re	anónimo	AHAG	383.b-02
Mi divino Amante	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 237v
Montados en sus esdrújulos	ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	AHAG	454
Moradores de Fenicia	anónimo	AHAG	S.268
Negliya, que quelé	DURÓN PICAZO, Sebastián	AHAG	260
Negriño, tiray-vos la	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 11v-12r
Negro, salí ca	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 168v-169r
Negros de Guaranganá	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	179
Niño mío	ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	AHAG	462
Niño rendío sa	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.512.8
No hay tus puerza	anónimo	AHAG	350.b
No vaya a Belén, Angola	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 84v-85r
Nuevas de gloria infinita	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 227v-228r
Oh, qué bien si a la escarcha se hiela	Felipe de la Madre de Dios, Fray	AHAG	368.a
Oh, qué bien si a la escarcha se hiela	[Felipe de la Madre de Dios, Fray]	AHAG	368.b
Oh, qué buen año, gitanas	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	CSG	CSG.195
Oh, qué gozo tan profundo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 253v-254r
Oigan a los ciegos	anónimo	AHAG	S.257
Oigan, oigan y verán venir	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	125
Oigan, que unas gitanillas	LEAL, José Gabino / QUIRÓS, Manuel José de	AHAG	295
Óignanlos, digo	anónimo / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	AHAG	S.036
Olalla, viuda de Onofre	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	113-A
Oye, Dueño de mi vida	SAN JUAN, José	AHAG	802
Óyesme, Toribio	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.509.6

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Pan de cielo tienes, Juancho	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 186v-187r
Para divertir al Niño	anónimo	BNB	1041
Para festejar al Niño	ARAUJO, Juan de	BNB	873
Para un juguete gracioso	PICAÑOL, José	AHVCMP	AMVCCP.676
Pascualillo que me quieles	DALLO Y LANA, Miguel Mateo de	AHAG	233.a
Pascualiyo	anónimo	AMSSAC	LCS 067
Paso a paso a lo penoso	ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	AHAG	465
Pastorcicos de Belén	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.513.4
Pastores, a Belén bajad aprisa	anónimo	AHVCMP	AMVCCP.655c.46
Pedacitos se hacen hoy las mulatas	anónimo	CSG	CSG.096
Pescadores, Nochebuena	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	111
Plimo mío	SALGADO, Tomás	AHAG	798-01
Pois con tanta graça bela	[¿FERNÁNDEZ, Gaspar?]	AHAAO	CGF, f. 210v-212r
Por aquí, que mi Niño se esconde	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 159v-160r
Por celebrar este día	BAEZA SAAVEDRA, Juan de	CSG	CSG.140
Por celebrar los maitines	MORA, Antonio de	CSG	CSG.218
Por tener parte en la fiesta	GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	AHAG	417
Por ser escura la noche	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.516.7
Porque los negros	GÓMEZ DEL VALLE, José Lorenzo	AHAG	297
Presentole Antón Andrés	MORA, Antonio de	CSG	CSG.219
Pue también somo gente	SALGADO, Tomás / [CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio]	AHAG	796
Pues en un portal humilde	GÓMEZ DEL VALLE, José Lorenzo	AHAG	298
Pues nuestros maridos	NEBRA Y BLASCO, José de	AHAG	737
Pues que todas las naciones	¿Felipe de la Madre de Dios, Fray?	AHAG	392-5
Pues tienen los inocentes	anónimo	AHAG	S.241
Qué buscáis. Un bien perdido	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 172v-173r
Qué buscan tan sin consuelo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 107v-108r
Qué me decís, alma, vos	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 194v-195r
Qué es esto, Juanilla	anónimo	AHAG	S.012
Quéin baala	ARAUJO, Juan de	BNB	884

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Qué gracia, tan lindos	anónimo	AHAG	S.582
Qué juzgas tú, Juan pastor	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 208v-209r
Que me abraso y me anego	anónimo	AHAG	S.504
Qué se hará, zagales	PICAÑOL, José	AHVCMP	AMVCCP.678
Qué vais, oh, Reyes, buscando	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 193v-194r
Quedito, señores	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.509.7
Quien así os vistió bien haya	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 33v-34r
Quién compra el Pan	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 262v-263r
Quién es esta figura, zagales	ROCA, José de	AHAG	563
Quién es la iglesia romana	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 225v-226r
Quién echa a este Pan al agua	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 126v-127r
Quién llama, quién está ahí	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 146v-146r
Quién pasa. El divino Adán	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 68v-69r
Quién quierri ver	SALAZAR, Diego José de / [¿QUIRÓS, Manuel José de?]	AHAG	787
Quién sube. La vara tierna	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 76v-77r
Sabes, Bras, cómo entre el heno	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 241v-242r
Salga el torillo hosquillo	SALAZAR, Diego José	BNB	1169
Sentidos los sacristanes	[¿MEDINA CORPAS, Miguel?]	AHVCMP	AMVCCP.621
Señores, yo soy Pascual	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	71
Serenísima una noche	GONZÁLEZ DE MENDOZA, Fray Gerónimo	CSG	CSG.183
Si es que a adorarme os provoco	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 223v-224r
Si no me engaño, Bras	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 138v-139r
Si por la primera culpa	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	136
Si subir María al cielo	anónimo	AHAG	S.393
Silencio, silencio	ROJAS, Pedro Antonio	AHAG	606
Siol mandinga	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	57-A
Siolo helmano Flacico	DURÓN PICAZO, Sebastián	AHAG	264
Soy el sacristán Perote	[¿MÁRQUEZ TAMARIZ, Nicolás?]	AHAG	S.429
Suene el clarín	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	176
Tambalagumbá	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.514.7

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Tangere a gaita	[¿HIDALGO DE POLANCO, Juan?] / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	AHAG	S.074
Tantarantán, a la guerra	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 266v-267r
Tanto llanto y tanta pena	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 191v-192r
Toca, Jorgiya	anónimo	CSG	CSG.113
Todo zagal conmigo	anónimo	ACCMM	A0119
Todos a la igreja van	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 233v-234r
Toquen as gaitas	VIDALES, Francisco	CSG	CSG.292
Tú, Nico, con toro lo neglo	anónimo	AHAG	275
Tuca, tuca, gaytero	ROCA, José de	AHAG	561
Tum tutú burutum	[Felipe de la Madre de Dios, Fray]	AHAG	637.b
Tum tutú burutum	Felipe de la Madre de Dios, Fray	AHAG	705
Turu lu neglo sambo	anónimo	AMSSAC	LCS 068
Tururú, farará con son	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 219v-220r
Turu, turu lo nenglito	anónimo	AHAG	S.900
Un bachiller soy, que vengo	HERRERA, Juan de	ACCSFB	
Un bonetero esta noche	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	57
Un ciego que ver quería	SUMAYA, Manuel de	ACCMM	A0056
Un colérico y un sordo	anónimo	AMSSAC	LCS 149
Un estudiante gorrión	anónimo	AMSSAC	LCS 150
Un francés amolador	anónimo	AHAG	S.718-01
Un francés y un gallego	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	131
Un juguetico de fuego	anónimo	AMSSAC	LCS 151
Un monsieur y un estudiante	anónimo	AMSSAC	LCS 152
Un negro viejo bombacho	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	90
Un pastor muy jacarero	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	141
Un pastor y un estudiante	anónimo	AMSSAC	LCS 153
Un pastor y una pastora	ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	AHAG	459
Un portal arruinado	JERUSALEM Y STELLA, Ignacio	AHAG	325
Un preceptor	ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	AHAG	461
Un rodrigón	ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	AHAG	464

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Un sordo y un licenciado	anónimo	AMSSAC	LCS 154
Un zagalón asturiano	anónimo	AHAG	S.719
Una escuela de muchachos	QUIRÓS, Manuel José de	AHAG	630.a
Una noche que los Reyes hallar logran	SAN JUAN, José / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	AHAG	805
Unos pobres herreritos	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	S.007
Va a ver al rey Perote	GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	AHVCMP	AMVCCP.510.7
Va de vejamen	SALAZAR, Antonio de	ACCMM	A0008
Vamo ayá, vamo ayá	ROCA, José de	AHAG	557
Vamo, Flacico, en buen ola	OCHOA, Miguel Tadeo de	CSG	CSG.232
Vamos a adorá a Dioso	anónimo	AMSSAC	LCS 069
Vamos a Belén, gitanas	anónimo	AHAG	S.502
Vamos a la iglesia	[¿MÁRQUEZ TAMARIZ, Nicolás?]	AHAG	S.353
Vámosle buscando	NEBRA Y BLASCO, José de	AHAG	739
Vaya de jácara nueva	anónimo	AHAG	S.139
Vaya, pastores alegres, comedia con pastoral	MARTÍNEZ SERRANO	AHAG	S.507
Vaya, pues, de honorífico júbilo	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	147
Ven y verás, zagalejo	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 188v-190r
Venga turo Flanciquillo	QUIRÓS, Manuel José de	AHAG	618.a
Venid al repartimiento	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 240v-241r
Venimo con glan contento	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 5v-6r
Verbo en Carne soberano	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 216r
Viendo que desde que nace	ROJAS, Pedro Antonio	AHAG	607
Virgen, a parir te atreves	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 218v-219r
Ya ha venido Francisquini	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	158
Yo la tengo de cantar	[¿TORREJÓN Y VELASCO, Tomás?]	AHAG	714
Ya llegamo a Belén	anónimo	AHAG	S.486
Ya vienen dos zagales	anónimo	AHAG	S.952
Yo muero de amor	anónimo	AHAG	S.157
Yo, señores, soy un ciego	GONZÁLEZ DE MENDOZA, Fray Gerónimo	AMSSAC	LCS 155
Yo soy un amolador	DUEÑAS, Cristóbal de	AHAG	249

Título	Compositor	Repositorio	Signatura
Zagal, de qué es tu alegría	FERNÁNDEZ, Gaspar	AHAAO	CGF, f. 55v-56r
Zagalejas, las de antaño	ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	AHAG	463
Zagalejos, hagámonos rajas	anónimo	AHAG	S.404
Zagalejos, venid a Belén	CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	AHAG	S.083
Zagales de estos montes	Felipe de la Madre de Dios, Fray	AHAG	392-4-B
Zagales, los que me oyen	anónimo	AMSSAC	LCS 156

1.2 Villancicos por compositor

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
anónimo	A dónde vas disfrazado	AHAG	499
anónimo	A la fiesta de gusto, zagales	CSG	CSG.003
anónimo	Afuera, afuera, plaza, plaza	AHAG	494
anónimo	Ah, de la noche	AHAG	S.395
anónimo	Ah, del sagrado alcázar	AHAG	S.185
anónimo	Ah, del sagrado alcázar	AHAG	S.579
anónimo	Al alcalde Gil Pascual	CSG	CSG.008
anónimo	Al plimiyo que adoramo (Cucuá)	ACCSFB	
anónimo	Al portal, astrónomos	AHAG	S.246
anónimo	Al ver la gente de Angola	ACCMM	A0109
anónimo	A miña Dona	AHAG	S.831
anónimo	Antón, Llorente y Bartolo	CSG	CSG.014
anónimo	Aprisa, quedo, tened	AHAG	S.374
anónimo	Así mangalu con tumba	AMSSAC	LCS 064
anónimo	Atención, que hoy al portal	AHAG	S.828
anónimo	Cavayeroz, tulo neglo ezté puntual	AHAG	S.188
anónimo	Cierto sacristán de Asturias	AMSSAC	LCS 147
anónimo	Como está tan de gorja	AMSSAC	LCS 146

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
anónimo	Compran randus guarniciones	AHAG	S.304
anónimo	Compran randus guarniciones	AHAG	S.718-01
anónimo	Con los nobles ha venido	ACCMM	A1848
anónimo	Depuso el manto la noche	AHAG	S.397
anónimo	Desvía, pastor	AHAG	S.035
anónimo	Dios amoroso	AHAG	S.263
anónimo	Domine Lucas. Domine Alejo	AHAG	S.189
anónimo	Dos preciados de latinos	AHAG	S.506
anónimo	Embelesamo, Tumé	AMSSAC	LCS 065
anónimo	En esta felice noche	AHAG	S.151.a-01
anónimo	En esta felice noche	AHAG	S.809
anónimo	En esta plausible noche	AHAG	S.151.b
anónimo	Espérese y no prosiga	AHAG	281-02
anónimo	Está deitado no portaliño	AHAG	S.832
anónimo	Esta noche las muchachas	CSG	CSG.044
anónimo	Gracias a Dios que he llegado	AHAG	S.260
anónimo	Gracias a Dios que he llegado	AHAG	S.264
anónimo	Helmana Flancica	AHAG	S.002
anónimo	Las zagalas esta noche	ACCMM	A1875.02
anónimo	Llegad en buen hora	AHAG	S.065
anónimo	Lum Negliya de Panamá	AMSSAC	LCS 066
anónimo	Manuel divino	AMSSAC	LCS 148
anónimo	Mestlo de capilla, fa-mi-re	AHAG	383.b-02
anónimo	Moradores de Fenicia	AHAG	S.268
anónimo	No hay tus puerza	AHAG	350.b
anónimo	Oigan a los ciegos	AHAG	S.257
anónimo	Para divertir al Niño	BNB	1041
anónimo	Pascualiyo	AMSSAC	LCS 067
anónimo	Pastores, a Belén bajad aprisa	AHVCMP	AMVCCP.655c.46
anónimo	Pedacitos se hacen hoy las mulatas	CSG	CSG.096

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
anónimo	Pues tienen los inocentes	AHAG	S.241
anónimo	Qué es esto, Juanilla	AHAG	S.012
anónimo	Qué gracia, tan lindos	AHAG	S.582
anónimo	Que me abraso y me anego	AHAG	S.504
anónimo	Si subir María al cielo	AHAG	S.393
anónimo	Toca, Jorgiya	CSG	CSG.113
anónimo	Todo zagal conmigo	ACCMM	A0119
anónimo	Tú, Nico, con toro lo neglo	AHAG	275
anónimo	Turu lu neglo sambo	AMSSAC	LCS 068
anónimo	Turu, turu lo nenglito	AHAG	S.900
anónimo	Un colérico y un sordo	AMSSAC	LCS 149
anónimo	Un estudiante gorrión	AMSSAC	LCS 150
anónimo	Un francés amolador	AHAG	S.718-01
anónimo	Un juguetico de fuego	AMSSAC	LCS 151
anónimo	Un monsieur y un estudiante	AMSSAC	LCS 152
anónimo	Un pastor y un estudiante	AMSSAC	LCS 153
anónimo	Un sordo y un licenciado	AMSSAC	LCS 154
anónimo	Un zagalón asturiano	AHAG	S.719
anónimo	Vamos a adorá a Dioso	AMSSAC	LCS 069
anónimo	Vamos a Belén, gitanas	AHAG	S.502
anónimo	Vaya de jácara nueva	AHAG	S.139
anónimo	Ya llegamo a Belén	AHAG	S.486
anónimo	Ya vienen dos zagales	AHAG	S.952
anónimo	Yo muero de amor	AHAG	S.157
anónimo	Zagalejos, hagámonos rajas	AHAG	S.404
anónimo	Zagales, los que me oyen	AMSSAC	LCS 156
anónimo / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	Óignanlos, digo	AHAG	S.036
anónimo / [¿QUIRÓS, Manuel José de?]	Ay, que Deus Niño	AHAG	S.193
ARAUJO, Juan de	Hola, hao	BNB	850
ARAUJO, Juan de	Los coflades de la estleya	BNB	855

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
ARAUJO, Juan de	Para festejar al Niño	BNB	873
ARAUJO, Juan de	Quéin baala	BNB	884
AYALA, Teodoro de	Escuchad dos sacristanes	BNB	927
BAEZA SAAVEDRA, Juan de	Por celebrar este día	CSG	CSG.140
[¿BALIUS Y VILA, Jaime?]	Avisados los pastores	AHVCMP	AMVCCP.372
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	A Belén aquesta noche	AHAG	149
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	A Belén aquesta noche	AHAG	162
[CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio]	A la venganza, montes	AHAG	S.010
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	A un Dios humanado	AHAG	117
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Afuela, afuela	AHAG	174
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Ah, pastoras	AHAG	106
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Ah, siñola plima mía	AHAG	100
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Al pronóstico nuevo	AHAG	77
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Allá va una jacarana	AHAG	173
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Antón no quiere este año	AHAG	170
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Antón, que se halla este año	AHAG	59
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Atención, que un extranjero	AHAG	107
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Atención, que un extranjero	AHAG	108
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Atiendan, escuche, señores, cuidado	AHAG	65
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Ay, de pucha	AHAG	151
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Bato con Bras y Bartolo	AHAG	116
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Bato, vamos al portal	AHAG	129
[¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	Caporal y el mayordomo	AHAG	S.015
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Como ha llegado el Señor	AHAG	115
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Con regocijo y contento	AHAG	143
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Cuatro infantes monacillos	AHAG	156
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	El alcalde de Belén	AHAG	148
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	En tropa esta Nochebuena	AHAG	142
[CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio]	Escuchad dos sacristanes	AHAG	425-06
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Escuchad, pastores	AHAG	70

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Esta noche es noche y día	AHAG	83
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Gitanicas vienen	AHAG	118
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Hoy el domine	AHAG	152
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Jesús, María y José	AHAG	159
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	La que en el primero instante	AHAG	79
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Lo neglo que somo gente	AHAG	169
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Los muchachos esta noche	AHAG	74
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Los músicos de los Reyes	AHAG	182
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Negros de Guaranganá	AHAG	179
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Oigan, oigan y verán venir	AHAG	125
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Olalla, viuda de Onofre	AHAG	113-A
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Pescadores, Nochebuena	AHAG	111
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Señores, yo soy Pascual	AHAG	71
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Si por la primera culpa	AHAG	136
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Siol mandinga	AHAG	57-A
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Suene el clarín	AHAG	176
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Un bonetero esta noche	AHAG	57
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Un francés y un gallego	AHAG	131
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Un negro viejo bombacho	AHAG	90
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Un pastor muy jacarero	AHAG	141
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Unos pobres herreritos	AHAG	S.007
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Vaya, pues, de honorífico júbilo	AHAG	147
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Ya ha venido Francisquini	AHAG	158
CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Zagalejos, venid a Belén	AHAG	S.083
CHAVARRÍA, Roque Jacinto	Afuela, apalta	BNB	962
CHAVARRÍA, Roque Jacinto	En el portal los gallegos	BNB	964
COLL, José	Fieles, la nave se leva	AHAG	38
¿CRUZ, Simón de la?	A coger mazate	AHAG	219
DALLO Y LANA, Miguel Mateo de	Pascualillo que me quieles	AHAG	233.a
DÁVILA, Francisco	Los mercaderes	AHAG	242

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
DUEÑAS, Cristóbal de	Yo soy un amolador	AHAG	249
DURÓN PICAZO, Sebastián	Ah, del olvido	AHAG	262
DURÓN PICAZO, Sebastián	Negliya, que quelé	AHAG	260
DURÓN PICAZO, Sebastián	Siolo helmano Flacico	AHAG	264
ESTRADA ARISTONDO, Mariano	Hola, Antón	AHAG	277
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Diga, ¿a quién busca?	AHAG	458
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Hoy que el mayor de los reyes	AHAG	457
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Montados en sus esdrújulos	AHAG	454
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Niño mío	AHAG	462
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Paso a paso a lo penoso	AHAG	465
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Un pastor y una pastora	AHAG	459
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Un preceptor	AHAG	461
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Un rodrigón	AHAG	464
ESTRADA ARISTONDO, Pedro Nolasco	Zagalejas, las de antaño	AHAG	463
[Felipe de la Madre de Dios, Fray]	Ah, señora dueña. Ah, señor rodrigón	AHAG	S.236
Felipe de la Madre de Dios, Fray / [QUIRÓS, Manuel José de]	Ah, señora dueña. Ah, señor rodrigón	AHAG	385
Felipe de la Madre de Dios, Fray	Antoniya, Flaciquiya, Gasipá	AHAG	383.a
Felipe de la Madre de Dios, Fray	Antoniya, Flaciquiya, Gasipá	AHAG	383.b-01
Felipe de la Madre de Dios, Fray	Carne de doncella	AHAG	367
Felipe de la Madre de Dios, Fray	Oh, qué bien si a la escarcha se hiela	AHAG	368.a
[Felipe de la Madre de Dios, Fray]	Oh, qué bien si a la escarcha se hiela	AHAG	368.b
¿Felipe de la Madre de Dios, Fray?	Pues que todas las naciones	AHAG	392-5
Felipe de la Madre de Dios, Fray	Tum tutú burutum	AHAG	705
[Felipe de la Madre de Dios, Fray]	Tum tutú burutum	AHAG	637.b
Felipe de la Madre de Dios, Fray	Zagales de estos montes	AHAG	392-4-B
FERNÁNDEZ, Gaspar	A do vas, Carrillo, di	AHAAO	CGF, f. 4v-5r
FERNÁNDEZ, Gaspar	A puertas del corazón	AHAAO	CGF, f. 196v-197r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Ah, de abajo	AHAAO	CGF, f. 48v-49r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Ah, de arriba. Ah, del cortijo	AHAAO	CGF, f. 129v-130r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Ah, de la posta del suelo	AHAAO	CGF, f. 133v-134r

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
FERNÁNDEZ, Gaspar	Ah, gracias a Dios que hay Pan	AHAAO	CGF, f. 27v-28r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Ah, negrito de cucurumbé	AHAAO	CGF, f. 120v-121r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Algún bocado de Pan	AHAAO	CGF, f. 259v-260r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Allegaos al almoneda	AHAAO	CGF, f. 113v-114r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Andrés, do queda el ganado	AHAAO	CGF, f. 47v-48r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Antón, quién os dijo a vos	AHAAO	CGF, f. 273v-275r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Antón, si al mochacho ves	AHAAO	CGF, f. 170v-171r, 169r
FERNÁNDEZ, Gaspar	As mininas de meus olhos	AHAAO	CGF, f. 184v-185r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Ay. Hombre enfermo y sin aliento	AHAAO	CGF, f. 202v-203r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Bras, a la mesa del Rey	AHAAO	CGF, f. 260v-261r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Bras, diz que es mayor que el suelo	AHAAO	CGF, f. 207v-208r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Bras, si llora Dios, por qué	AHAAO	CGF, f. 144v-145r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Buen viaje, buen viaje	AHAAO	CGF, f. 187v-188r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Cenemos, que es Nochebuena	AHAAO	CGF, f. 220v-221r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Cómo puede ser del cielo	AHAAO	CGF, f. 117v-118r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Cómo sabre de este Pan	AHAAO	CGF, f. 115v-116r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Corramos, Gil, tras de Aquél	AHAAO	CGF, f. 226v-227r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Cuál es la comida	AHAAO	CGF, f. 228v-229r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Dame albricia, mano Antón	AHAAO	CGF, f. 102v-103r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Decidme, Gil, creéis vos	AHAAO	CGF, f. 261v-262r
FERNÁNDEZ, Gaspar	De estas ovejas de acá	AHAAO	CGF, f. 243v-244r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Despierta, hermano Vicente	AHAAO	CGF, f. 277v-278r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Dime, Gil, qué es lo que ves	AHAAO	CGF, f. 22v-23r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Dios es el que viene allí	AHAAO	CGF, f. 89v-90r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Dónde está el Niño de flores	AHAAO	CGF, f. 173v
FERNÁNDEZ, Gaspar	Dónde vas, zagala hermosa	AHAAO	CGF, f. 83v-84r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Empresaty-me as vosas botiñas	AHAAO	CGF, f. 169v-170r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Eso rigo re repente	AHAAO	CGF, f. 245v-246r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Fasiquillo. Mano Antón	AHAAO	CGF, f. 181v-182r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Franciquiya, dónde vamo	AHAAO	CGF, f. 25v-26r

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
FERNÁNDEZ, Gaspar	Fuego. Fuego, fuego	AHAAO	CGF, f. 131v-132r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Gil, no puedo empergeñar	AHAAO	CGF, f. 198v-199r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Hola, Bras, decidme vos	AHAAO	CGF, f. 23v-24r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Hombre, pues coméis la renta	AHAAO	CGF, f. 63v-64r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Hoy a la Reina en su día	AHAAO	CGF, f. 272v-273r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Hoy que nace el Pastor nuevo	AHAAO	CGF, f. 215v
FERNÁNDEZ, Gaspar	Inés, quién ha puesto en vos	AHAAO	CGF, f. 40v-42r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Jugando están Dios y Amor	AHAAO	CGF, f. 280v-281v
FERNÁNDEZ, Gaspar	La-sol-fa-mi-re	AHAAO	CGF, f. 197v-198r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Mano Faciquiyo. Qué quere habrá	AHAAO	CGF, f. 209v-210r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Mano Fraciquiyo	AHAAO	CGF, f. 234v-235r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Mi divino Amante	AHAAO	CGF, f. 237v
FERNÁNDEZ, Gaspar	Negriño, tiray-vos la	AHAAO	CGF, f. 11v-12r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Negro, salí ca	AHAAO	CGF, f. 168v-169r
FERNÁNDEZ, Gaspar	No vaya a Belén, Angola	AHAAO	CGF, f. 84v-85r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Nuevas de gloria infinita	AHAAO	CGF, f. 227v-228r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Oh, qué gozo tan profundo	AHAAO	CGF, f. 253v-254r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Pan de cielo tienes, Juancho	AHAAO	CGF, f. 186v-187r
[¿FERNÁNDEZ, Gaspar?]	Pois con tanta graça bela	AHAAO	CGF, f. 210v-212r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Por aquí, que mi Niño se esconde	AHAAO	CGF, f. 159v-160r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Qué buscáis. Un bien perdido	AHAAO	CGF, f. 172v-173r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Qué buscan tan sin consuelo	AHAAO	CGF, f. 107v-108r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Qué me decís, alma, vos	AHAAO	CGF, f. 194v-195r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Qué juzgas tú, Juan pastor	AHAAO	CGF, f. 208v-209r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Qué vais, oh, Reyes, buscando	AHAAO	CGF, f. 193v-194r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Quien así os vistió bien haya	AHAAO	CGF, f. 33v-34r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Quién compra el Pan	AHAAO	CGF, f. 262v-263r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Quién es la iglesia romana	AHAAO	CGF, f. 225v-226r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Quién echa a este Pan al agua	AHAAO	CGF, f. 126v-127r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Quién llama, quién está ahí	AHAAO	CGF, f. 146v-146r

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
FERNÁNDEZ, Gaspar	Quién pasa. El divino Adán	AHAAO	CGF, f. 68v-69r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Quién sube. La vara tierna	AHAAO	CGF, f. 76v-77r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Sabes, Bras, cómo entre el heno	AHAAO	CGF, f. 241v-242r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Si es que a adorarme os provoco	AHAAO	CGF, f. 223v-224r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Si no me engaño, Bras	AHAAO	CGF, f. 138v-139r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Tantarantán, a la guerra	AHAAO	CGF, f. 266v-267r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Tanto llanto y tanta pena	AHAAO	CGF, f. 191v-192r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Todos a la igreja van	AHAAO	CGF, f. 233v-234r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Tururú, farará con son	AHAAO	CGF, f. 219v-220r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Ven y verás, zagalejo	AHAAO	CGF, f. 188v-190r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Venid al repartimiento	AHAAO	CGF, f. 240v-241r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Venimo con glan contento	AHAAO	CGF, f. 5v-6r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Verbo en Carne soberano	AHAAO	CGF, f. 216r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Virgen, a parir te atreves	AHAAO	CGF, f. 218v-219r
FERNÁNDEZ, Gaspar	Zagal, de qué es tu alegría	AHAAO	CGF, f. 55v-56r
FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan	Digo que no he de cantarla	AHAG	878
GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	Afuera, aparta, zagal	AHAG	415
GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	Afuera, aparta, zagal	AHAG	421
GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	Ah, del rebaño, pastor	AHAG	420
GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	Ah, siolos molenos	AHAG	419
GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel	Por tener parte en la fiesta	AHAG	417
GARCÍA DE MENDOZA, Gabriel / QUIRÓS, Manuel José de	Compran puntas	AHAG	416-01
GÓMEZ DEL VALLE, José Lorenzo	El sacristán y el barbero	AHAG	299
GÓMEZ DEL VALLE, José Lorenzo	Porque los negros	AHAG	297
GÓMEZ DEL VALLE, José Lorenzo	Pues en un portal humilde	AHAG	298
GONZÁLEZ DE MENDOZA, Fray Gerónimo	Ah, de la gracia	ACCSFB	
GONZÁLEZ DE MENDOZA, Fray Gerónimo	Hala, hala, valientes	ACCSFB	
GONZÁLEZ DE MENDOZA, Fray Gerónimo	Serenísima una noche	CSG	CSG.183
GONZÁLEZ DE MENDOZA, Fray Gerónimo	Yo, señores, soy un ciego	AMSSAC	LCS 155
[¿GUERRERO, Juan José?]	Afuera, afuera, afuera	AHAG	S.367

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Ah, siolo Flasiquiyo	AHVCMP	AMVCCP.511.8
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Al establo más dichoso	AHVCMP	AMVCCP.510.5
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	De Belén viene Zarguero	AHVCMP	AMVCCP.515.2
[GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan]	De Belén viene Zarguero	CSG	CSG.187
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Esta vez que soy alcalde	AHVCMP	AMVCCP.514.6
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Flasiquiyo de puntiya	AHVCMP	AMVCCP.515.8
[GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan]	Flasiquiyo de puntiya	CSG	CSG.190b
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Niño rendío sa	AHVCMP	AMVCCP.512.8
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Oh, qué buen año, gitanas	CSG	CSG.195
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Óyesme, Toribio	AHVCMP	AMVCCP.509.6
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Pastorcicos de Belén	AHVCMP	AMVCCP.513.4
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Por ser escura la noche	AHVCMP	AMVCCP.516.7
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Quedito, señores	AHVCMP	AMVCCP.509.7
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Tambalagumbá	AHVCMP	AMVCCP.514.7
GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan	Va a ver al rey Perote	AHVCMP	AMVCCP.510.7
GUTIÉRREZ MALLÉN, Alonso	Como Chamorro es alcalde	AHVCMP	AAMVCCP.613
HERRERA, Juan de	Un bachiller soy, que vengo	ACCSFB	
[¿HIDALGO DE POLANCO, Juan?]	Como en Galicia se dijo	AHAG	450
[¿HIDALGO DE POLANCO, Juan?] / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	Tangere a gaita	AHAG	S.074
JALÓN, Luis Bernardo	A Belén vamos	AHAG	316
JERUSALEM Y STELLA, Ignacio	A, pausanus, a, mancebus	ACCMM	A0566
JERUSALEM Y STELLA, Ignacio	Ay, qué Chiquito tan pulidito	AHAG	329
JERUSALEM Y STELLA, Ignacio	De nochi han nacido el sol	ACCMM	A2020
JERUSALEM Y STELLA, Ignacio	Un portal arruinado	AHAG	325
LEAL, José Gabino	Ande, ande, ande la rueda	AHAG	296.b
LEAL, José Gabino / CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio	Ande, ande, ande la rueda	AHAG	296.a
LEAL, José Gabino / QUIRÓS, Manuel José de	Oigan, que unas gitanillas	AHAG	295
LITERES Y CARRIÓN, Antonio	Divina Galatea	AHAG	350.a
[¿MÁRQUEZ TAMARIZ, Nicolás?]	Ah, siola plima mía	AHAG	S.938
[¿MÁRQUEZ TAMARIZ, Nicolás?]	Attendatur monacillus	AHAG	S.237

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
[¿Márquez Tamariz, Nicolás?]	Ay, a señor abade	AHAG	S.838
[¿Márquez Tamariz, Nicolás?]	Hoy a Belén se encaminan	AHAG	S.773
[¿Márquez Tamariz, Nicolás?]	Soy el sacristán Perote	AHAG	S.429
[¿Márquez Tamariz, Nicolás?]	Vamos a la iglesia	AHAG	S.353
Martínez Serrano	Vaya, pastores alegres, comedia con pastoral	AHAG	S.507
[¿Medina Corpas, Miguel?]	Sentidos los sacristanes	AHVCMP	AMVCCP.621
Medina y Corpas, Miguel / [¿Castellanos y Quirós, Rafael Antonio?]	Los negros de Cabo Verde	AHAG	413
Mora, Antonio de	Por celebrar los maitines	CSG	CSG.218
Mora, Antonio de	Presentole Antón Andrés	CSG	CSG.219
Nebra y Blasco, José de	Pues nuestros maridos	AHAG	737
Nebra y Blasco, José de	Vámosle buscando	AHAG	739
Ochoa, Miguel Tadeo de	Vamo, Flacico, en buen ola	CSG	CSG.232
Oviedo, [¿Simón de?]	El sacristán de Belén	CSG	CSG.235
Pablo	Ay, de mí, qué pesar	AHAG	S.123
Pérez Ximeno, Fabián	Ay, galeguiños	CSG	CSG.240
Picañol, José	Cantorcita busco	AHVCMP	AMVCCP.671.2
Picañol, José	Para un juguete gracioso	AHVCMP	AMVCCP.676
Picañol, José	Qué se hará, zagales	AHVCMP	AMVCCP.678
[¿Quevedo y Navas, Marcos de?]	Ay, pastores, ay, zagales	AHAG	S.362
Quirós, Manuel José de	A Bethlem aquesta noche	AHAG	631.a
¿Quirós, Manuel José de?	Aquí venimo a Belén	AHAG	S.173
Quirós, Manuel José de	Canten y bailen	AHAG	624.a
[¿Quirós, Manuel José de?]	Digo, ah, siola negla	AHAG	636.a
Quirós, Manuel José de	El alcalde de Belén	AHAG	626.a
Quirós, Manuel José de	El baratillo	AHAG	633.a
Quirós, Manuel José de	Galeguiñu parece en sus tratus	AHAG	628.a
Quirós, Manuel José de	Jesuclisa Mangalena	AHAG	382
Quirós, Manuel José de	Jesuclisa Mangalena	AHAG	619
[Quirós, Manuel José de]	Jesuclisa Mangalena	AHAG	S.138
Quirós, Manuel José de	Los anises de la fiesta	AHAG	629.a

Anexo 1. Relación selecta de villancicos con potencial teatral

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
QUIRÓS, Manuel José de	Una escuela de muchachos	AHAG	630.a
QUIRÓS, Manuel José de	Venga turo Flanciquillo	AHAG	618.a
RABASSA, Pedro	Entre muchos que vienen hoy a Belén	AHVCMP	AMVCCP.699
RAMÍREZ, Miguel / [¿QUIRÓS, Manuel José de?]	Atención, atención	AHAG	547-01
REYES, Francisco Manuel de los	Andando, andillo	AHAG	550
RIVERA, Pedro de	Jácara va	AHAG	872
ROCA, [José de]	Como tienen los morenos	ACCMM	A0094
ROCA, José de	Dos ciegos van a Belén	AHAG	559
ROCA, José de	Escuchen, pastores	AHAG	562
[¿ROCA, José de?]	Flaciquiya, dónde vamos	AHAG	S.066
ROCA, José de	Juaniquito	AHAG	555
[¿ROCA, José de?]	Los pastores que festivos	AHAG	S.197
ROCA, José de	Quién es esta figura, zagales	AHAG	563
ROCA, José de	Tuca, tuca, gaytero	AHAG	561
ROCA, José de	Vamo ayá, vamo ayá	AHAG	557
ROCA, Mateo Tollis de la	Escuchad dos sacristanes	ACCMM	A1485
[ROJAS, Pedro Antonio]	Amigo extranjero	AHAG	594
ROJAS, Pedro Antonio	De Belén la sacristía	AHAG	603
[ROJAS, Pedro Antonio]	De Belén la sacristía	AHAG	S.841
[¿ROJAS, Pedro Antonio?]	Ea, pastorcillas	AHAG	S.118
ROJAS, Pedro Antonio	El Niño es el Sanctus, Sanctus	AHAG	S.124
ROJAS, Pedro Antonio	Silencio, silencio	AHAG	606
ROJAS, Pedro Antonio	Viendo que desde que nace	AHAG	607
SALAS / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	Al Niño agraciado	AHAG	782
SALAZAR, [¿Antonio de?]	Escuche lo nenglo	CSG	CSG.260
SALAZAR, Antonio de	Ah, del cielo	ACCMM	A0006
SALAZAR, Antonio de	Al portal, zagalejos	ACCMM	A0017
SALAZAR, Antonio de	Despertad del letargo	ACCMM	A0004
SALAZAR, Antonio de	Va de vejamen	ACCMM	A0008
SALAZAR, Diego José	Salga el torillo hosquillo	BNB	1169

Compositor	Título	Repositorio	Signatura
SALAZAR, Diego José de / [¿QUIRÓS, Manuel José de?]	Quién quierri ver	AHAG	787
SALGADO, Tomás	Attendatur monacillus	AHAG	794
SALGADO, Tomás	Plimo mío	AHAG	798-01
SALGADO, Tomás / [CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio]	Pue también somo gente	AHAG	796
SAN JUAN, José	Ea, Antón amigo	AHAG	S.106
SAN JUAN, José	Oye, Dueño de mi vida	AHAG	802
SAN JUAN, José / [¿CASTELLANOS Y QUIRÓS, Rafael Antonio?]	Una noche que los Reyes hallar logran	AHAG	805
SUMAYA, Manuel de	Un ciego que ver quería	ACCMM	A0056
TORREJÓN Y VELASCO, Tomás	Ah, señor que se acerca	AHAG	850
TORREJÓN Y VELASCO, Tomás	Atención, que para hacer en todo cabal	AHAG	849
[¿TORREJÓN Y VELASCO, Tomás?]	Yo la tengo de cantar	AHAG	714
TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José de	A contarte vengo, Gila	CSG	CSG.278
VEANA, Matías Juan de	En la cama de la culpa	AHAG	863
VIDALES, Francisco	Entremos, zagales, a ver la fiesta	CSG	CSG.287
VIDALES, Francisco	Toquen as gaitas	CSG	CSG.292
XIMÉNEZ, Juan	Cuatro estudiantes gorrones	ACCSFB	

Anexo 2. Edición paleográfica del corpus de análisis

El propósito de ofrecer transcripciones a notación moderna de las obras analizadas en esta tesis es doble. Por un lado, busco facilitar la corroboración de lo expuesto en el capítulo 3. Por otro, es hacer accesible el repertorio tanto a intérpretes como a estudiosos. Por lo mismo, se han seguido criterios que favorezcan la lectura y comprensión de las ediciones por parte de los músicos prácticos de hoy, intentando mostrar, a la vez y en la medida de lo posible, las características de la obra en las fuentes históricas originales. Es necesario aclarar que con la transcripción paleográfica inevitablemente se pierden algunos elementos intrínsecos a la notación original que el nuevo sistema de símbolos no puede reflejar. Del mismo modo, se corre el riesgo de que el uso de elementos imprescindibles para la notación moderna, pero ausentes en la antigua, introduzca ideas ajenas al espíritu de la obra original.

Criterios de edición

La selección incluye obras desde inicios del siglo XVII hasta el primer cuarto del XVIII. Esto impide aplicar criterios homogéneos a todas las transcripciones, pues no sólo se dan cambios estilísticos significativos en la música durante ese extenso período, sino también en los sistemas de su notación e incluso en la carga semántica de determinados signos dentro de un mismo sistema. Sigo los siguientes lineamientos generales de transcripción y edición.

Datos de identificación. Asigno un título a cada obra, correspondiente al que ofrece la portada de la fuente original o, en su defecto, el primer verso literario de la primera sección. Debajo del título añado algunos datos tomados de las portadas o encabezados de las fuentes. Por lo general indican la forma o género de la obra, su adscripción festiva y su dotación resumida. Consigno el nombre completo del compositor, con sus fechas de nacimiento y muerte o, en su defecto, las de su período de actividad conocido, precedidas en este caso por el término latino *floruit*. En cada obra expreso mi responsabilidad como transcriptor-editor.

Íncipit. Las partituras están precedidas por el inicio de cada parte en dibujo facsimilar y sus respectivos encabezados, con la finalidad de proporcionar información confiable respecto a la notación en las fuentes originales y su equivalencia en la transcripción.

Claves y transposición. Las voces e instrumentos se han transcrito en las claves de uso convencional en la actualidad: clave de *sol* en segunda línea para las voces de tiple y alto, clave de *sol* octavada para el tenor, clave de *fa* en cuarta línea para el bajo cantante, bajón, violón, arpa, órgano y cualquier otro instrumento explícito o indefinido que corresponda al bajo del acompañamiento continuo. Los cinco casos seleccionados están escritos con claves de transporte. Se ofrece una versión sin transportar, para efectos de análisis y cotejo con lo consignado en el capítulo 4, y también una versión transportada una cuarta justa descendente[594], para uso de intérpretes.

Figuración. La correspondencia entre las figuras de la notación mensural y las actuales varía en función de las relaciones determinadas por los distintos signos de mensuración y por el período histórico al que corresponde cada obra. Describo cada signo de mensuración en el siguiente apartado, pero, en general, he procurado que la figura determinada como unidad de compás por el signo de mensuración corresponda a un compás de la transcripción. El término "compás" en este contexto mensural debe

[594] A reserva de que los tratados teóricos no necesariamente reflejan particularidades de la práctica musical de su época, Gaspar Sanz indica que "La guitarra se debe ajustar con el órgano de esta suerte: las terceras [cuerdas] en vacío con el *gesolreut* [*sol*] y, así, viene el acompañamiento a todos los tonos. Pero cuando los tiples en alguna composición suben muy altos, usando de la llave de *gesolreut* en segunda raya, se transporta el acompañamiento en la guitarra a la cuarta bajo, por más comodidad del cantor". Gaspar SANZ. *Instrucción de la música sobre guitarra española*. Zaragoza: Imprenta de los Herederos de Diego Dormer, 1674, segundo tratado, pp. [1]-2. Por su parte, José de Torres Martínez Bravo señala, refiriéndose a las claves para anotar el acompañamiento, que "de estas tres claves […] la primera, que es de *fefaut* [clave de *fa* en cuarta línea], llamaremos clave natural, porque se toca por donde apunta; a la segunda, que es de *cesolfaut* [clave de *do* en cuarta línea], clave transportada, porque siempre que en obras españolas se hallan los acompañamientos con esta clave, se tañen transportados cuarta abajo, a distinción de las composiciones italianas, que éstas siempre se tañen naturales, sea la clave que se fuere; que, sin duda, el tañerlas en España transportadas es porque las voces canten siempre por claves que no necesiten de añadirlas sostenidos en su principio". José de TORRES MARTÍNEZ BRAVO, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, Madrid: Imprenta de Música, 1736, pp. 10-11.

entenderse como sinónimo de pulso o *tactus*[595]. Por tanto, la división binaria o ternaria del compás moderno debe interpretarse como la subdivisión del *tactus* y no como pulsos individuales.

Las notas pertenecientes a ligaduras neumáticas aparecen agrupadas con un corchete superior. Las notas ennegrecidas o grupos de notas ennegrecidos están señalados con corchetes superiores interrumpidos. Cada uno de estos grupos presenta corchetes incluso cuando son consecutivos. Las notas finales de sección se han ajustado para completar el último compás, independientemente de la duración en el manuscrito.

Signos de mensuración. Interpreto y transcribo los signos que determinan las relaciones entre las distintas figuras de la notación mensural, así como la figura que corresponde al *tactus*, de acuerdo con estos criterios:

Tempus imperfectum. La señal de tiempo imperfecto, también llamada compasillo o compás menor, implica una división binaria de todas las figuras. En el siglo XVII implica que el pulso va a la semibreve. Transcribo en compás de 2/2 las obras de ese período que presentan compasillo, equiparando la semibreve a la redonda, la mínima a la blanca y la semínima a la negra. Conforme se fueron usando figuraciones cada vez más cortas a lo largo del siglo XVIII, el pulso del compasillo se trasladó a la mínima —como percibo que ha de interpretarse la segunda sección del aria de *Al ver la gente de Angola*— o incluso a la semínima.

Tempus imperfectum diminutum. El llamado tiempo imperfecto de por medio, tiempo imperfecto con vírgula o compás mayor también implica una división binaria de

[595] Cito algunas definiciones tomadas de tratados de la época. Juan BERMUDO. *Comienza el libro llamado Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Imprenta de Juan de León, 1555, f. 25v: "compás [...] es un movimiento sucesivo en el canto que guía la igualdad de la medida". Pedro CERONE. *El Melopeo y maestro*. Nápoles: Imprenta de Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 750: "[…] ordenaron una cierta señal visible y actual de la cual cada cantante se hubiese de regir en proferir la voz con medida de tiempo, presto o tardo, según se muestra con la diversidad de figuras cantables. Mas imagináronse que fuera bien si la tal señal se hiciese con la mano, para que todos los cantantes la pudiesen ver y fuese regolada en su movimiento (como dije) a imitación del pulso humano. […] es la cantidad o tardanza del tiempo que hay del golpe que hiere en bajo a otro siguiente en bajo, y es una medida con que se mide toda cuanta música hay, así del cantar como del tañer".

todas las figuras, pero el pulso va a la breve. En estos casos también transcribo en compás de 2/2, pero es la breve la que corresponde a una redonda moderna. Es decir, en palabras de algunos musicólogos, "el valor de las figuras se redujo a la mitad", afirmación falaz o al menos imprecisa que aquí parece ser correcta, por la coincidencia de la división binaria entre todas las figuras, tal y como sucede en la notación moderna.

Proporción menor. Corresponde a un compasillo con proporción sesquiáltera. Es decir, la figura equivalente a un compás —entendido como pulso, no se olvide— es la semibreve, pero ésta se subdivide en tres mínimas, en lugar de dos. La correlación de las figuras en este signo de mensuración, tan generalizado en los villancicos del siglo XVII y primeras décadas del XVIII[596], no tiene correspondencia gráfica con la notación moderna. La semibreve y la mínima se asemejan a sus equivalentes modernos (redonda y blanca, respectivamente), pero en la proporción menor desaparecen las semínimas habituales, pues pasan a representar mínimas ennegrecidas[597]. Las corcheas mensurales (con cabeza blanca y susceptibles de ennegrecerse por el contexto, aunque no modifiquen su duración) equivalen a las negras de la notación moderna, las cuales no sólo son disímiles, sino que no pueden reflejar si las corcheas están sueltas o agrupadas en la notación original.

En la música hispánica escrita en lengua vernácula y proporción menor, la notación moderna traiciona la necesaria libertad rítmica que requiere la declamación del castellano, que está tan bien resuelta con la notación mensural en proporción menor y sus recursos rítmicos de perfección, imperfección, ennegrecimientos y hemiolas, entre otros. La transcripción paleográfica a notación moderna, con sus inevitables barras de compás,

[596] Andrés LORENTE. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672, primer tratado, pp. 165-166: "[…] en este tiempo de proporción menor se cantan tres mínimas en un compás, la una es al dar y las dos al alzar […] porque sea la cantoría más alegre y ligera, por cuanto de ordinario este tiempo es el que más se ejercita en los villancicos y músicas de alegría y regocijo".
[597] *Idem*, p. 167: "En llegando las semínimas a cuatro, son como corcheas blancas en este tiempo de proporción menor, según algunos autores. Otros las dejan siempre en el valor de semínimas, que en dicho tiempo son como mínimas, valiendo tres un compás. Esto es como esta en uso".

terminan encajonando y traicionando la naturaleza libre de esta música[598]. El lector debe tener conciencia de estos y muchos otros aspectos estilísticos para hacer una lectura e interpretación fluida. Bajo estas salvedades, transcribo la música en proporción menor como compás de 3/2, en el entendido de que el pulso corresponde a una redonda con puntillo, es decir, un compás completo de la transcripción, o una redonda sin puntillo, cuando se presentan hemiolas.

Secciones estructurales. Conservo en la transcripción las indicaciones que encabezan las distintas secciones en los papeles manuscritos, con la ortografía modernizada. Si no están consignadas en la fuente original, las anoto entre corchetes, deduciéndolas de la estructura musical o poética de la obra. El final de la primera sección y el de las secciones intermedias se cierran con una doble barra sencilla, mientras que la última sección —que no siempre es la que está anotada al final— concluye con una doble barra conclusiva.

Sustituyo los signos de congruencia de las fuentes originales por barras de apertura y cierre de repetición o por otras indicaciones convencionales en español, como "Del signo al fin", según conviene a cada caso. En algunas ocasiones las fuentes no presentan indicación alguna, pero se sobreentienden por la estructura musical o poética, como en las arias da capo de una cantada, las cuartetas de un romance o las coplas romanceadas de un villancico. En estos casos, añado las indicaciones pertinentes entre corchetes.

Los calderones los transcribo como tales, pero hay que tomar en cuenta que el significado del calderón difiere del actual: indica el lugar donde finaliza una sección, no necesariamente que hay que detener el pulso.

Alteraciones y aplicación de semitonos sobreentendidos. Coloco las alteraciones accidentales presentes en las fuentes a la izquierda de la nota que afectan, según la convención actual, al margen de la posición en la que se presenten en el manuscrito.

[598] Véase, entre otros trabajos, José Vicente GONZÁLEZ VALLE. «Relación música/ texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española». *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 103-132; Mariano LAMBEA. «Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor». *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 129-156.

Si la alteración se repite en la fuente original, incluso dentro de un mismo compás, la repito también en la transcripción[599].

Por su parte, coloco las alteraciones cromáticas ausentes en los manuscritos arriba de la primera de las notas que afecta de un mismo compás. Cuando sugiero una alteración accidental en el acompañamiento, prefiero colocarla entre corchetes a la izquierda de la nota que afecta, para evitar confusiones con una posible cifra de bajo continuo. En algunos casos he colocado alteraciones de cortesía entre paréntesis, a la izquierda de la nota correspondiente.

Los criterios que sigo para sugerir alteraciones no escritas en las fuentes corresponden a los descritos en la *Declaración de instrumentos* de fray Juan Bermudo (1555), *El Melopeo y maestro* de Pedro Cerone (1613), *El porqué de la música* (1672), de Andrés Lorente o la *Escuela música* de Pablo Nasarre (1723-1724), según el período histórico de cada obra. En general, tomo en cuenta las características de las cláusulas finales, medias y de paso propias de cada tono del *octoechos*, así como su composición interválica, la evasión de disonancias armónicas y melódicas —o su presencia con fines expresivos—, el cumplimiento de consonancias perfectas alcanzadas por movimiento contrario y grado conjunto o la creación de tensiones armónicas funcionales o estructurales.

Otros signos. Las ligaduras de fraseo, signos de articulación, apoyaturas, trinos, cifrados del acompañamiento, indicaciones agógicas o dinámicas y otros elementos que aparecen en las transcripciones corresponden a signos equivalentes en las fuentes históricas. Evito añadir indicaciones que no sean explícitas en los manuscritos originales, salvo que se sobreentiendan y además sean necesarias en una edición moderna. En esos casos, las indicaciones añadidas aparecen entre corchetes.

Texto literario. He desatado abreviaturas y normalizado la ortografía de acuerdo con el uso actual, sin señalar variantes o irregularidades. Pero es distinto el criterio para

[599] La intención de este criterio es hacer viable, en la medida de lo posible, una "retrotranscripción". Es decir, facilitar la posibilidad de reconstruir la notación mensural del original a partir de la transcripción paleográfica.

las palabras que corresponden a una caracterización lingüística, pues en ellas la escritura pretende representar desviaciones fonéticas en la pronunciación del castellano por parte de grupos culturales foráneos o subalternizados. En este caso, pues, conservo la ortografía particular que ofrecen las fuentes originales. Previo a la edición musical, ofrezco la edición poética, con los versos numerados de cinco en cinco. Añado notas léxicas al pie, en aquellos casos de palabras que han caído en desuso o que tienen un significado distinto a los usos actuales. En aquellos casos donde la letra corresponda a una lengua foránea o a una deformación del castellano como lengua foránea ficticia, se añade a la derecha una traducción o una versión en castellano "normalizado", según corresponda.

En la edición musical, coloco en cursivas la letra ausente en los manuscritos, correspondiente a los fragmentos donde aparece el signo de réplica, donde aparece un texto literario distinto o donde falta del todo. En las secciones de villancicos que utilizan la misma música para dos o más coplas, añado un número seguido por un punto para identificar el texto de cada copla. En los casos en los que el ritmo prosódico varíe de una copla a otra y ambas estén escritas debajo de la misma línea melódica, sugiero ajustes rítmicos para hacer coincidir los acentos literarios con los musicales. En algunos de esos casos subdivido la duración de una nota, lo que queda indicado con figuras más pequeñas, o simplemente con la colocación de sendas sílabas en figuras ligadas de un compás a otro. Para otros casos se hace necesario fundir en un solo sonido varias notas que están a la misma altura, pero que corresponden a una sola sílaba.

Aparato crítico. Las notas musicales o silencios modificados con relación a los manuscritos originales, así como cualquier otro añadido o intervención editorial aparece entre corchetes. Coloco al pie de las propias partituras las anotaciones relativas a las decisiones musicológicas tomadas ante elementos discordantes en las fuentes, de manera sintética y numeradas consecutivamente para cada transcripción. Los números que llaman a notas al pie aparecen sobre el pentagrama, inmediatamente después del elemento discordante. Tales números presentan un paréntesis de cierre, para evitar confusión con otros números asociados o asociables con la notación musical.

Negriño, tiray-vos la (edición poética)

Traducción / "normalización"

[**Cabeza**]

—Negriño, tiray-vos la,
que um de os Reyes tres
voto a Deus, que é portugues.
—Guiguiriguí [600]*, que negrito es.*
—Não é! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

—Negrito, quítate,
que uno de los tres Reyes
juro por Dios que es portugués.
—Guiguiriguí, que negrito es.
—¡No es! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

Coplas

[1] —A, negro, mastin de gado,
não faleis parvoyçá tal,
que não vira Portugal
de Mandinga acompañado,
que si ele ven, limpara
cavalos do portugues.
—Guiguiriguí, que negrito es.
—Não é! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

[1] —A, negro, perro del ganado,
no digáis estupidez tal,
que no vendría Portugal
de un mandinga acompañado,
que si él viniera, limpiara
los caballos del portugués.
—Guiguiriguí, que negrito es.
—¡No es! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

[2] Cando Niño Dios naçé
la treya a la neglo embía.
Plotugal, plo vira mía,
la Niño no conosé.
Y si veni, no traera
sino çebola plotugués .
Guiguiriguí, que negrito es.
—Não é! —¡Sí es!

[2] Cuando el Niño Dios nació
la Estrella al negro envió.
Portugal, por vida mía,
al Niño no conoció.
Y si hubiera venido, no traería
sino cebollas portuguesas.
Guiguiriguí, que negrito es.
—¡No es! —¡Sí es!

[600] La relación del *Viaje al reino de Dahomey*, dentro de la crónica del *Viaje de Marcelino Andrés por las costas de África, Cuba e isla de Santa Elena (1830-1832)*, menciona las "repúblicas de Guiguiriguí", en su descripción del golfo de Guinea. [Agustín Jesús BARREIRO]. «Viaje al Reino de Dahomey. Libro primero». *La Guinea Española. Revista semanal ilustrada*, año XXXI, 809, 18-03-1934, p. 83. Sea verídica o no la referencia en esta crónica, separada por más de dos siglos del villancico de Gaspar Fernández, la expresión "Guiguiriguí" debió evocar una sonoridad que la cultura hispana de inicios del siglo XVII asociaba con África y, por extensión, con los negros.

¡Guiguiriguí, que negrito es!
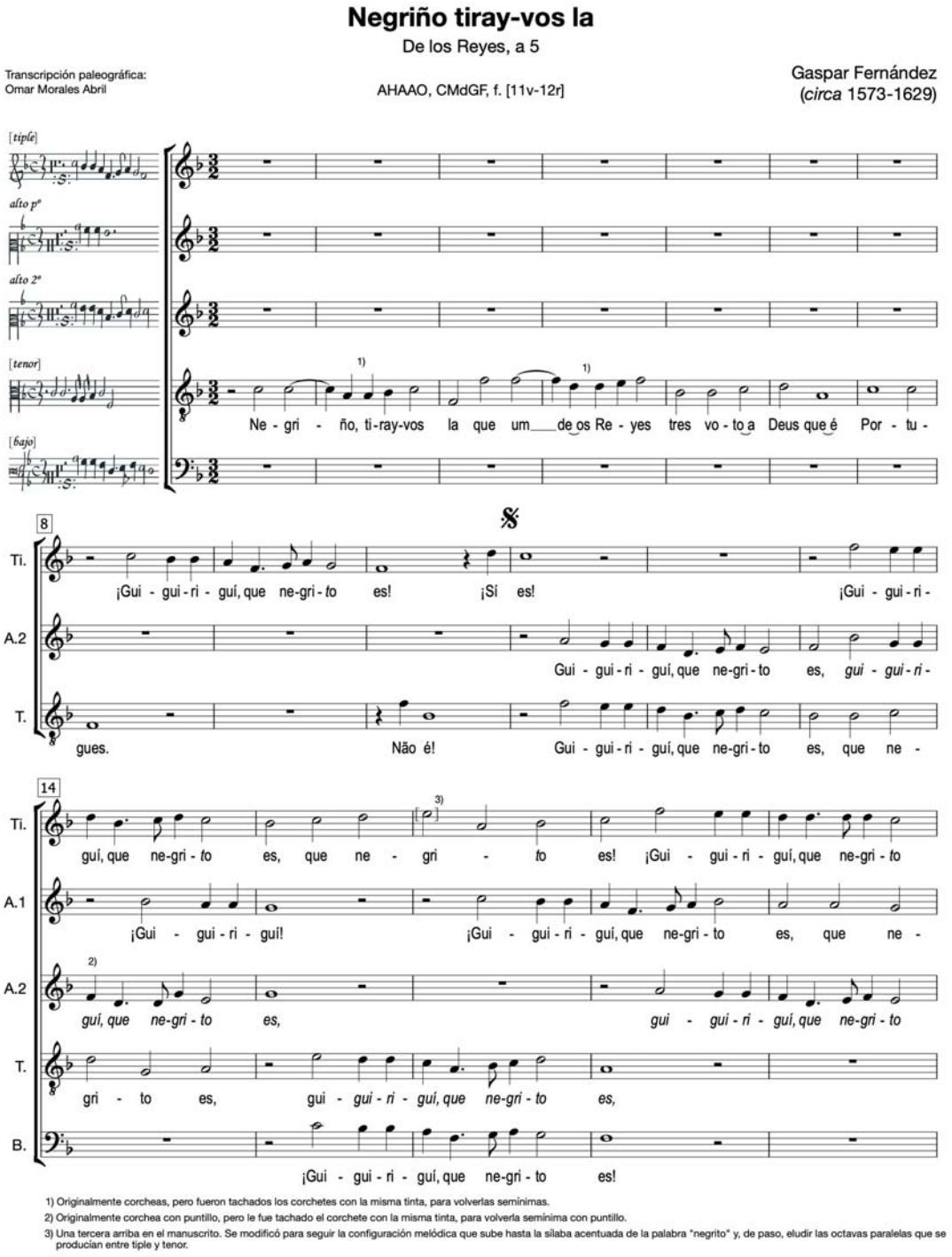
[3] –Olhay, negro muyto hinchado[601],
tanto não vos entoneis[602],
pois ja de noso rey es
o voso escravo comprado,
e si fala, o pringara[603]
noso gran rey Portugues.
—Guiguiriguí, que negrito es.
—Não é! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

¡Guiguiriguí, que negrito es!
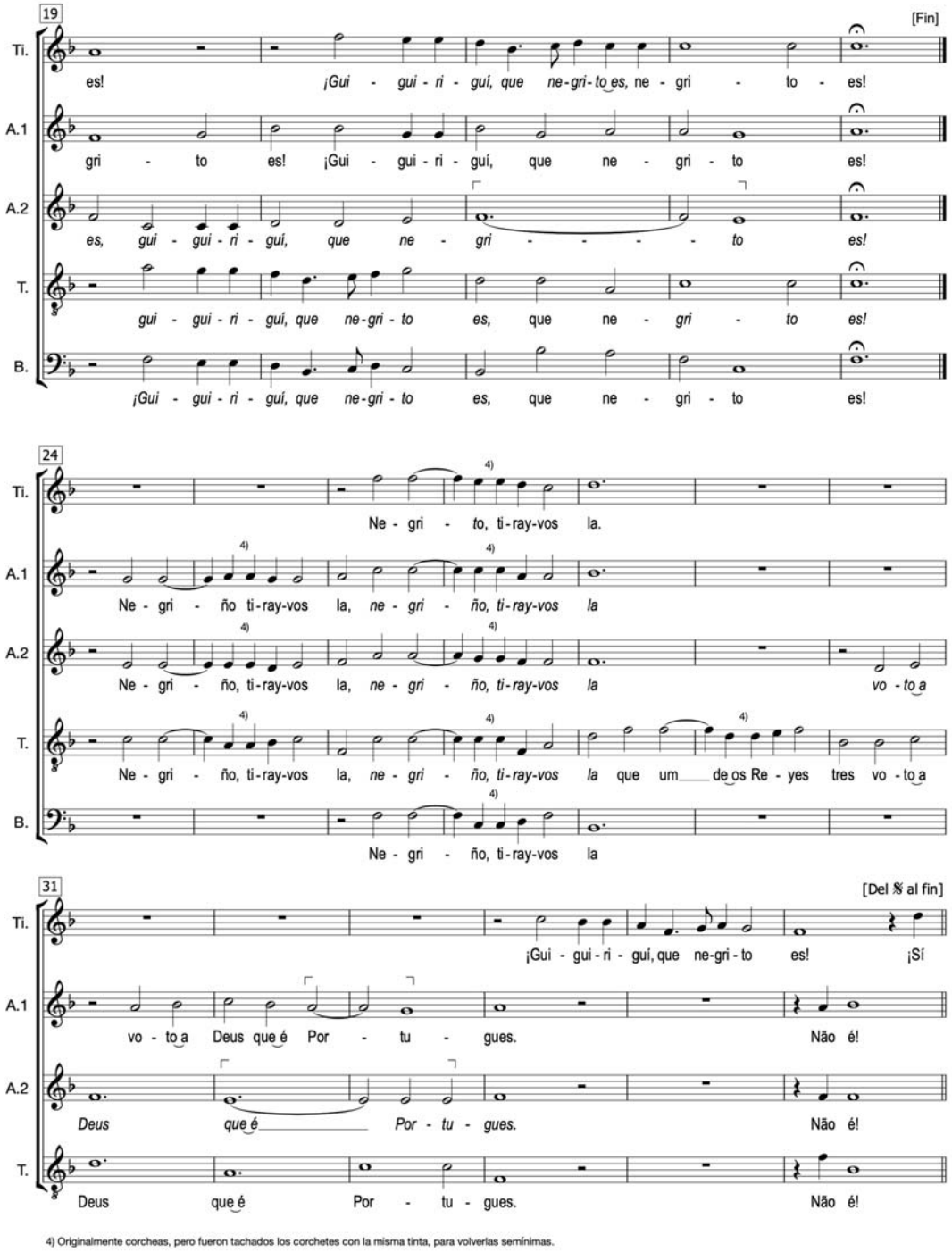
[3] –Mira, negro muy hinchado,
tanto no os entonéis,
pues ya nuestro rey ha
a vuestro esclavo comprado,
y si él hablara, lo pringaría
nuestro gran rey portugués.
—Guiguiriguí, que negrito es.
—¡No es! —¡Sí es!
¡Guiguiriguí, que negrito es!

[601] "HINCHAR: […] HINCHADO, el vanamente presumido". Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1611, p. 944.
[602] "ENTONAR: […] ENTONADO, el vano, presuntuoso y arrogante". Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana*… p. 710.
[603] "PRINGAR: Es lardar lo que se asa. Y los que pringan los esclavos son hombres inhumanos y crueles. Y a mi parecer, por buen gobierno podría la justicia necesitarles a que los vendiesen a otros dueños o de allí en adelante no los tratasen con tanta crueldad". "LARDO: Lo gordo del tocino". "LARDAR: Untar lo que se asa con el lardo". Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana*… p. 1192, 1029.

Negriño, tiray-vos la
(versión musical sin transportar)
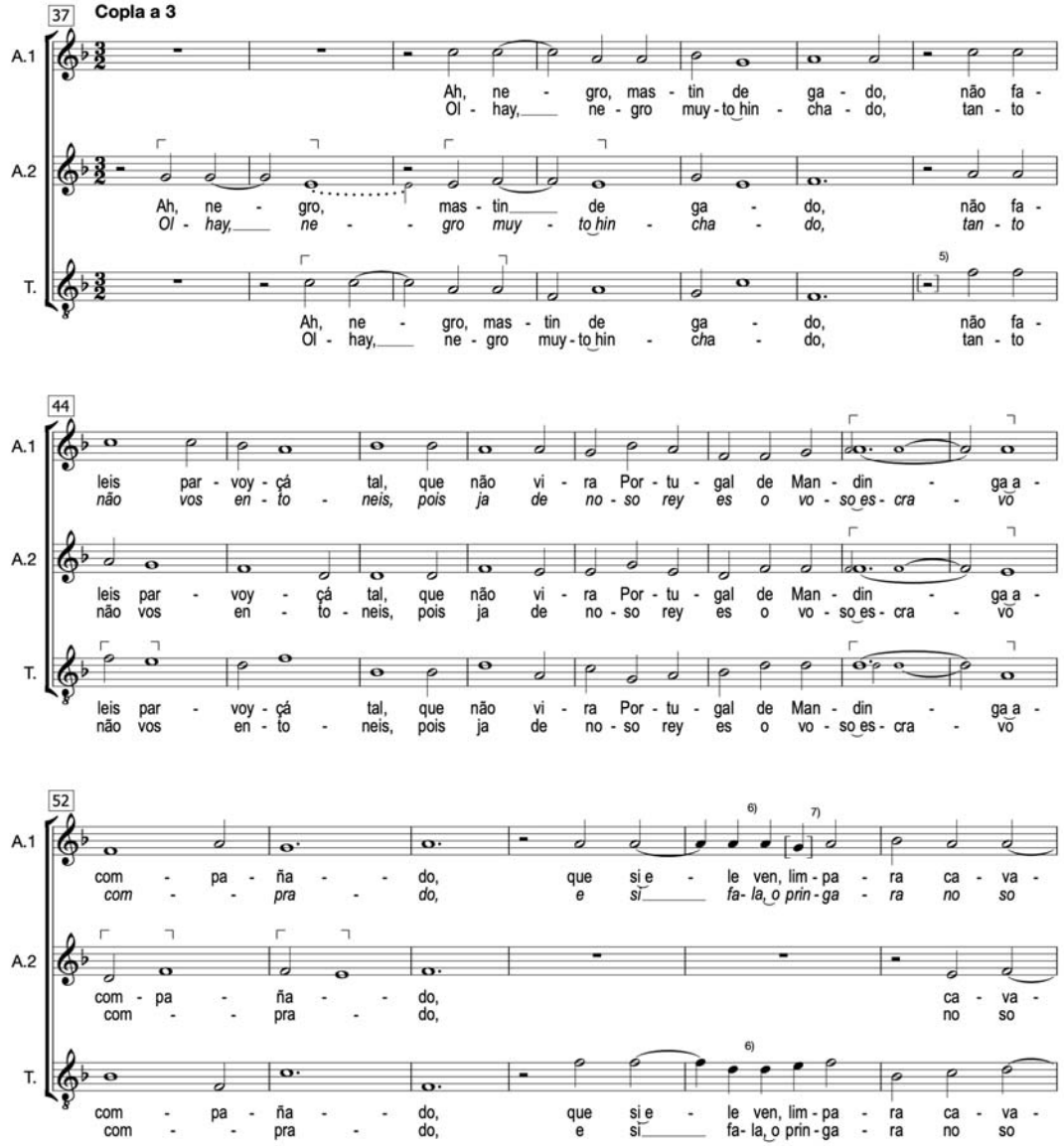


1) Originalmente corcheas, pero fueron tachados los corchetes con la misma tinta, para volverlas semínimas.
2) Originalmente corchea con puntillo, pero le fue tachado el corchete con la misma tinta, para volverla semínima con puntillo.
3) Una tercera arriba en el manuscrito. Se modificó para seguir la configuración melódica que sube hasta la sílaba acentuada de la palabra "negrito" y, de paso, eludir las octavas paralelas que se producían entre tiple y tenor.
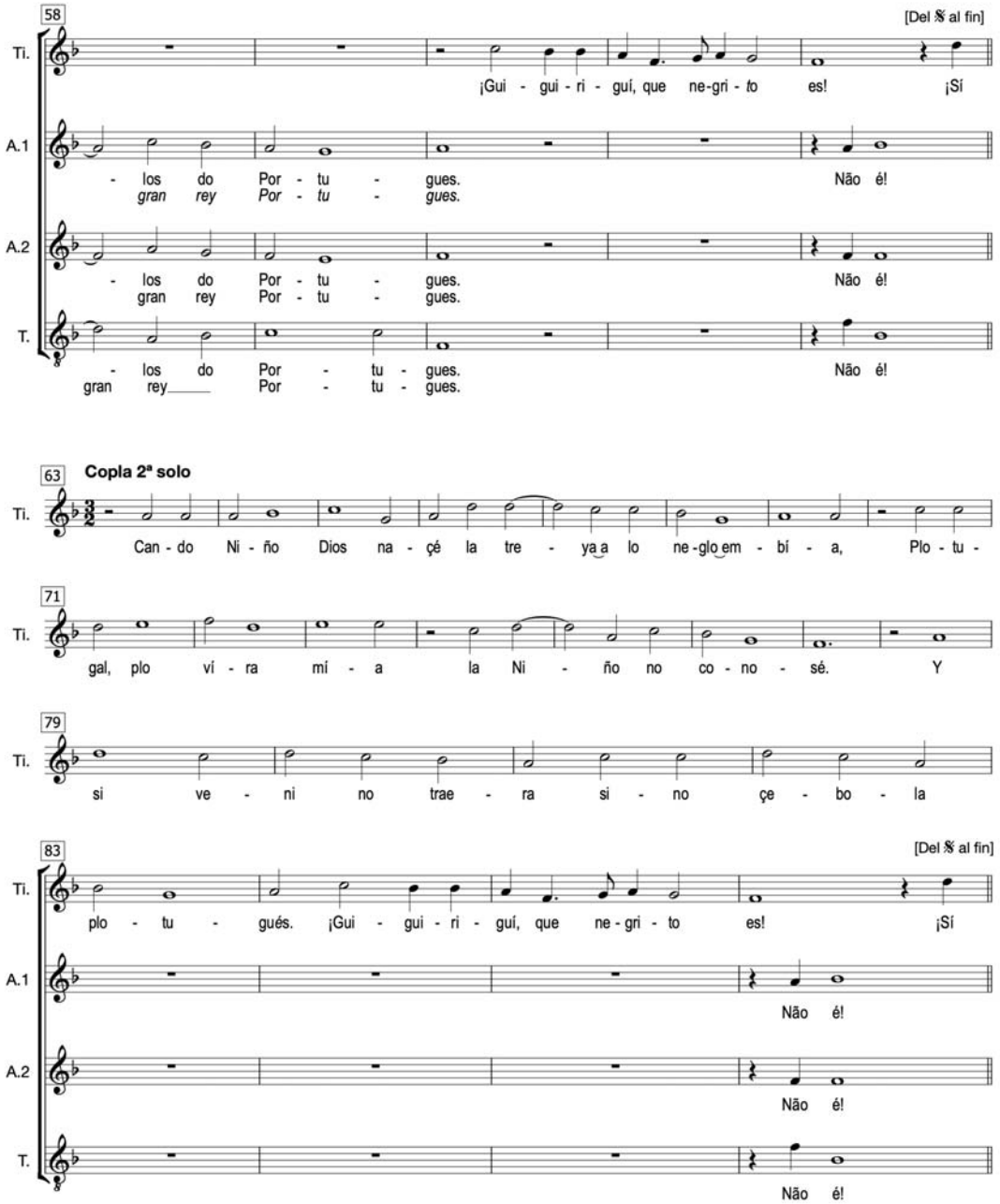


4) Originalmente corcheas, pero fueron tachados los corchetes con la misma tinta, para volverlas semínimas.

Omar Alí Morales Abril
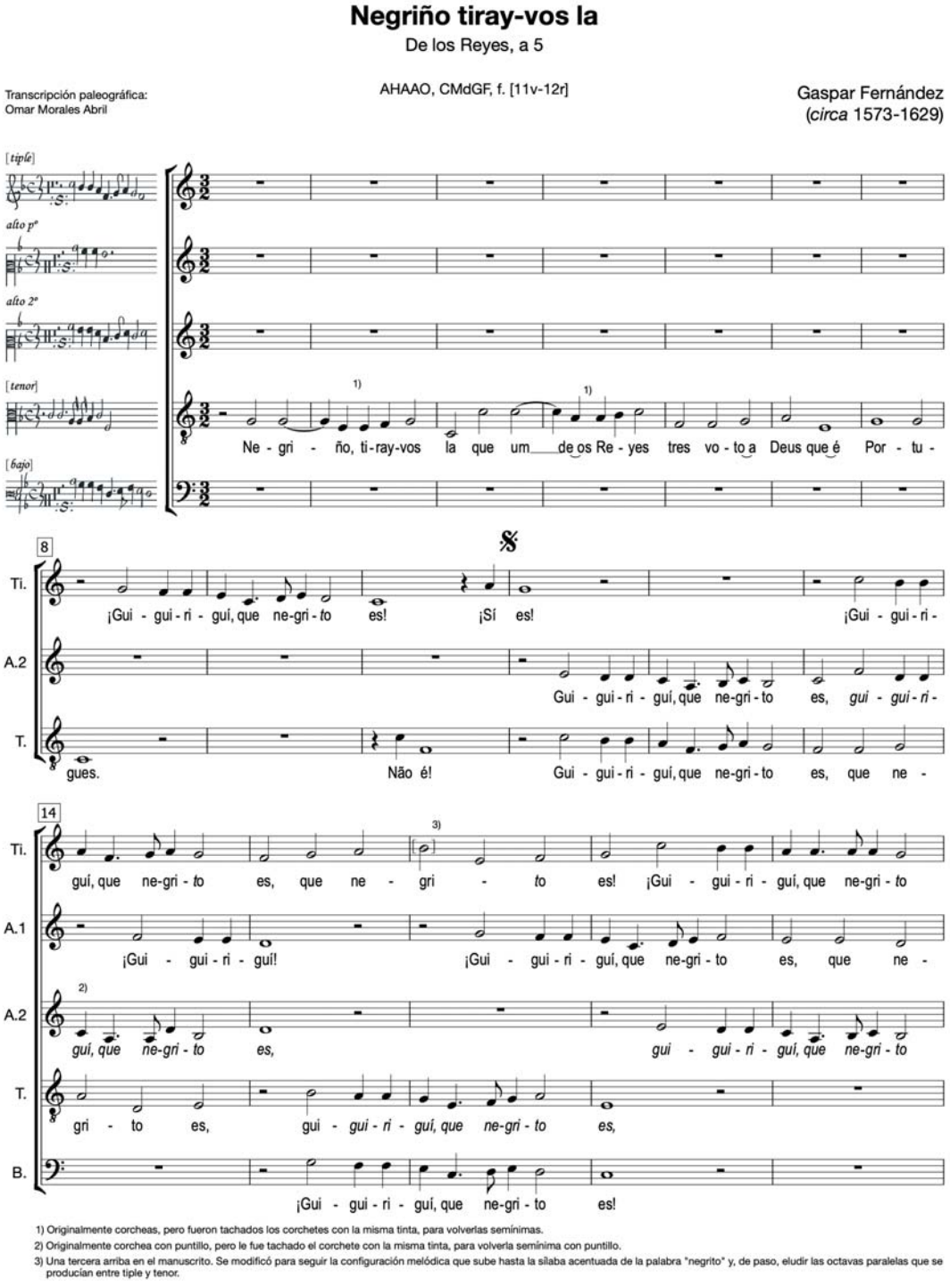
Negriño, tiray-vos la (versión musical sin transportar)
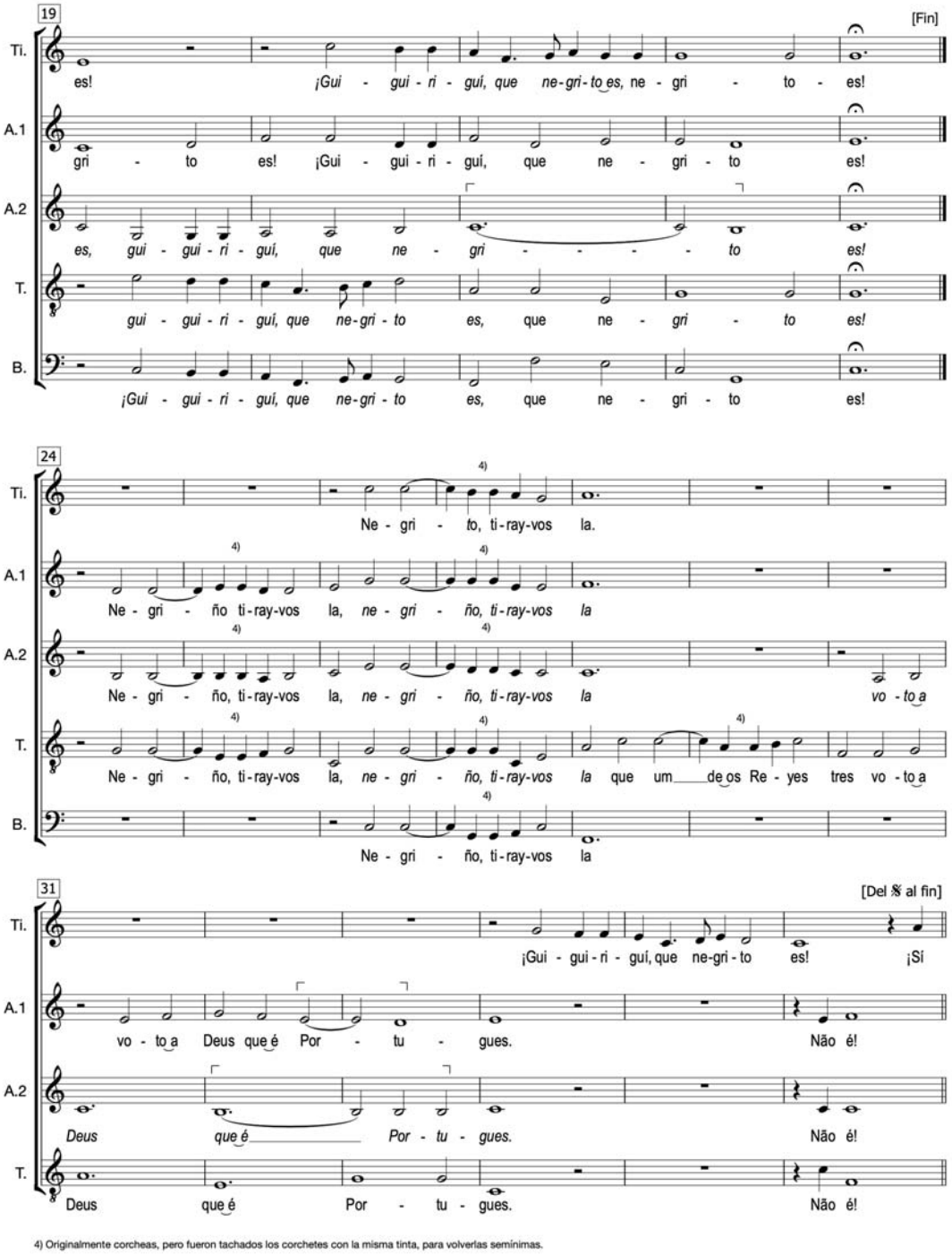


5) Falta un silencio de mínima en el manuscrito.
6) Originalmente dos corcheas, pero fueron tachados los corchetes con la misma tinta, para volverlas semínimas.
7) Mínima en el manuscrito.


58
[Del 𝄋 al fin]
Ti.
¡Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es! ¡Sí
A.1
- los do Por - tu - gues. Não é!
gran rey Por - tu - gues.
A.2
- los do Por - tu - gues. Não é!
gran rey Por - tu - gues.
T.
- los do Por - tu - gues. Não é!
gran rey Por - tu - gues.
63
Copla 2ª solo
Ti.
Can - do Ni - ño Dios na - çé la tre - ya a lo ne-glo em - bí - a, Plo - tu -
71
Ti.
gal, plo ví - ra mí - a la Ni - ño no co - no - sé. Y
79
Ti.
si ve - ni no trae - ra si - no çe - bo - la
83
[Del 𝄋 al fin]
Ti.
plo - tu - gués. ¡Gui - gui - ri - guí, que ne - gri - to es! ¡Sí
A.1
Não é!
A.2
Não é!
T.
Não é!

Negriño, tiray-vos la
(versión musical transportada)
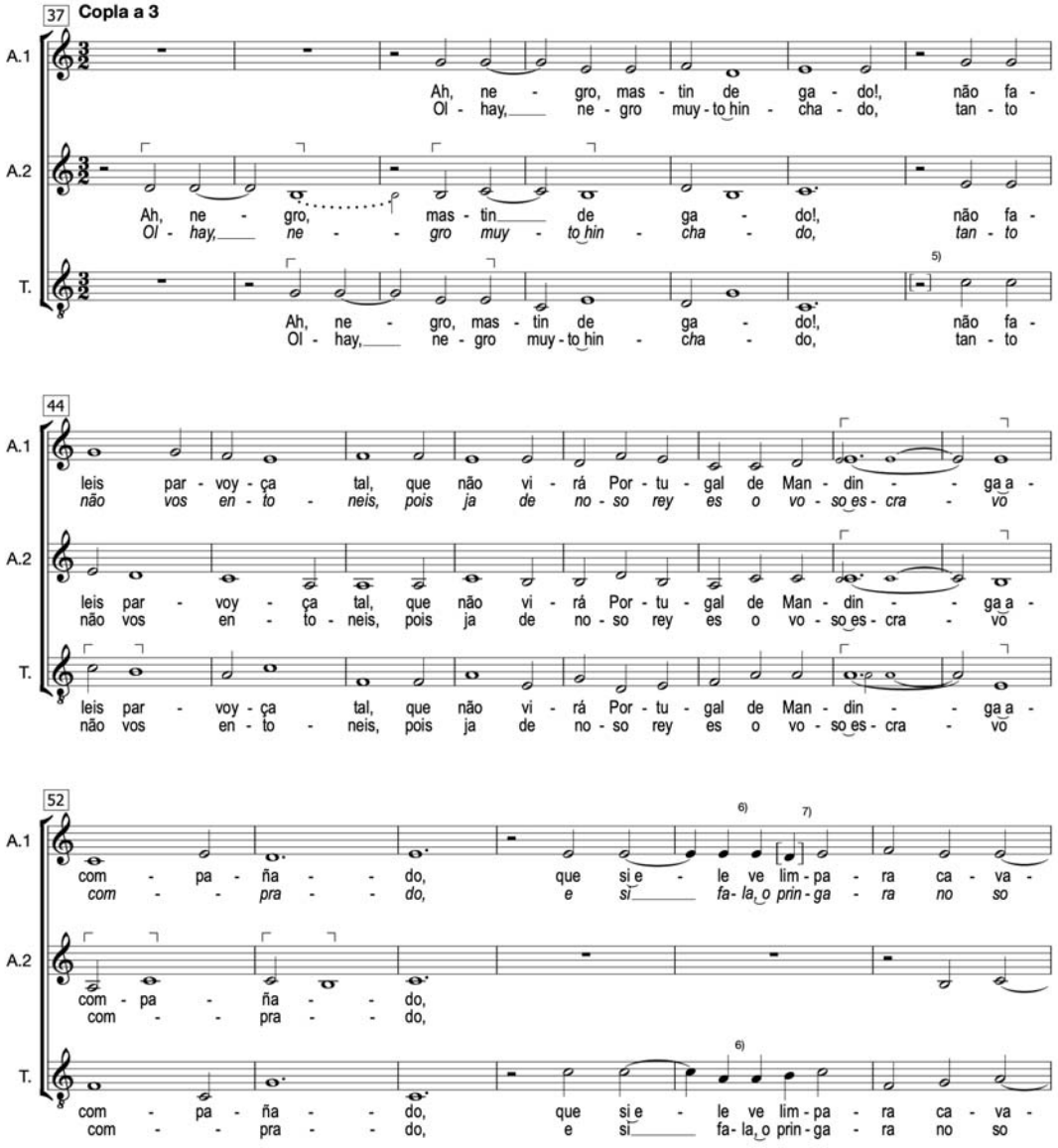

Negriño tiray-vos la
De los Reyes, a 5
Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril
AHAAO, CMdGF, f. [11v-12r]
Gaspar Fernández
(circa 1573-1629)
[tiple]
alto 1º
alto 2º
[tenor]
[bajo]
Ne - gri - ño, ti-ray-vos la que um de os Re - yes tres vo - to a Deus que é Por - tu -
Ti.
A.2
T.
¡Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es! ¡Sí es! ¡Gui - gui - ri -
Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es, gui - gui - ri -
gues. Não é! Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es, que ne -
A.1
B.
guí, que ne-gri - to es, que ne - gri - to es! ¡Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to
¡Gui - gui - ri - guí! ¡Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es, que ne -
gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to
gri - to es, gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es,
¡Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es!
1) Originalmente corcheas, pero fueron tachados los corchetes con la misma tinta, para volverlas semínimas.
2) Originalmente corchea con puntillo, pero le fue tachado el corchete con la misma tinta, para volverla semínima con puntillo.
3) Una tercera arriba en el manuscrito. Se modificó para seguir la configuración melódica que sube hasta la sílaba acentuada de la palabra "negrito" y, de paso, eludir las octavas paralelas que se producían entre tiple y tenor.
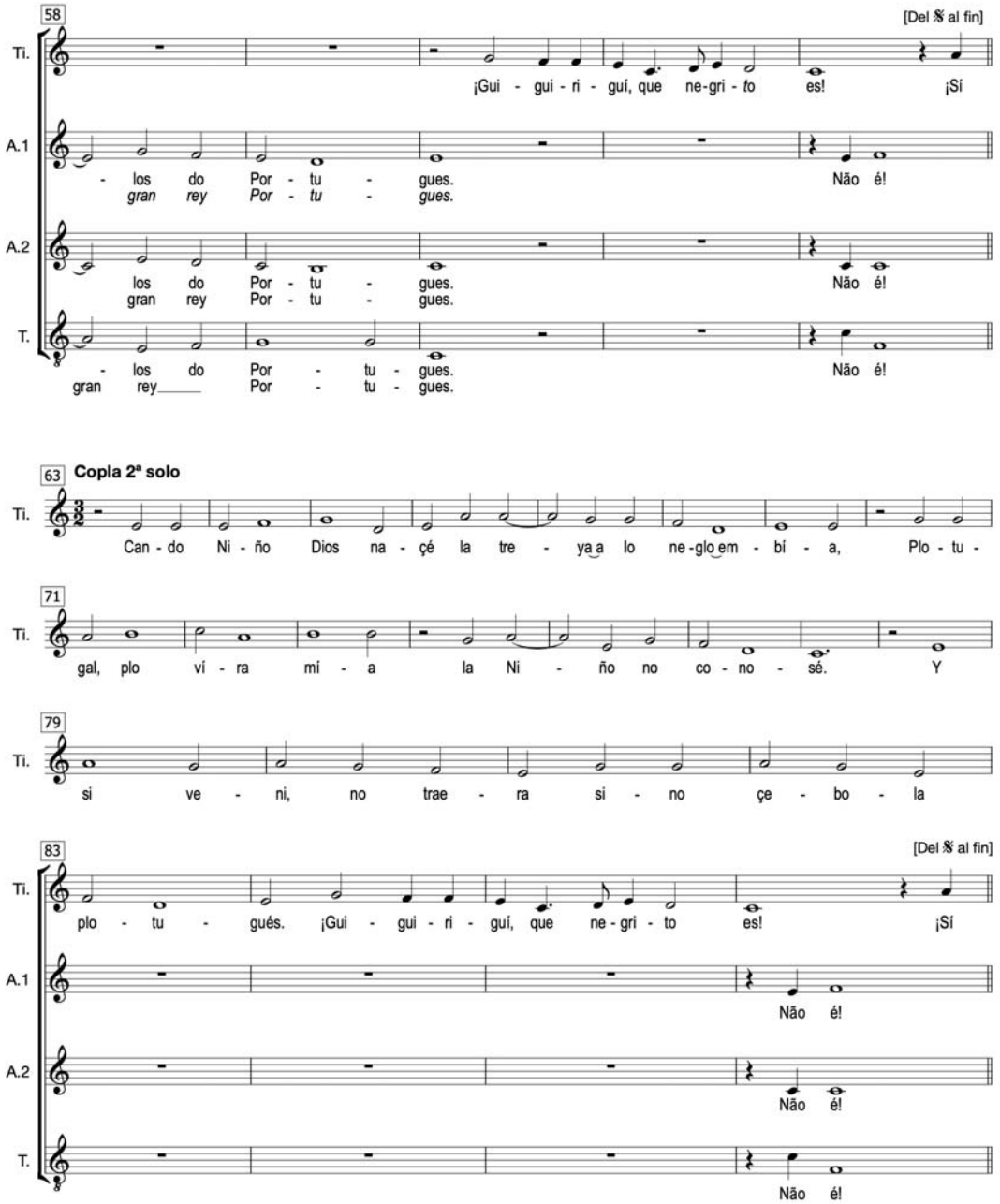


4) Originalmente corcheas, pero fueron tachados los corchetes con la misma tinta, para volverlas semínimas.

Omar Alí Morales Abril

Negriño, tiray-vos la (versión musical transportada)



5) Falta un silencio de mínima en el manuscrito.
6) Originalmente dos corcheas, pero fueron tachados los corchetes con la misma tinta, para volverlas semínimas.
7) Mínima en el manuscrito.


58
[Del 𝄋 al fin]
Ti.
¡Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es! ¡Sí
A.1
- los do Por - tu - gues. Não é!
gran rey Por - tu - gues.
A.2
los do Por - tu - gues. Não é!
gran rey Por - tu - gues.
T.
- los do Por - tu - gues. Não é!
gran rey Por - tu - gues.
63
Copla 2ª solo
Ti.
Can - do Ni - ño Dios na - çé la tre - ya a lo ne-glo em - bí - a, Plo - tu -
71
Ti.
gal, plo ví - ra mí - a la Ni - ño no co - no - sé. Y
79
Ti.
si ve - ni, no trae - ra si - no çe - bo - la
83
[Del 𝄋 al fin]
Ti.
plo - tu - gués. ¡Gui - gui - ri - guí, que ne-gri - to es! ¡Sí
A.1
Não é!
A.2
Não é!
T.
Não é!

Yo, señores, soy un ciego (edición poética)

Romance

[1] —Yo, señores, soy un ciego
que he de hacer demostración
de mis pasos de garganta[604],
de mis quiebros[605] y mi voz.
[2] —Calle, padre, que enfadará al mundo,
no cante ni rece, que en esta ocasión
de los cielos repiten a voces
la paz a la tierra, las glorias a Dios.
[3] —Soy ciego *a nativitate*[606],
si me piden, sordo soy,
mas si me dan, oigo luego
si el sonido es de un doblón[607].
[4] —¿No oye voces sonoras que cantan
con dulce armonía endechas[608] al Sol
que amanece en el Alba María,
Aurora divina de más resplandor?
[5] —A Belén voy esta noche,
que eso de salir el sol
nunca para mí ha salido,

[604] "GARGANTA: Figuradamente, vale facilidad y destreza en el cantar, haciendo quiebros y rodeos de la voz. Y así, se dice 'tiene linda garganta' por decir que canta bien. HACER DE GARGANTA: Frase que vale preciarse de cantar bien, con facilidad de rodeos y quiebros. PASOS DE GARGANTA: Los quiebros de la voz, destreza y facilidad con que alguno canta". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 25.

[605] "QUIEBRO: La pausa breve y armoniosa que se hace con la voz en un gorjeo, cantando y como quebrándola". *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 469.

[606] "NATIVITATE: Voz que sólo tiene uso en la frase latina *A nativitate*, usada en castellano por lo mismo que 'De nacimiento'". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 650.

[607] "DOBLÓN: Moneda de oro de España, que ha tenido diferentes precios según los tiempos, siendo lo más regular equivaler a cuatro pesos escudos". *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 324.

[608] "ENDECHA O ENDECHAS: Canción triste y lamentable, que se dice sobre los difuntos, y en los funerales, en alabanza de los muertos. Esta voz es muy antigua en castellano. […] Vale también un género de metro, que regularmente se usa en asuntos fúnebres, cuya composición consta de coplas de cuatro versos en asonantes comúnmente, y los versos tienen seis sílabas o siete". *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 455. El uso del tópico del llanto en villancicos paralitúrgicos es común en determinadas festividades religiosas, como San Pedro, los Dolores de la Virgen e incluso la Ascensión. Respecto a su uso en Navidad, véase Carolina SACRISTÁN RAMÍREZ. «En respuesta al sermón, villancico: las lágrimas en Navidad». *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 516-544.

que siempre a escuras estoy.
[6] —¡Linda flema[609]!, por Dios que no es bobo,
astuto es el ciego, y fuera mejor
con un leño, aunque fuera de encina[610],
curar la sordera de este socarrón.
[7] —Tanta cólera no es buena
a pracer[611], señor cantor;
guarde, que hay palo de ciego[612]
que hace lindo coscorrón.
[8] —Grande risa me causa este ciego,
su canto y su flema y que no quiera, no,
en lugar de cantar esta noche,
pues vemos que es ciego, rezar su oración.
[9] —¡Qué contentillo que está!
Pues escúcheme, chitón[613],
que graznar ha sido esto.
¡Vaya, pues, ah, de primor[614]!
[10] Oigan, escuchen y atiendan
y embarguen el atención,
verán al ciego es invidia
del más dulce ruiseñor.

Estribillo

—¡Que calle, le digo!
—Que no quiero, no,
que, aunque ciego, he de hacer de las mías,
pues de las suyas naciendo hace Dios.
—¡Que calle, le digo!

[609] "FLEMA: Significa también pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones". *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 764.
[610] "ENCINA: Árbol bien conocido […] y la madera muy maciza, fuerte y dura". *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 444.
[611] "A PLACER: Modo adverbial que significa con todo gusto, a toda satisfacción, sin impedimento ni embarazo alguno". *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 286.
[612] "PALO DE CIEGO: El golpe grande dado con el palo. Dícese porque el ciego, como da a tiento, descarga con furia el golpe. Y por alusión, se dice de cualquier daño o injuria que se hace sin reflexión o medida". *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 96.
[613] "CHITÓN: Verbo defectivo que sólo se usa en este imperativo, con que se manda que todos callen. Con lo cual se suele hacer poniendo el dedo en la boca. […] CHITÓN, -NA: Cosa que calla. Es voz inventada y jocosa". *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 327.
[614] "PRIMOR: Destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir alguna cosa". *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 380.

—Que no quiero, no.
—Pues cantemos al Niño que nace,
—Aqueso me place—
que a todos da vista con su resplandor.

Coplas

[1] Porque el cielo se baja
sube la tierra,
y con luz en las pajas
enciende estrellas.
[2] A cüidados nace
y en pajas duerme,
que en su amor es lisonja[615]
que le despierten.
[3] Escuadrones sin armas
pueblan los aires,
que el Dios de las batallas
ya quiere paces.
[4] A pastores y reyes
habla y alumbra,
porque es Luz y Palabra
que no se duda.
[5] En las lágrimas tiernos
rigores vence,
porque ha unido lo amante
con lo valiente.
[6] Cese, pues, nuestro canto,
todos aprendan
a dar, cuerda y devota,
una cantaleta[616].

[615] "LISONJA: La nimia complacencia y afectada fineza que se tiene en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro. [Otra acepción:] Metafóricamente, se toma por lo que agrada, deleita y da gusto a los sentidos". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 415.
[616] "CANTALETA: El ruido que se forma cantando y metiendo bulla desordenada con algunos instrumentos desconcertados, lo cual se hace para dar chasco y burlarse de alguno, haciéndole o dándosele a su puerta o ventana de noche. Y de aquí, todo el chasco que uno da a otro, zumbándole, se llama cantaleta. *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 120.

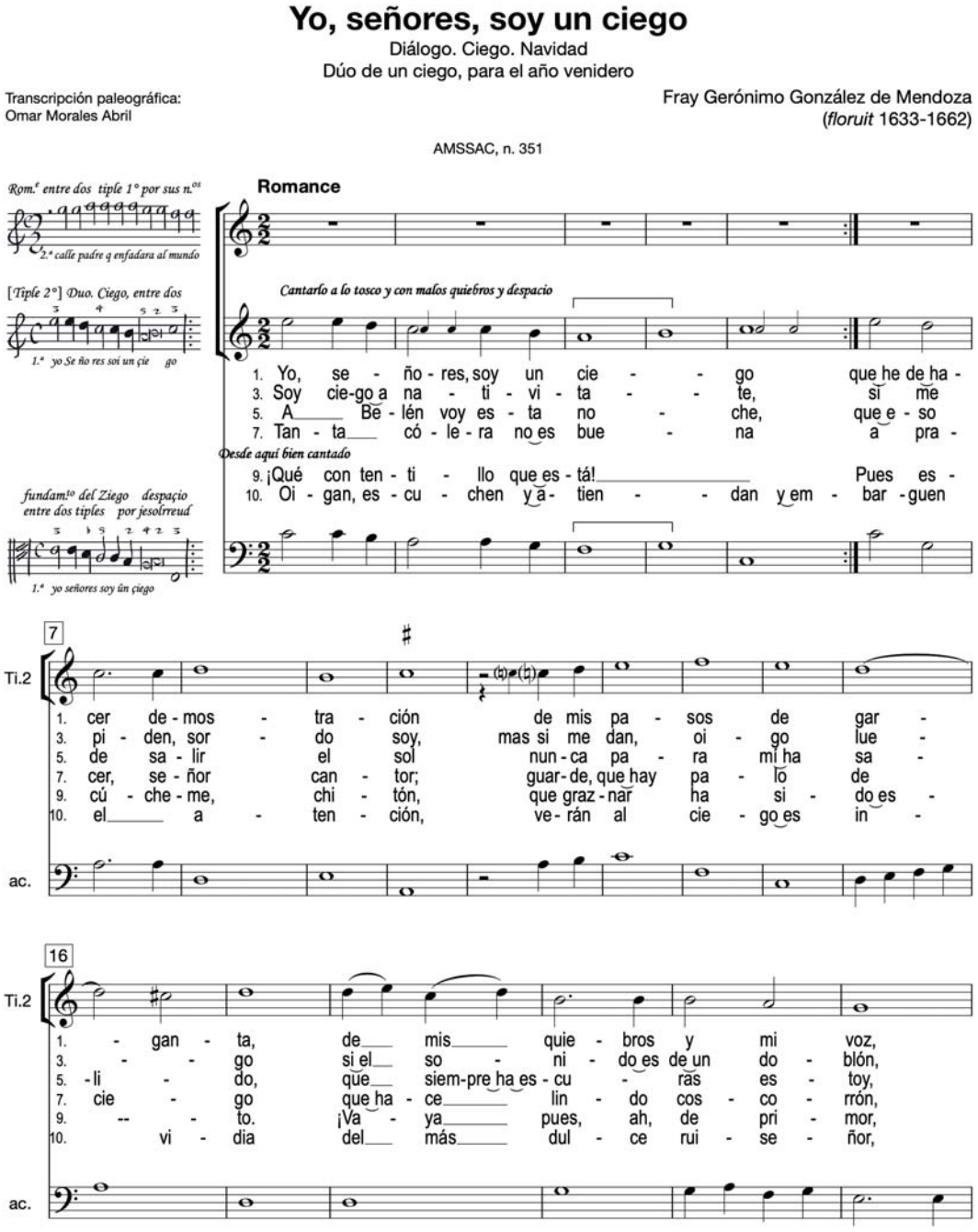
[**Estribillo**]

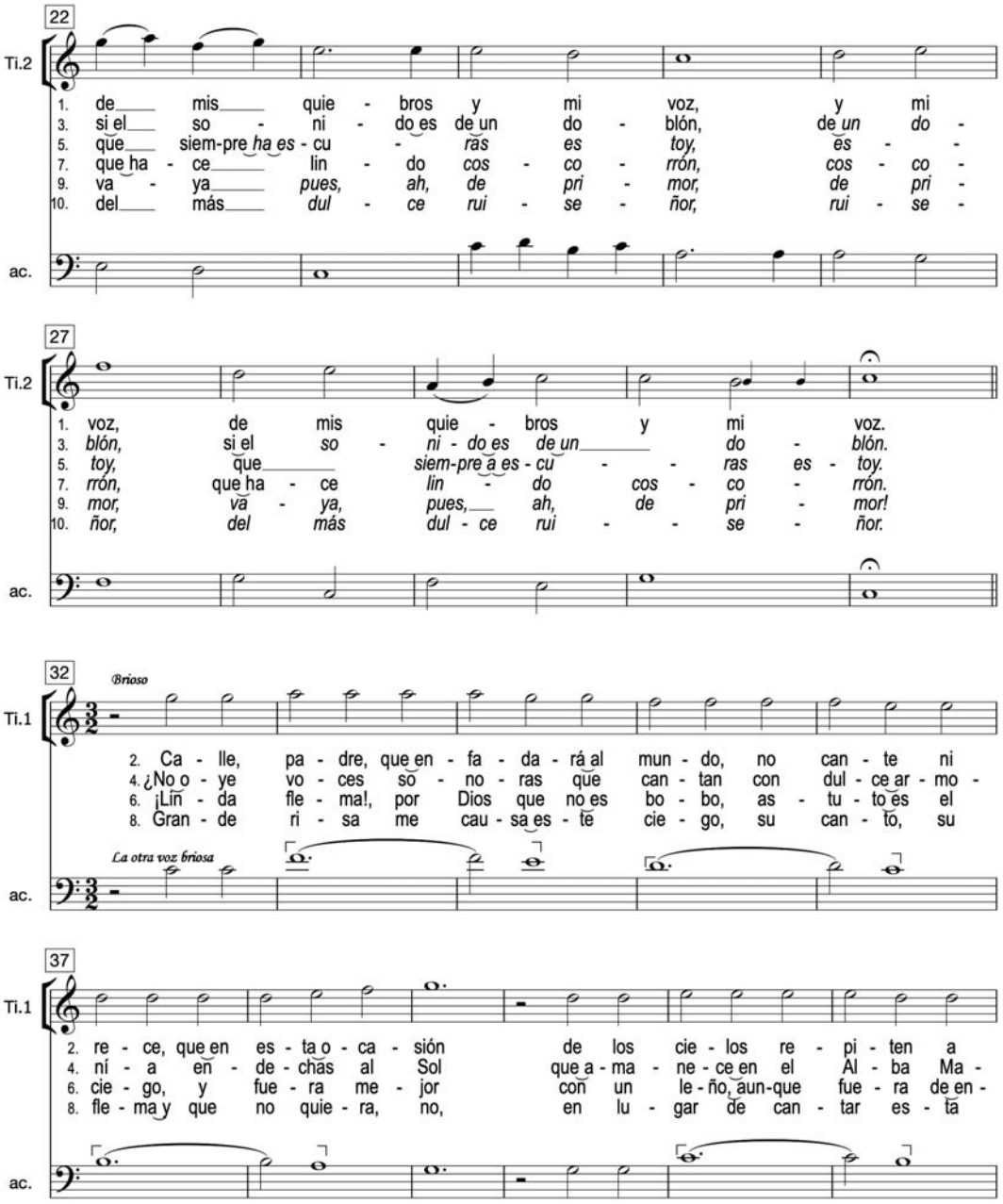
—¡Que calle, le digo!
—Que no quiero, no,
que, aunque ciego, he de hacer de las mías,
pues de las suyas naciendo hace Dios.
—¡Que calle, le digo!
—Que no quiero, no.
—Pues cantemos al Niño que nace
—Aqueso me place—
que a todos da vista con su resplandor.

Yo, señores, soy un ciego
(versión musical sin transportar)

Omar Alí Morales Abril
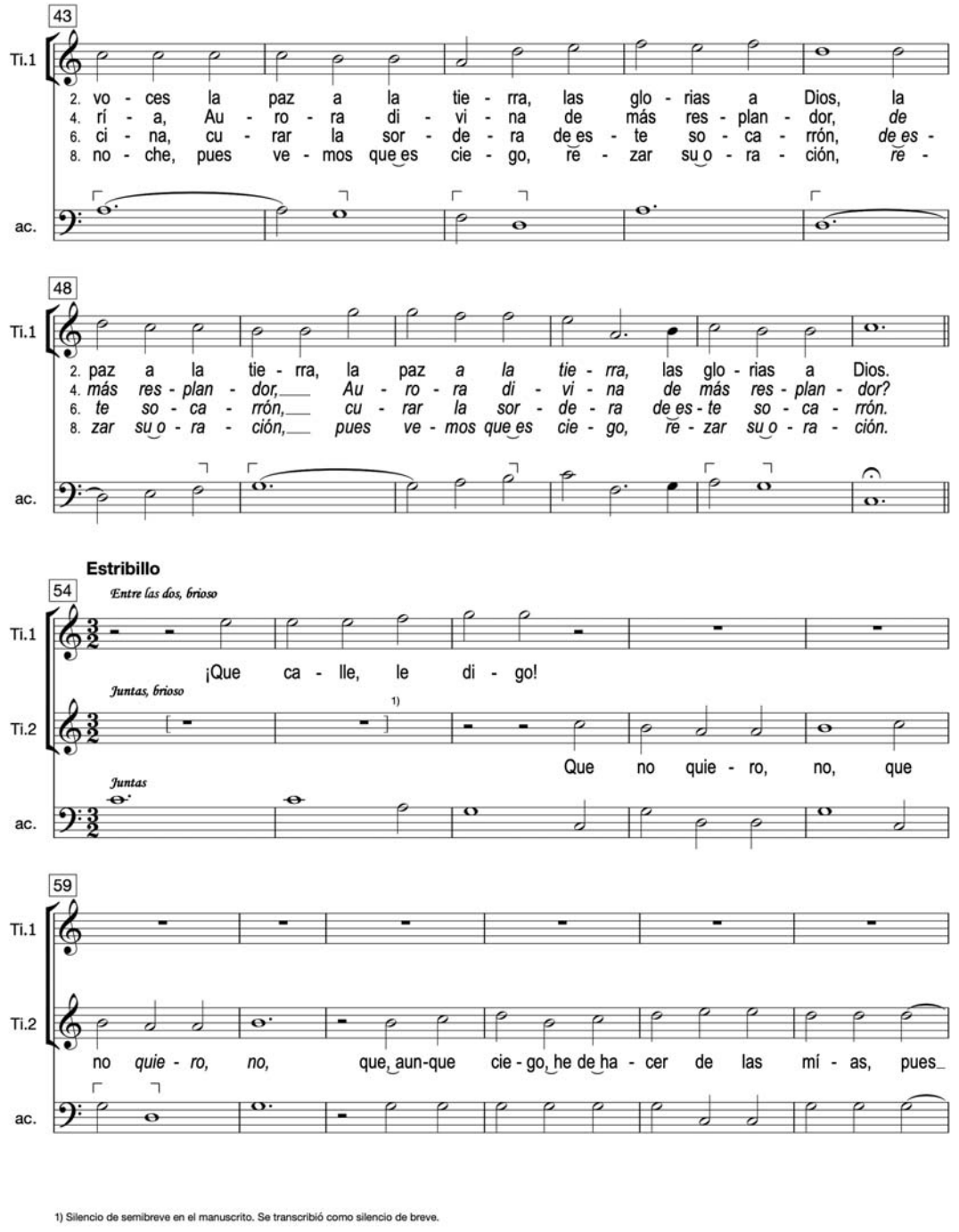
Yo, señores, soy un ciego (versión musical sin transportar)
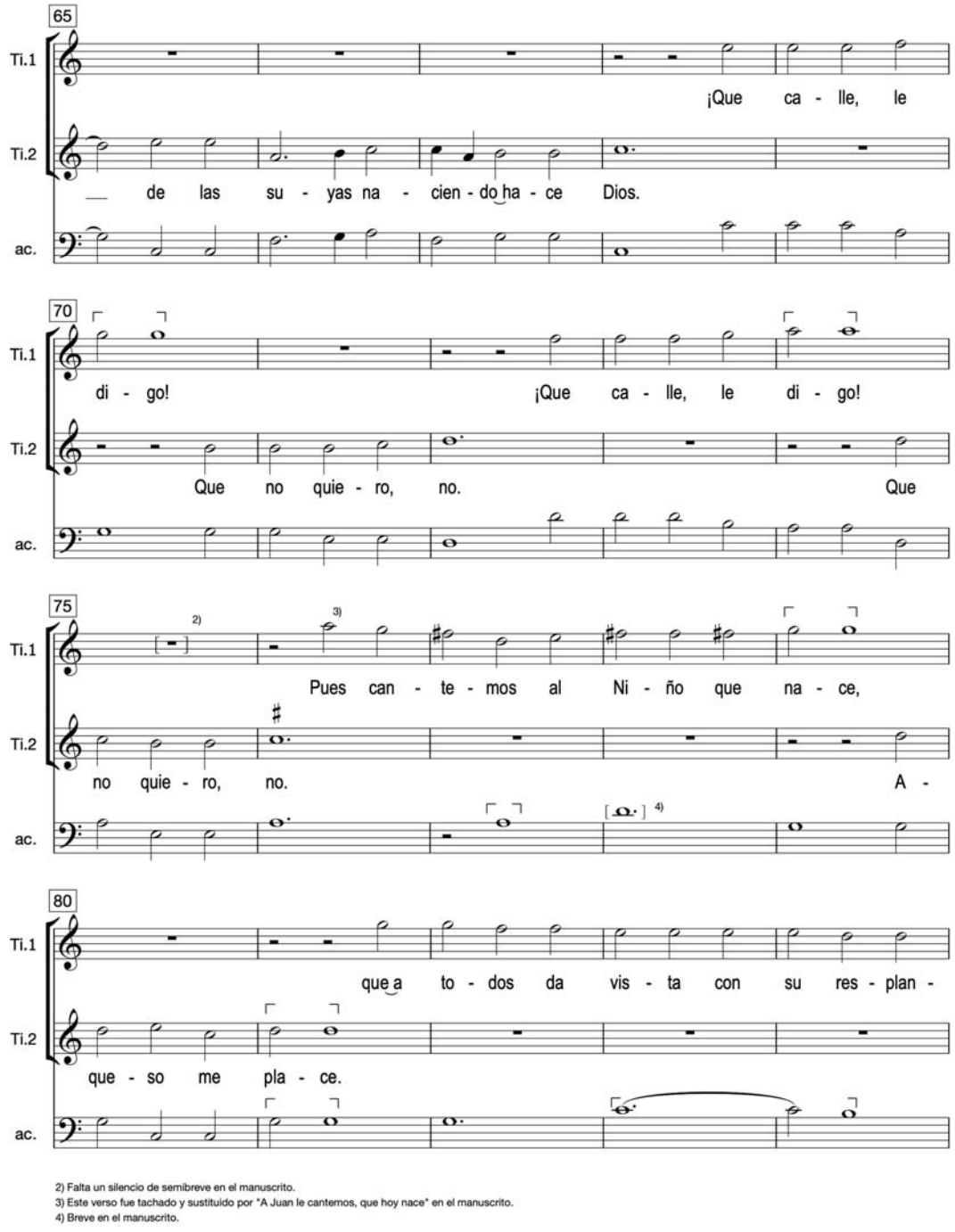



22
Ti.2
1. de mis quie - bros y mi voz, y mi
3. si el so - ni - do es de un do - blón, de un do -
5. que siem-pre ha es - cu - ras es toy, es -
7. que ha - ce lin - do cos - co - rrón, cos - co -
9. va - ya pues, ah, de pri - mor, de pri -
10. del más dul - ce rui - se - ñor, rui - se -
ac.
27
Ti.2
1. voz, de mis quie - bros y mi voz.
3. blón, si el so - ni - do es de un do - blón.
5. toy, que siem-pre a es - cu - ras es - toy.
7. rrón, que ha - ce lin - do cos - co - rrón.
9. mor, va - ya, pues, ah, de pri - mor!
10. ñor, del más dul - ce rui - se - ñor.
ac.
32
Brioso
Ti.1
2. Ca - lle, pa - dre, que en - fa - da - rá al mun - do, no can - te ni
4. ¿No o - ye vo - ces so - no - ras que can - tan con dul - ce ar - mo -
6. ¡Lin - da fle - ma!, por Dios que no es bo - bo, as - tu - to es el
8. Gran - de ri - sa me cau - sa es - te cie - go, su can - to, su
La otra voz briosa
ac.
37
Ti.1
2. re - ce, que en es - ta o - ca - sión de los cie - los re - pi - ten a
4. ní - a en - de - chas al Sol que a - ma - ne - ce en el Al - ba Ma -
6. cie - go, y fue - ra me - jor con un le - ño, aun-que fue - ra de en -
8. fle - ma y que no quie - ra, no, en lu - gar de can - tar es - ta
ac.

Omar Alí Morales Abril

Yo, señores, soy un ciego (versión musical sin transportar)
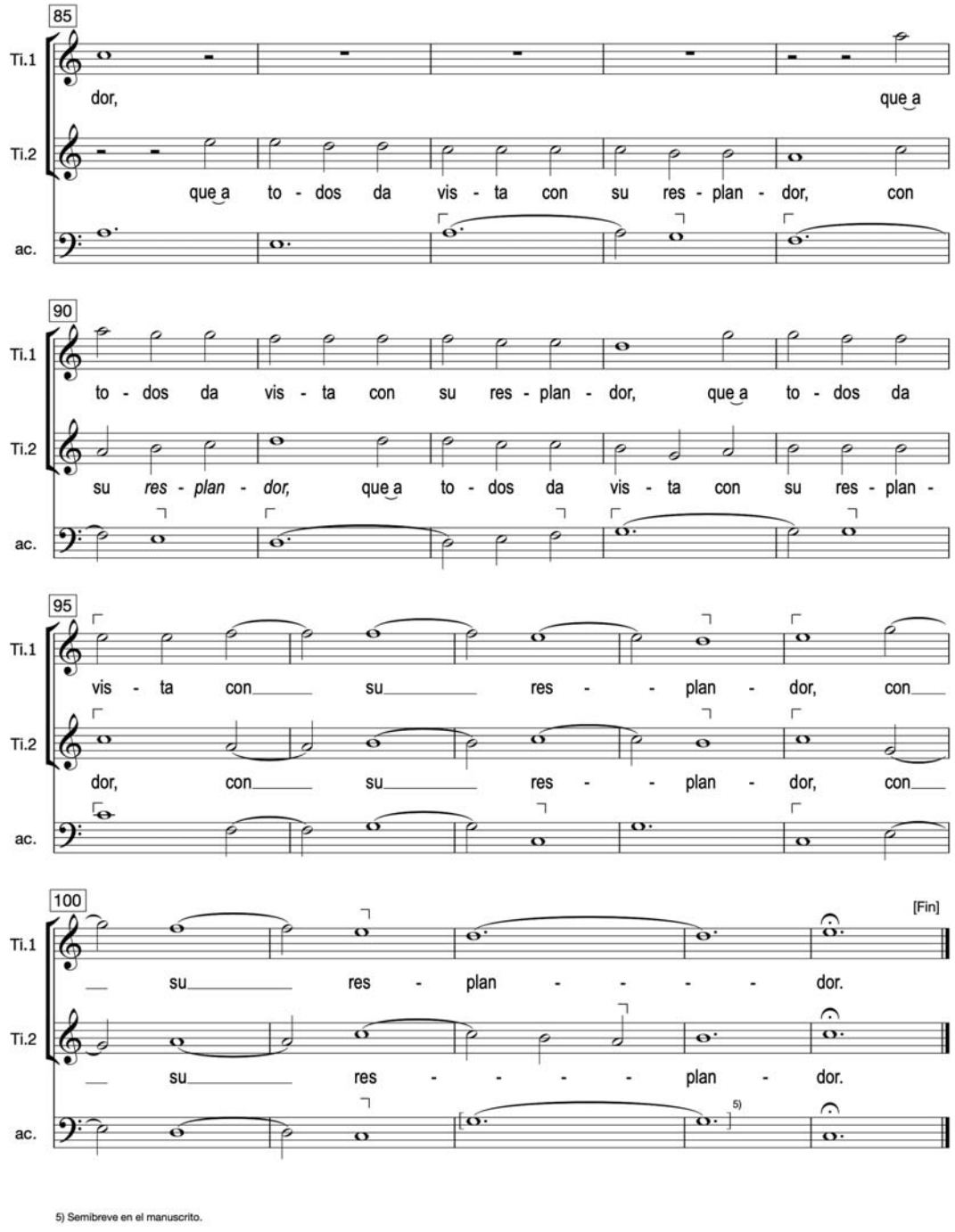


1) Silencio de semibreve en el manuscrito. Se transcribió como silencio de breve.
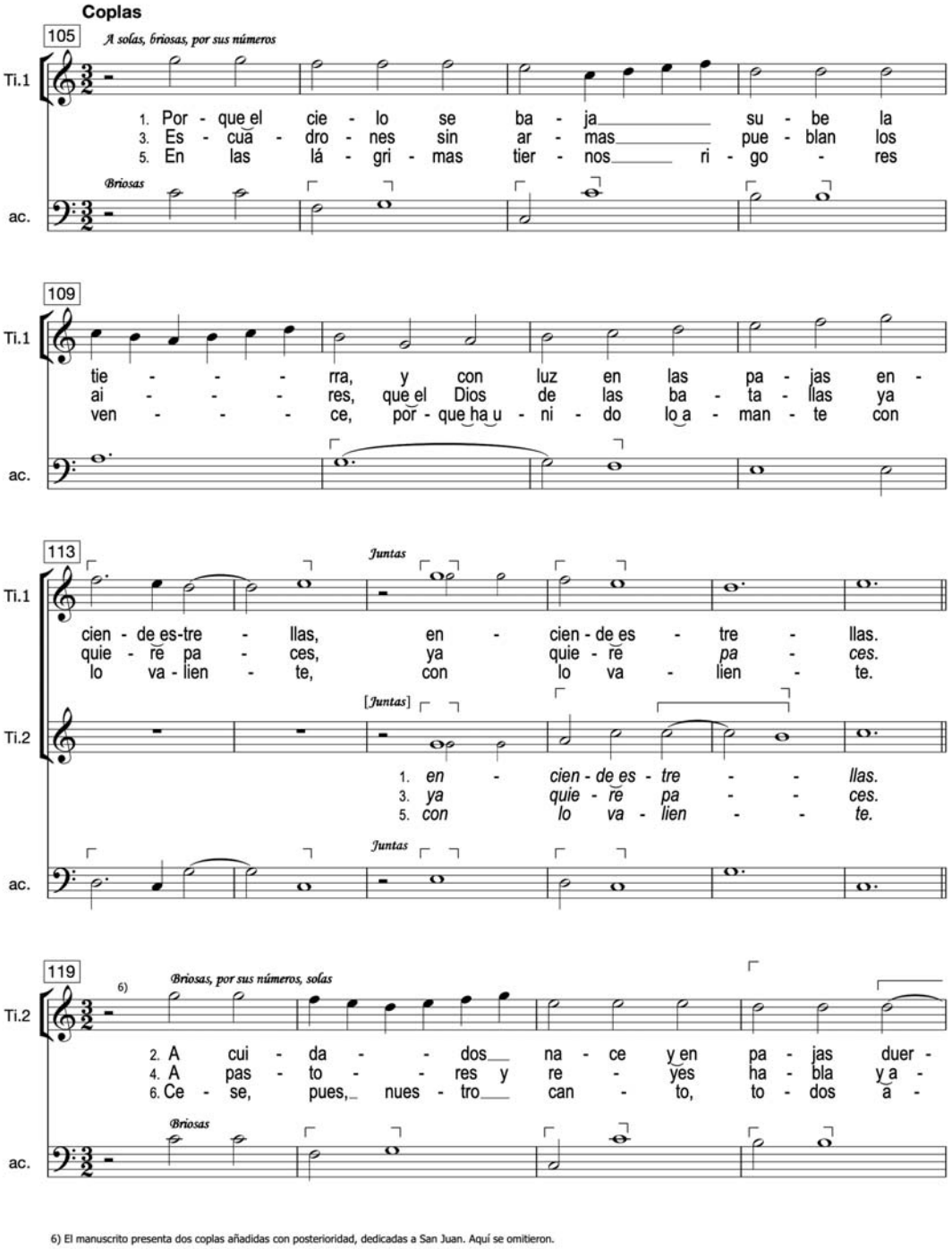


2) Falta un silencio de semibreve en el manuscrito.
3) Este verso fue tachado y sustituido por "A Juan le cantemos, que hoy nace" en el manuscrito.
4) Breve en el manuscrito.

Omar Alí Morales Abril

Yo, señores, soy un ciego (versión musical sin transportar)



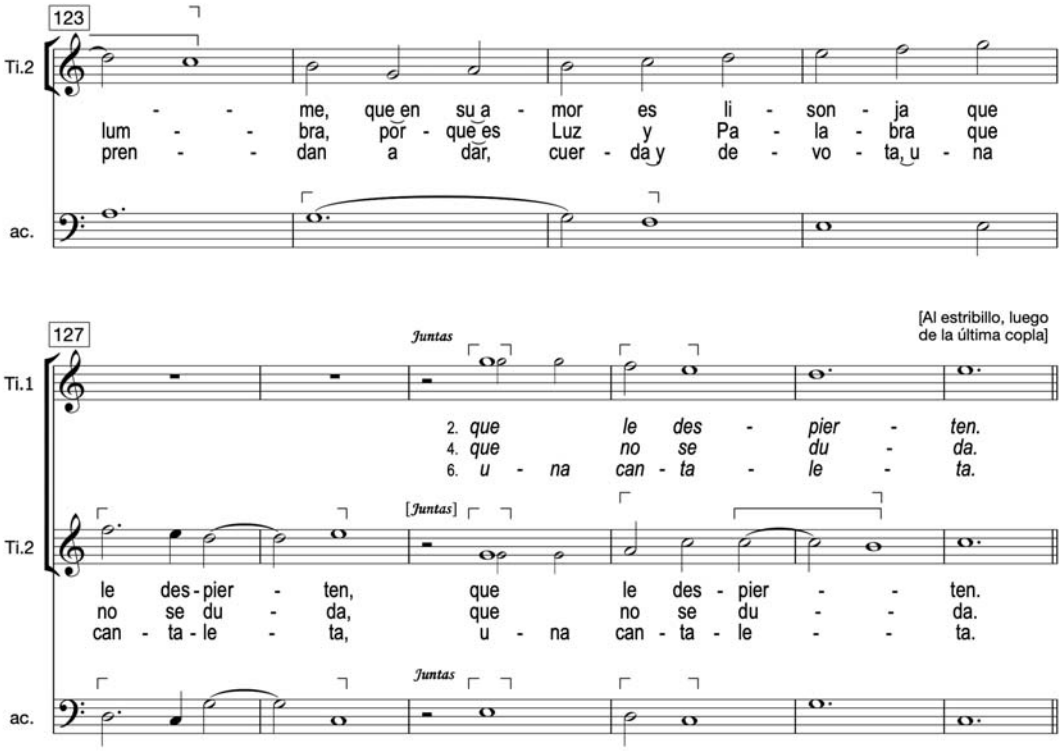
5) Semibreve en el manuscrito.



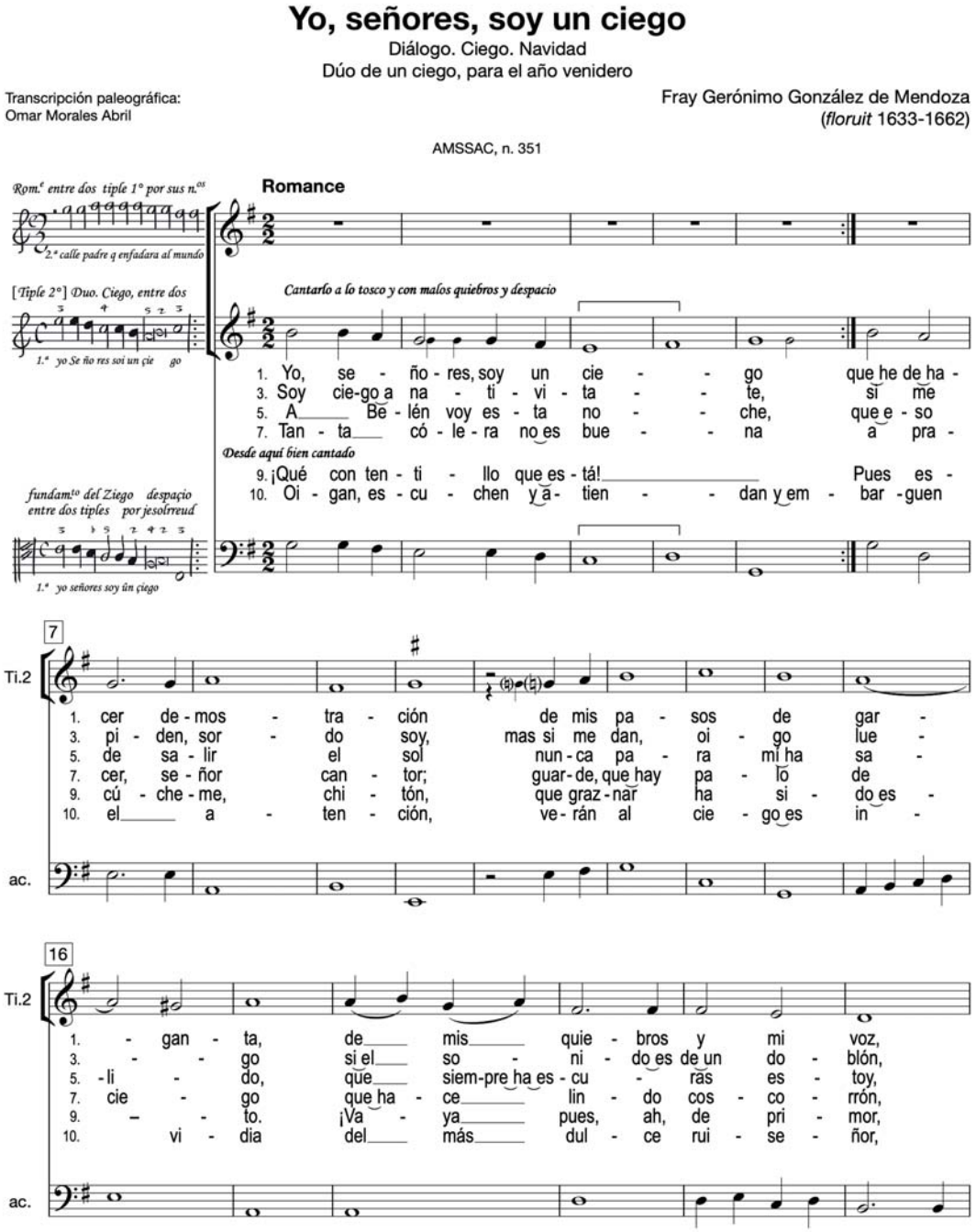
6) El manuscrito presenta dos coplas añadidas con posterioridad, dedicadas a San Juan. Aquí se omitieron.

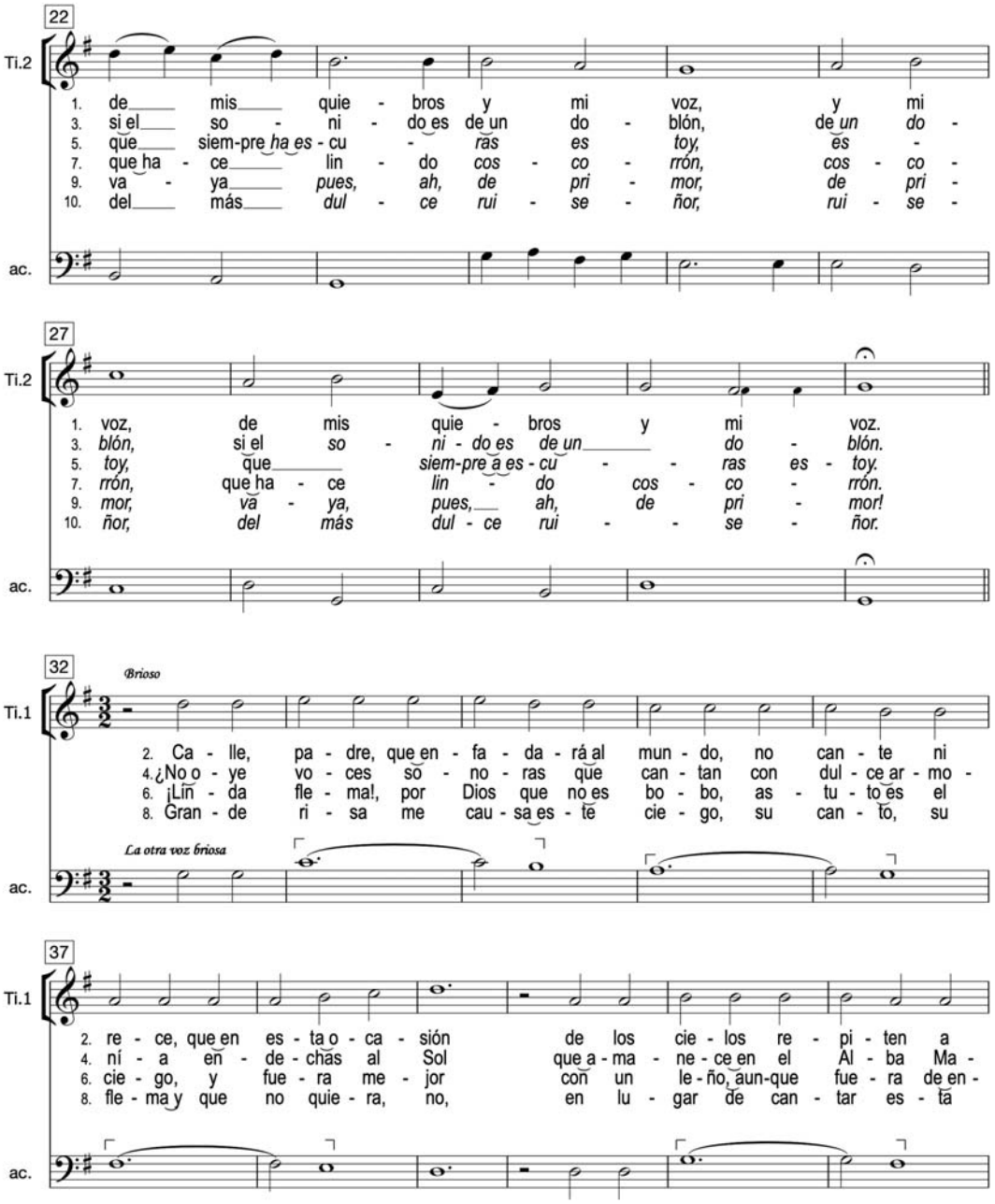
Omar Alí Morales Abril

Yo, señores, soy un ciego (versión musical sin transportar)
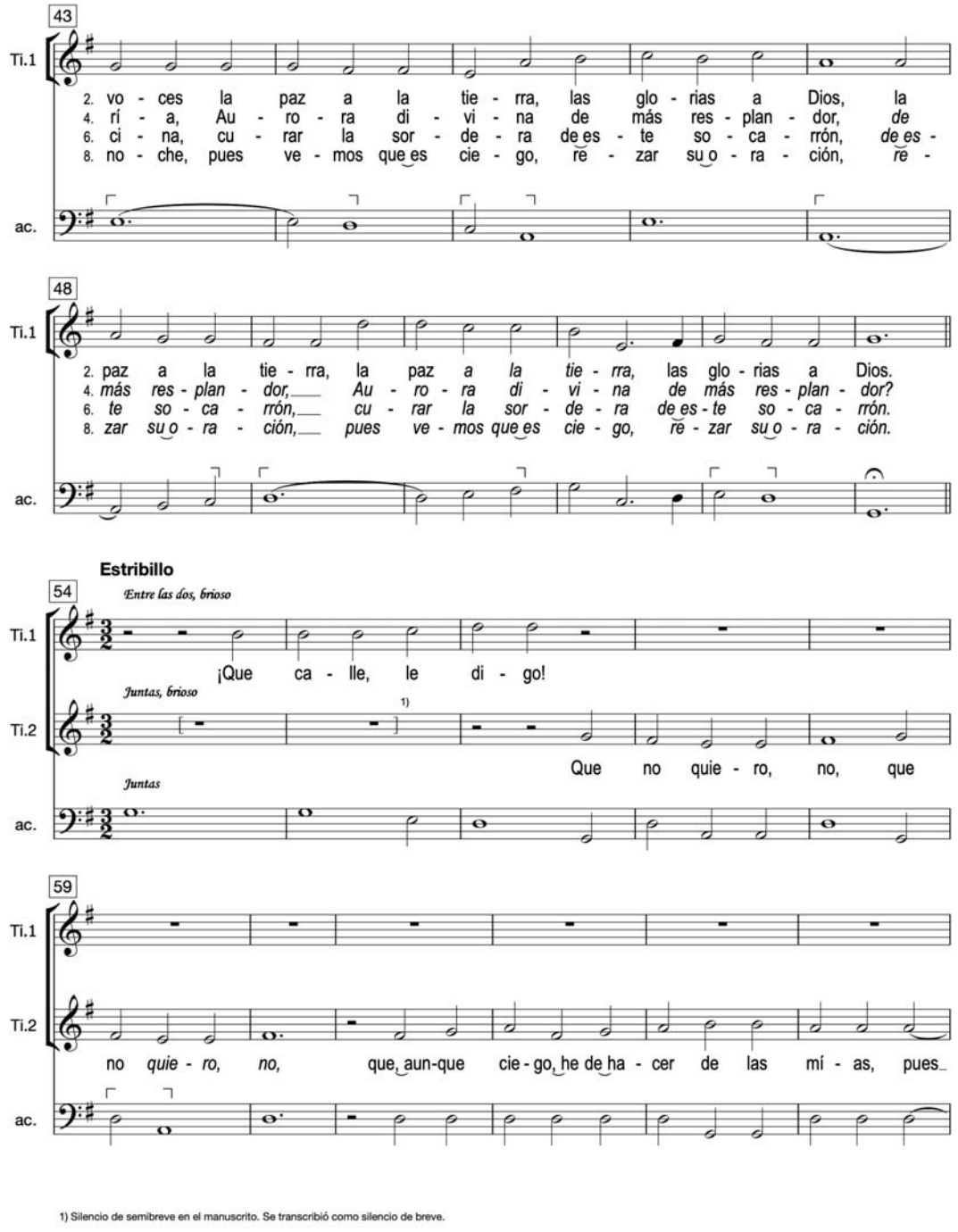


Yo, señores, soy un ciego
(versión musical transportada)


Yo, señores, soy un ciego
Diálogo. Ciego. Navidad
Dúo de un ciego, para el año venidero
Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril
Fray Gerónimo González de Mendoza
(floruit 1633-1662)
AMSSAC, n. 351
Romance
Cantarlo a lo tosco y con malos quiebros y despacio
1. Yo, se - ño - res, soy un cie - - go que he de ha -
3. Soy cie-go a na - ti - vi - ta - - te, si me
5. A Be - lén voy es - ta no - - che, que e - so
7. Tan - ta có - le - ra no es bue - - na a pra -
Desde aquí bien cantado
9. ¡Qué con ten - ti - llo que es - tá! Pues es -
10. Oi - gan, es - cu - chen y a - tien - - dan y em - bar - guen
7
Ti.2
1. cer de - mos - tra - ción de mis pa - sos de gar -
3. pi - den, sor - do soy, mas si me dan, oi - go lue -
5. de sa - lir el sol nun - ca pa - ra mi ha sa -
7. cer, se - ñor can - tor; guar - de, que hay pa - lo de
9. cú - che - me, chi - tón, que graz - nar ha si - do es -
10. el a - ten - ción, ve - rán al cie - go es in -
ac.
16
Ti.2
1. - gan - ta, de mis quie - bros y mi voz,
3. - - go si el so - ni - do es de un do - blón,
5. - li - do, que siem-pre ha es - cu - ras es - toy,
7. cie - go que ha - ce lin - do cos - co - rrón,
9. – - to. ¡Va - ya pues, ah, de pri - mor,
10. vi - dia del más dul - ce rui - se - ñor,
ac.
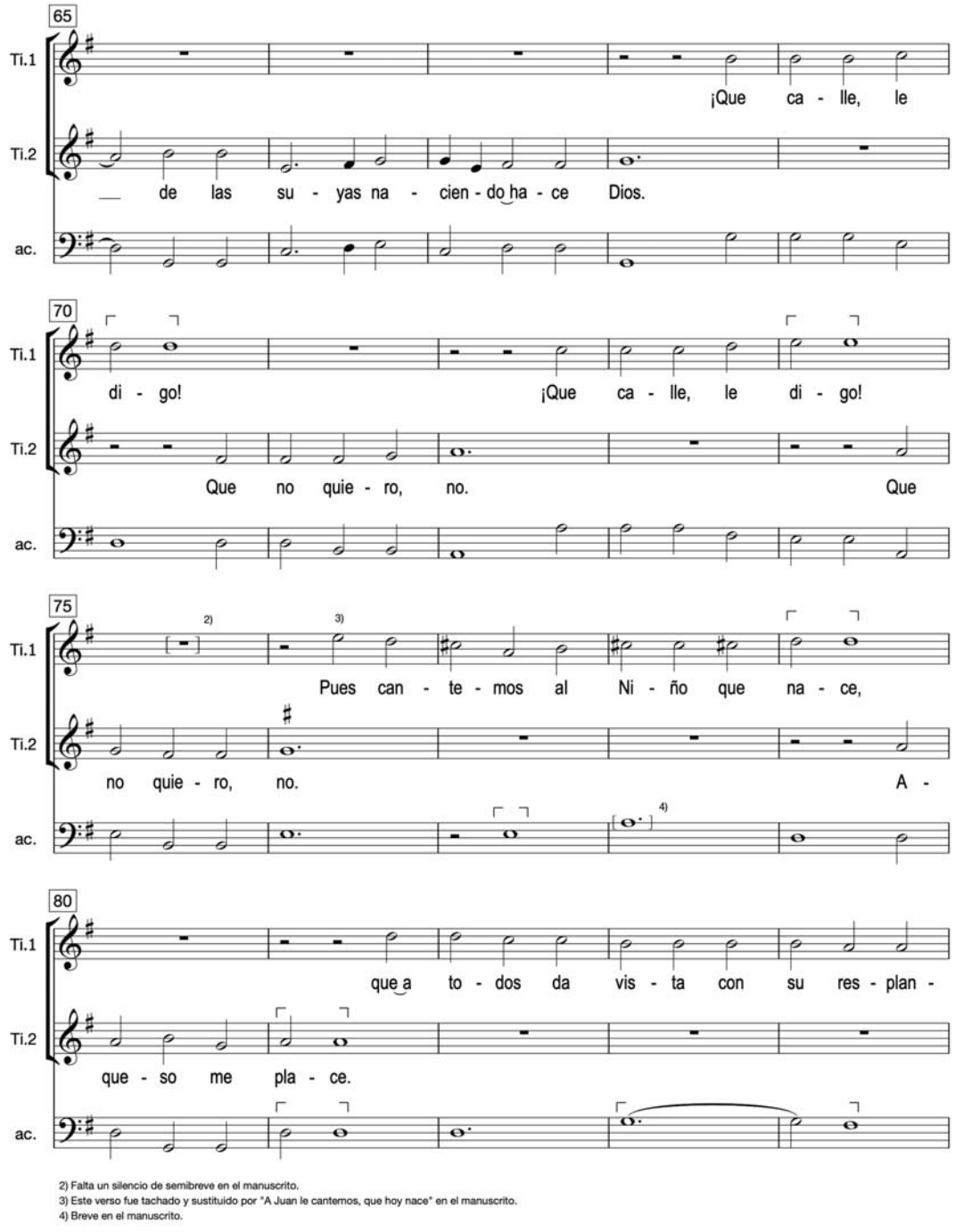

22
Ti.2
1. de mis quie - bros y mi voz, y mi
3. si el so - ni - do es de un do - blón, de un do -
5. que siem-pre ha es - cu - ras es toy, es -
7. que ha - ce lin - do cos - co - rrón, cos - co -
9. va - ya pues, ah, de pri - mor, de pri -
10. del más dul - ce rui - se - ñor, rui - se -
ac.
27
Ti.2
1. voz, de mis quie - bros y mi voz.
3. blón, si el so - ni - do es de un do - blón.
5. toy, que siem-pre a es - cu - ras es - toy.
7. rrón, que ha - ce lin - do cos - co - rrón.
9. mor, va - ya, pues, ah, de pri - mor!
10. ñor, del más dul - ce rui - se - ñor.
ac.
32
Brioso
Ti.1
2. Ca - lle, pa - dre, que en - fa - da - rá al mun - do, no can - te ni
4. ¿No o - ye vo - ces so - no - ras que can - tan con dul - ce ar - mo -
6. ¡Lin - da fle - ma!, por Dios que no es bo - bo, as - tu - to es el
8. Gran - de ri - sa me cau - sa es - te cie - go, su can - to, su
La otra voz briosa
ac.
37
Ti.1
2. re - ce, que en es - ta o - ca - sión de los cie - los re - pi - ten a
4. ní - a en - de - chas al Sol que a - ma - ne - ce en el Al - ba Ma -
6. cie - go, y fue - ra me - jor con un le - ño, aun-que fue - ra de en -
8. fle - ma y que no quie - ra, no, en lu - gar de can - tar es - ta
ac.

Omar Alí Morales Abril

Yo, señores, soy un ciego (versión musical transportada)
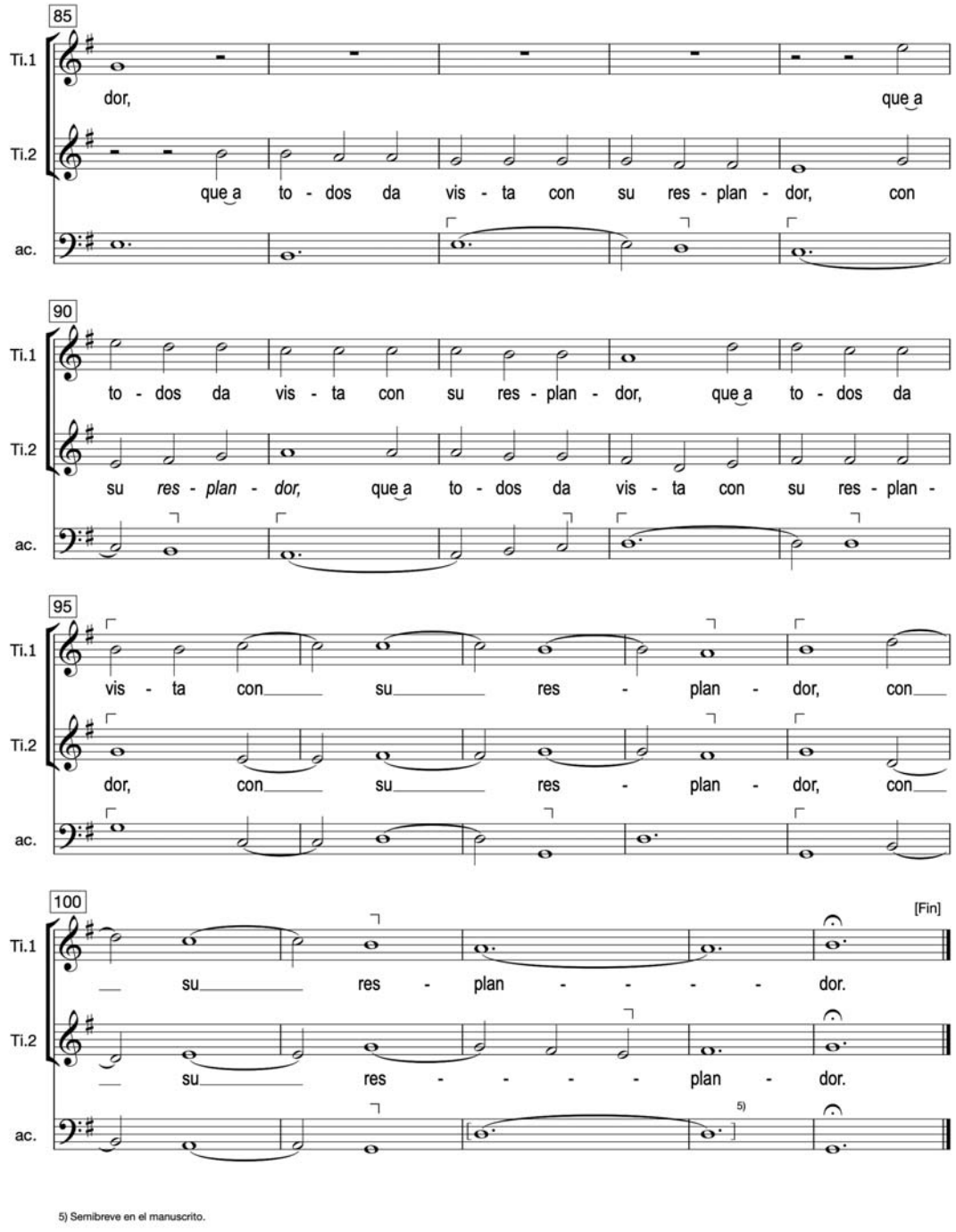


1) Silencio de semibreve en el manuscrito. Se transcribió como silencio de breve.
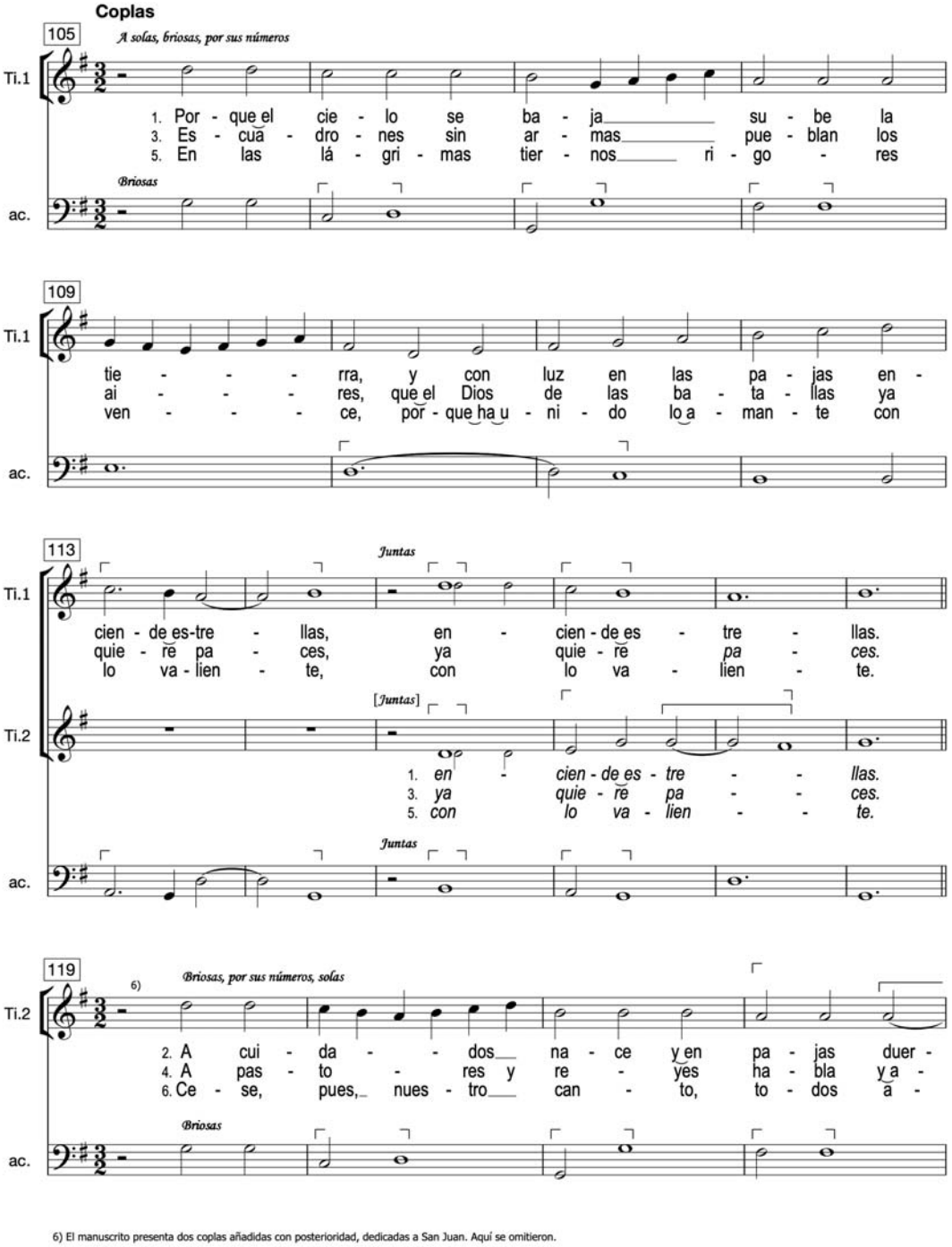


2) Falta un silencio de semibreve en el manuscrito.
3) Este verso fue tachado y sustituido por "A Juan le cantemos, que hoy nace" en el manuscrito.
4) Breve en el manuscrito.

Omar Alí Morales Abril

Yo, señores, soy un ciego (versión musical transportada)
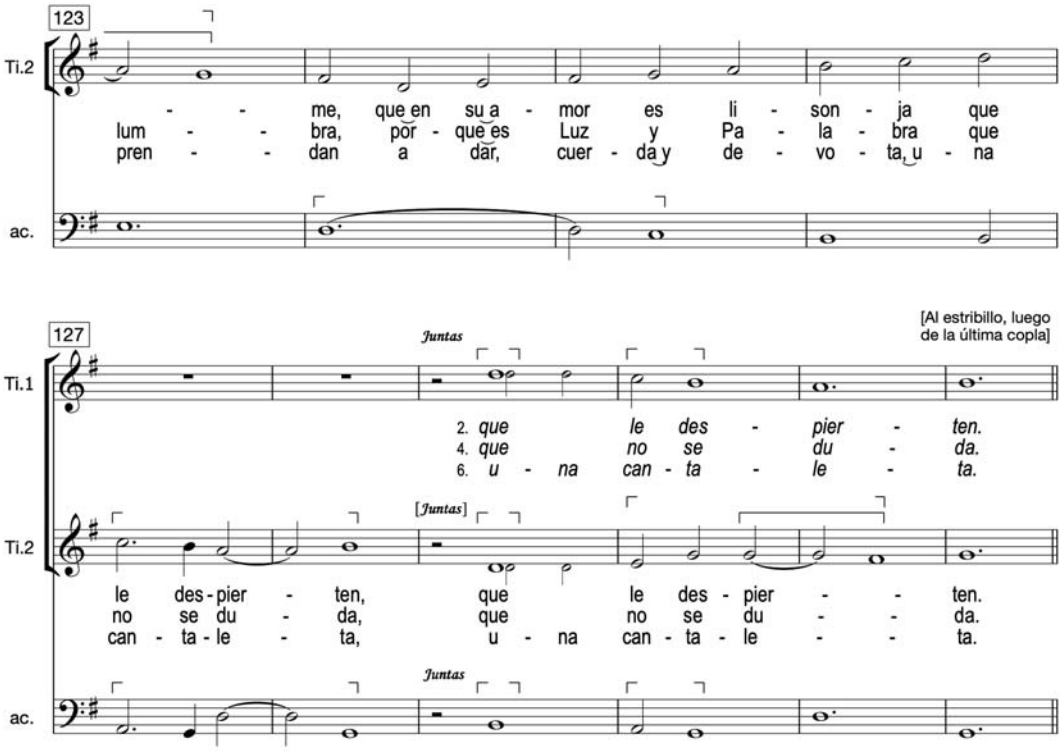


5) Semibreve en el manuscrito.



6) El manuscrito presenta dos coplas añadidas con posterioridad, dedicadas a San Juan. Aquí se omitieron.

Omar Alí Morales Abril

Yo, señores, soy un ciego (versión musical transportada)



Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (edición poética)

El cotejo del texto literario en las dos versiones manuscritas que se conservan de la obra —una anotada hacia finales del siglo XVII (AHAG, 383.a) y otra en 1740, con retoques en 1744 (AHAG, 383.b-01)— muestra que ambos son esencialmente iguales. Hay algunas diferencias en la grafía de ciertas palabras ("essá, elsá, ezá"), en el mecanismo de caracterización lingüística ("el Niño", "lo Niño"; "yo no pretendo agualá", "yo no, no entende agualá"; "al Siola", "al Siolo", etcétera) o errores duplográficos al repetir palabras de un verso en otro. Las diferencias parecen responder a ajustes realizados para clarificar el sentido o para corregir la métrica en la copia más tardía. Por tanto, he optado por editar el texto literario —también el musical— a partir de esa fuente de mediados del siglo XVIII. Las variantes que implican algún cambio en el significado están señaladas en el aparato crítico al pie.

	Habla de negro	**Castellano "normalizado"**
	Estribillo	**Estribillo**
	—Antoniya, Flaciquiya, Gasipá.	—Antonillo, Francisquillo, Gaspar.
	—¿Qué quelé? —¿Qué lesí? —¿Qué yamá?	—¿Qué queréis? —¿Qué decís? —¿Qué llamáis?
	—Que no sé qué me a lalo	—Que no sé qué me ha dado
	esa noche de Navilá.	esta noche de Navidad.
5	—¿Qué sentimo, qué tenemo, qué quejamo?	—¿Qué sentimos, qué tenemos, qué quejamos?
	—Mucho me duele la cabezá.	—Mucho me duele la cabeza.
	Tura samo desmayala	Todos estamos desmayados,
	y la visa candilala	con la vista encandilada,
	y muy espeso cupimo,	y muy espeso escupimos,
10	pulque un tlaguiyu de bino	porque un traguillo de vino
	la negla pulá leglá.[617]	a los negros podrá alegrar.
	Mucho me duele la cabezá.	Mucho me duele la cabeza.
	—¡Ay, Jesú, cómo sá peldida!	—Ay, Jesús, cómo está perdido!

[617] Los versos 10 y 11 presentan variantes en la fuente de 1740: "y muy espeso, y muy espeso pulque un tlaguito la negla pul calentá". Podría tratarse de un involuntario error duplográfico al copiar, que se compensó con la omisión de las palabras "cupimo" y "de vino". O quizás un intento por cambiar el sentido de la frase a "y muy espeso pulque, un traguito al negro por calentar", entendiendo por "PULQUE: El jugo o licor que se saca del maguey, cortando su tronco cuando está tierno y dejando una concavidad grande, por donde le va destilando. Es bebida muy estimada en la Nueva España, a que suelen añadir y mezclar algunos ingredientes, para darle mayor vigor". *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 430. De ser este el caso, el intento resulta fallido, pues rompe la métrica y rima de los pareados, además de introducir un hipérbaton poco común en esta frase más dramática que lírica. Por tanto, se recogió aquí la versión de finales del siglo XVII para esos dos versos.

¡Ay, Jesú, y qué mala que sá!
—Mucho me duele la cabezá.
—Válgame, Nosa Siola,
con eso salimo aola,
cuando [e]las tula neglía
de la maiol visarría[618],
a que turo lo blanco
venía a escuchal[619].
—¡Anda, mandinga! —¡Vosotla!
—Anda, beyaca![620] —¡Vosotla!
—¡Pela bolacha![621] —¡Vosotla!
—¡Desonra de neglo!
—¡Vosotlá selá!
Que yo so —¿Qué?—
una siolo[622] —Hihí—
malqueza[623] de Sanguanguá[624] —Hahá—
y muy honrala. —Hihí, hahá—
Y vosotla una pura beyaca
y agola lo velá.
¡Ah, de turo lo neglo! ¡Ola, ola!
—¿Pala qué yamá?
—Para que vamo a Belé —Lelé—
a ve lo Niño Manué —Lelé—
que se ha nasiro en la paja. —Lalá—
Lo neglo se ha de hacé raja[625] —Lalá—
cantando, tucando,
baylando[626] a lindo compá.
Mucho me duele la cabezá.

¡Ay, Jesús, y qué malo que está!
—Mucho me duele la cabeza.
—Válgame, Nuestro Señor,
con eso salimos ahora,
cuando eras todo un negrillo
de la mayor bizarría,
a quien todos los blancos
venían a escuchar.
—¡Anda, mandinga! —¡Vosotros!
—¡Anda, bellaco! —¡Vosotros!
—¡Perro borracho! —¡Vosotros!
—¡Deshonra de negro!
—¡Vosotros seréis!
Que yo soy —¿Qué?—
un señor, —Jijí—
marqués de Sanguanguá, —Jajá—
y muy honrado. —Jijí, jajá—
Y vosotros puros bellacos,
y ahora lo verán.
¡Ah, de todos los negros! ¡Hola, hola!
—¿Para qué llamáis?
—Para que vayamos a Belén —Lelé—
a ver al Niño Manuel —Lelé—
que ha nacido entre pajas. —Lalá—
Los negros se han de hacer rajas —Lalá—
bailando, cantando,
tocando a lindo compás.
Mucho me duele la cabeza.

---

[618] "BIZARRÍA: Generosidad de ánimo, gallardía, denuedo, lozanía y valor. […] Se suele tomar alguna vez por desorden, soltura o licencia. […] También significa lucimiento, esplendor en el porte, adorno y gala, así en lo que mira a la persona, como de la familia y casa de uno". *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 612.

[619] Variante de los versos 20 y 21 en la fuente del siglo XVII: "a que turu lu neglo venimo a escuchá" ("a quien todos los negros venimos a escuchar").

[620] "BELLACO: El hombre de ruines y malos procederes, y de viles respetos, y de condición perversa y dañada". *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 589.

[621] El verso 24 presenta una variante en la fuente del siglo XVII; dice "anda volacha" ("anda, borracha"), en lugar de "pela bolacha".

[622] "SEÑOR, RA: El dueño de alguna cosa, que tiene dominio y propiedad en ella. […] Vale también el que posee estados y lugares, con dominio y jurisdicción de ellos. Por antonomasia se entiende los reyes, príncipes y grandes del reino. […] Significa también lo mismo que amo respecto de sus criados. […] En lo moral, se entiende del que tiene dominio sobre sus acciones y puede usar de ellas a su arbitrio". *Diccionario de Autoridades*, 1739, pp. 87-88.

[623] "MARQUÉS: Dignidad, ditado o título muy honorífico, que crean los príncipes soberanos en sus dominios, para premiar y remunerar con él los servicios y méritos de sus principales vasallos". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 503.

[624] Como ya consigné en la nota 520, Glenn Swiadon afirma que *sanguanguá* corresponde a un "son" y baile asociado con los negros. Glenn SWIADON MARTÍNEZ. «África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII». *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Mariana Masera (coord.). Barcelona / México: Azul Editorial / UNAM, 2002, p. 46.

[625] "HACERSE ASTILLAS, RAJAS, PIZCAS, ETCÉTERA: frase con que se pondera la eficacia, fuerza, viveza y continuación con que se ejecute alguna cosa". *Diccionario de Autoridades*, 1791, p. 470.

[626] En la fuente del siglo XVII aparecen en otro orden los verbos: "bailando, cantando, tucando".

—Bolachita bene,
bolachita va,
bolachita canta,
bolachita sá.
—Mucho me pesa la cabezá.
—Bolachita, bolachita sá.

Coplas

[1] —Al pultal emo iegalo,
milá a lo Niño yolá
en lo blaso de Malía,
pulque la neglo la yegue a arruyá[627].
[2] —Ya le milo y cómo ezamo,
si caelá o no caelá.
Me palice que a lo Niño
turo pulcrisa se le va en tembrá.
Mucho me duele la cabezá.
—Lelelé, lalalá,
bolachita bene,
bolachita va,
bolachita canta,
bolachita sá,
pulque mucho le pesa
la cabezá.
Lelelé, lalalá,
bolachí, bolachita sá.

[3] —Mila a la mula y lo bueye
que acompañándole ezá,
lo bueye con mucho aliento,
y la mula a la paja se va.
[4]. —Mana, si lo bueye alienta
y la mula en comel da,
yo a la salud de lo Niño
gol, gol, gol, gol, otlo tlago he de echá.
Mucho me duele la cabezá.
—Lelelé, lalalá,
bolachita bene,
bolachita va,
bolachita canta,
bolachita sá,
pulque mucho le pesa
la cabezá.
Lelelé, lalalá,
bolachí, bolachita sá.

[5] —Mila, ángeles y pastoles
que le vienen a adolal
y a colos cantando licen
que en lo Niño ha llovido el maná.
[6]. —Si el maná yuebe o no yuebe
yo no entende agualá,
de lo vino solamente,

—Borrachito viene,
borrachito va,
borrachito canta,
bolachito está.
—Mucho me pesa la cabeza.
—Borrachito, borrachito está.

Coplas

[1] —Al portal hemos llegado,
mirad al Niño llorar
en los brazos de María,
porque los negros lo lleguen a arrullar.
[2] —Ya le miro. ¡Y cómo estamos!,
si caerán o no caerán.
Me parece que al Niño
toda pulcritud se le va en temblar.
Mucho me duele la cabeza.
—Lelelé, lalalá,
borrachito viene,
borrachito va,
borrachito canta,
borrachito está,
porque mucho le pesa
la cabeza.
Lelelé, lalalá,
borrachí, borrachito está.

[3] —Mira a la mula y el buey
que acompañándole están,
el buey con mucho aliento,
y la mula a la paja se va.
[4] —Hermana, si el buey alienta
y la mula en comer da,
yo a la salud del Niño
gol, gol, gol, gol, otro trago he de echar.
Mucho me duele la cabeza.
—Lelelé, lalalá,
borrachito viene,
borrachito va,
borrachito canta,
borrachito está,
porque mucho le pesa
la cabeza.
Lelelé, lalalá,
borrachí, borrachito está.

[5] —Mira, ángeles y pastores
que le vienen a adorar
y a coros cantando dicen
que en el Niño ha llovido el maná.
[6] —Si el maná llueve o no llueve
yo no entiendo [para qué] aguardar,
del vino solamente,

[627] "Miyá" ("mirar") en la fuente del siglo XVII.

90	ya que lo puedo le bota colá.	ya que lo puedo de bota colar.
	Mucho me duele la cabezá.	*Mucho me duele la cabeza.*
	—Lelelé, lalalá,	*—Lelelé, lalalá,*
	bolachita bene,	*borrachito viene,*
	bolachita va,	*borrachito va,*
95	*bolachita canta,*	*borrachito canta,*
	bolachita sá,	*borrachito está,*
	pulque mucho le pesa	*porque mucho le pesa*
	la cabezá.	*la cabeza.*
	Lelelé, lalalá,	*Lelelé, lalalá,*
100	*bolachí, bolachita sá.*	*borrachí, borrachito está.*
	[7] —Al Siolo San Jusepe	[7] —Al Señor San José
	mila qué atenta que ezá	mira qué atento que está,
	y al Niño hace revelencia,	y al Niño hace reverencia,
	y él se llevado la Patelnidá.	y él se ha llevado la Paternidad.
105	[8] —Bien sabemo que Jusepe	[8] —Bien sabemos que José
	de la zierra zá oficiá,	de la sierra es oficial,
	y pul aqueso el licole	y por aqueso el licor
	de la sierra quelemo gastá.	de la sierra queremos gastar.
	Mucho me duele la cabezá.	*Mucho me duele la cabeza.*
110	*—Lelelé, lalalá,*	*—Lelelé, lalalá,*
	bolachita bene,	*borrachito viene,*
	bolachita va,	*borrachito va,*
	bolachita canta,	*borrachito canta,*
	bolachita sá,	*borrachito está,*
115	*pulque mucho le pesa*	*porque mucho le pesa*
	la cabezá.	*la cabeza.*
	Lelelé, lalalá,	*Lelelé, lalalá,*
	bolachí, bolachita sá.	*borrachí, borrachito está.*
	[9] —Turos andan eza noche	[9] —Todos andan esta noche
120	con azogue[628] y sin palá,	con azogue y sin parar,
	no sá mucho, cuando Dioso	no será mucho, cuando Dios
	al mundo, milamos, se quizo echá.	al mundo, miramos, se quiere echar.
	[10] —Si al mundo se ha echado Dioso,	[10] —Si al mundo se ha echado Dios,
	qué pantamos[629], qué almilá,	qué espantamos, qué admirar,
125	que cupiendo[630] a bena Gila,	que cupiendo al buen Gil,
	la negra a caza ya yegue a astizá[631].	el negro a casa ya llegue a atizar.
	Mucho me duele la cabezá.	*Mucho me duele la cabeza.*
	—Lelelé, lalalá,	*—Lelelé, lalalá,*
	bolachita bene,	*borrachito viene,*
130	*bolachita va,*	*borrachito va,*
	bolachita canta,	*borrachito canta,*
	bolachita sá,	*borrachito está,*

[628] "AZOGUE: Metafóricamente, vale bullicio, inquietud, movimiento continuo. Y así de la persona muy viva, inquieta y pronta en sus acciones, se dice que tiene azogue, que es de azogue o que es un azogue". *Diccionario de Autoridades*, 1726, pp. 518-519.
[629] "ESPANTARSE: Vale también admirarse". *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 591.
[630] "CABER: Tocar a alguno o pertenecerle alguna parte de lo que se reparte entre muchos, ahora sea por derecho o por suerte o por gracia". *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 16.
[631] "ATIZAR: Metafóricamente, es fomentar y avivar el odio o rencor que uno tiene a otro, moviendo y despertando las causas y motivos de la disensión y discordia". *Diccionario de Autoridades*, 1726, pp. 469-470.

pulque mucho le pesa
la cabezá.
Lelelé, lalalá,
bolachí, bolachita sá.

[11][632] —Oye, mila a lo Tre Reye
cual vienen a adolal,
y entre ellas viene també
nueso plimo, lo Re Gasipá.
[12] —Ya los ves de camino,
¿y qué tlaen pala blindá?
Mucha bota[633] y una estrella,
¡qué relámpago a la visa, milá!
Mucho me duele la cabezá.
—Lelelé, lalalá,
bolachita bene,
bolachita va,
bolachita canta,
bolachita sá,
pulque mucho le pesa
la cabezá.
Lelelé, lalalá,
bolachí, bolachita sá.

[13] —No hablá cosa de plovecho
y la razón te faltá,
que la fe pala una negla
montone de humo sorriya[634] lo va.
[14] —Yleme poquito a poco,
cala[635] aquí, cala acuyá[636],
y pues que Dioso ha nasilo,
bien puedo alegle bebé y roncá.
Mucho me duele la cabezá.
—Lelelé, lalalá,
bolachita bene,
bolachita va,
bolachita canta,
bolachita sá,
pulque mucho le pesa
la cabezá.
Lelelé, lalalá,
bolachí, bolachita sá.

porque mucho le pesa
la cabeza.
Lelelé, lalalá,
borrachí, borrachito está.

[11] —Oye, mira a los Tres Reyes
cual vienen a adorar,
y entre ellos viene también
nuestro primo, el Rey Gaspar.
[12] —Ya los veis de camino,
¿y qué traen para brindar?
Muchas botas y una estrella,
¡Qué relámpago a la vista, mirad!
Mucho me duele la cabeza.
—Lelelé, lalalá,
borrachito viene,
borrachito va,
borrachito canta,
borrachito está,
porque mucho le pesa
la cabeza.
Lelelé, lalalá,
borrachí, borrachito está.
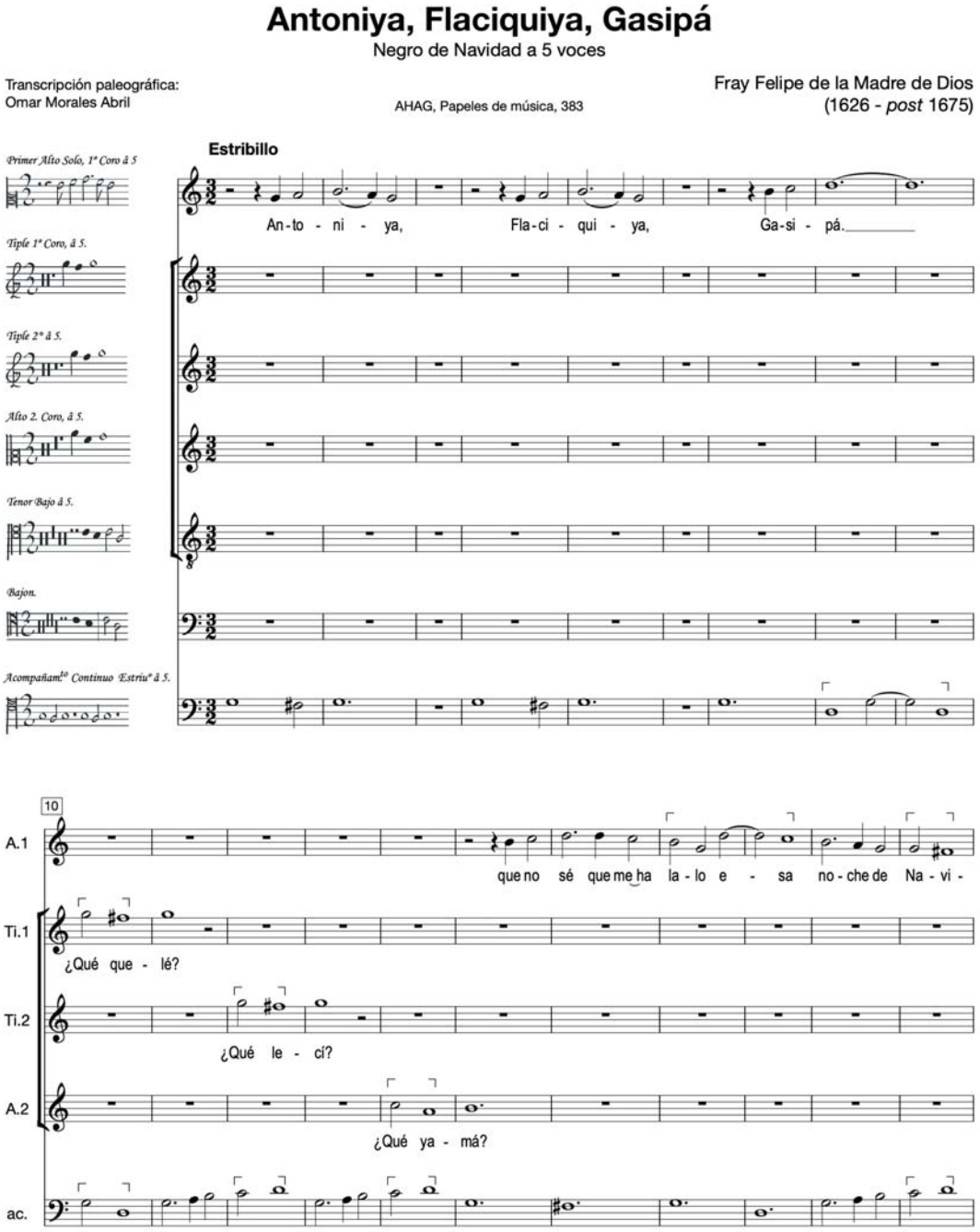
[13] —No habláis cosa de provecho
y la razón te falta,
que la fe, para un negro,
montones de humo y zorrilla le va.
[14] —Me iré poquito a poco,
calar aquí, calar acullá,
y pues que Dios ha nacido,
bien puedo alegre beber y roncar.
Mucho me duele la cabeza.
—Lelelé, lalalá,
borrachito viene,
borrachito va,
borrachito canta,
borrachito está,
porque mucho le pesa
la cabeza.
Lelelé, lalalá,
borrachí, borrachito está.
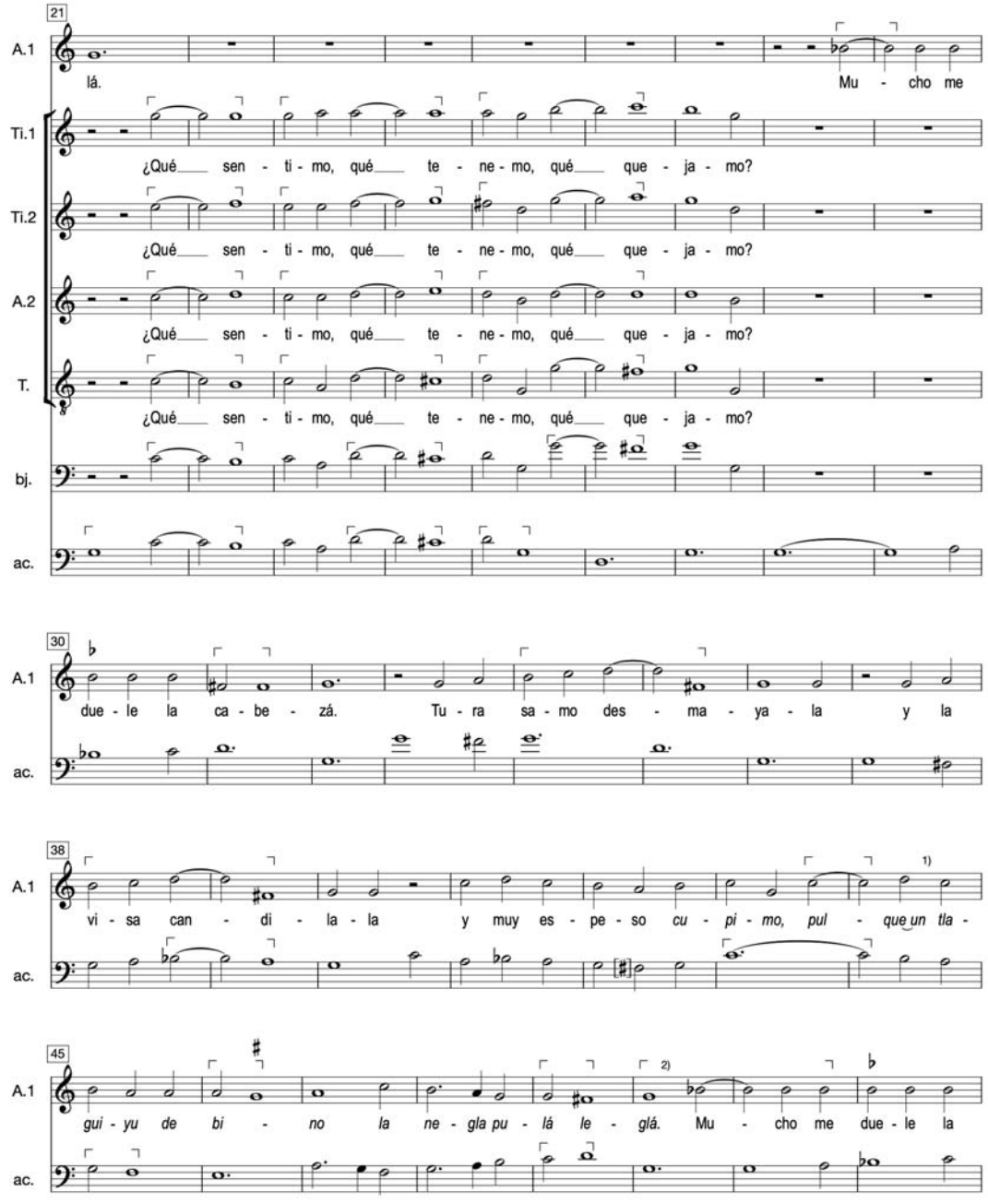
[632] Se invirtió el orden de los últimos dos pares de coplas, pues las coplas anotadas como 11-12 en la fuente constituyen la despedida y desenlace de la obra, mientras que las anotadas como 13-14 aún refieren a la descripción de la escena del portal de Belén.
[633] "BOTA: Cuero pequeño, empegado por adentro con un brocal de palo o cuerno, como un embudo pequeño. Es cortado en forma piramidal, rematándose en el brocal muy angosto. Y está cosido muy fuertemente, para que mantenga el licor que se echa en él". *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 659.
[634] "ZORRILLA: […] Úsase también en las otras acepciones de Zorra, para dar más energía a la voz". *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 571. "ZORRA: Llaman asimismo, en estilo familiar, la borrachera". *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 570.
[635] "CALAR: Por extensión, es pasar de una parte a otra". *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 58.
[636] "ACULLÁ: Adverbio de lugar, que vale lo mismo que a la otra parte, o diversa o contraria y opuesta de a donde uno está". *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 75.

Antoniya, Flaciquiya, Gasipá
(versión musical sin transportar)

Omar Alí Morales Abril

Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical sin transportar)
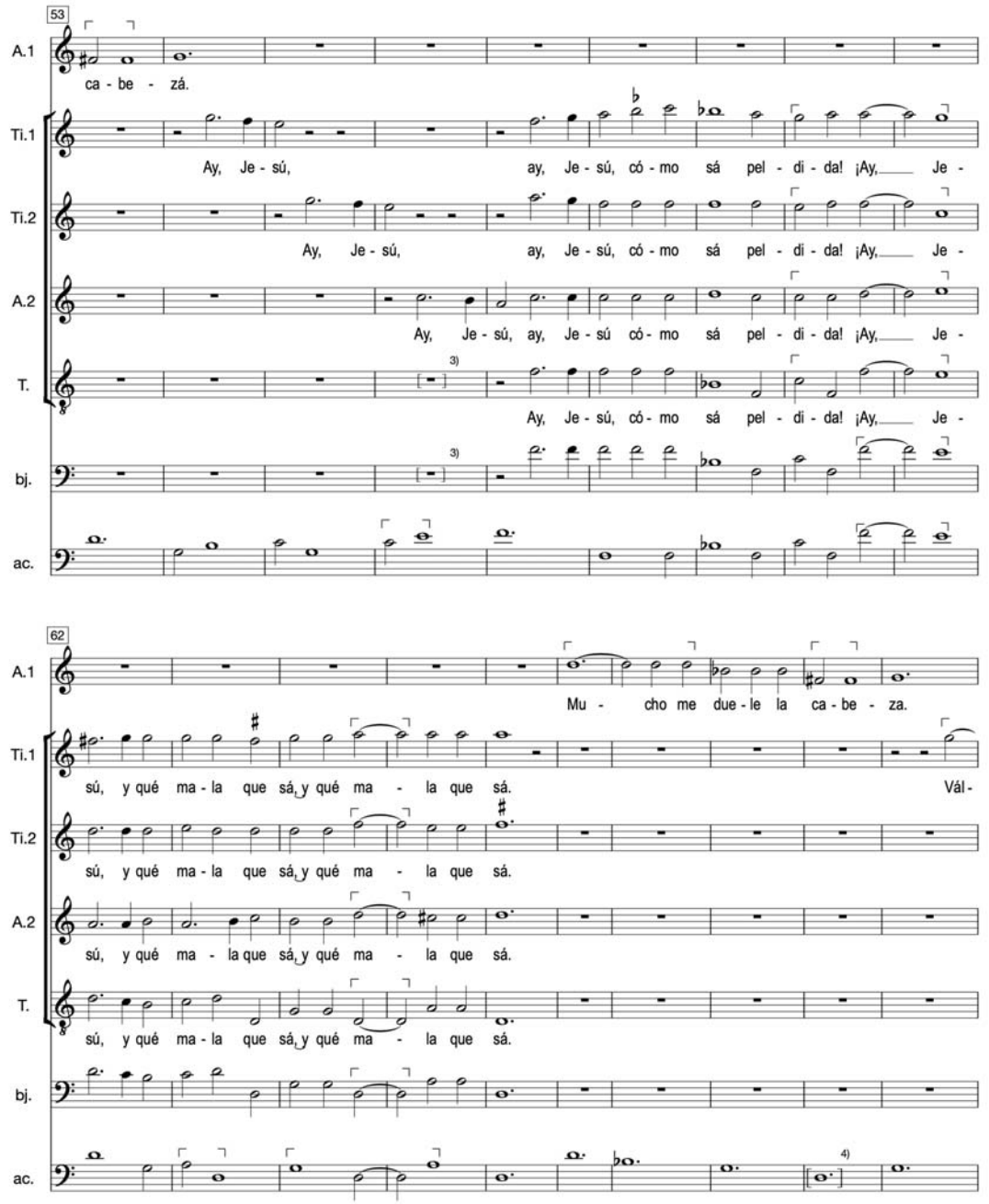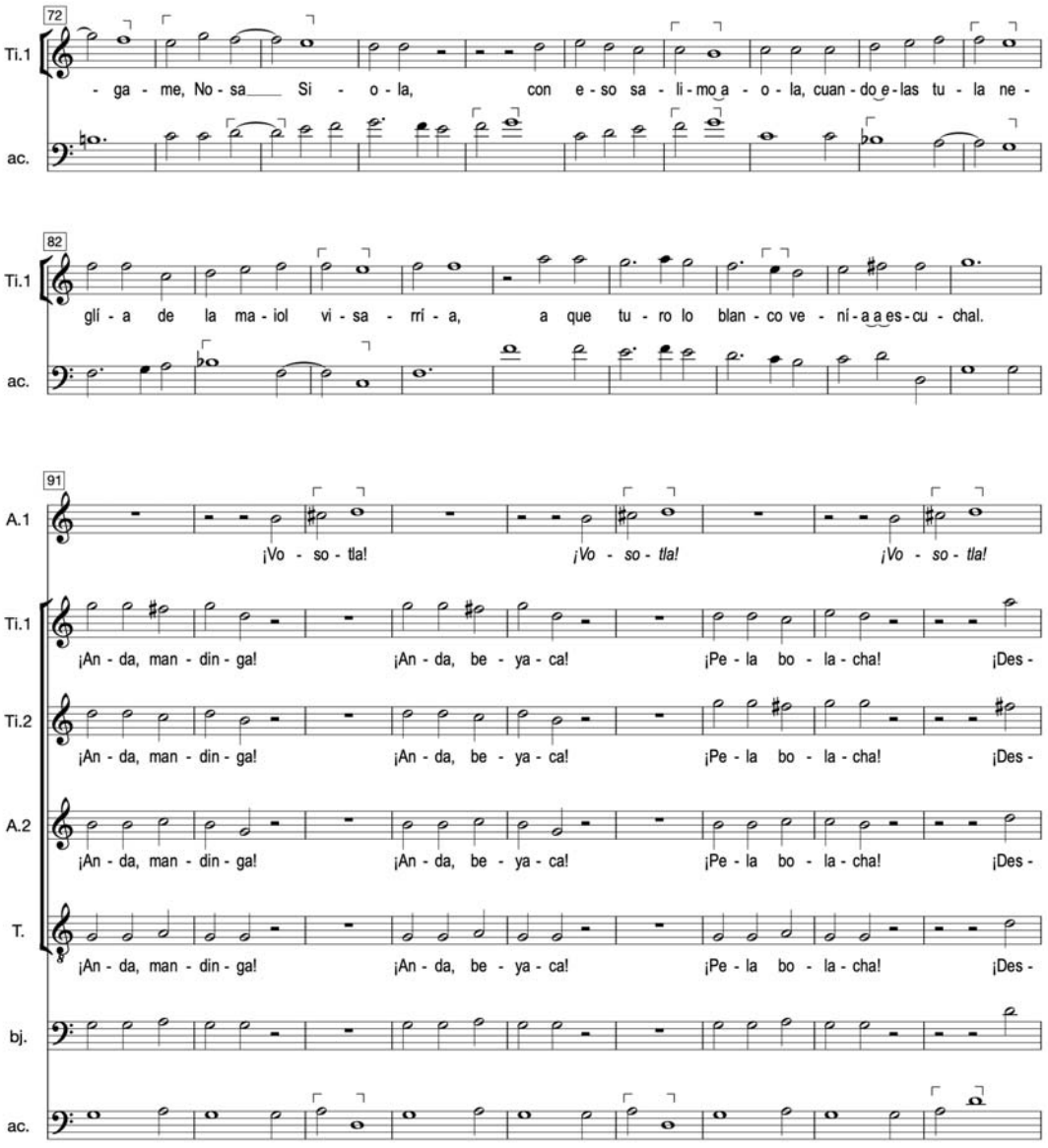




1) Ligadura de fraseo entre estas dos mínimas en el manuscrito. Se omitió porque no coincide con el texto literario, tomado de la otra fuente. Véase la edición poética.
2) El texto literario de esta frase se tomó de la fuente del siglo XVII. Véase la edición poética.
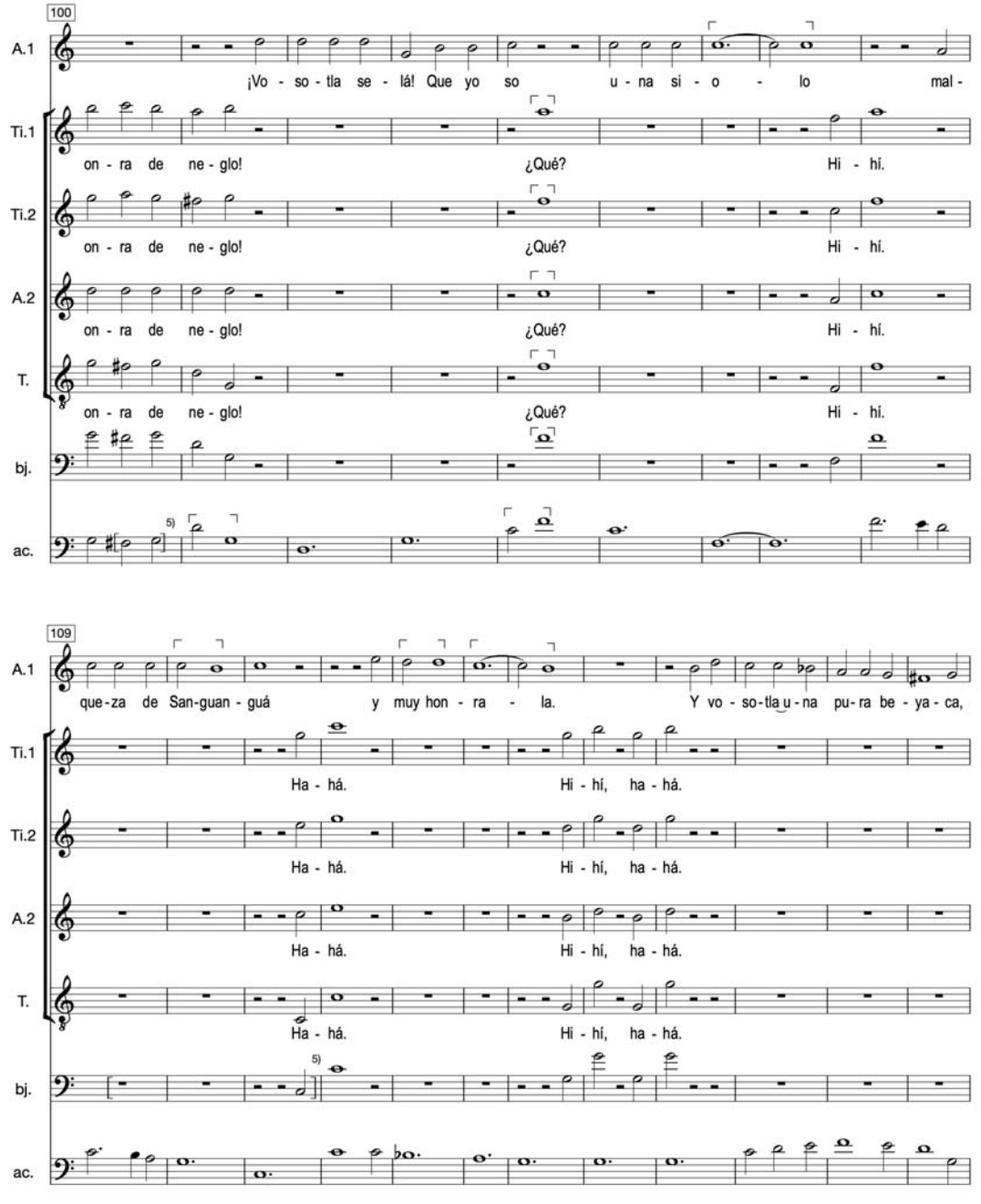
Omar Alí Morales Abril

Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical sin transportar)
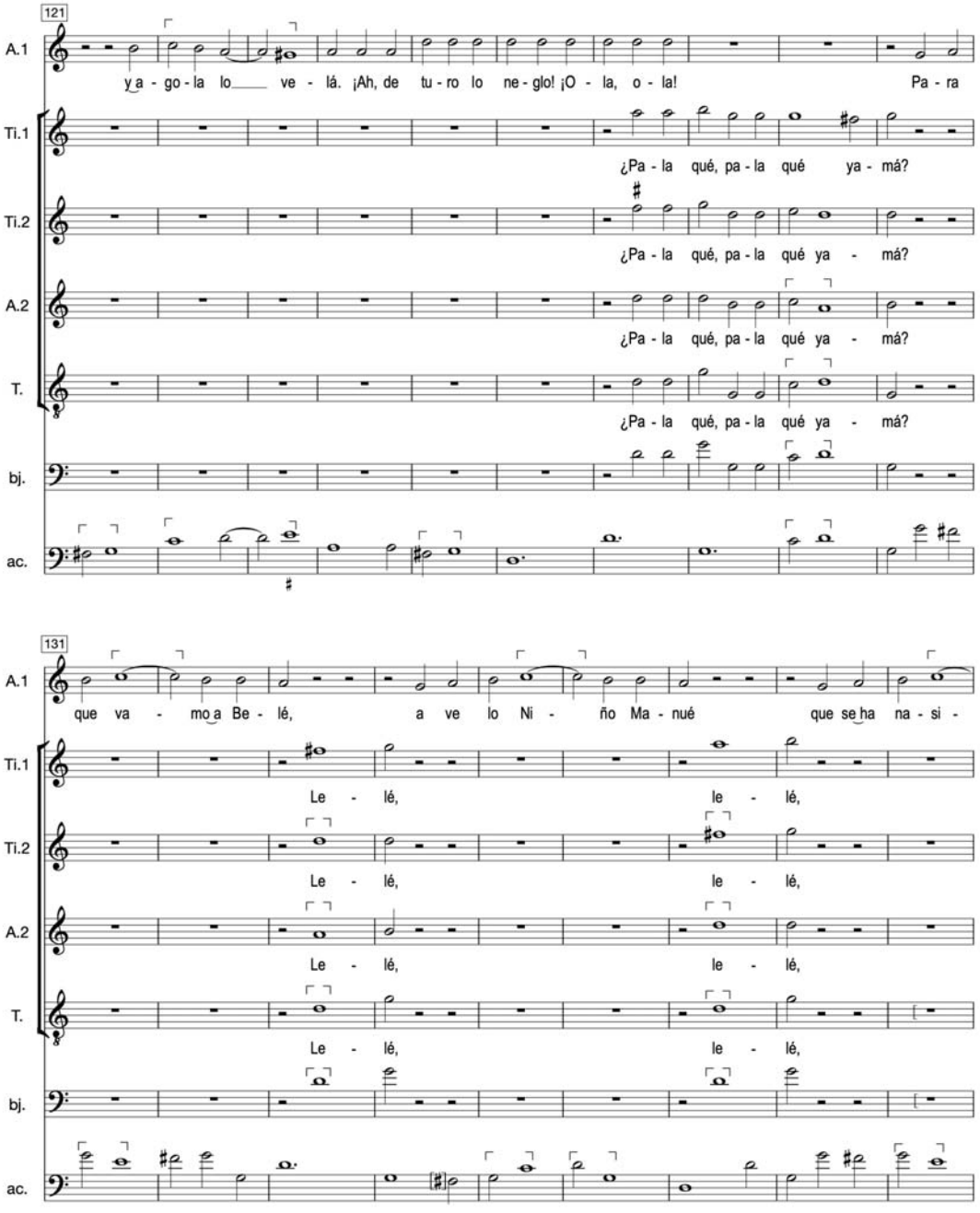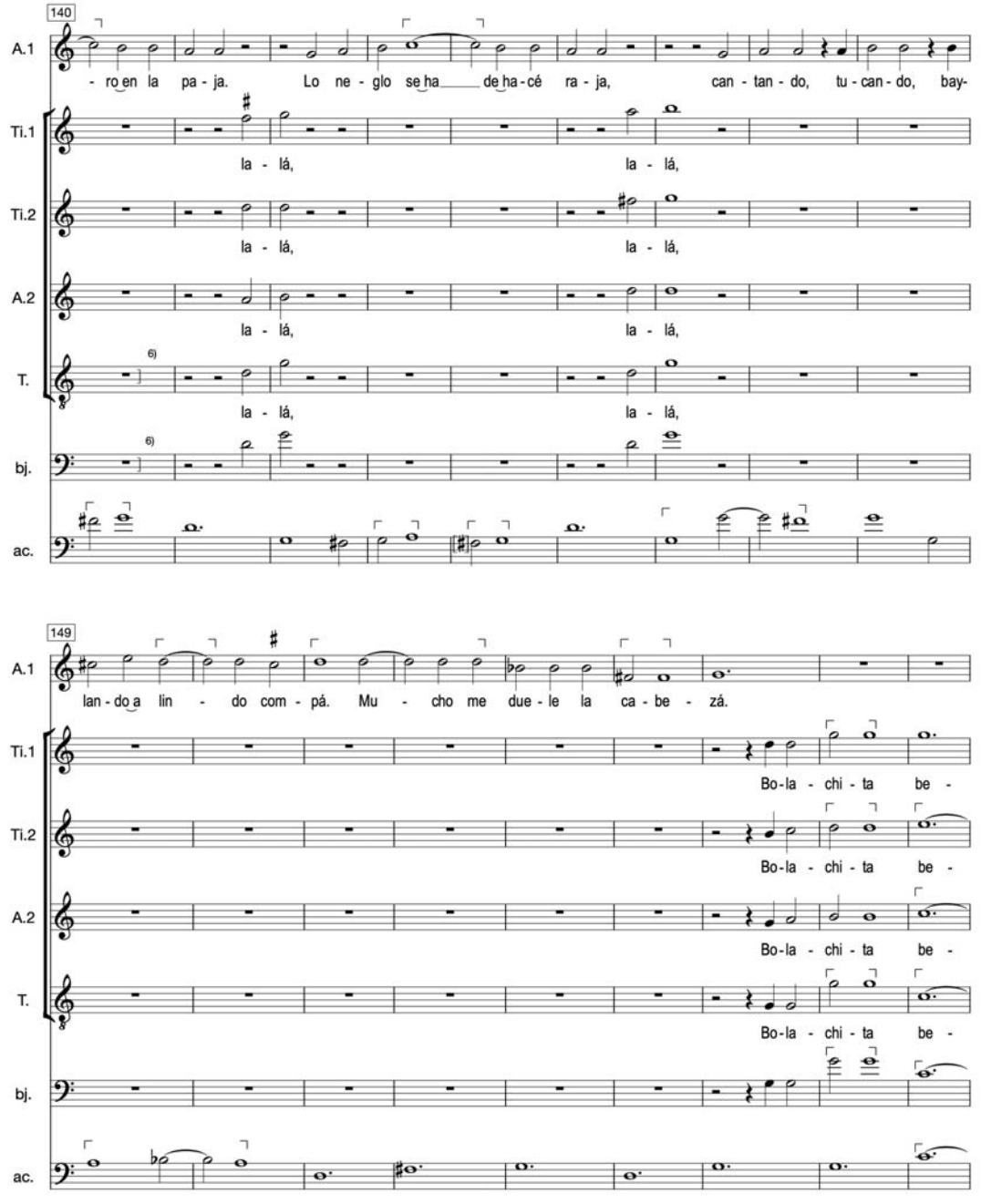


3) Falta un silencio de semibreve en el manuscrito.
4) Manuscrito roto.


72
Ti.1
- ga - me, No - sa Si - o - la, con e - so sa - li - mo a - o - la, cuan - do e - las tu - la ne -
ac.
82
Ti.1
glí - a de la ma - iol vi - sa - rrí - a, a que tu - ro lo blan - co ve - ní - a a es - cu - chal.
ac.
91
A.1
¡Vo - so - tla! ¡Vo - so - tla! ¡Vo - so - tla!
Ti.1
¡An - da, man - din - ga! ¡An - da, be - ya - ca! ¡Pe - la bo - la - cha! ¡Des -
Ti.2
¡An - da, man - din - ga! ¡An - da, be - ya - ca! ¡Pe - la bo - la - cha! ¡Des -
A.2
¡An - da, man - din - ga! ¡An - da, be - ya - ca! ¡Pe - la bo - la - cha! ¡Des -
T.
¡An - da, man - din - ga! ¡An - da, be - ya - ca! ¡Pe - la bo - la - cha! ¡Des -
bj.
ac.
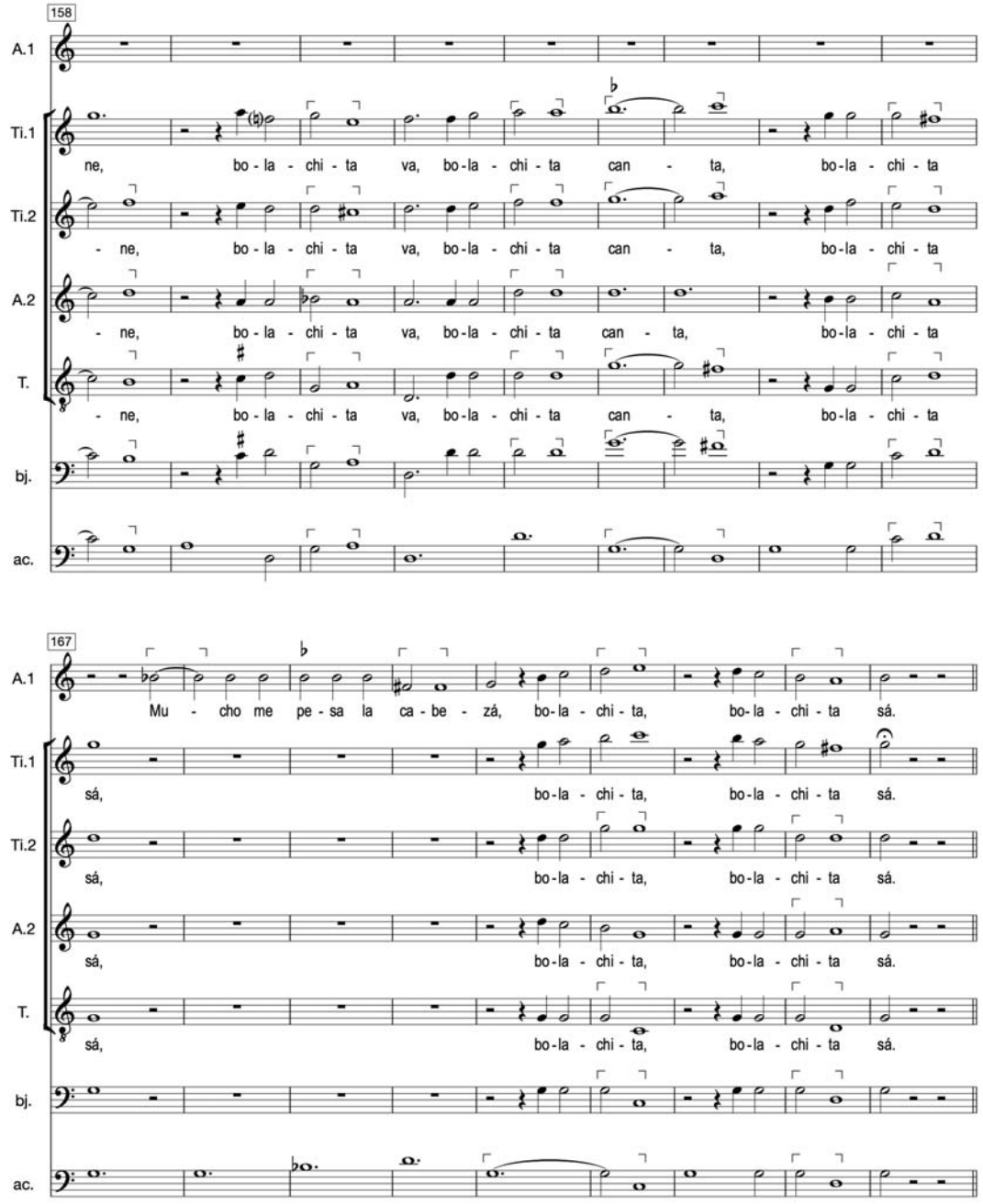


5) Manuscrito roto.

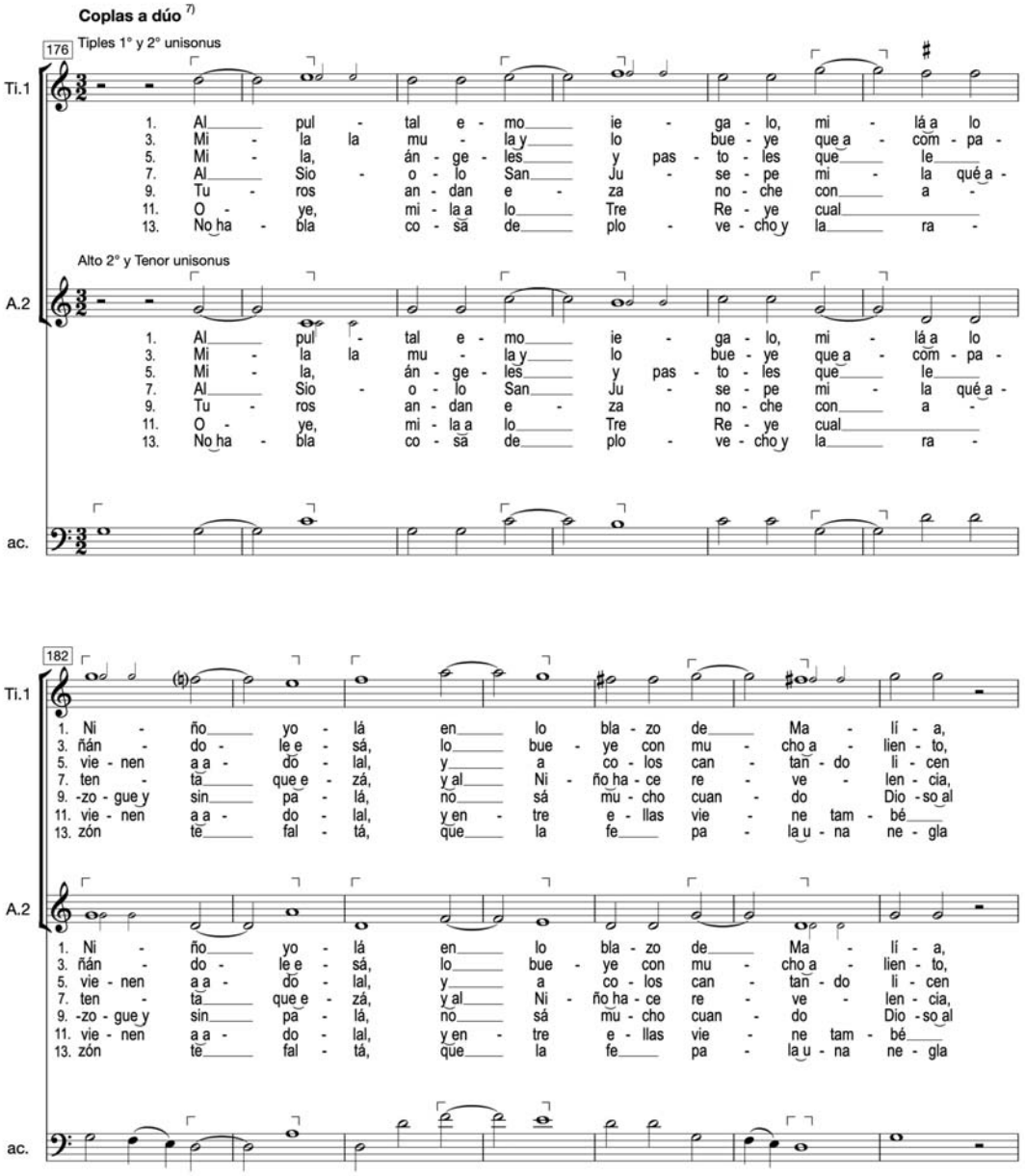

121
A.1
ya - go - la lo ve - lá. ¡Ah, de tu - ro lo ne - glo! ¡O - la, o - la! Pa - ra
Ti.1
¿Pa - la qué, pa - la qué ya - má?
Ti.2
¿Pa - la qué, pa - la qué ya - má?
A.2
¿Pa - la qué, pa - la qué ya - má?
T.
¿Pa - la qué, pa - la qué ya - má?
bj.
ac.
131
A.1
que va - mo a Be - lé, a ve lo Ni - ño Ma - nué que se ha na - si -
Ti.1
Le - lé, le - lé,
Ti.2
Le - lé, le - lé,
A.2
Le - lé, le - lé,
T.
Le - lé, le - lé,
bj.
ac.
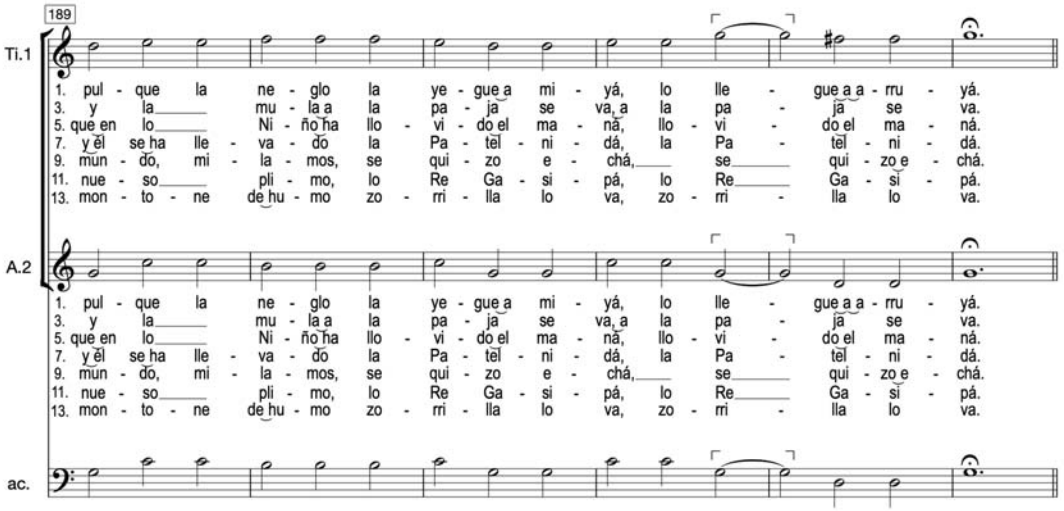


6) Silencio de mínima en lugar de silencio de semibreve en el manuscrito.


158
A.1
Ti.1
Ti.2
A.2
T.
bj.
ac.
ne, bo - la - chi - ta va, bo - la - chi - ta can - ta, bo - la - chi - ta
- ne, bo - la - chi - ta va, bo - la - chi - ta can - ta, bo - la - chi - ta
- ne, bo - la - chi - ta va, bo - la - chi - ta can - ta, bo - la - chi - ta
- ne, bo - la - chi - ta va, bo - la - chi - ta can - ta, bo - la - chi - ta
167
Mu - cho me pe - sa la ca - be - zá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
sá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
sá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
sá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
sá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.

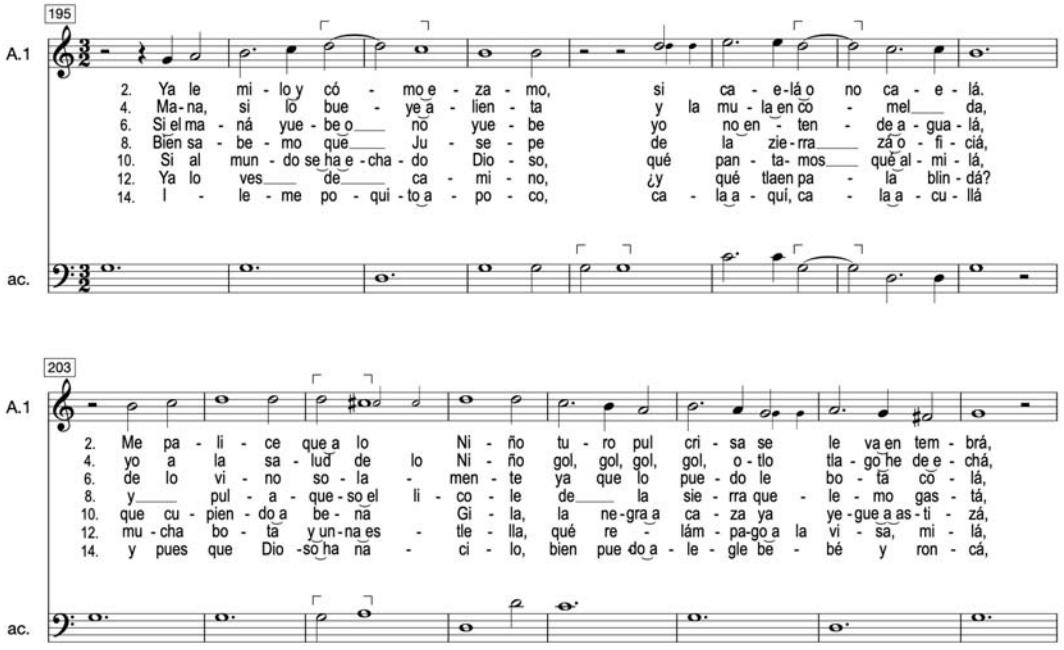
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical sin transportar)



7) Se invirtió el orden de las coplas 11 y 13, pues en el manuscrito la última refiere aún a la descripción de la escena del portal de Belén, mientras que la penúltima redirige la atención al personaje borracho, que se despedirá.
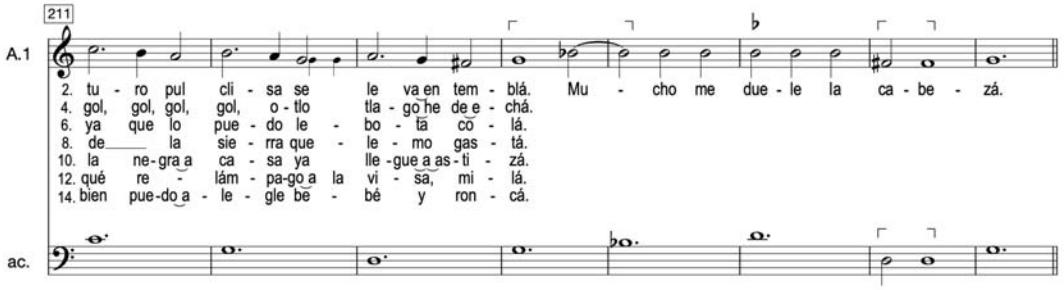


Coplas solas del alto primero, después de las coplas a dúo [8)]
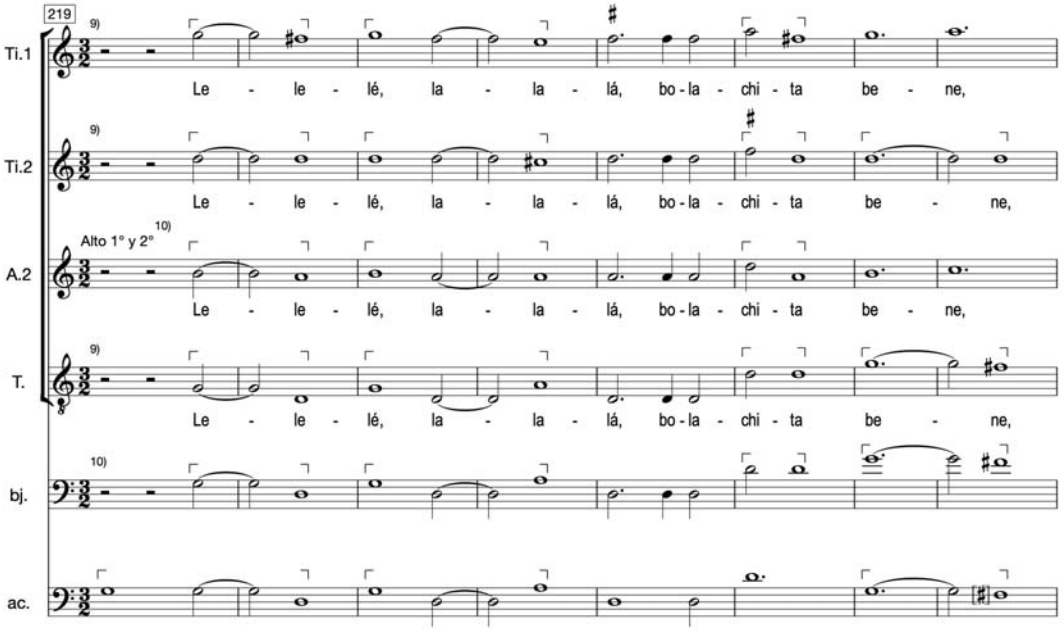


8) Se invirtió el orden de las coplas 12 y 14, pues en el manuscrito la última refiere aún a la descripción de la escena del portal de Belén, mientras que la penúltima constituye la despedida.

Omar Alí Morales Abril
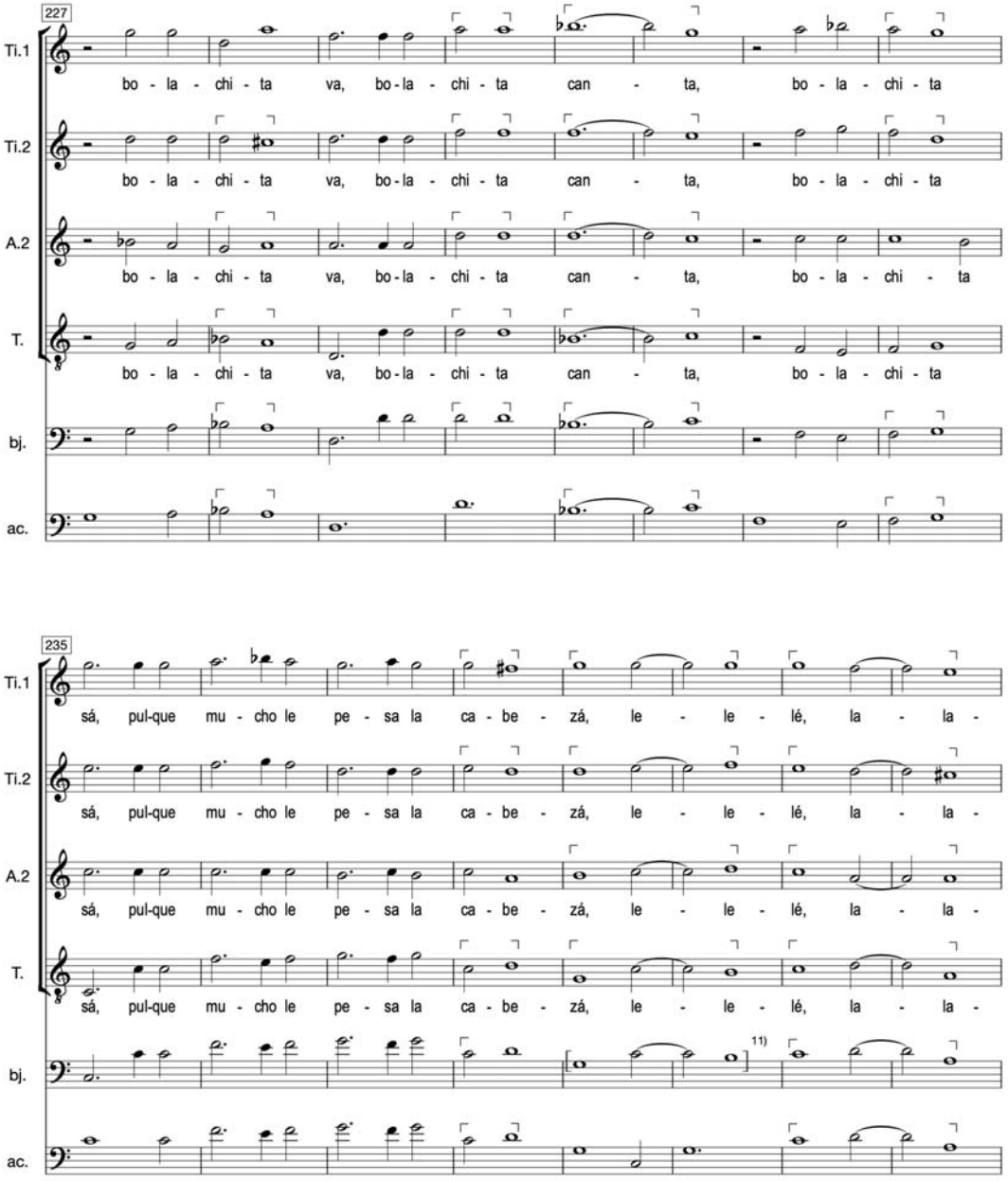
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical sin transportar)



Responsión después de cada 2 coplas. Una copla a dúo y otra sola
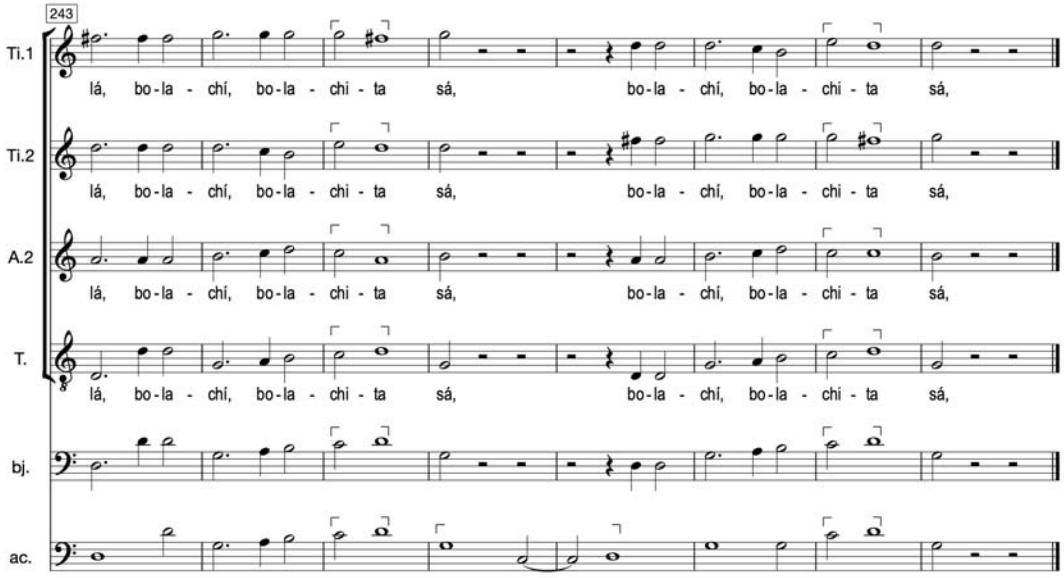


9) Dos silencios de máxima y uno de breve (18 compases de espera previo al inicio de la responsión), en lugar de tres silencios de máxima (24 compases) en el manuscrito.
10) Las partes de alto 2° y de bajón originalmente presentaban el mismo error que las otras partes, pero los silencios de espera fueron tachados.
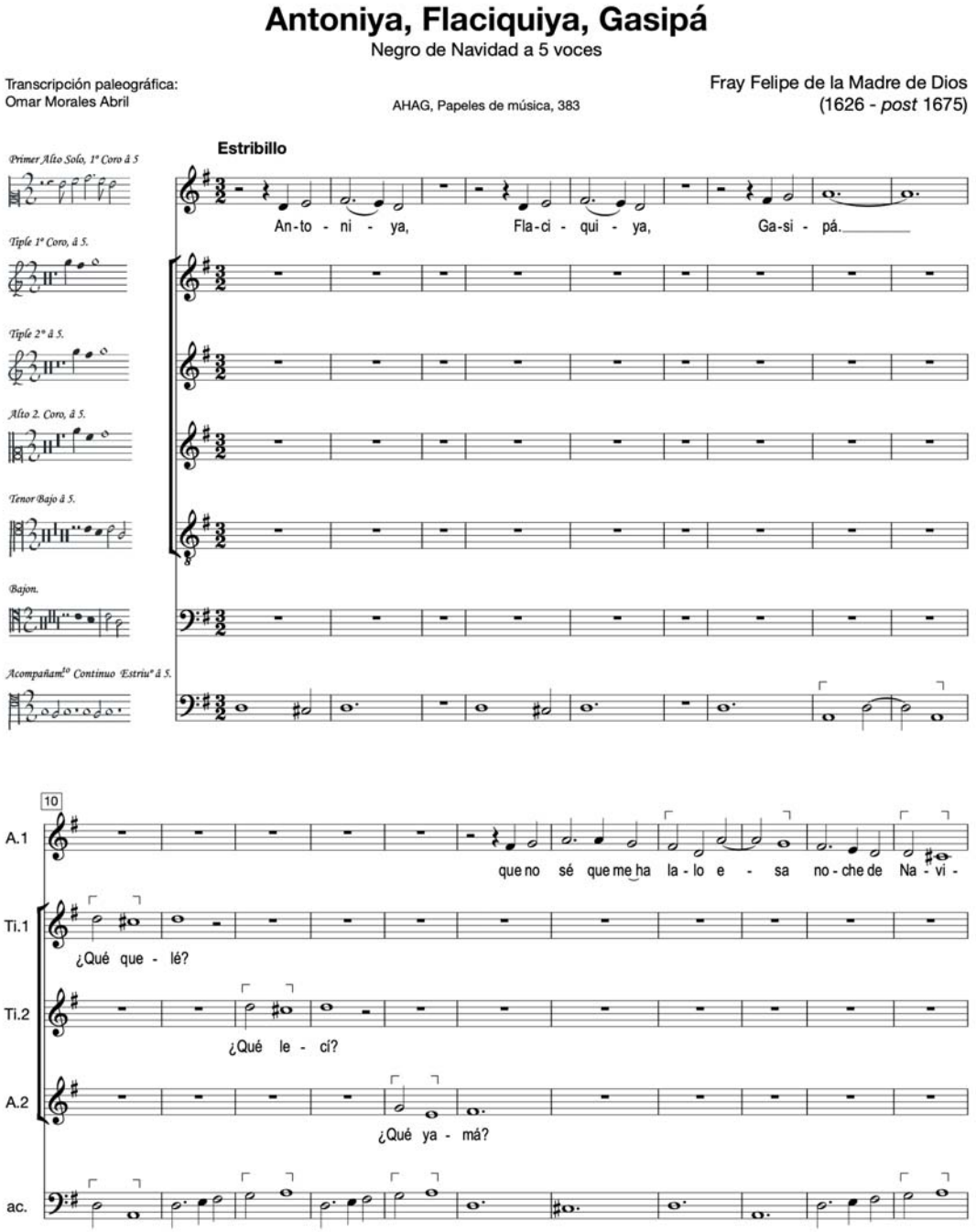


11) Manuscrito roto.
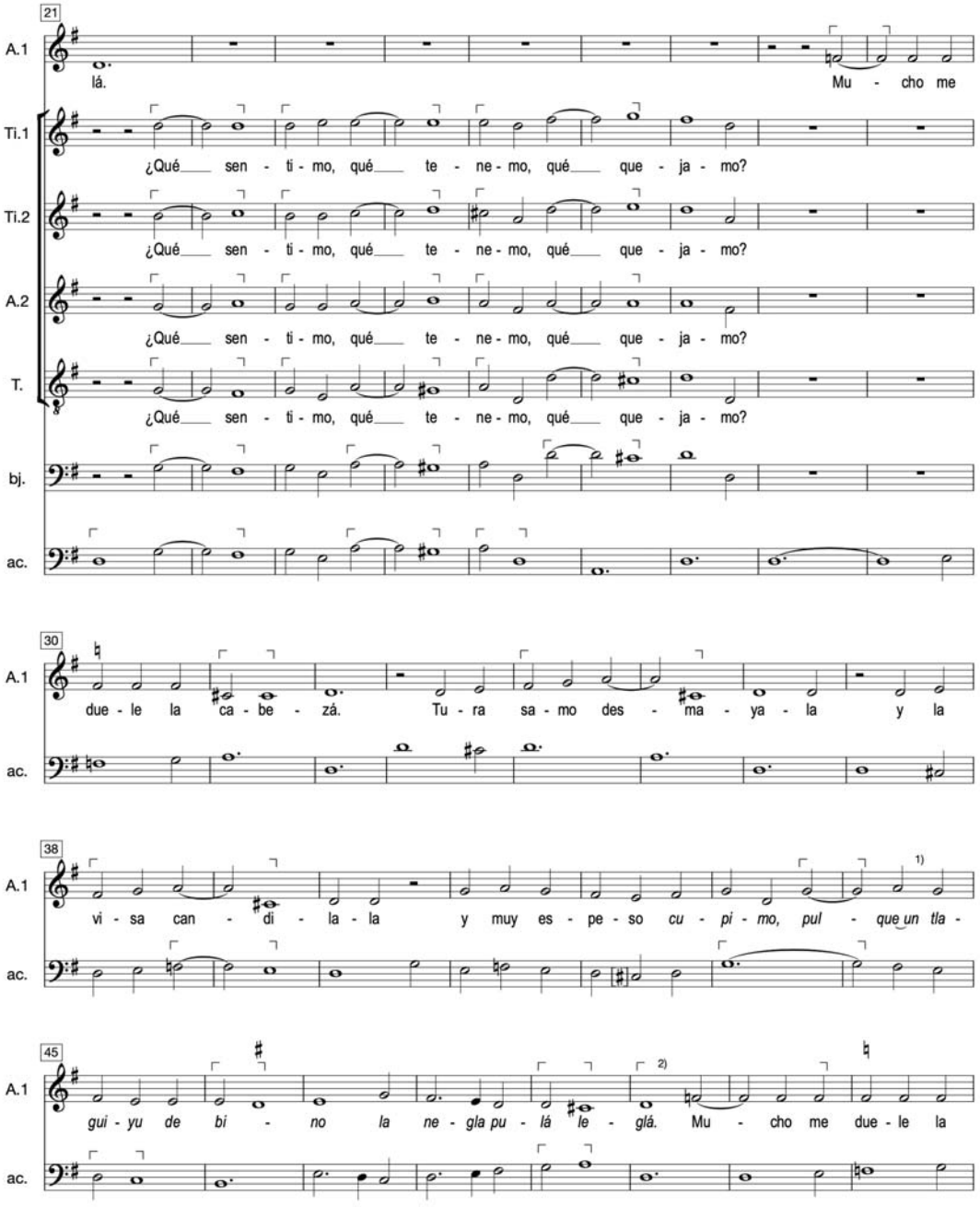
Omar Alí Morales Abril

Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical sin transportar)



Antoniya, Flaciquiya, Gasipá
(versión musical transportada)
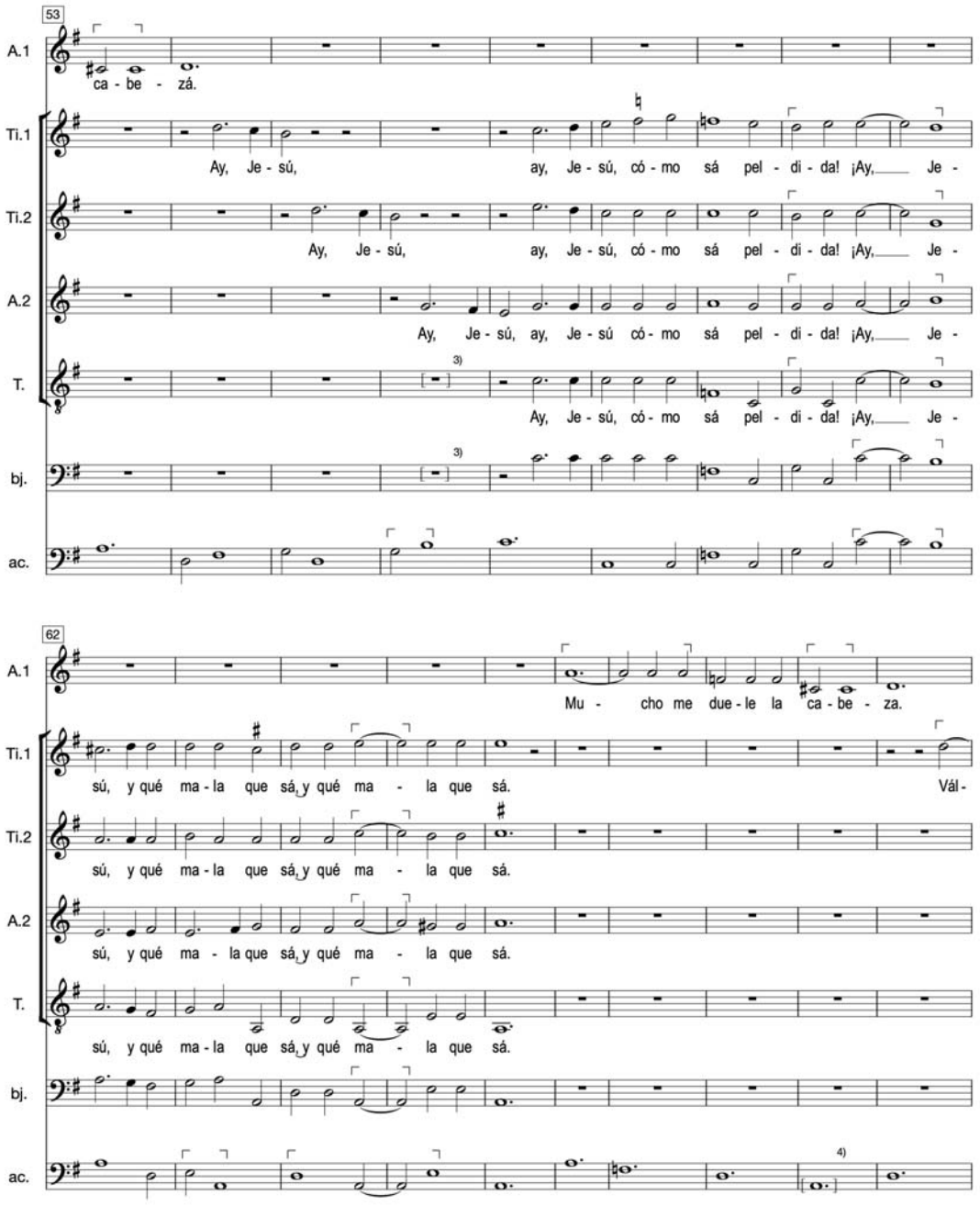

Antoniya, Flaciquiya, Gasipá
Negro de Navidad a 5 voces
Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril
AHAG, Papeles de música, 383
Fray Felipe de la Madre de Dios
(1626 - post 1675)
Estribillo
Primer Alto Solo, 1º Coro à 5
An-to - ni - ya, Fla-ci - qui - ya, Ga-si - pá.
Tiple 1º Coro, à 5.
Tiple 2º à 5.
Alto 2. Coro, à 5.
Tenor Bajo à 5.
Bajon.
Acompañam.to Continuo Estriu.o à 5.
10
A.1
que no sé que me ha la - lo e - sa no - che de Na - vi -
Ti.1
¿Qué que - lé?
Ti.2
¿Qué le - cí?
A.2
¿Qué ya - má?
ac.
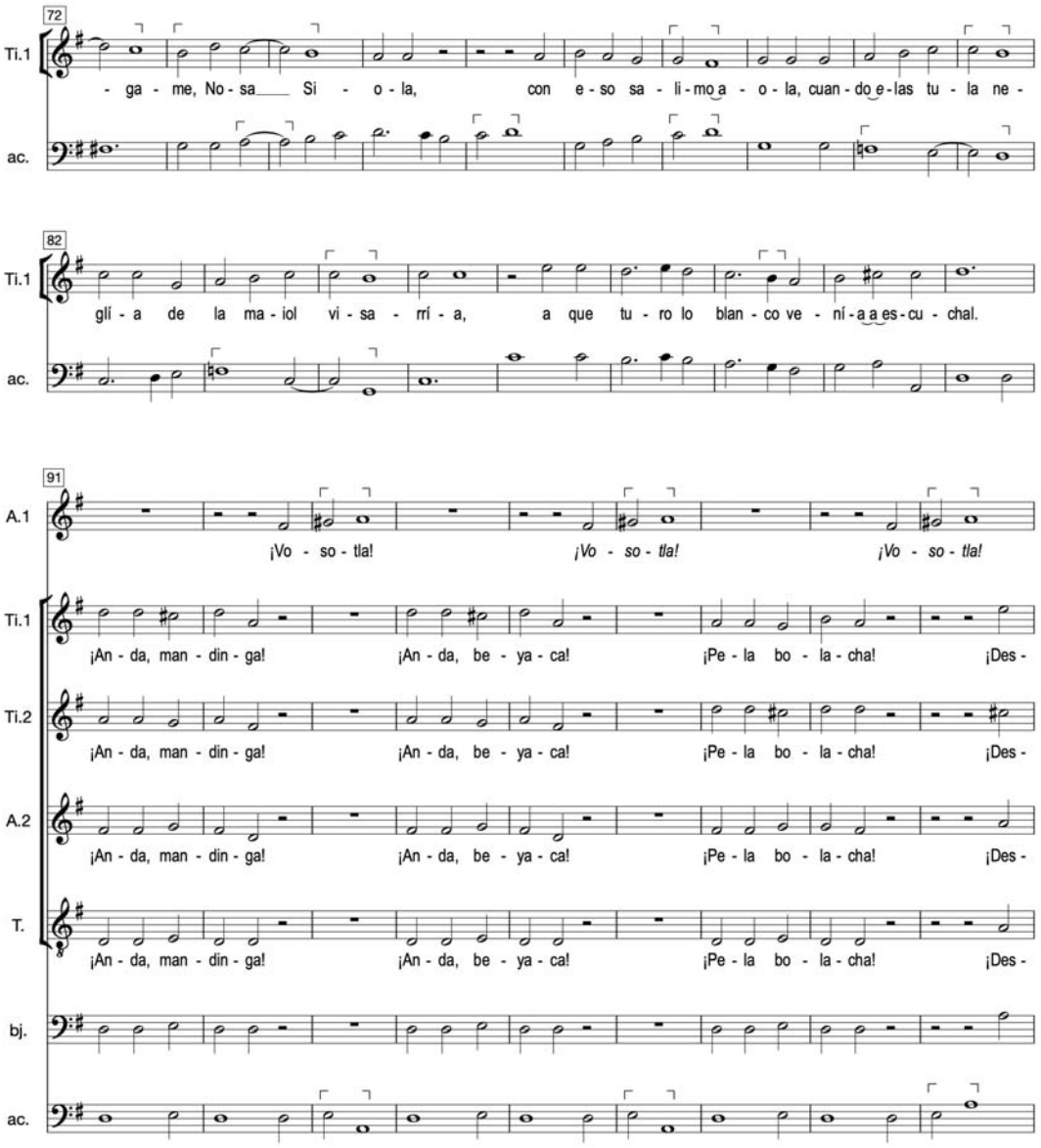


1) Ligadura de fraseo entre estas dos mínimas en el manuscrito. Se omitió porque no coincide con el texto literario, tomado de la otra fuente. Véase la edición poética.
2) El texto literario de esta frase se tomó de la fuente del siglo XVII. Véase la edición poética.

Omar Alí Morales Abril

Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical transportada)
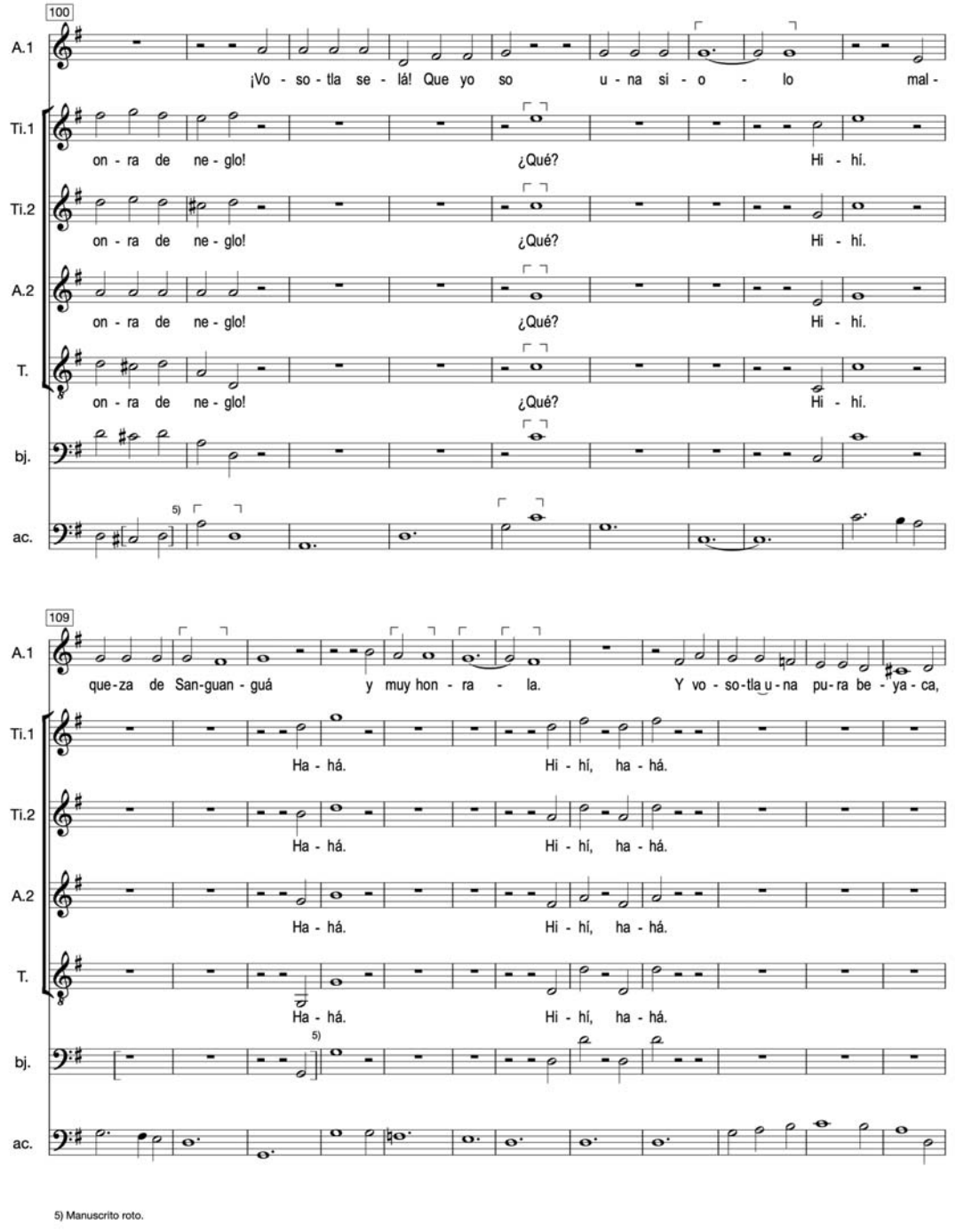


3) Falta un silencio de semibreve en el manuscrito.
4) Manuscrito roto.
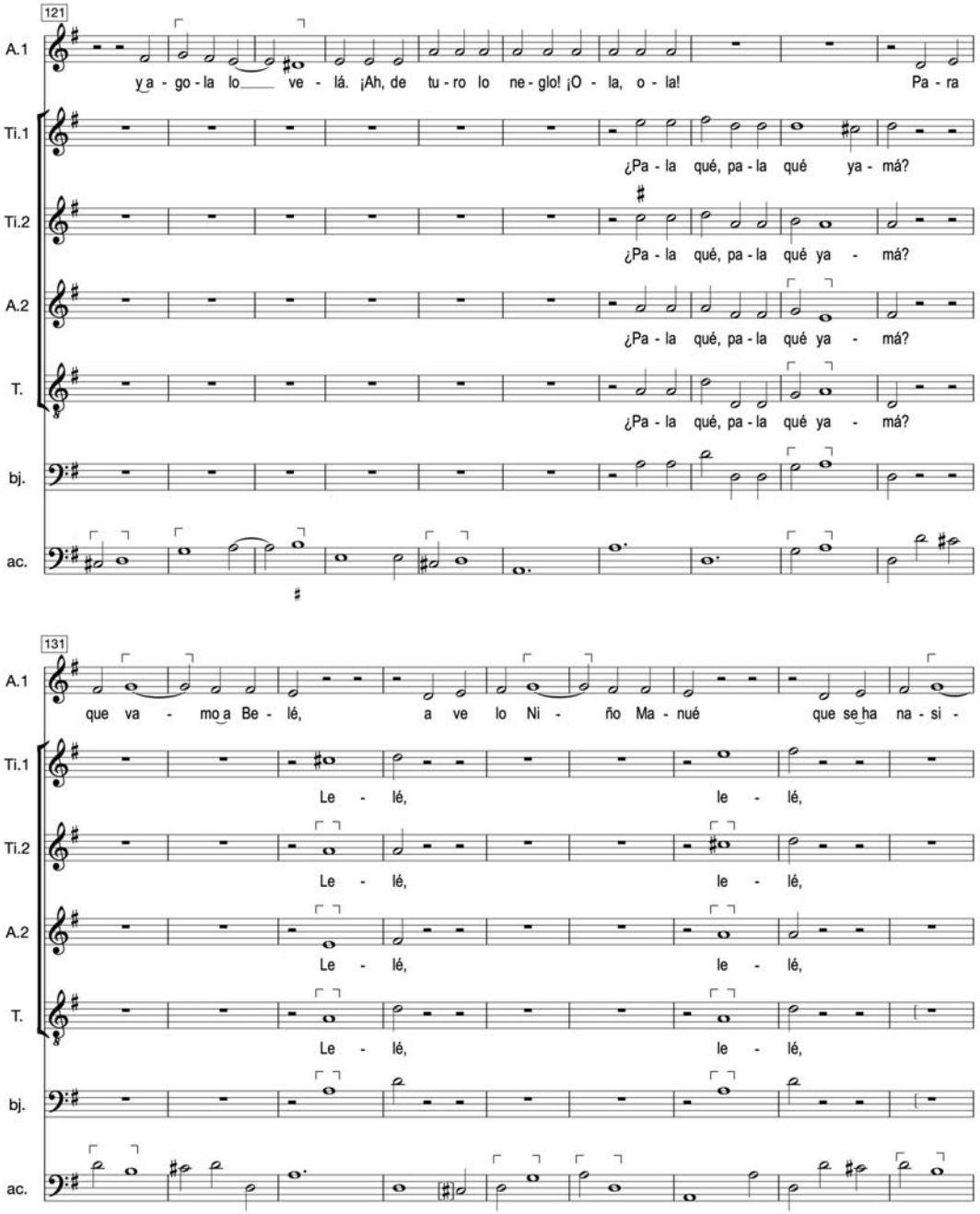

72
Ti.1
- ga - me, No - sa___ Si - o - la, con e - so sa - li - mo a - o - la, cuan - do e - las tu - la ne -
ac.
82
Ti.1
glí - a de la ma - iol vi - sa - rrí - a, a que tu - ro lo blan - co ve - ní - a a es - cu - chal.
ac.
91
A.1
¡Vo - so - tla! ¡Vo - so - tla! ¡Vo - so - tla!
Ti.1
¡An - da, man - din - ga! ¡An - da, be - ya - ca! ¡Pe - la bo - la - cha! ¡Des -
Ti.2
¡An - da, man - din - ga! ¡An - da, be - ya - ca! ¡Pe - la bo - la - cha! ¡Des -
A.2
¡An - da, man - din - ga! ¡An - da, be - ya - ca! ¡Pe - la bo - la - cha! ¡Des -
T.
¡An - da, man - din - ga! ¡An - da, be - ya - ca! ¡Pe - la bo - la - cha! ¡Des -
bj.
ac.
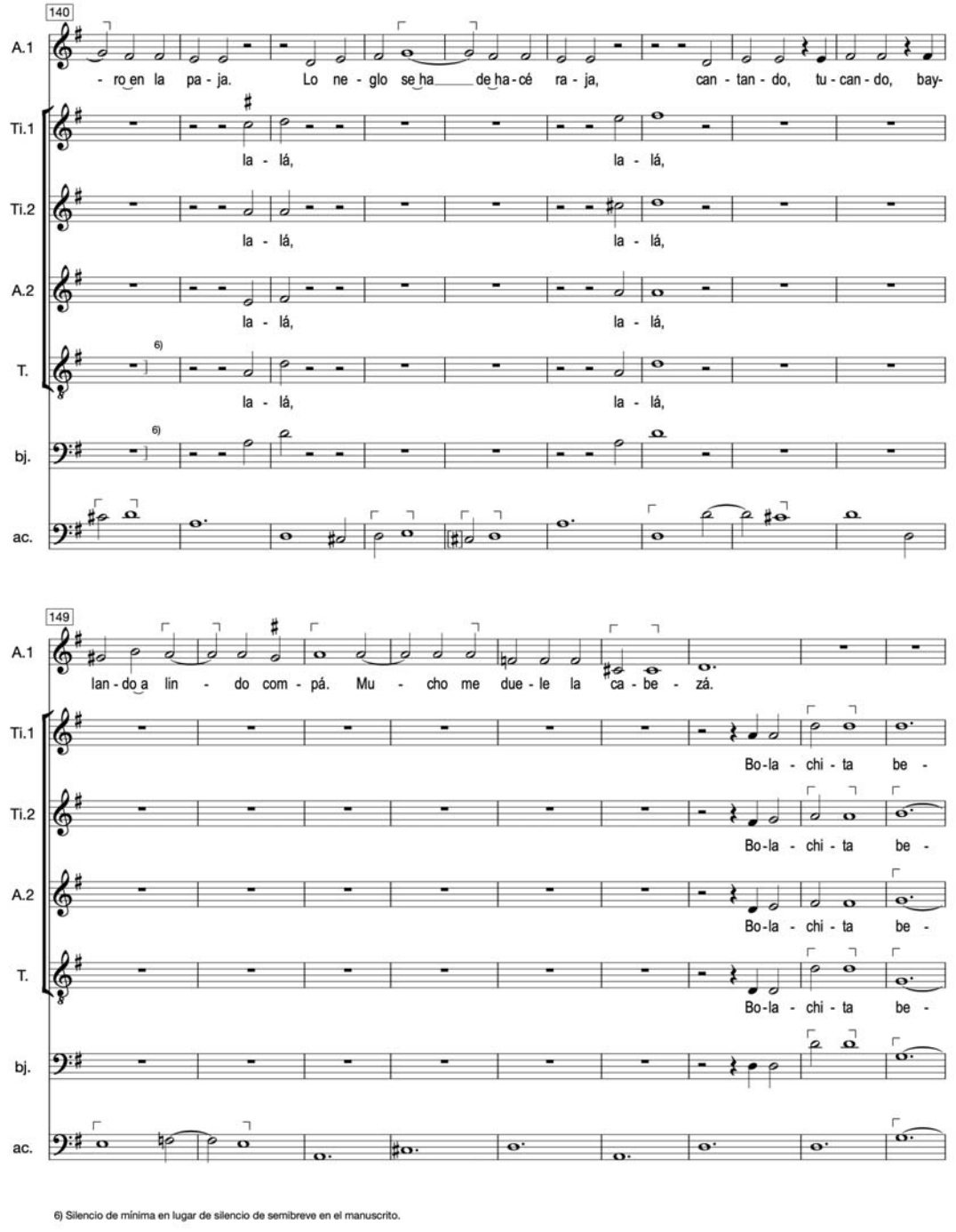
Omar Alí Morales Abril

Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical transportada)
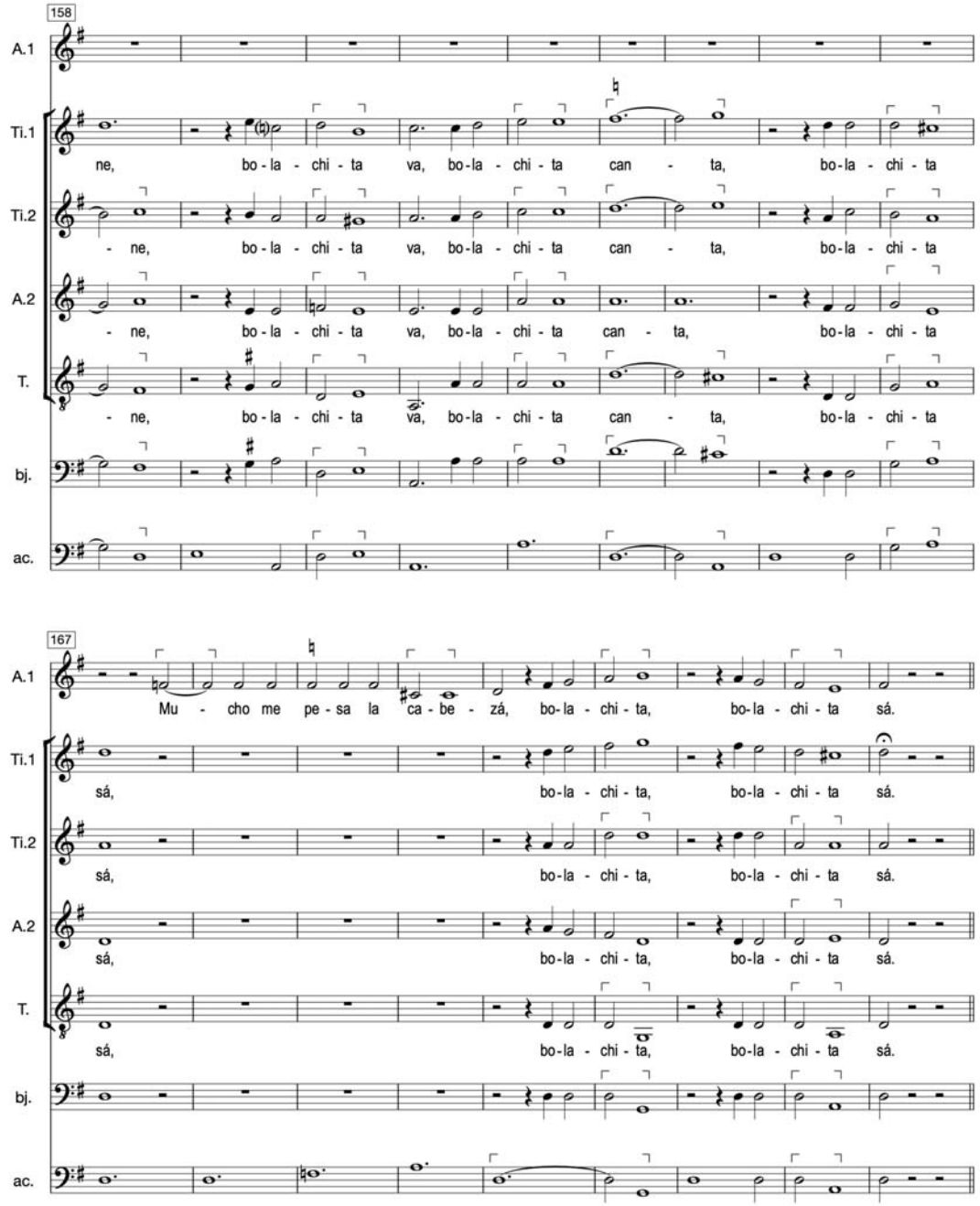


5) Manuscrito roto.

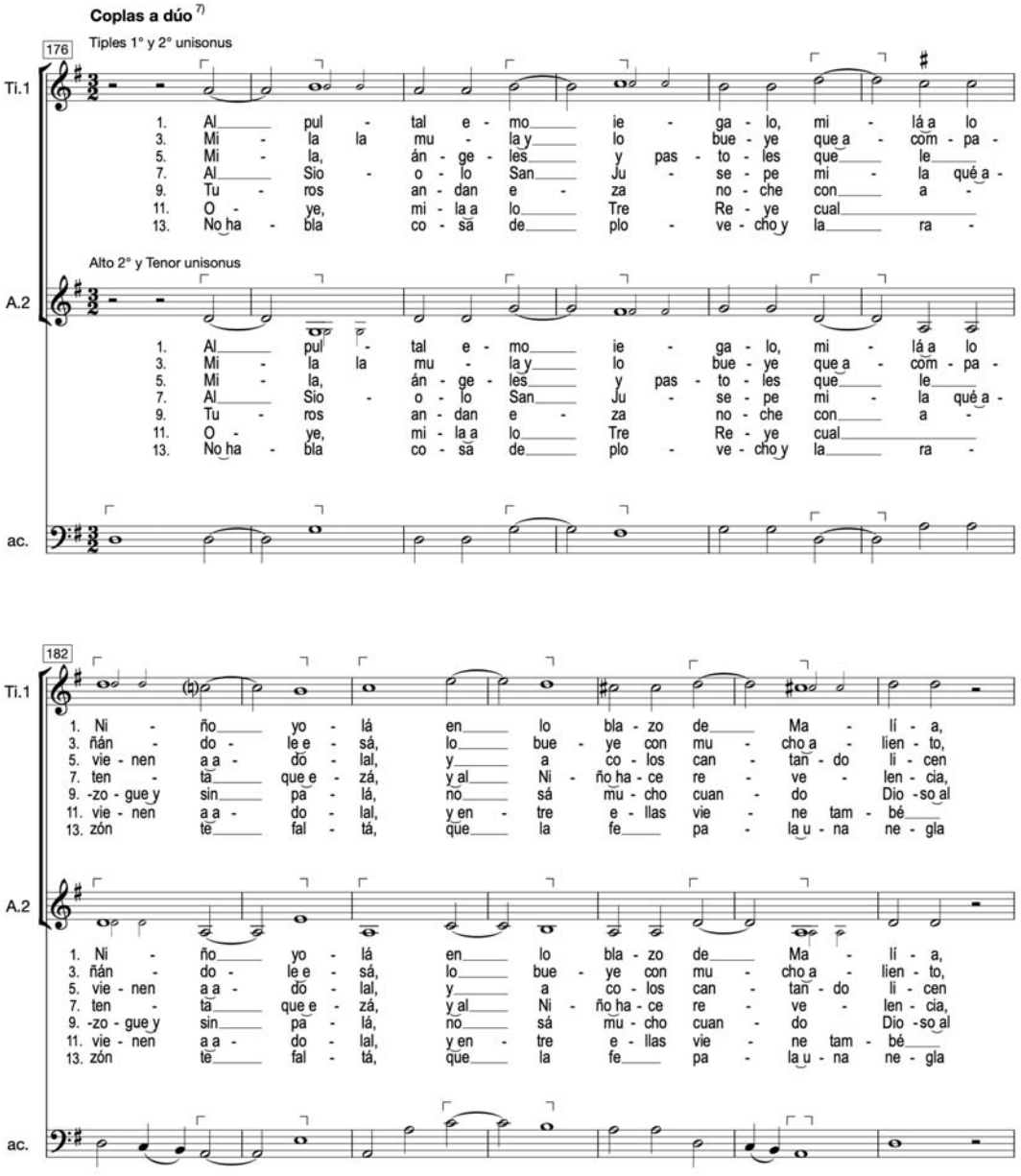

121
A.1
y a - go - la lo ve - lá. ¡Ah, de tu - ro lo ne - glo! ¡O - la, o - la! Pa - ra
Ti.1
¿Pa - la qué, pa - la qué ya - má?
Ti.2
¿Pa - la qué, pa - la qué ya - má?
A.2
¿Pa - la qué, pa - la qué ya - má?
T.
¿Pa - la qué, pa - la qué ya - má?
bj.
ac.
131
A.1
que va - mo a Be - lé, a ve lo Ni - ño Ma - nué que se ha na - si -
Ti.1
Le - lé, le - lé,
Ti.2
Le - lé, le - lé,
A.2
Le - lé, le - lé,
T.
Le - lé, le - lé,
bj.
ac.
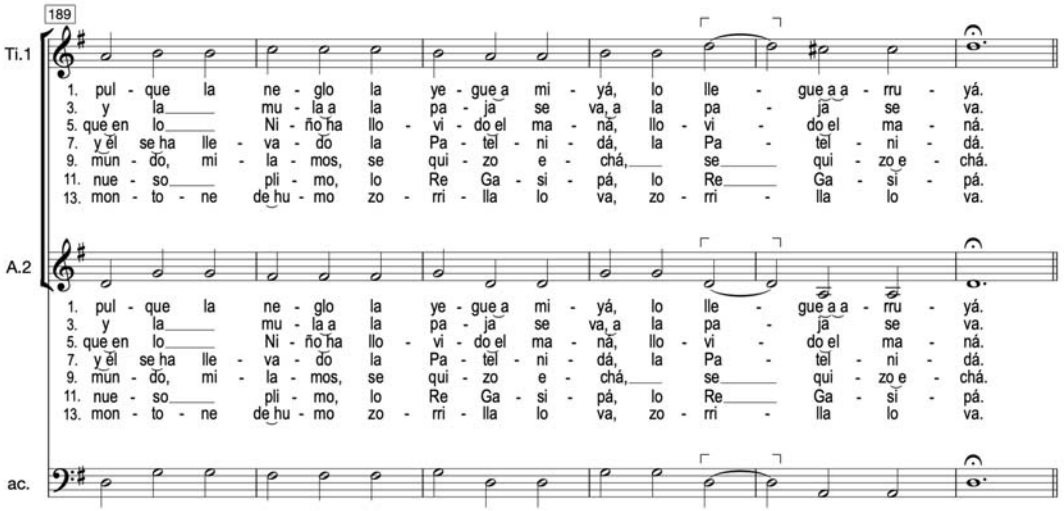


6) Silencio de mínima en lugar de silencio de semibreve en el manuscrito.


158
A.1
Ti.1
ne, bo - la - chi - ta va, bo - la - chi - ta can - ta, bo - la - chi - ta
Ti.2
- ne, bo - la - chi - ta va, bo - la - chi - ta can - ta, bo - la - chi - ta
A.2
- ne, bo - la - chi - ta va, bo - la - chi - ta can - ta, bo - la - chi - ta
T.
- ne, bo - la - chi - ta va, bo - la - chi - ta can - ta, bo - la - chi - ta
bj.
ac.
167
A.1
Mu - cho me pe - sa la ca - be - zá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
Ti.1
sá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
Ti.2
sá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
A.2
sá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
T.
sá, bo - la - chi - ta, bo - la - chi - ta sá.
bj.
ac.
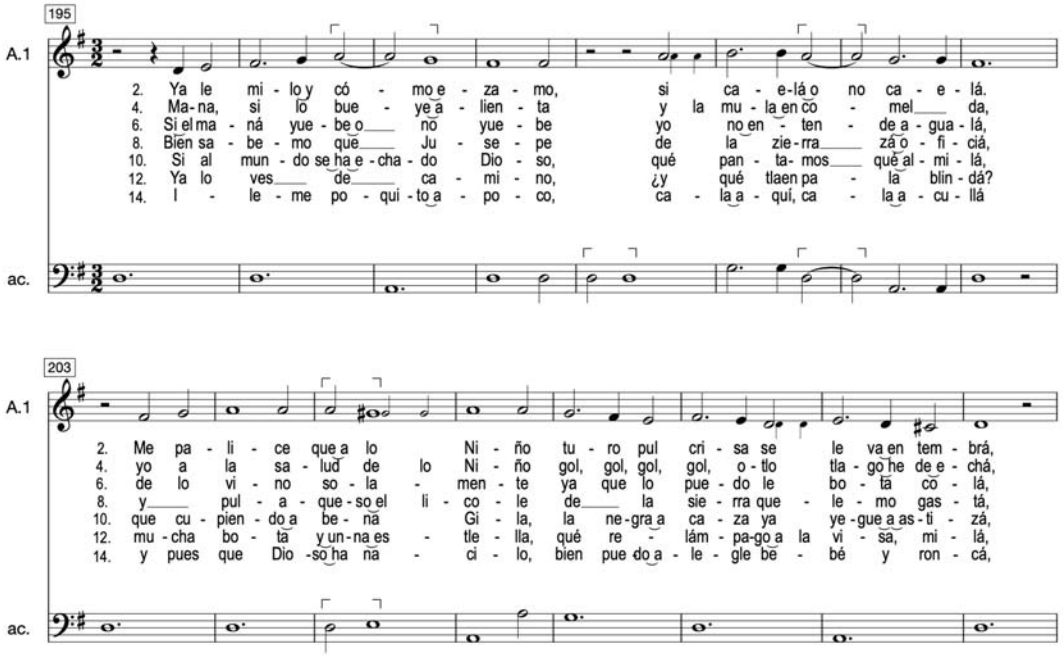
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical transportada)



7) Se invirtió el orden de las coplas 11 y 13, pues en el manuscrito la última refiere aún a la descripción de la escena del portal de Belén, mientras que la penúltima redirige la atención al personaje borracho, que se despedirá.
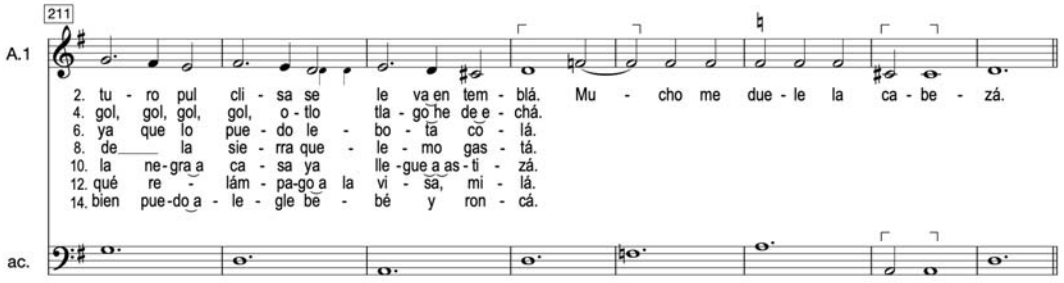


Coplas solas del alto primero, después de las coplas a dúo[8)]
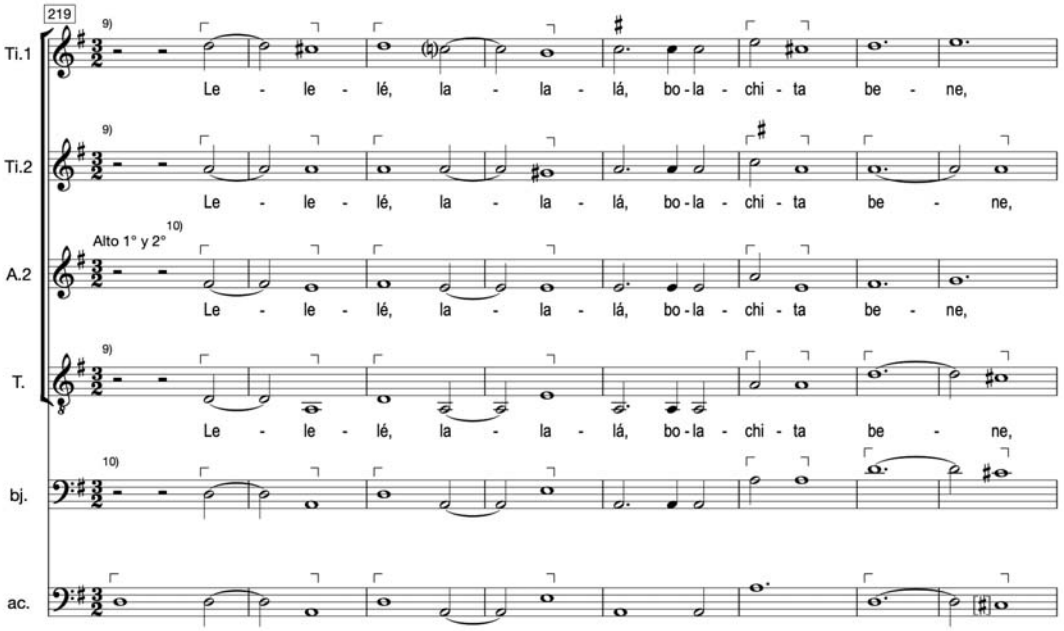


8) Se invirtió el orden de las coplas 12 y 14, pues en el manuscrito la última refiere aún a la descripción de la escena del portal de Belén, mientras que la penúltima constituye la despedida.

Omar Alí Morales Abril
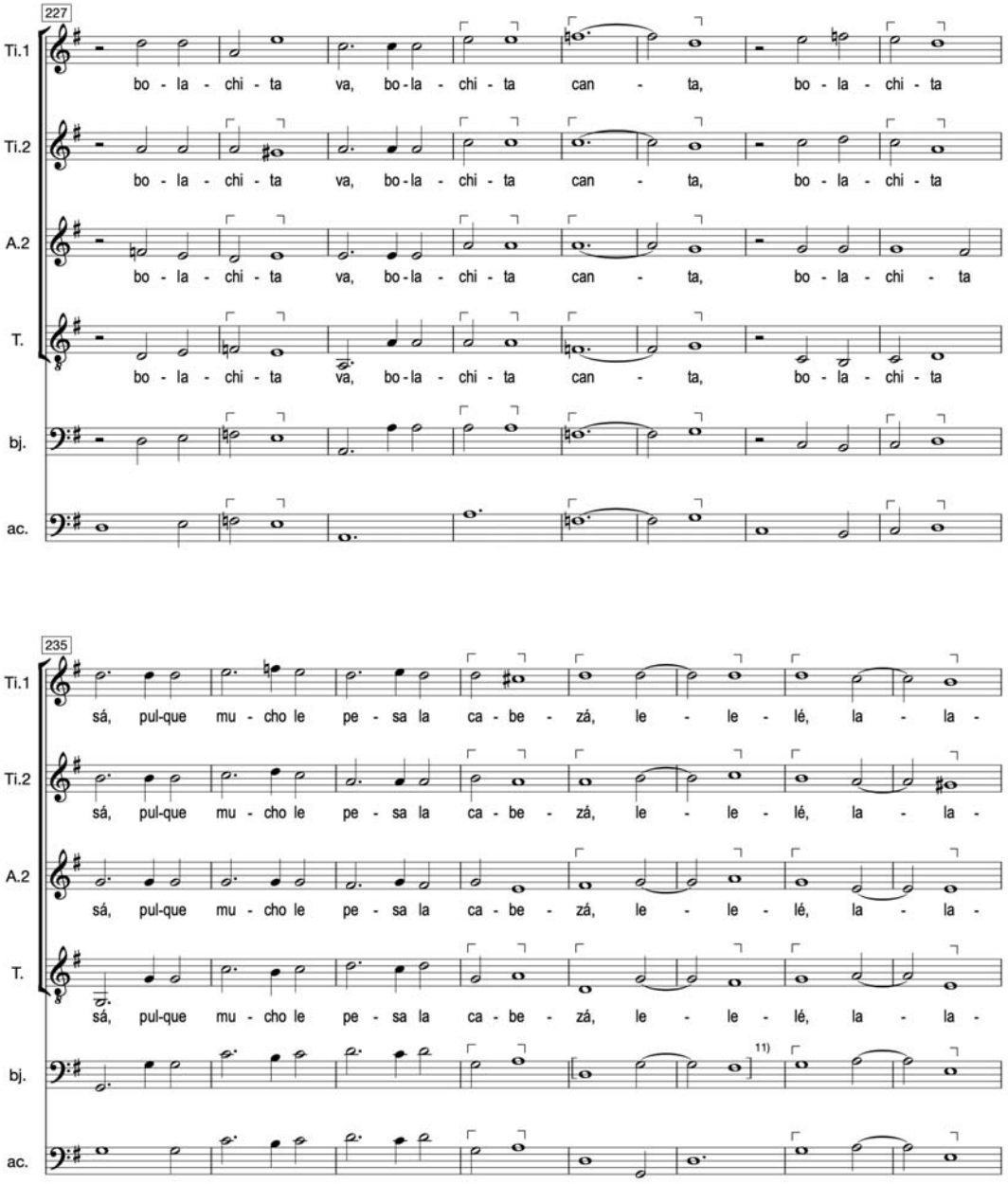
Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical transportada)



Responsión después de cada 2 coplas. Una copla a dúo y otra sola
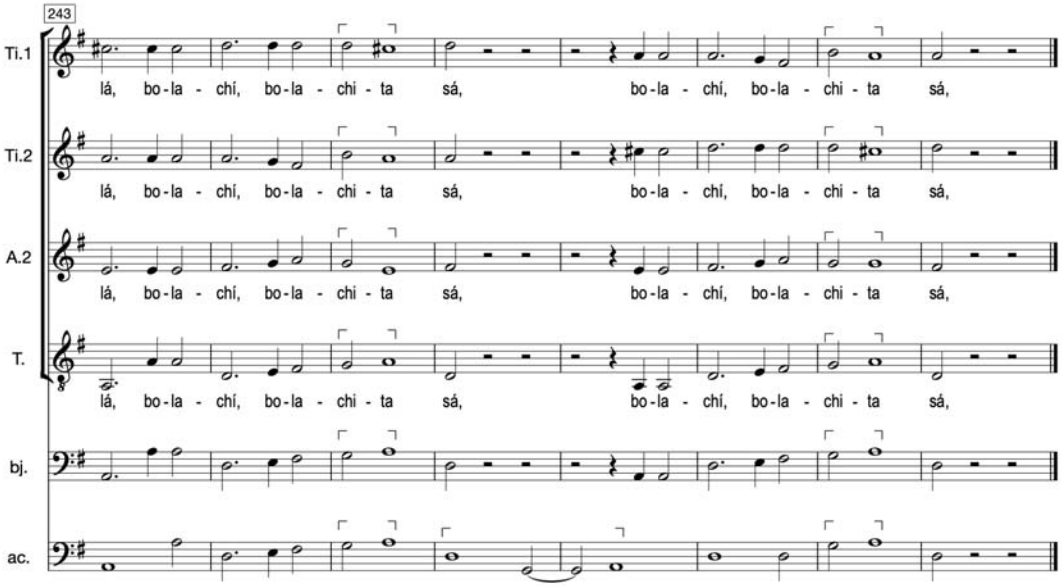


9) Dos silencios de máxima y uno de breve (18 compases de espera previo al inicio de la responsión), en lugar de tres silencios de máxima (24 compases) en el manuscrito.
10) Las partes de alto 2º y de bajón originalmente presentaban el mismo error que las otras partes, pero los silencios de espera fueron tachados.



11) Manuscrito roto.

Omar Alí Morales Abril

Antoniya, Flaciquiya, Gasipá (versión musical transportada)



Quién quierri ver (edición poética)

Introducción

Muy cargado de razones
vino un monsiur[637] a Belén,
y viendo al Dios Niño dijo:
"Éste el mundinovo[638] es".
—¡Per ma fue! ¡Per ma fue!
Que pues todas las cosas contiene
es lo sin duda per tudo mi bien.
¡Per ma fue! ¡Per ma fue!—
Y arrimado al portal, en voz alta
a los pasajeros pregona cortés:
"¡Per ma fue! ¡Per ma fue!"

Coplas solas del francés

[1] Ea, aquí, siñores míos,
mirren si querin ver
que el cielo aquesta noche
rodando está en Belén.
¿Quién querri ver?
[2] Aquí está el portalicu
con la mula y el buey,
el pesebre cun pajas
y el Niño Dios en él.
¿Quién querri ver?
[3] Aquí la Reina Madre
con el Santo José
adoran al Infante

[637] "MONSIUR: Voz francesa, que vale señor. Úsase en castellano hablando de los franceses". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 598. En la parte de tenor se anotó originalmente "gabacho", pero el mismo copista lo tachó y sustituyó por "monsiur".
[638] "MUNDINOVI O MUNDINUEVO: Cierta arca en forma de escaparate que traen a cuestas los saboyardos, la cual se abre en tres partes, y dentro se ven varias figurillas de madera movibles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro que, dándole vueltas con ella, hace que las figurillas anden alrededor, mientras él canta una cancioncilla. Otros hay que se ven por un vidrio graduado que aumenta los objetos, y van pasando varias perspectivas de palacios, jardines y otras cosas". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 631.

que acaba de nacer.
¿Quién querri ver?
[4] Aquí los angelitus,
volando con placer,
la gloria a Dios le cantan
y al hombre la paz fiel.
¿Quién querri ver?
[5] Pastores y pastoras
vienen con sencillez,
y los negrillos vienen
cantando la cumbé[639].
¿Quién querri ver?
[6] Allá vienen tres Reyes
con dones que ofrecer
en oro, inciensu y mirra,
como a Dios, Hombre y Rey.
¿Quién querri ver?
[7] Allí se mira Herodes,
visitando a los tres,
porque todus le dicen
que el Niño es mayor que él.
¿Quién querri ver?
[8] Pagáronlu los otrus,
que aqueste, por ma fuè,
como no debe nada,
no tiene qué temer.
¿Quién querri ver?
[9] Finis coronat opus[640],
denme algo qué comer,
porque cualquiera cosu
tomara yo, ¡pardiez[641]!
¿Quién querri ver?
[10] Yo traigo calabazu[642],

[639] "CUMBÉ: Baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo, a un lado y a otro". *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 700.
[640] Frase latina que se traduce como "El fin corona la obra". De acuerdo a Ángela María Zanoner, "Este dicho recupera el motivo según el cual las acciones se juzgan a la luz de su conclusión". Ángela María ZANONER. *Frases latinas*. Barcelona: Editorial De Vecchi, 2000, p. 84.
[641] "PARDIEZ: Expresión del estilo familiar, que se usa a modo de interjección, para explicar el ánimo en que se está, acerca de una cosa". *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 126.
[642] "CALABAZA [segunda acepción]: Botija que se hace de cierta especie de calabaza [primera acepción], de la cual sacan la carne y pepitas, y seca sirve para llevar vino". *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 54.

que todo es menester,
con el tiempo que corre,
para vivir, beber.
¿Quién querri ver?

Estribillo

¿Quién quierri ver
las cosos curiosos,
lu ruede lus cielus
que ha visto el fransué?
¿Quién querri ver?
—Ande la rueda y el silbo[643] también,
que muestre a Dios-Hombre, Pastor de su grey.
—Y la cantinela de Francia le dé
solaz a los Reyes, obsequio a su ley.
—¿Quién quierri ver
las cosos curiosos,
lu ruede lus cielus
que ha visto el fransué.
¿Quién querri ver?

Coplas solas

[1] Llegose, por ver, un ciego,
suplicándole al francés
le conceda, por sus ojos,
tan nunca vista merced.
[2] Respondió el frinfrón[644]: "Es bueno
haga de ciego papel,
cuando vemos que una bestia,
viendo a la mula y el buey".
[3] Levantó el bordón[645] el ciego,

[643] "SILBO: El sutil ruido que se hace con la boca, frunciendo por los extremos los labios, para que suene violentado el aire. También se hace metiendo en la boca los dedos u otra cosa a propósito a este efecto". *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 113.
[644] "FLINFLÓN: El hombre de presencia abultada, fresco de cara y rubio, como alemán u otra nación del norte. Parece pudo dársele este nombre por la figura Onomatopeya del sonido fuerte y violento de su pronunciación. Otros dicen FRINFRÓN". *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 765.
[645] "BORDÓN: Báculo o palo que suele ser más alto que la estatura de un hombre, con un recatón de hierro a la punta, y en el medio y la cabeza unos botones que le adornan. Usan de él los peregrinos y los religiosos franciscanos". *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 651.

y antes que hiciera el de-ber
un palo le dio el monsiur,
y en buen sentir fueron tres.
[4] Al quejarse el pobre ciego,
dice el franchote: "¡Pardiez!,
que haciéndote ver estrellas,
de qué te quejas, no sé".
[5] Repetía "Mire, hermano,
perdone si le agravié,
y mire que me contento
sólo con que mire usted".
[6] Yo imaginaba que era
de Ber-bería y lo erré,
que ya conozco es, sin duda,
sego-vi-ano o gi-no-vés.
[7] Llegó un sacristán al punto,
con regocijo y placer,
fiesta de todos los años,
que pareció entremés.
[8] Empezó a arrojar latines
con presumida altivez,
y tales que en buen romance
nadie los pudo entender.
[9] El gabacho[646] alborotado,
con temerario desdén
le cantó, al Sacris Solemnis,
un Pange Lingua[647] cruel.
[10] El sacristán, ofendido,
se queja a los Reyes, fiel,
con tan grandes sumisiones,
que lo hicieron sumiller[648].

[646] "GABACHO: Soez, asqueroso, sucio, puerco y ruin. Es voz de desprecio con que se moteja a los naturales de los pueblos que están a las faldas de los Pirineos, entre el río llamado Gaba, porque en ciertos tiempos del año vienen al reino de Aragón y otras partes, donde se ocupan y ejercitan en los ministerios más bajos y humildes". *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 1.
[647] *Sacris Solemniis* y *Pange lingua* son dos himnos litúrgicos para la fiesta del *Corpus Christi*. El primero para el oficio de maitines y el segundo para el oficio de vísperas. Aunque no tengo la certeza del sentido con el que aquí se citan, es posible que hagan referencia a la malicia del francés de cantar adrede el himno de un oficio en el momento del otro y así trastocar lo prescrito por la liturgia.
[648] "SUMILLER: Oficio honorífico en palacio, el cual es jefe o superior en varias oficinas y ministerios de él. Distínguese por los nombres de las mismas oficinas y ministerios. Es nombre introducido en Castilla con la casa de Borgoña". *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 183.

[11] Alega que su sotana
de La Mancha pudo ser,
si no pasara a Girona
desde Rota, por Vegel.
[12] El monsiur, con reverencia,
adora rendido a Aquél,
que tres coronas por lises[649]
consagran a su poder.

[649] "FLOR DE LIS: Insignia con que se adorna el escudo de las armas de Francia, que son tres lirios, porque en aquella lengua se le llama Lis esta flor. *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 767.

Quién quierri ver
(versión musical sin transportar)
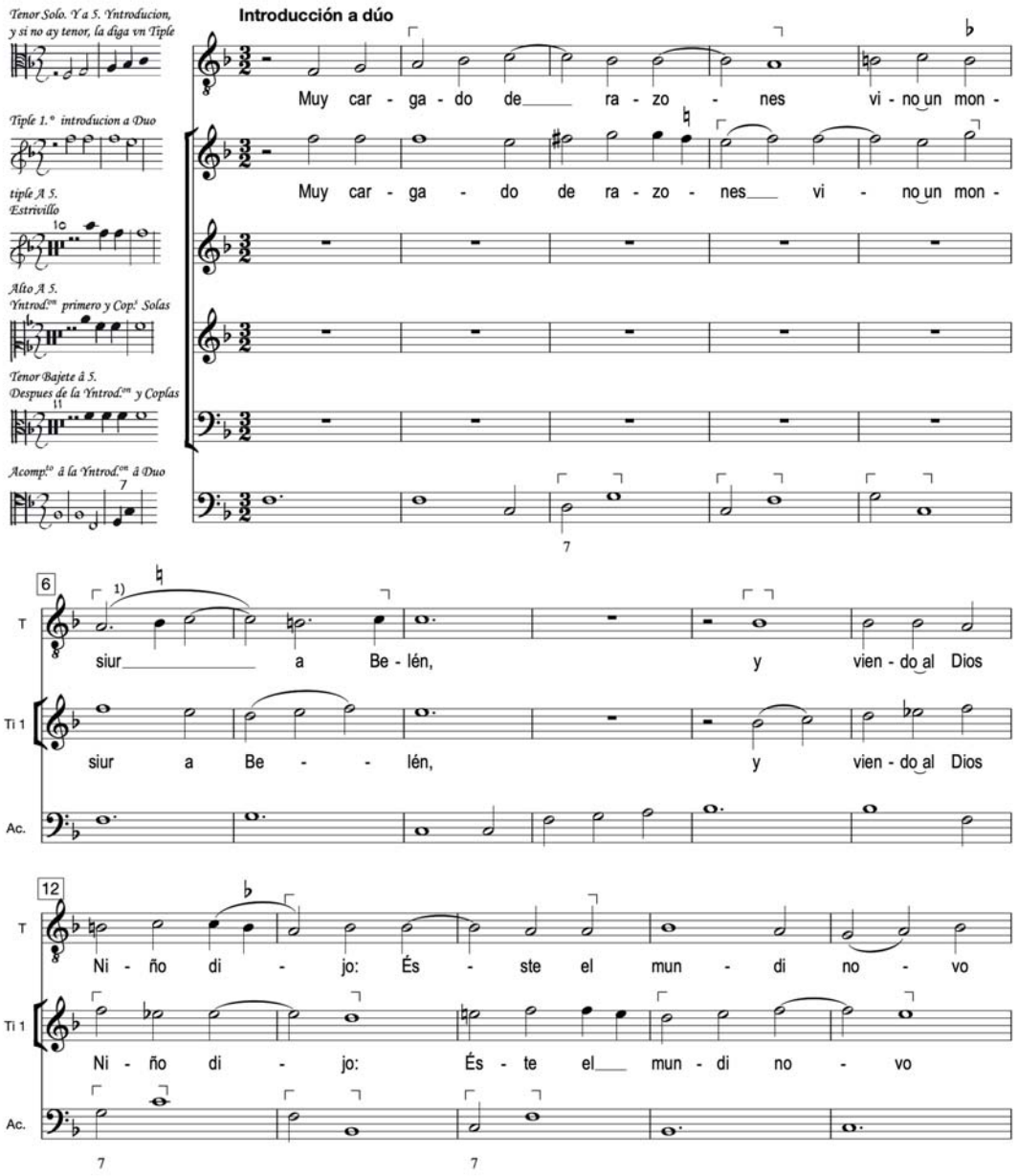
Quién quierri ver

Villancico de Navidad y de Reyes a cinco voces
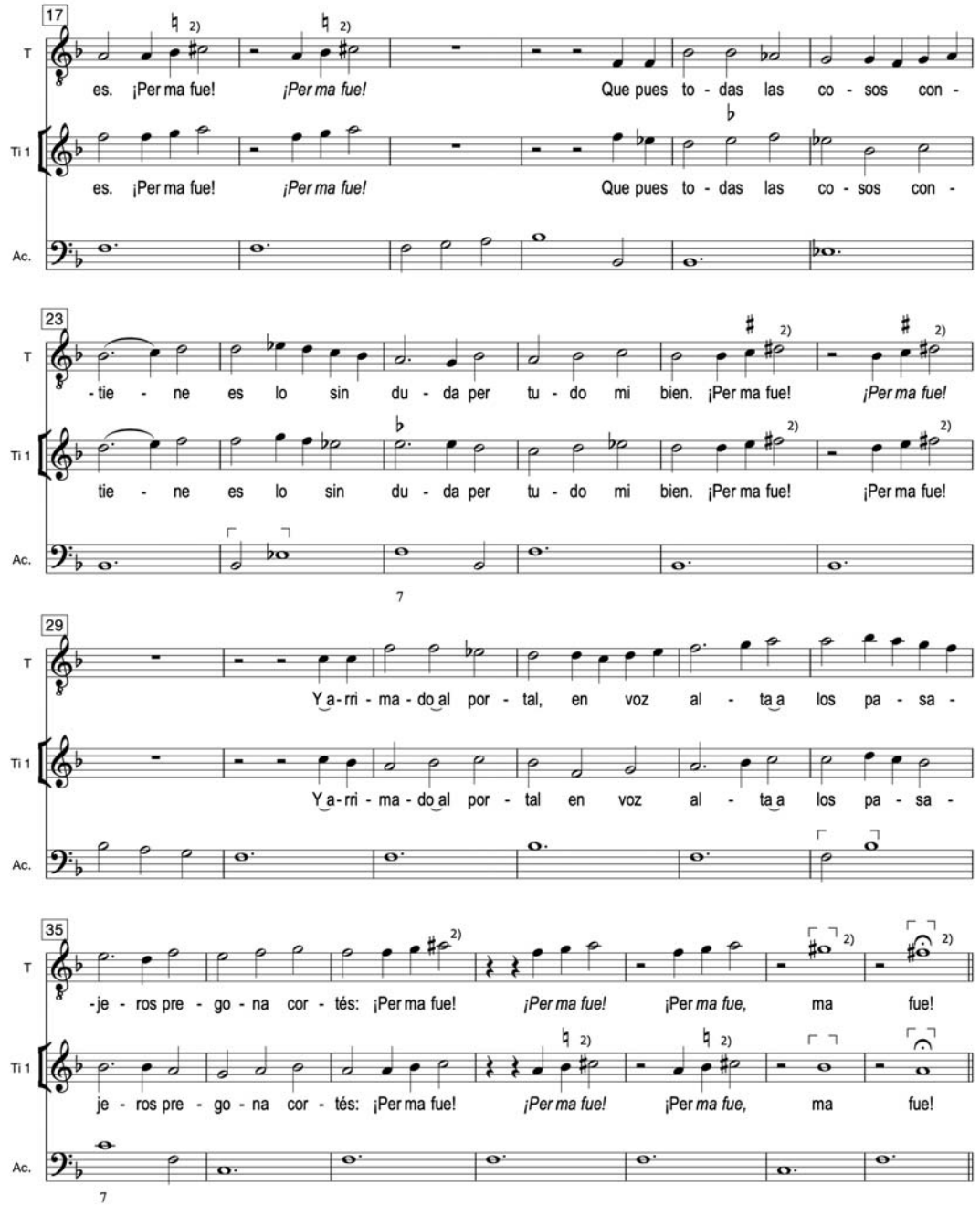
Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril

AHAG, Papeles de música, 787

Diego José de Salazar
(*floruit* 1685-1709)
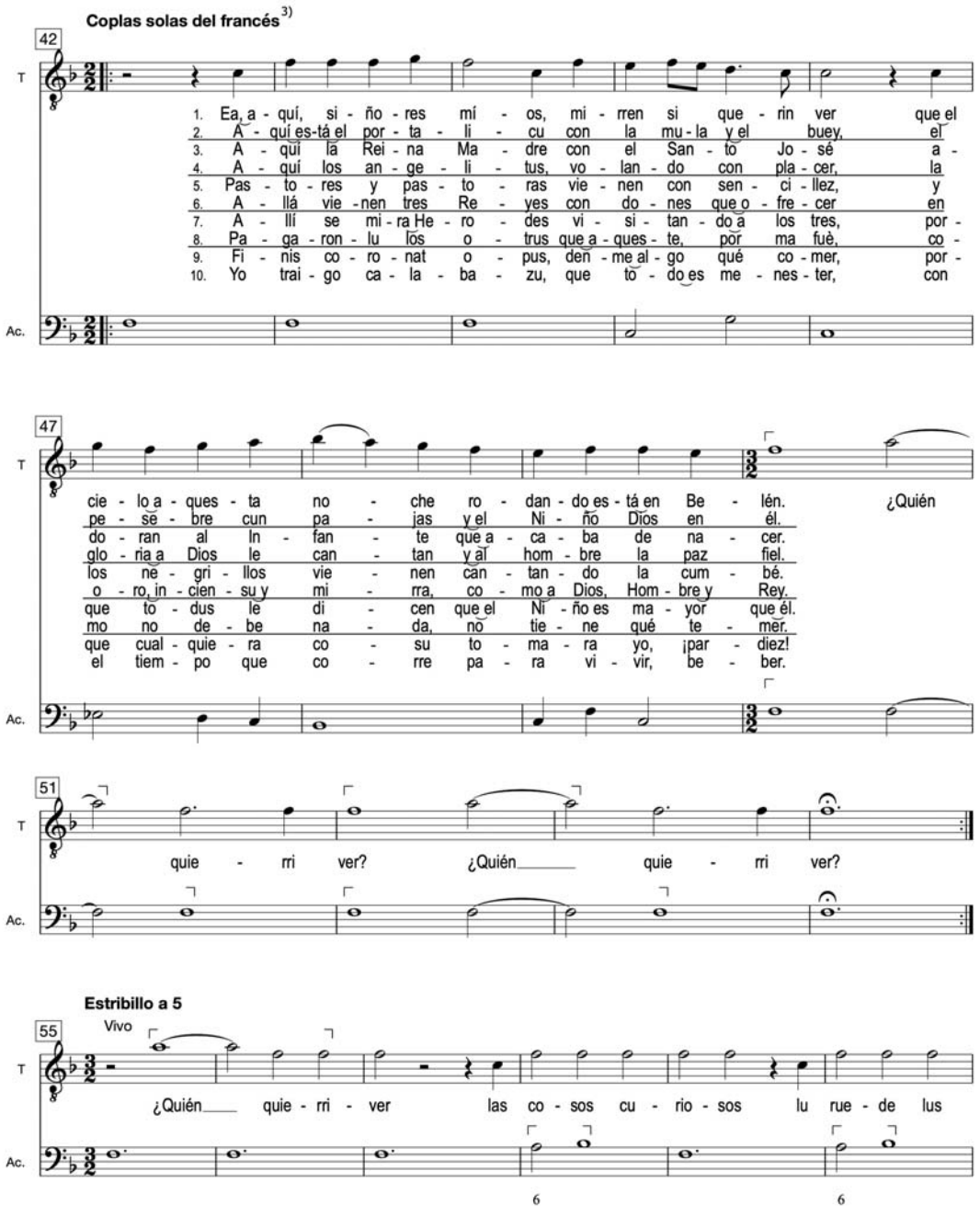


1) "gabacho", originalmente en el manuscrito. El mismo copista lo cambió por "monsiur" con posterioridad.
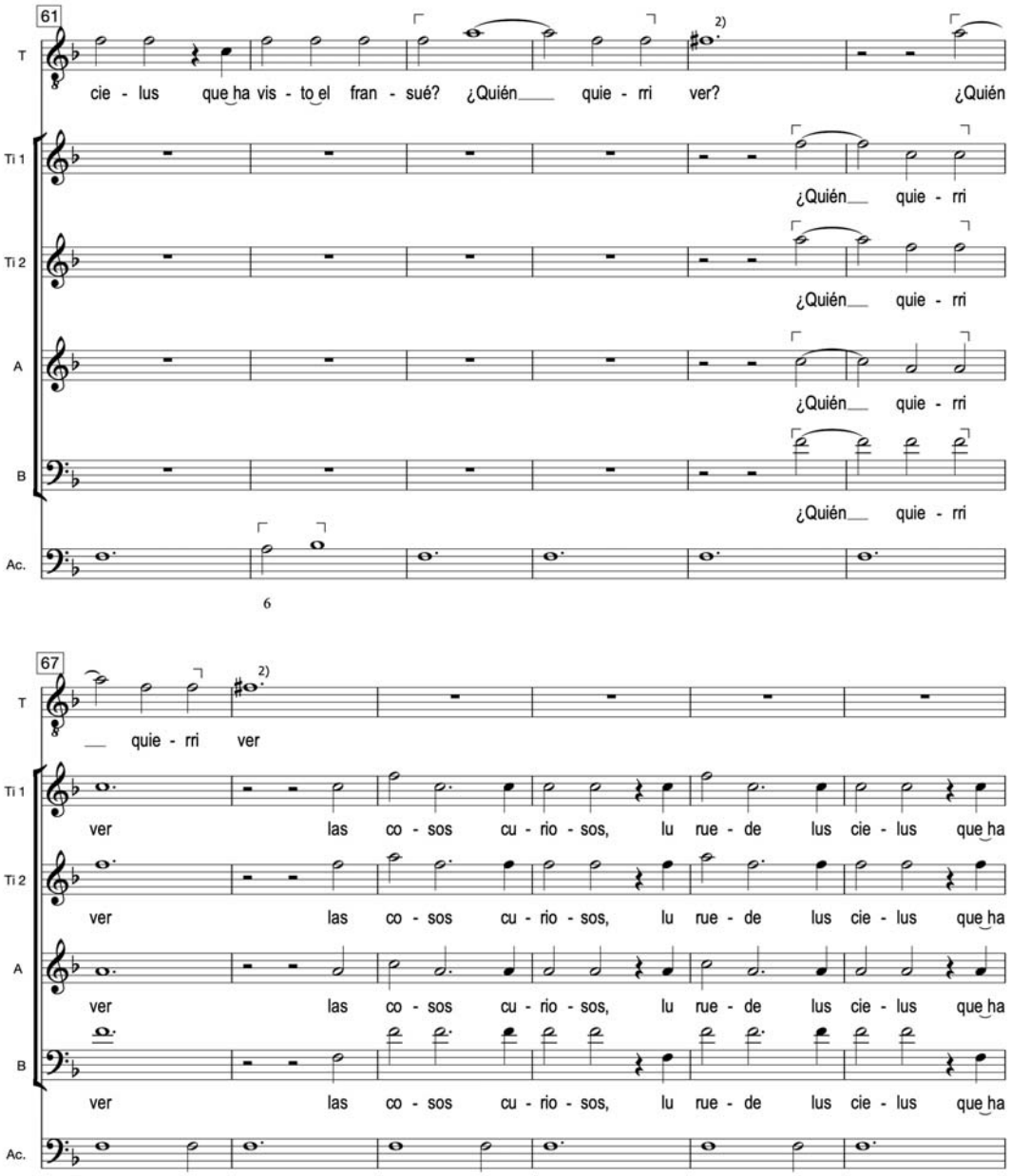


2) Ésta y otras alteraciones incongruentes que suelen aparecer en las expresiones finales que pregona el francés posiblemente representan, más que una entonación precisa, el efecto de un grito destemplado y molesto.

Quién quierri ver (versión musical sin transportar)
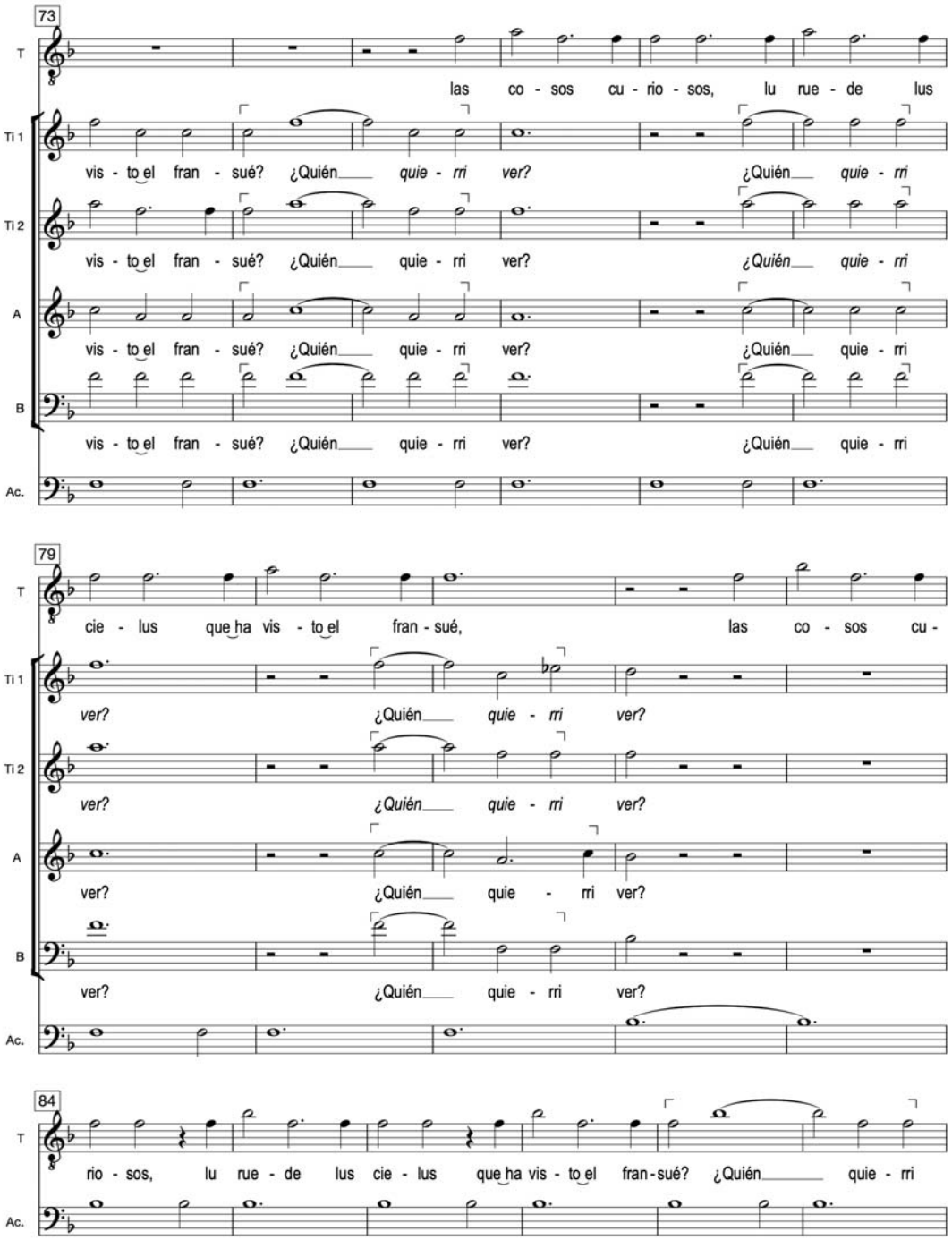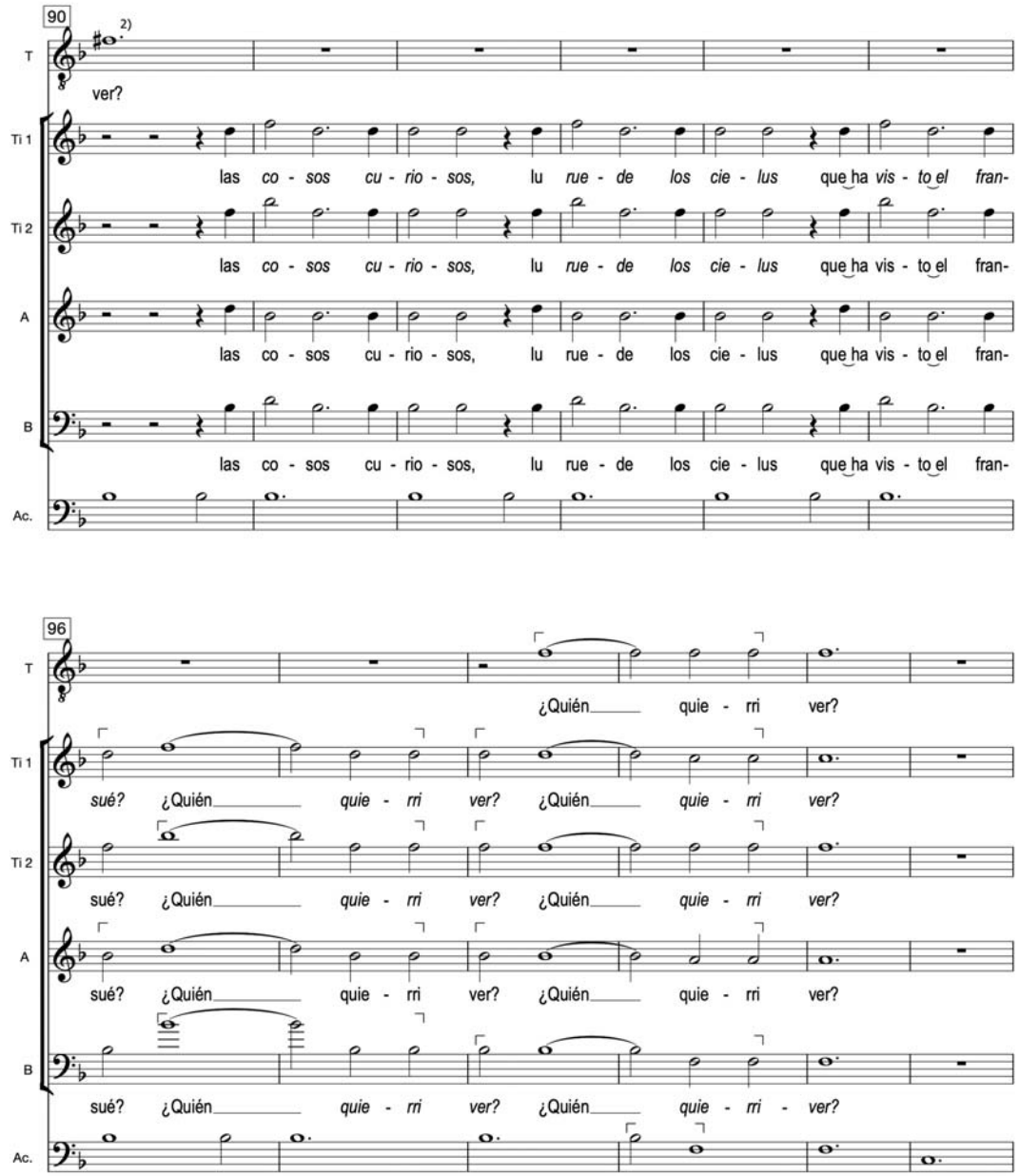


3) Estas "Coplas solas del Franzes" están anotadas en un medio pliego suelto, que se colocó dentro del pliego de la parte de Tenor. La letra de las 10 coplas no aparecen en el pliego impreso. Es probable que tanto letra como música se hayan añadido con posterioridad, sea en Sevilla, por el propio Salazar, o en Guatemala, por Manuel José de Quirós.


61
T
cie - lus que ha vis - to el fran - sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién
Ti 1
¿Quién quie - rri
Ti 2
¿Quién quie - rri
A
¿Quién quie - rri
B
¿Quién quie - rri
Ac.
6
67
T
quie - rri ver
Ti 1
ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
Ti 2
ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
A
ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
B
ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
Ac.

Omar Alí Morales Abril
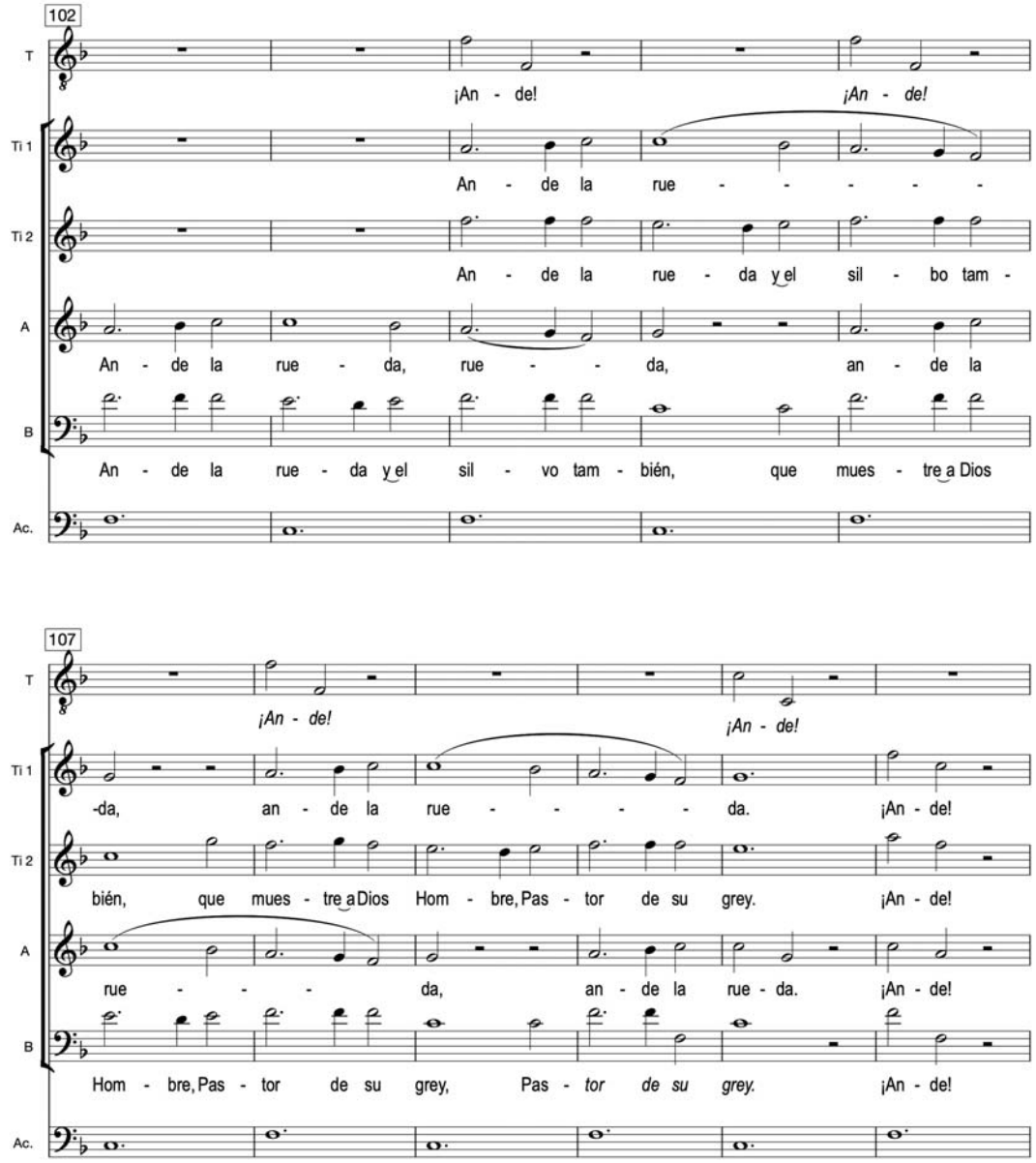
Quién quierri ver (versión musical sin transportar)
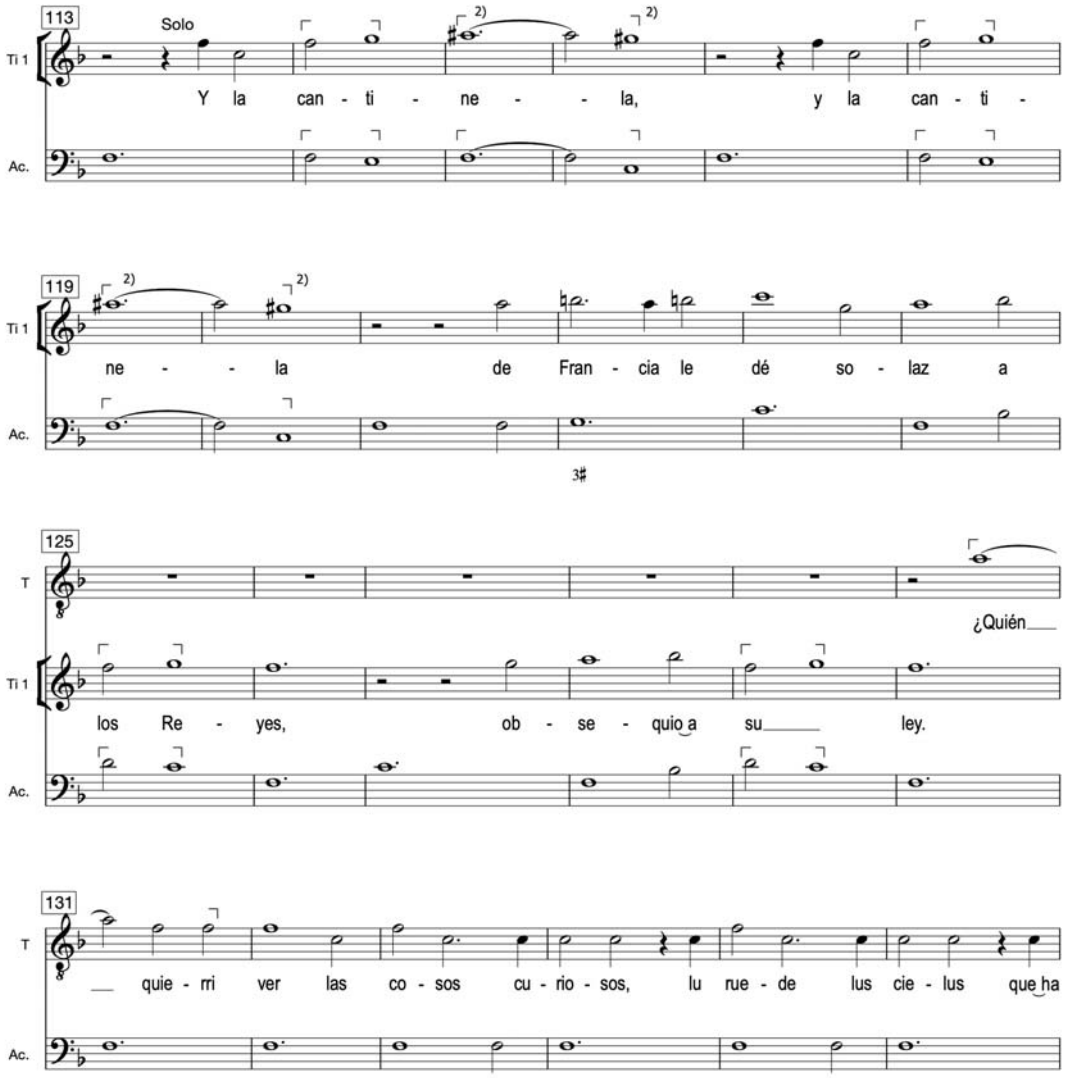



90
2)
T
ver?
Ti 1
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de los cie - lus que ha vis - to el fran-
Ti 2
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de los cie - lus que ha vis - to el fran-
A
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de los cie - lus que ha vis - to el fran-
B
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de los cie - lus que ha vis - to el fran-
Ac.
96
T
¿Quién quie - rri ver?
Ti 1
sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién quie - rri ver?
Ti 2
sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién quie - rri ver?
A
sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién quie - rri ver?
B
sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién quie - rri - ver?
Ac.

Omar Alí Morales Abril
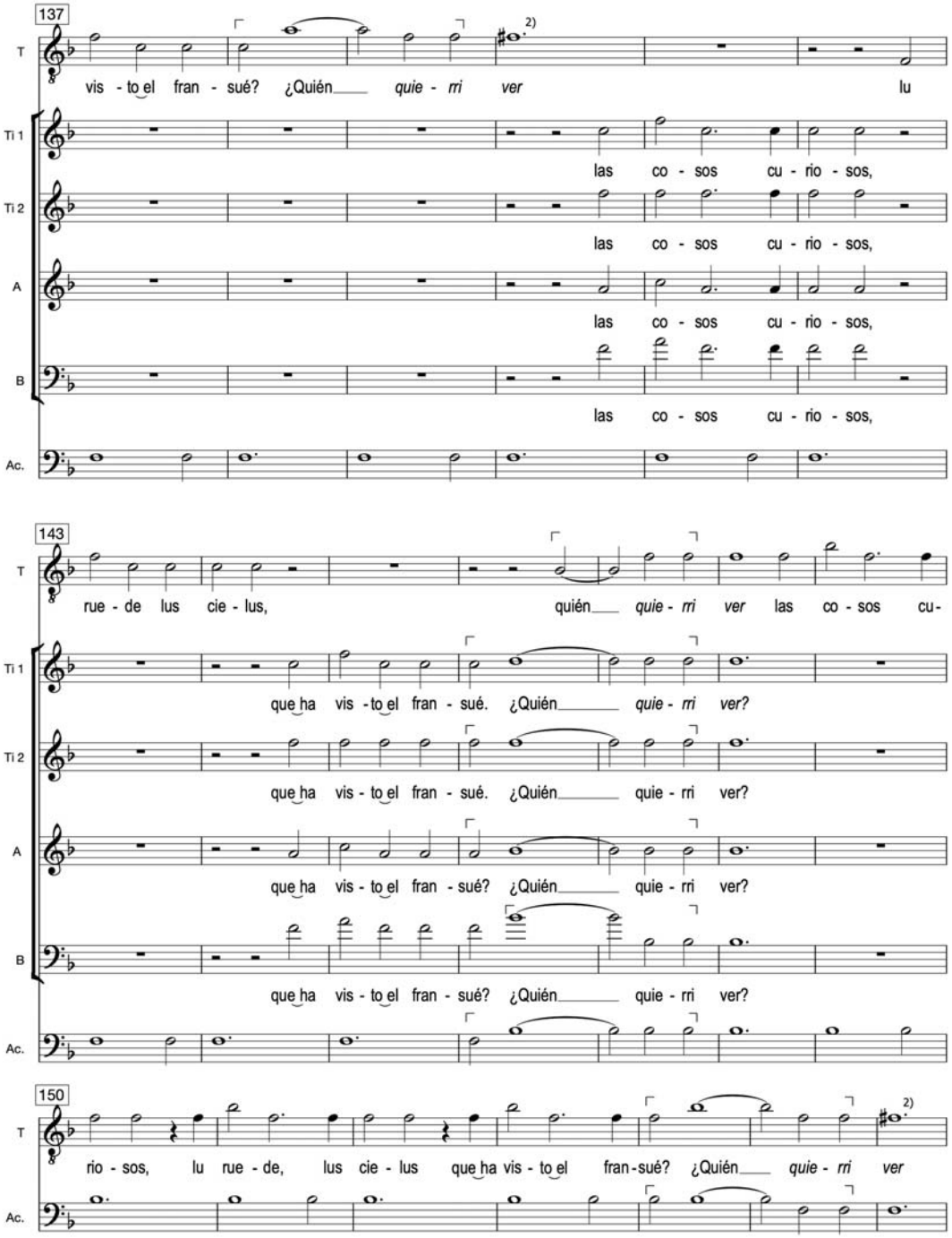
Quién quierri ver (versión musical sin transportar)
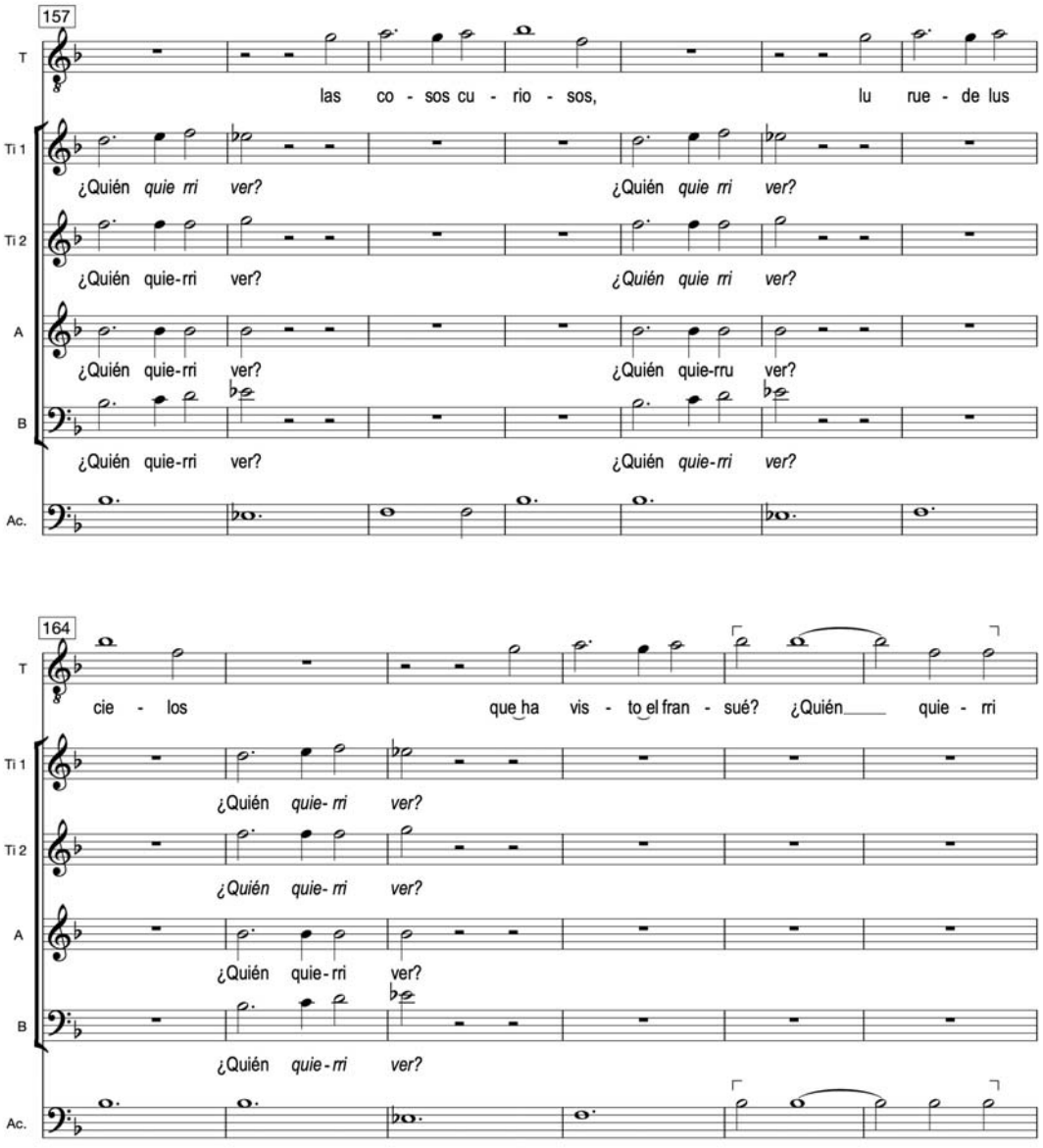



113
Solo
Ti 1
Y la can - ti - ne - - la, y la can - ti -
Ac.
119
Ti 1
ne - - la de Fran - cia le dé so - laz a
Ac.
3#
125
T
¿Quién
Ti 1
los Re - yes, ob - se - quio a su ley.
Ac.
131
T
quie - rri ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
Ac.

Omar Alí Morales Abril
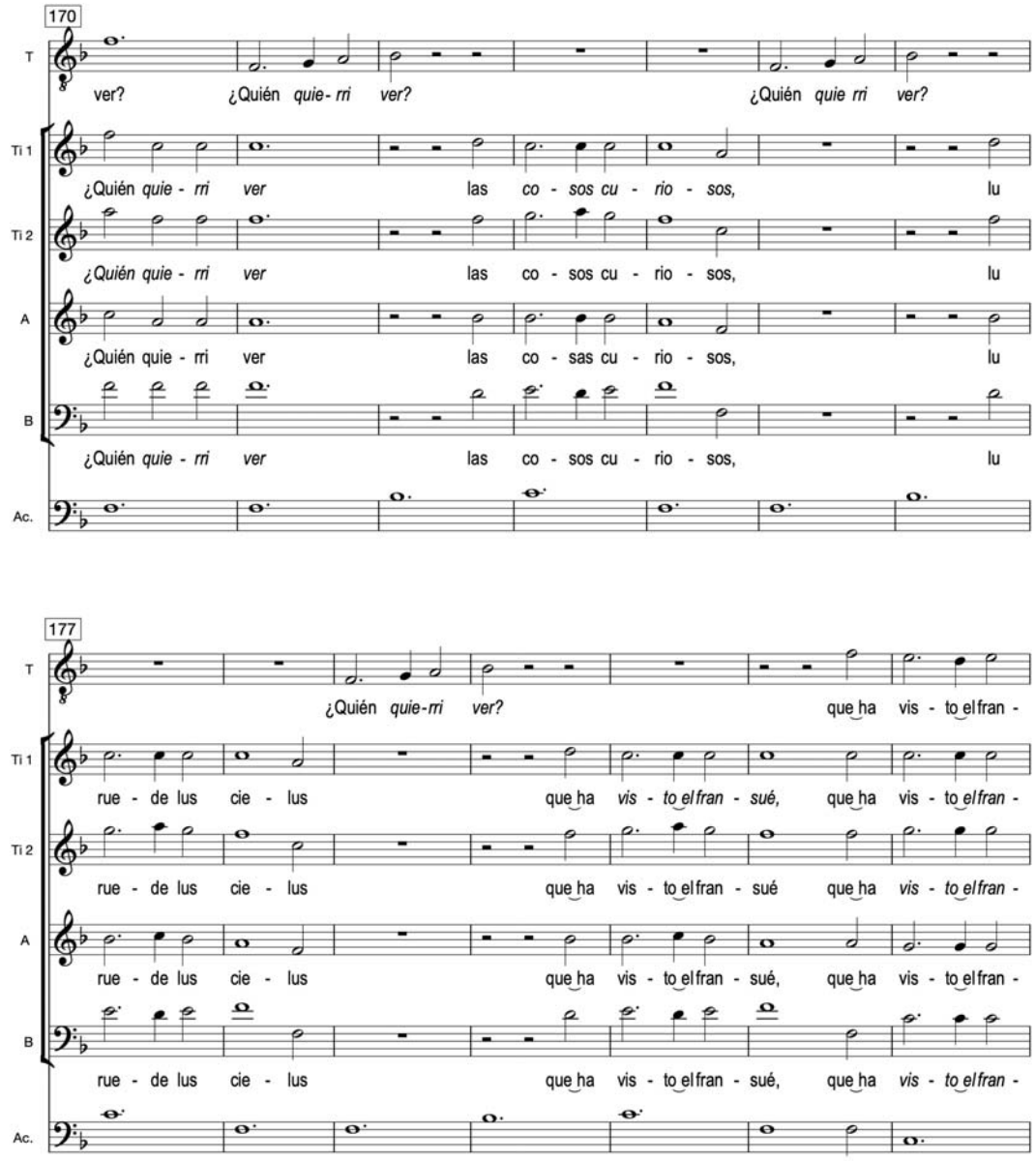
Quién quierri ver (versión musical sin transportar)

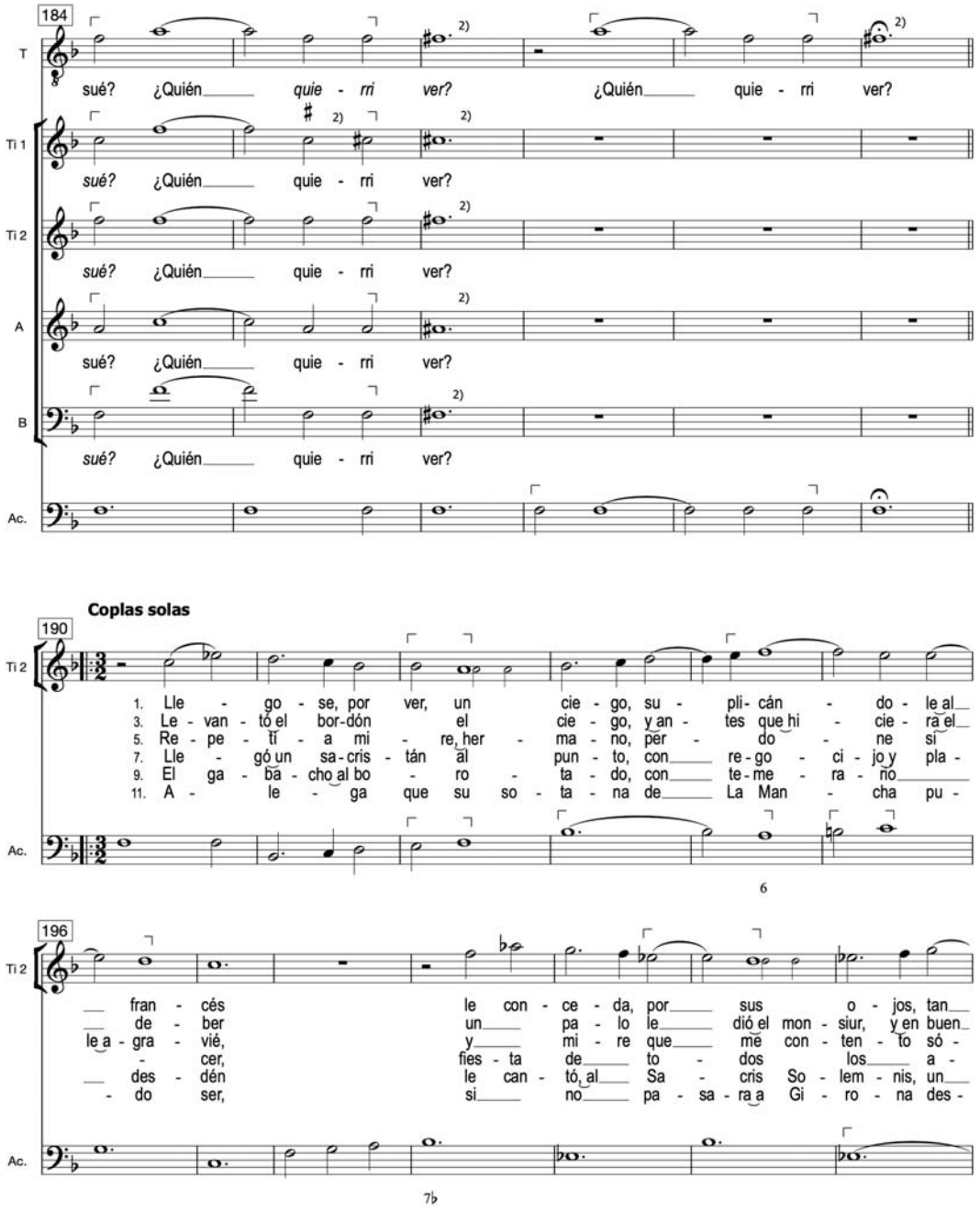



157
T
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus
Ti 1
¿Quién quie rri ver? ¿Quién quie rri ver?
Ti 2
¿Quién quie-rri ver? ¿Quién quie rri ver?
A
¿Quién quie-rri ver? ¿Quién quie-rru ver?
B
¿Quién quie-rri ver? ¿Quién quie-rri ver?
Ac.
164
T
cie - los que ha vis - to el fran - sué? ¿Quién quie - rri
Ti 1
¿Quién quie- rri ver?
Ti 2
¿Quién quie- rri ver?
A
¿Quién quie- rri ver?
B
¿Quién quie- rri ver?
Ac.

Omar Alí Morales Abril

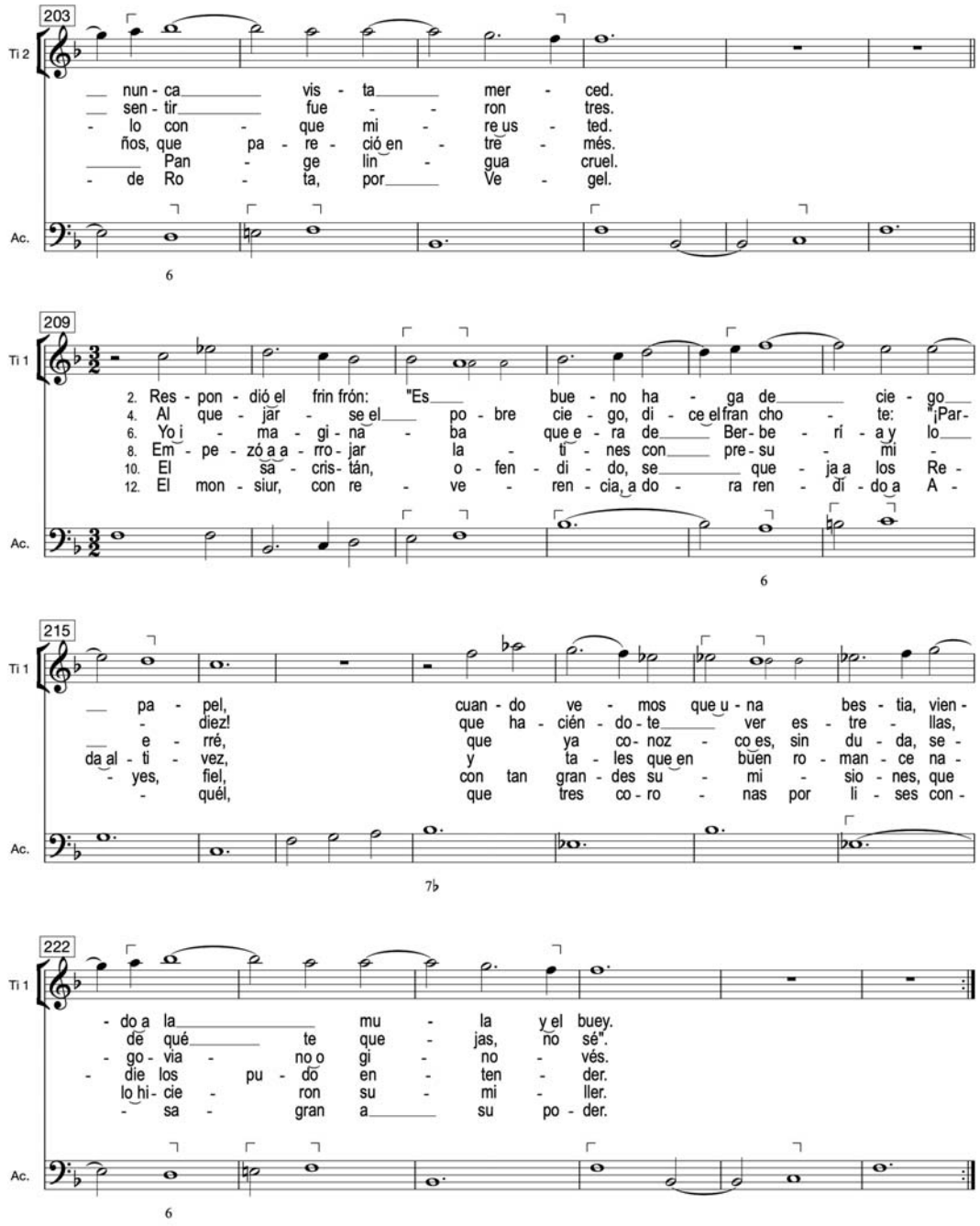
Quién quierri ver (versión musical sin transportar)




184
T
Ti 1
Ti 2
A
B
Ac.
sué? ¿Quién quie - rri ver?
Coplas solas
190
1. Lle - go - se, por ver, un cie - go, su - pli- cán - do - le al
3. Le - van - tó el bor-dón el cie - go, y an - tes que hi - cie - ra el
5. Re - pe - tí - a mi - re, her - ma - no, per - do - ne si
7. Lle - gó un sa-cris - tán al pun - to, con re-go - ci - jo y pla -
9. El ga - bá - cho al bo - ro - ta - do, con te-me - ra - no
11. A - le - ga que su so - ta - na de La Man - cha pu -
6
196
fran - cés le con - ce - da, por sus o - jos, tan
de - ber un pa - lo le dió el mon - siur, y en buen
le a - gra - vié, y mi - re que me con - ten - to só -
- cer, fies - ta de to - dos los a -
des - dén le can - tó al Sa - cris So - lem - nis, un
- do ser, si no pa - sa - ra a Gi - ro - na des -
7♭

Omar Alí Morales Abril

Quién quierri ver (versión musical sin transportar)



Quién quierri ver
(versión musical transportada)
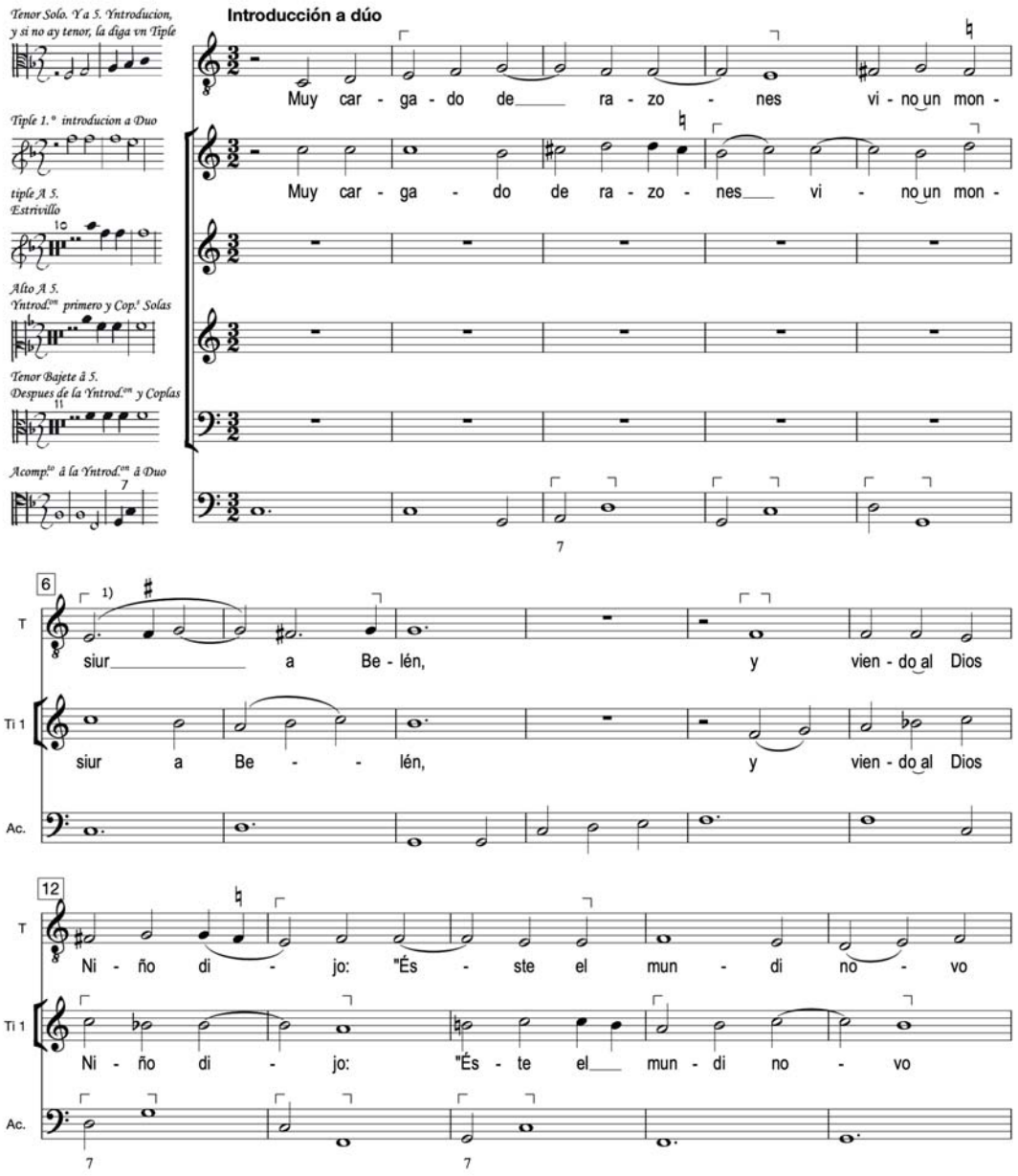
Quién quierri ver

Villancico de Navidad y de Reyes a cinco voces
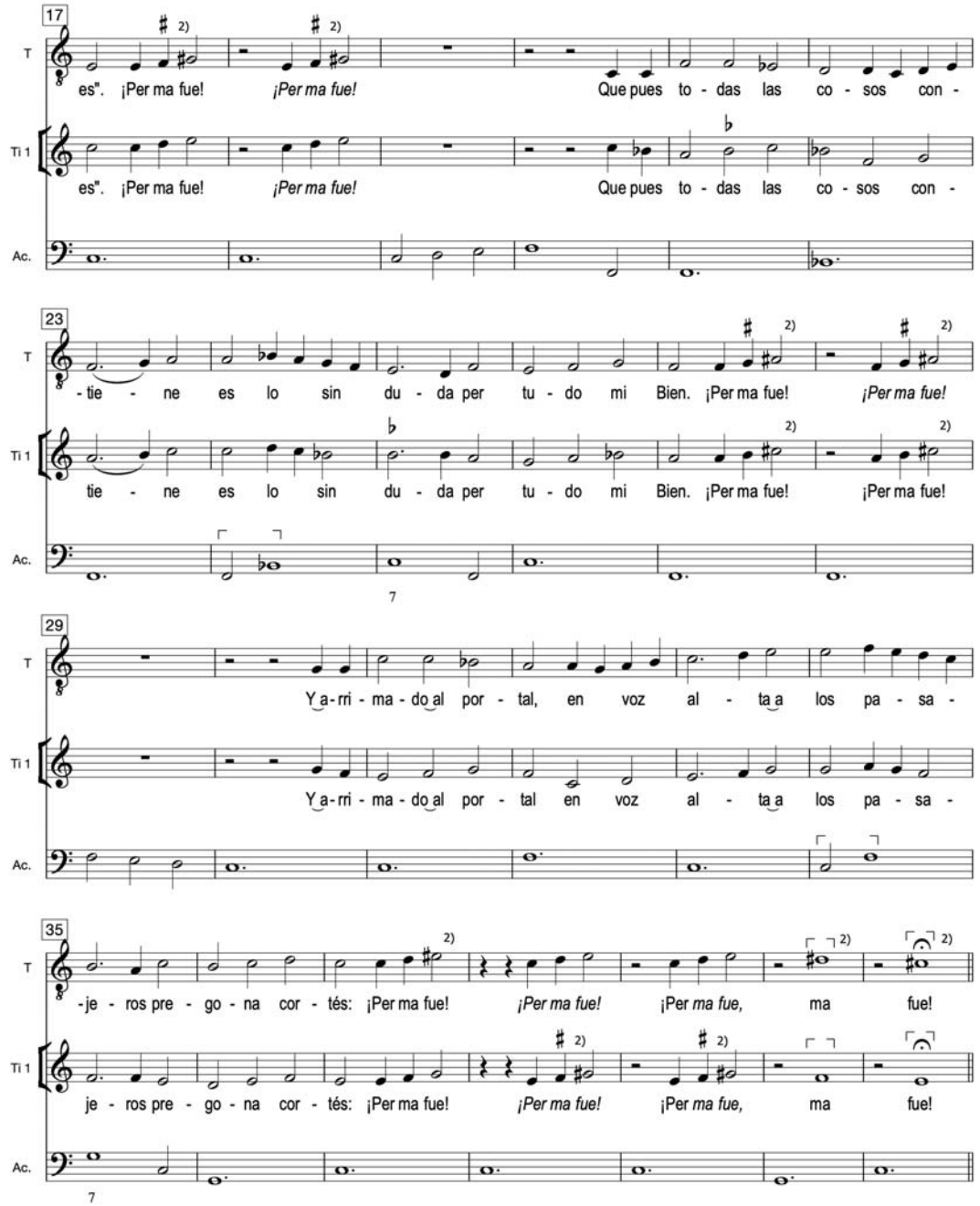
Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril

AHAG, Papeles de música, 787
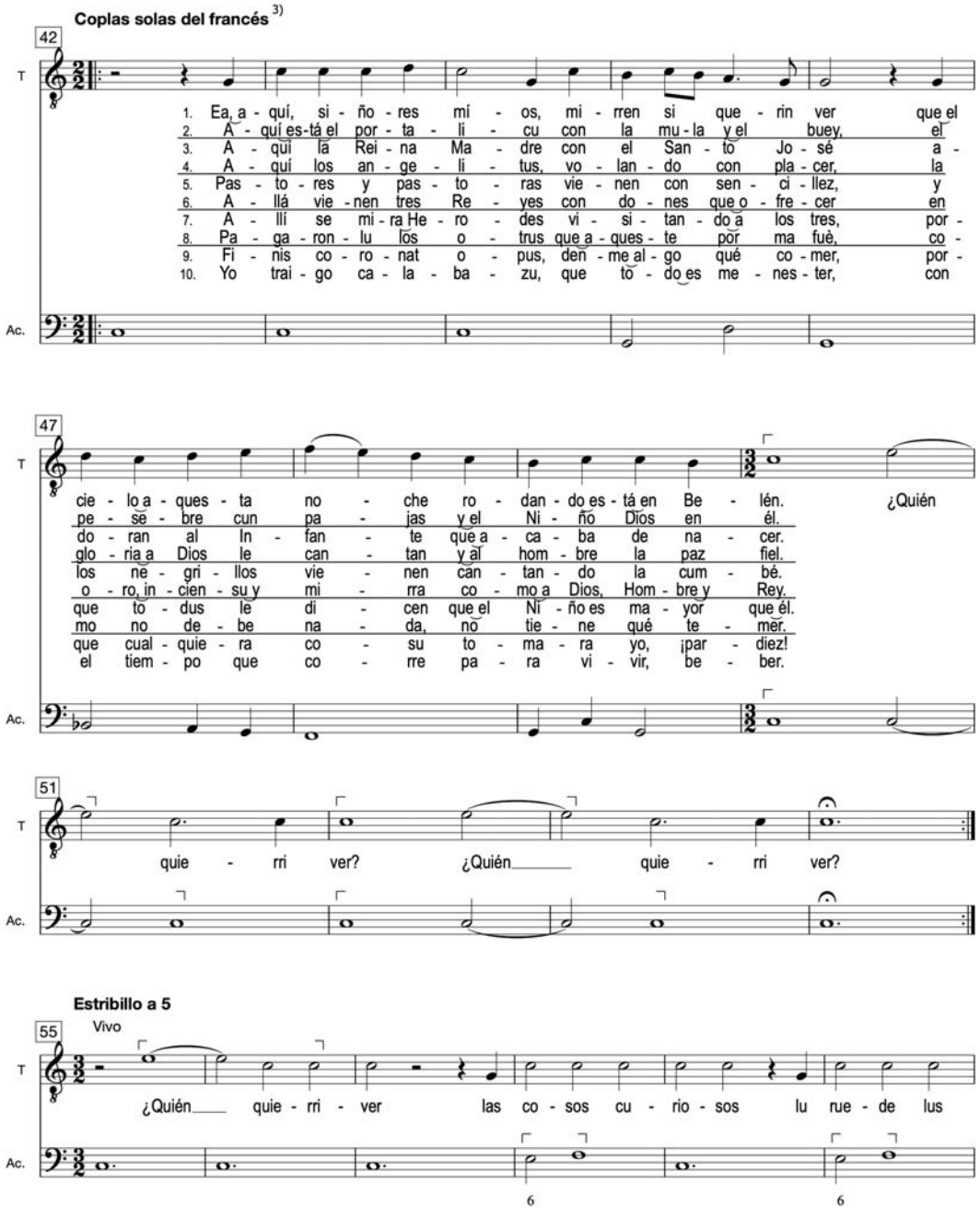
Diego José de Salazar
(*floruit* 1685-1709)
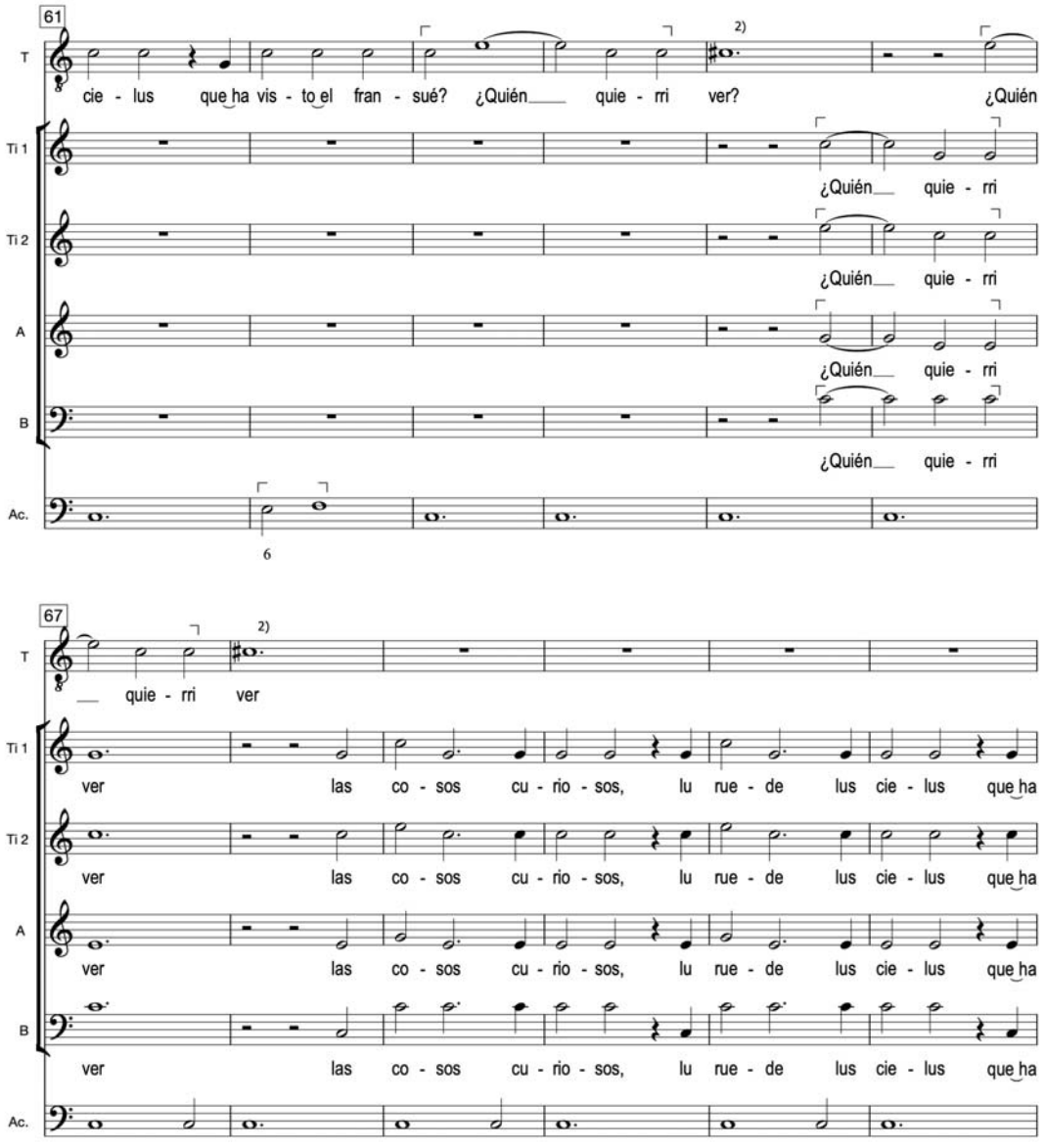


1) "gabacho", originalmente en el manuscrito. El mismo copista lo cambió por "monsiur" con posterioridad.



2) Ésta y otras alteraciones incongruentes que suelen aparecer en las expresiones finales que pregona el francés posiblemente representan, más que una entonación precisa, el efecto de un grito destemplado y molesto.
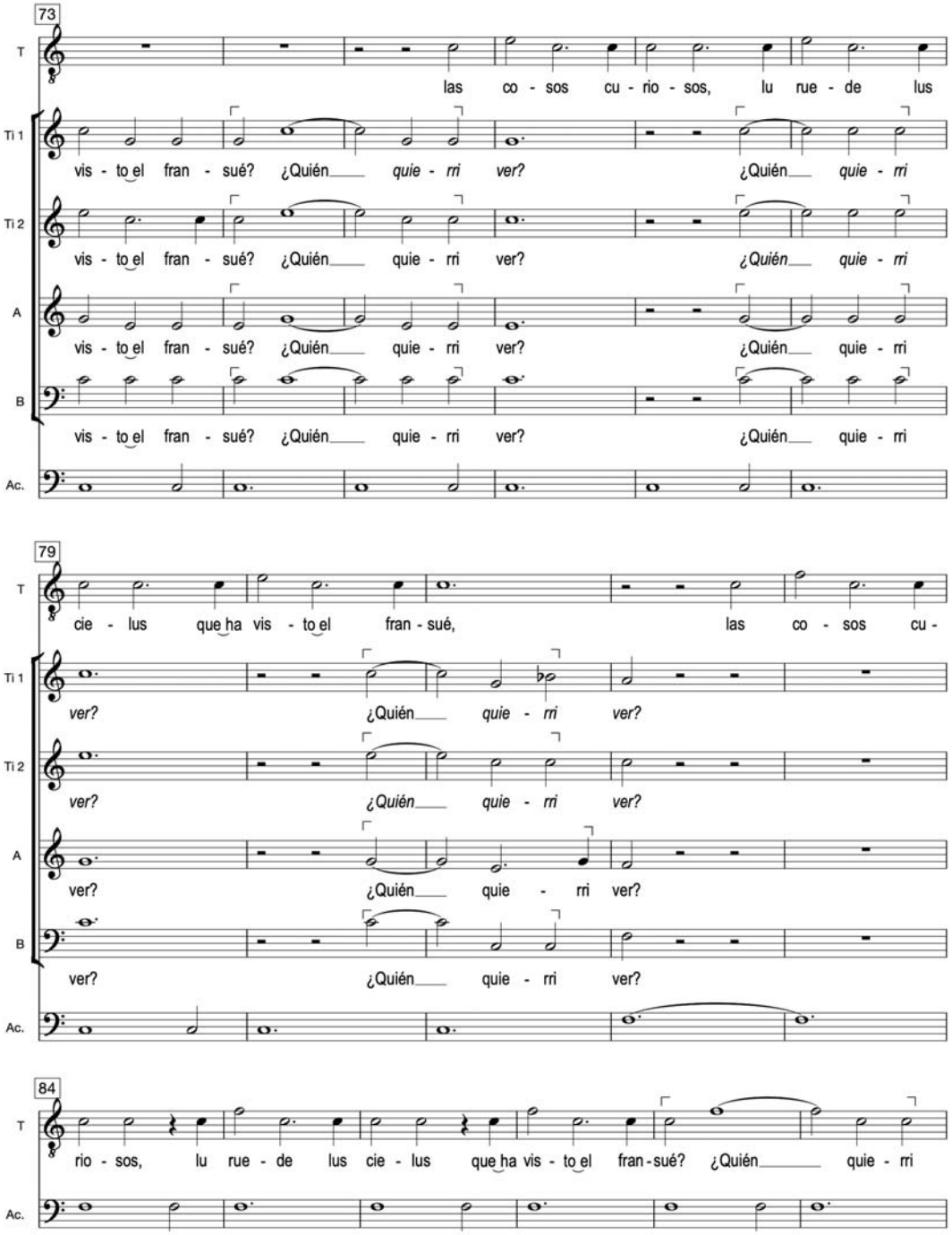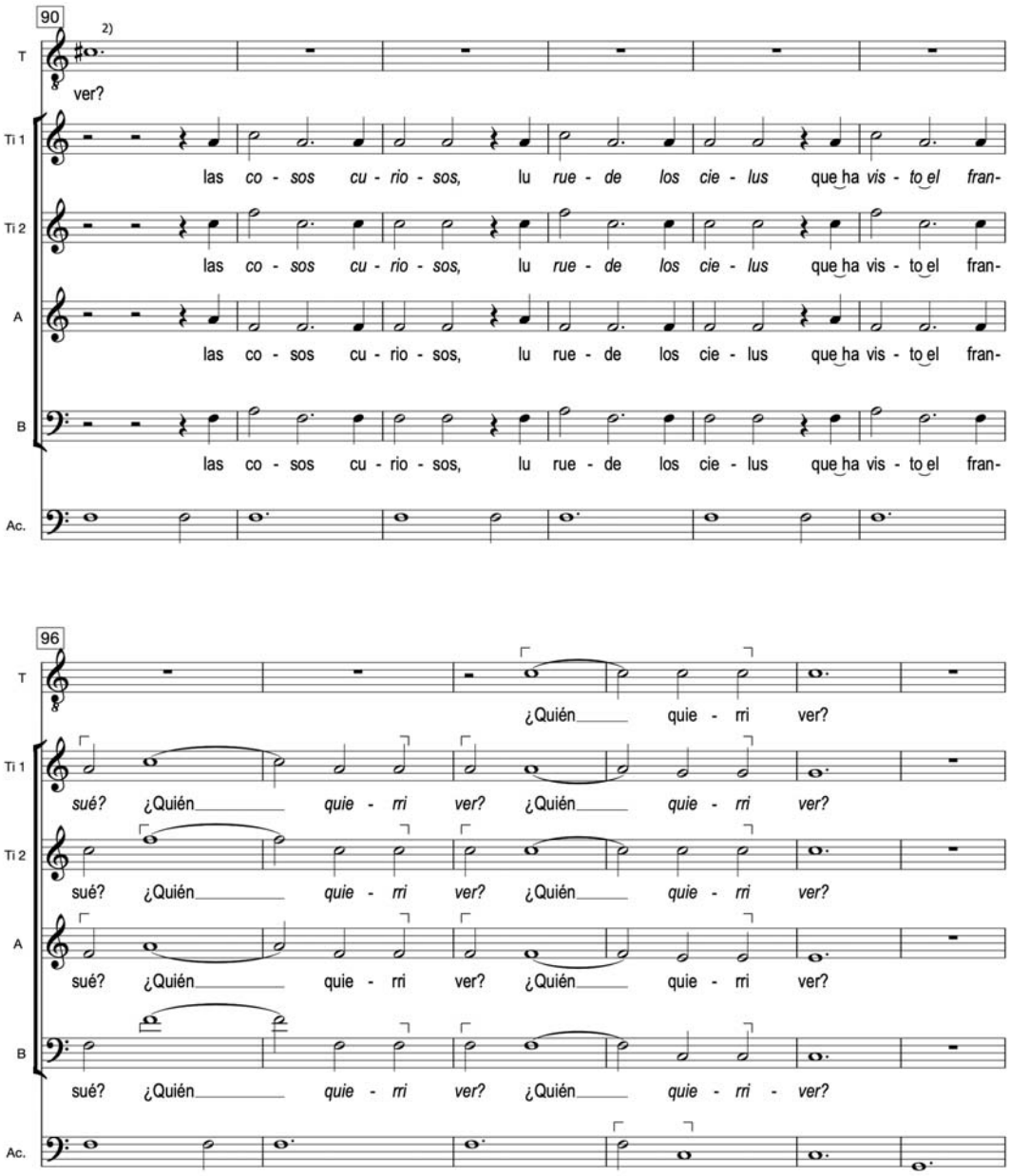


3) Estas "Coplas solas del Franzes" están anotadas en un medio pliego suelto, que se colocó dentro del pliego de la parte de Tenor. La letra de las 10 coplas no aparecen en el pliego impreso. Es probable que tanto letra como música se hayan añadido con posterioridad, sea en Sevilla, por el propio Salazar, o en Guatemala, por Manuel José de Quirós.


61
T
cie - lus que ha vis - to el fran - sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién
Ti 1
¿Quién quie - rri
Ti 2
¿Quién quie - rri
A
¿Quién quie - rri
B
¿Quién quie - rri
Ac.
6
67
T
quie - rri ver
Ti 1
ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
Ti 2
ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
A
ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
B
ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha
Ac.

Omar Alí Morales Abril
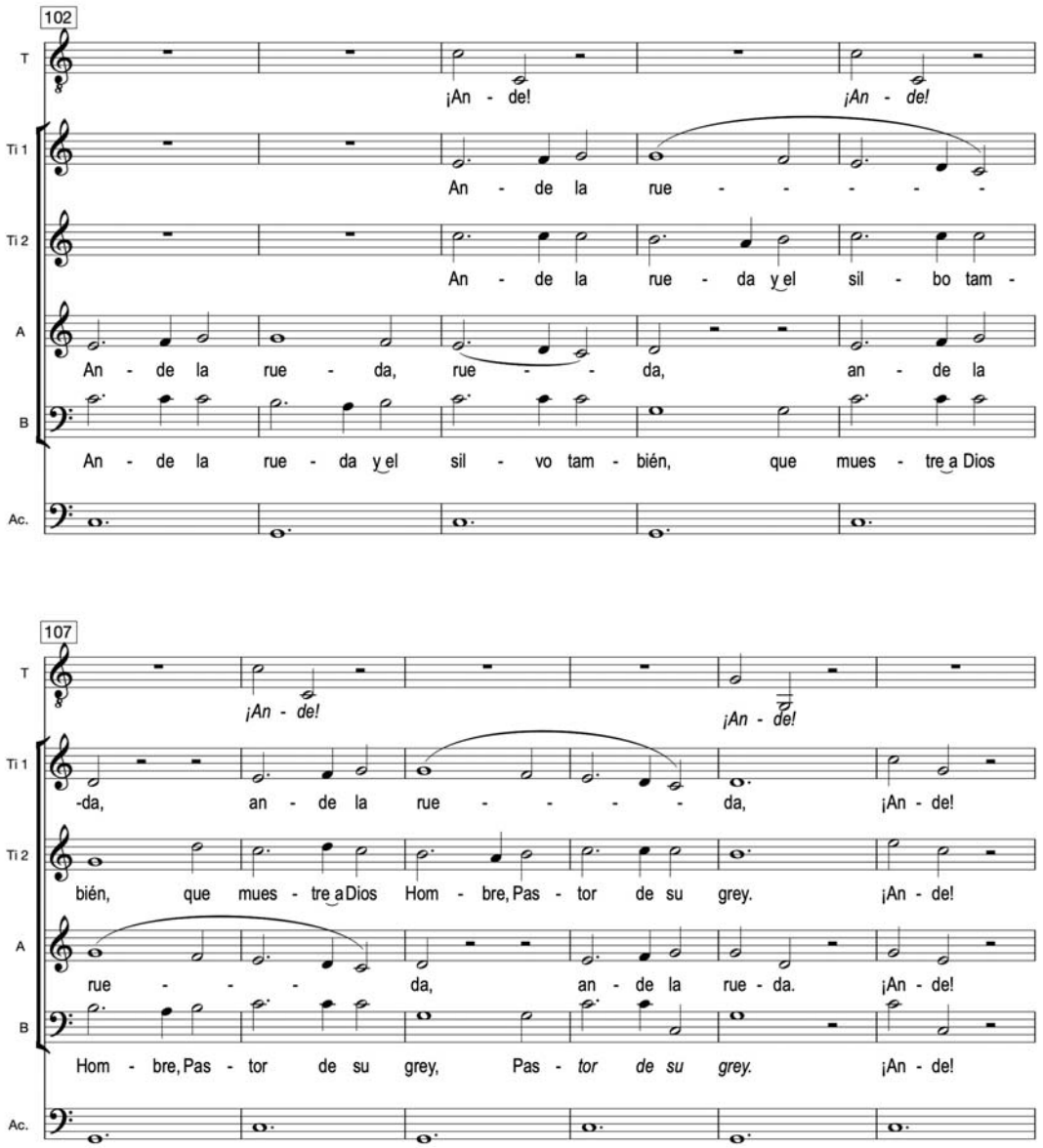
Quién quierri ver (versión musical transportada)
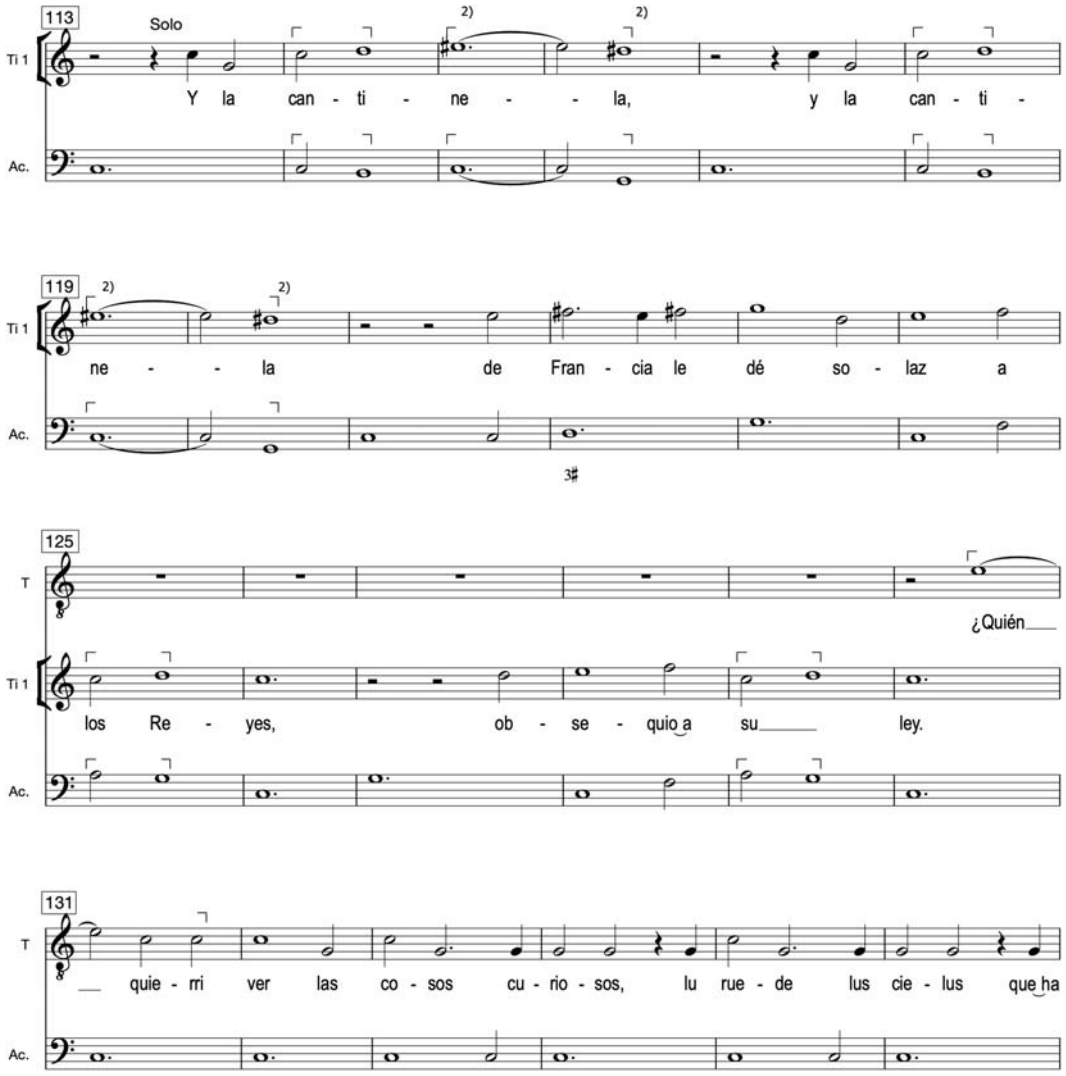



90
2)
T
ver?
Ti 1
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de los cie - lus que ha vis - to el fran-
Ti 2
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de los cie - lus que ha vis - to el fran-
A
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de los cie - lus que ha vis - to el fran-
B
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de los cie - lus que ha vis - to el fran-
Ac.
96
T
¿Quién quie - rri ver?
Ti 1
sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién quie - rri ver?
Ti 2
sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién quie - rri ver?
A
sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién quie - rri ver?
B
sué? ¿Quién quie - rri ver? ¿Quién quie - rri - ver?
Ac.

Omar Alí Morales Abril
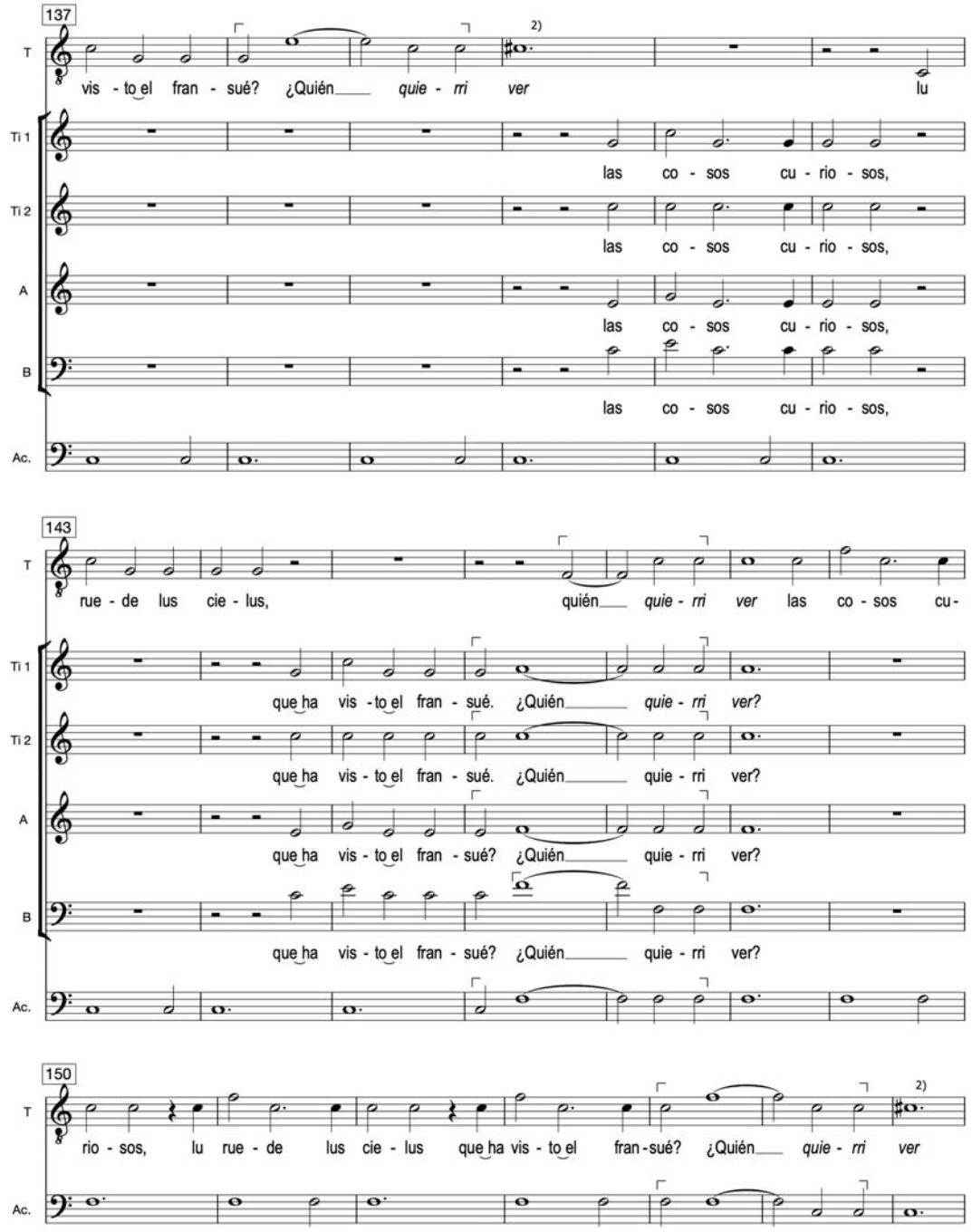
Quién quierri ver (versión musical transportada)
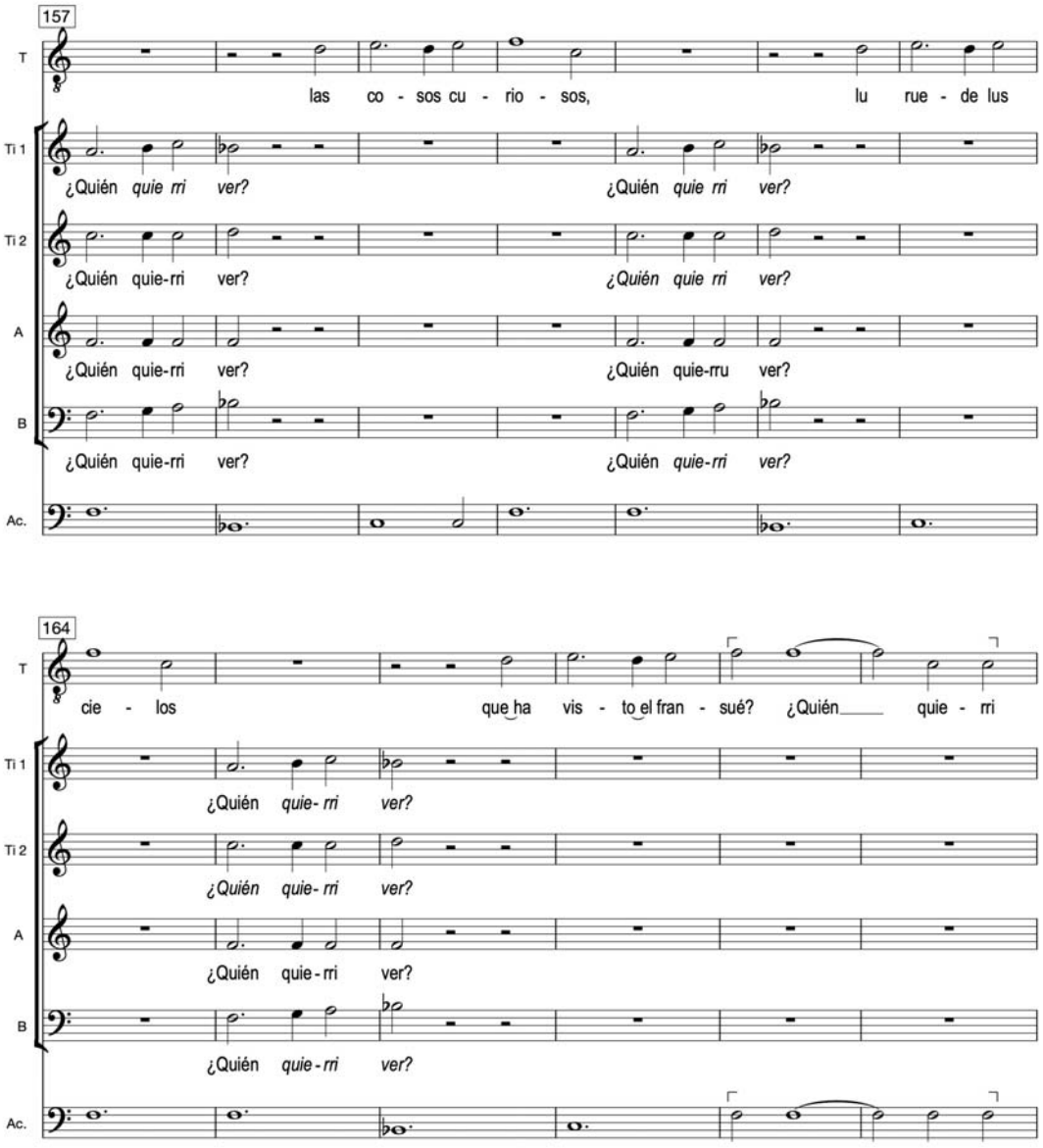



113
Solo
Ti 1
Y la can - ti - ne - - la, y la can - ti -
Ac.
119
ne - - la de Fran - cia le dé so - laz a
125
T
¿Quién
los Re - yes, ob - se - quio a su ley.
131
quie - rri ver las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus cie - lus que ha

Omar Alí Morales Abril
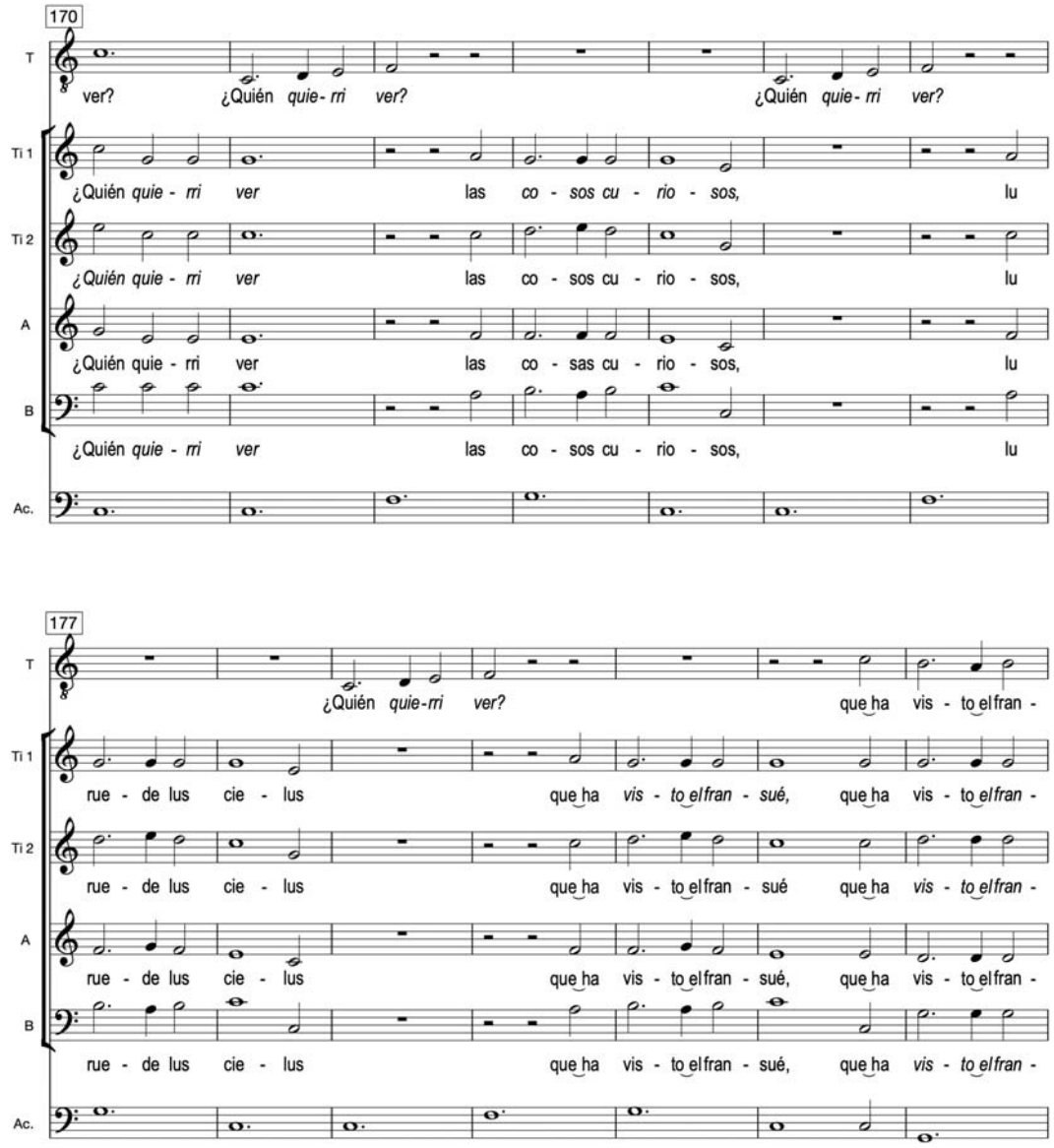
Quién quierri ver (versión musical transportada)

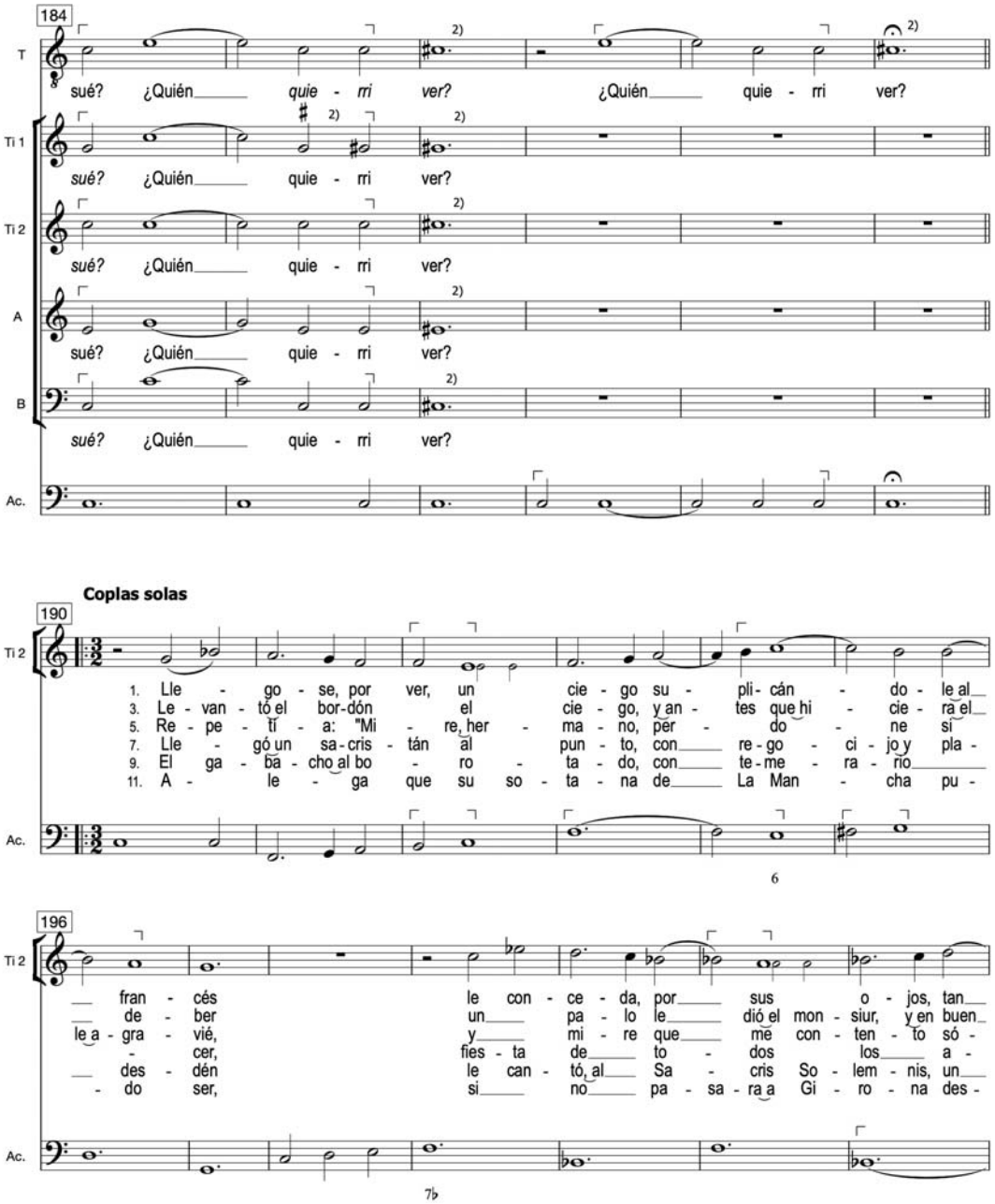



157
T
las co - sos cu - rio - sos, lu rue - de lus
Ti 1
¿Quién quie rri ver? ¿Quién quie rri ver?
Ti 2
¿Quién quie-rri ver? ¿Quién quie rri ver?
A
¿Quién quie-rri ver? ¿Quién quie-rru ver?
B
¿Quién quie-rri ver? ¿Quién quie-rri ver?
Ac.
164
T
cie - los que ha vis - to el fran - sué? ¿Quién quie - rri
Ti 1
¿Quién quie- rri ver?
Ti 2
¿Quién quie- rri ver?
A
¿Quién quie - rri ver?
B
¿Quién quie - rri ver?
Ac.

Omar Alí Morales Abril

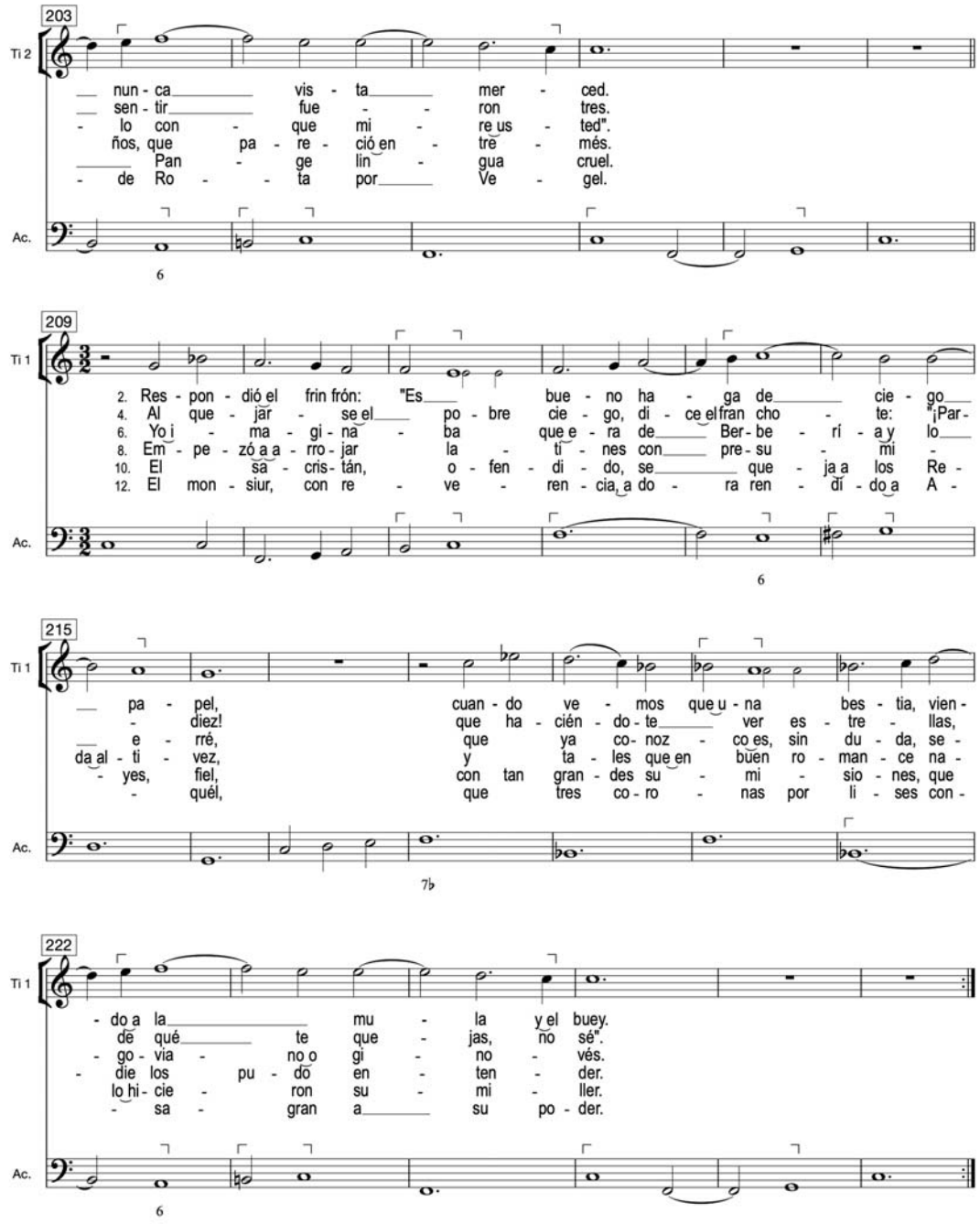
Quién quierri ver (versión musical transportada)




184
T
Ti 1
Ti 2
A
B
Ac.
sué? ¿Quién quie - rri ver?
Coplas solas
190
1. Lle - go - se, por ver, un cie - go su - pli - cán - do - le al
3. Le - van - tó el bor-dón el cie - go, y an - tes que hi - cie - ra el
5. Re - pe - tí - a: "Mi - re, her - ma - no, per - do - ne si
7. Lle - gó un sa-cris - tán al pun - to, con re-go - ci - jo y pla -
9. El ga - ba - cho al bo - ro - ta - do, con te-me - ra - rio
11. A - le - ga que su so - ta - na de La Man - cha pu -
6
196
fran - cés le con - ce - da, por sus o - jos, tan
de - ber un pa - lo le dió el mon - siur, y en buen
le a - gra - vié, y mi - re que me con - ten - to só -
- cer, fies - ta de to - dos los a -
des - dén le can - tó, al Sa - cris So - lem - nis, un
- do ser, si no pa - sa - ra a Gi - ro - na des -
7♭

Omar Alí Morales Abril

Quién quierri ver (versión musical transportada)



Al ver la gente de Angola (edición poética)

Castellano “normalizado”

[**Introducción**]

Al ver la gente de Angola
que ya no priva[650] el cumbé[651],
con la canción que más priva
privar quiere con su Rey.

Estribillo

(Gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé)
—Aplisa, Flacica,
—¿Qué quele vucé?
—Que curra aplecica
y vamo a Belé.
(Gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé)
—Pue, siola, ¿a qué?
—A echal viyancica
que dé a lo Rey Chica
gulgueo[652] y placel.
(Gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé,
lelé, lelé,
gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé)
—Pue, siola, ¿a qué?
—A la mora de Italia,
de música valia,
de recitaro, alieta y minué.
(Gulumbá gulumbé,
gulumbá, gulumbé.
Quelé, lelé,
gulumbá gulumbé,
gulumbá, gulumbé)

Estribillo

(Gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé)
—Aprisa, Francisco,
—¿Qué quiere vuestra merced?
—Que corra aprisica
y vayamos a Belén.
(Gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé)
—Pues, señor, ¿a qué?
A echar villancicos,
que den al Rey Chico
gorjeo y placer.
(Gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé,
lelé, lelé,
gulumbá gulumbé,
gulumbá gulumbé)
—Pues, señor, ¿a qué?
—A la moda de Italia,
de música varia,
de recitado, arieta y minué.
(Gulumbá gulumbé,
gulumbá, gulumbé.
Quelé, lelé,
gulumbá gulumbé,
gulumbá, gulumbé)

[650] “PRIVAR: Vale también valimiento y familiaridad con algún príncipe o superior, y ser favorecido de él”. *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 385.
[651] “CUMBÉ: Baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo a un lado y a otro”. *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 700.
[652] “GORGEO: El quiebro de la voz en la garganta”. *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 62. “GORJEO: En la música, las inflexiones delicadas que se hacen con la voz en alguna sílaba o letra que se canta”. Esteban de TERREROS Y PANDO. *Diccionario con las voces de ciencias y artes [...] Tomo segundo*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1787 (1767), p. 227.

Recitado

—¿Mas quién ha de cantal, plima siola,
si no tenemo un ólgano a la mora?
¡Oh, quién tubele aquí, pala almonía,
un ólgano de Aguirre o Chavarría!
Echalemo clalinas y culnetas
los que somos aquí pobles tlompetas.

Aria

Pues ólgana nueva
no sea menestel,
(Quelé, lelé,
gulumbá gulumbé)
que siol don Vilchilla
con voz de clalina
es ólgana yena
que turo resuena
y suena tan bé,
que al son de tlompeta
y al son de culneta
gulgea una alieta
que me buye
y me baira lo pe.
Pues ólgana nueva
no sea menestel:
(Quelé, lelé,
gulumbá gulumbé)

[**Continuación del estribillo**]

Que tura neglía, (Le-le)
fulmando capiya (Le-le)
se va a disponel.
(Quelé, lelé,
gulumbá, gulumbé,
gulumbá gulumbé)
Que tura inslumenta
de acompañamenta
entlando a su vez:
bajona, violona
y claviculona,
halapa y bue.
Y a turo compás,
sonando tlastlás,
empieza a tañel,
(Quelé, lelé,
¡atendel!)

Recitado

—¿Mas quién ha de cantar, primo señor,
si no tenemos un órgano a la moda?
¡Oh, quién tuviera aquí, para armonía,
un órgano de Aguirre o Chavarría!
Echaremos clarines y cornetas
los que somos aquí pobres trompetas.

Aria

Pues órgano nuevo
no sea menester,
(Quelé, lelé,
gulumbá gulumbé)
que señor don Vilchillo
con voz de clarín,
es órgano lleno
que todo resuena
y suena tan bien,
que al sonido de trompeta
y al sonido de corneta
gorjea una arieta
que me bullen
y me bailan lo pies.
Pues órgano nuevo
no sea menester,
(Quelé, lelé,
gulumbá gulumbé)

[**Continuación del estribillo**]

Que todos los negrillos, (Le-le)
formando capilla (Le-le)
se van a disponer.
(Quelé, lelé,
gulumbá, gulumbé,
gulumbá gulumbé)
Que todo inslumento
de acompañamiento
entrando a su vez:
bajón, violón
y clavicímbalo,
arpa y oboe.
Y a todo compás,
sonando trastrás,
empiezan a tañer,
(Quelé, lelé,
¡atendel!)

pul Jesuclisa, Malía y Jusé.
(Quelé, lelé)
¡Qué lindo placel!,
que suena a cantara
y sabe a cumbé.

Coplas

[1] Si beya Chiquía (le-le-le)
esá flamenquía[653], (le-le-le)
rosaro Clavel, (quelé, le-le)
y al son, sonesiya (le-le-le)
esá dormidía, (le-le-le)
arroyémosle (quelé, le-le)
cun la culnetiya, (le-le-le)
con la violoncía, (le-le-le)
la tlompa y bue. (quelé, le-le)
Que lindo placel,
que suena a cantara
y sabe a cumbé.

[2] Si en fuelte cameya (le-le-le)
tlaé tura reya (le-le-le)
su oflenda a su Rey, (quelé, le-le)
a luz de su estleya (le-le-le)
ya siguen su güeya (le-le-le)
la mura y el buey. (quelé, le-le)
El buey cun nulneta, (le-le-le)
la mura falseta (le-le-le)
que entuna de pe. (quelé, le-le)
Que lindo placel,
que suena a cantara
y sabe a cumbé.

[3] No saque Flacico (le-le-le)
la cala de cico[654], (le-le-le)
queliendo tañel, (quelé, le-le)

por Jesucristo, María y José.
(Quelé, lelé)
¡Qué lindo placer!,
que suena a cantada
y sabe a cumbé.

Coplas

[1] Si el bello Chiquillo (le-le-le)
está en flamenquilla, (le-le-le)
rosado Clavel, (quelé, le-le)
y al son, sonesillo (le-le-le)
está dormidillo, (le-le-le)
arrullémosle (quelé, le-le)
con la cornetilla, (le-le-le)
con el violoncillo, (le-le-le)
la trompa y oboe. (quelé, le-le)
Que lindo placer,
que suena a cantada
y sabe a cumbé.

[2] Si en fuerte camello (le-le-le)
traen todos los reyes (le-le-le)
la ofrenda a su Rey, (quelé, le-le)
a luz de su estrella (le-le-le)
ya siguen su huella (le-le-le)
la mula y el buey. (quelé, le-le)
El buey con corneta, (le-le-le)
la mula en falsete (le-le-le)
que entona de pie. (quelé, le-le)
Que lindo placer,
que suena a cantada
y sabe a cumbé.
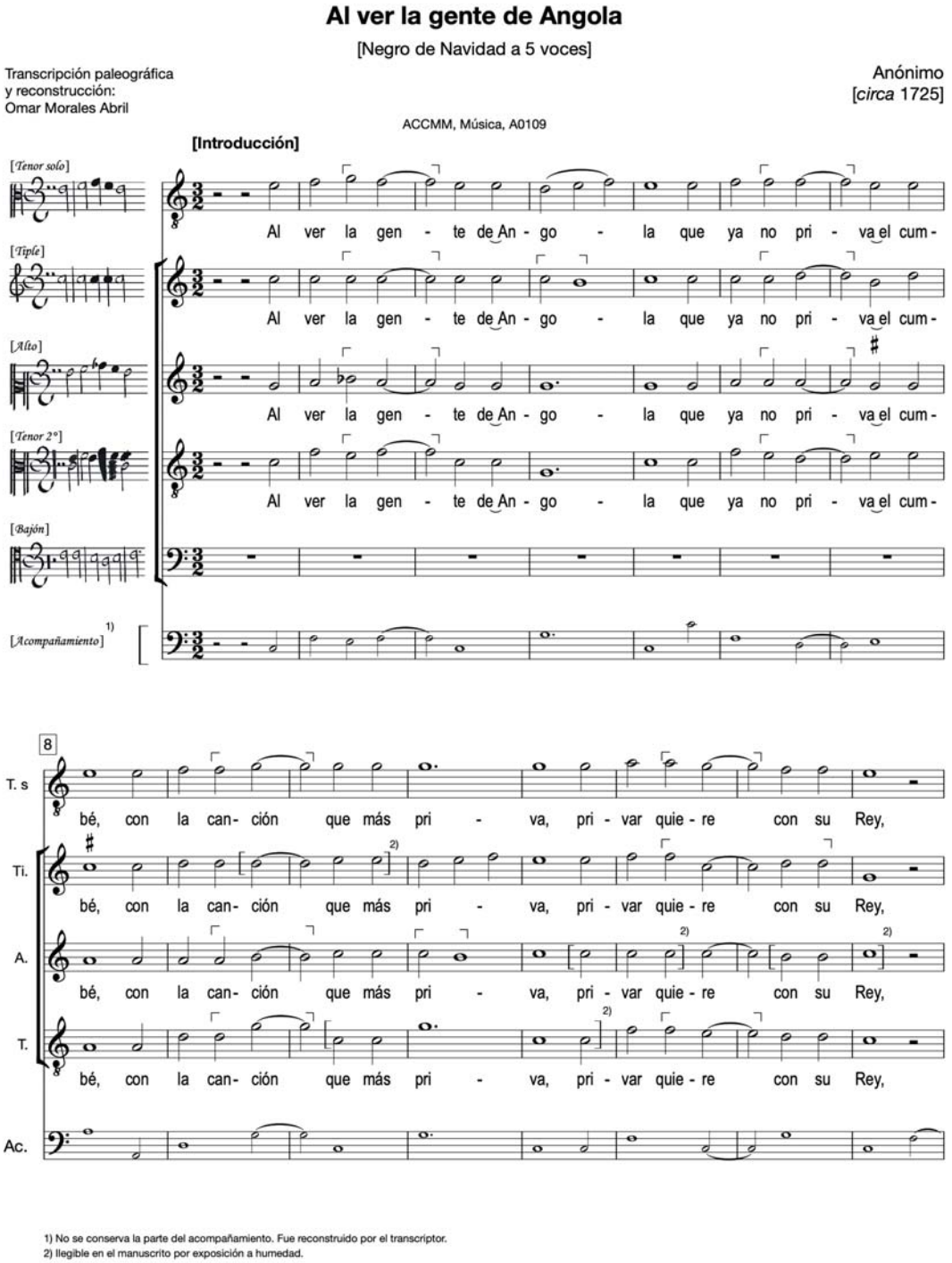
[3] No saque Francisco (le-le-le)
la cara de cico, (le-le-le)
queriendo tañer, (quelé, le-le)
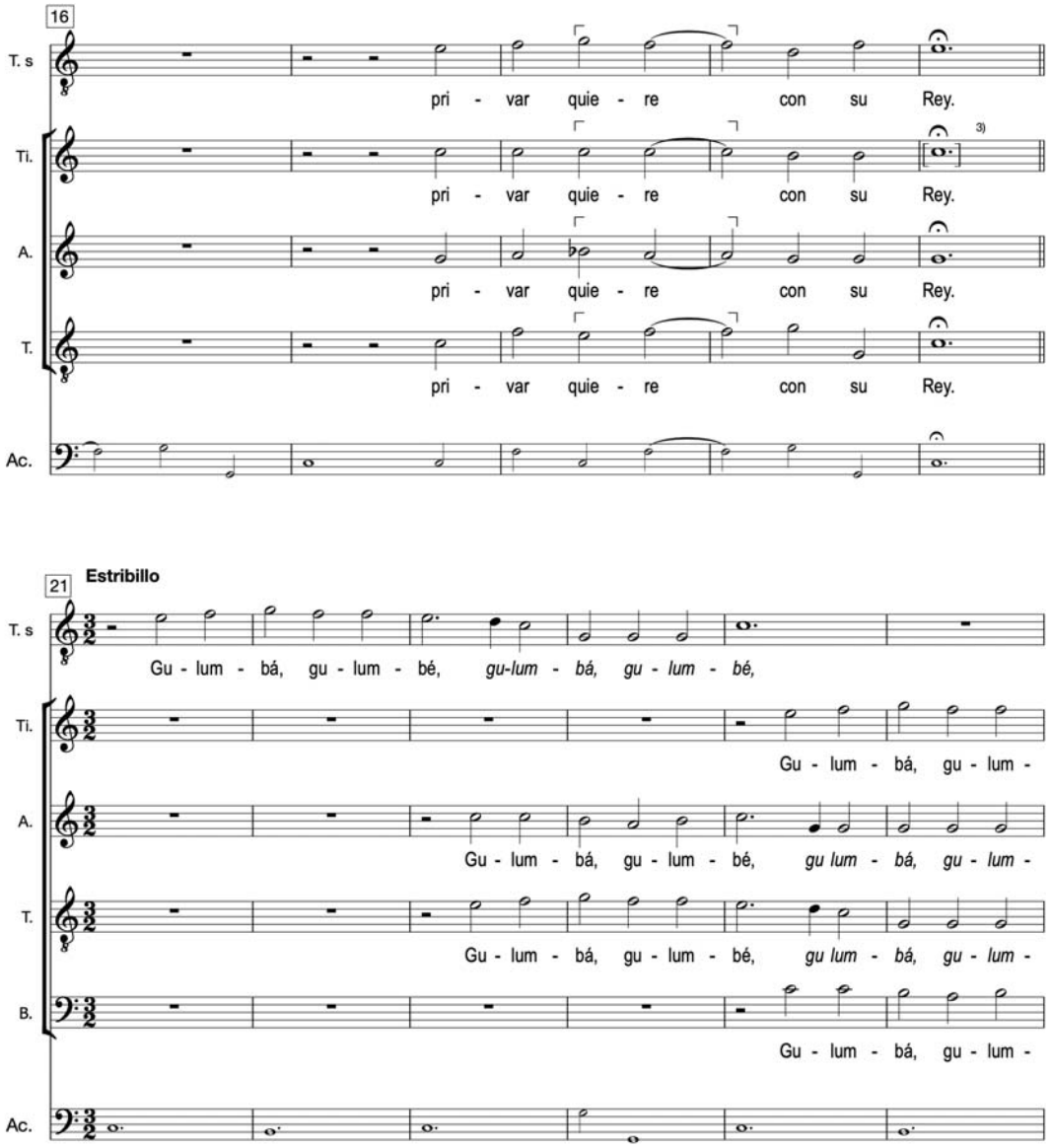
[653] "FLAMENQUILLA: Plato mediano, mayor que el trinchero y menor que la fuente o plato real, que se usa en las mesas para servir alguna fruta o manjar delicado, como aceitunas, huevos, moles, etcétera". *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 761.

[654] No me queda claro el significado de "cico". Una temprana alusión de Pedro Mejía, de mediados del siglo XVI, menciona que "un cierto género de halcón, a quien Aristóteles llama 'CICO', tiene pendencia particular con la zorra". *Corpus diacrónico del español*, http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll [Consulta 12-02-2021]. Por otro lado, un diccionario tardío, de mediados del siglo XIX, indica "CICO: Sustantivo masculino. Entomología. Género de insectos hemípteros, familia de las cicadiadas. || Especie de ave". Ramón Joaquín DOMÍNGUEZ. *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid-París: Establecimiento de Mellado, 1853, p. 376. Una de las acepciones de "hemíptero" parece corroborar este significado: "HEMÍPTEROS. Sustantivo masculino plural. Orden de insectos que comprende todos aquellos cuya boca forma un chupador […]". Ramón Joaquín DOMÍNGUEZ. *Diccionario Nacional*…, p. 914.

80	que si hincha lo pico (le-le-le)	que si hincha el pico (le-le-le)
	pondlá más focico (le-le-le)	pondrá más hocico (le-le-le)
	que tlompa de buey, (quelé, le-le)	que trompa de buey, (quelé, le-le)
	que hay músico en tlopa (le-le-le)	que hay músico en tropa (le-le-le)
	que pone su tlompa (le-le-le)	que pone su trompa (le-le-le)
85	si no dan papel. (quelé, le-le)	si no le dan papel. (quelé, le-le)
	Que lindo placel,	*Que lindo placer,*
	que suena a cantara	*que suena a cantada*
	y sabe a cumbé.	*y sabe a cumbé.*

Al ver la gente de Angola
(versión musical sin transportar)
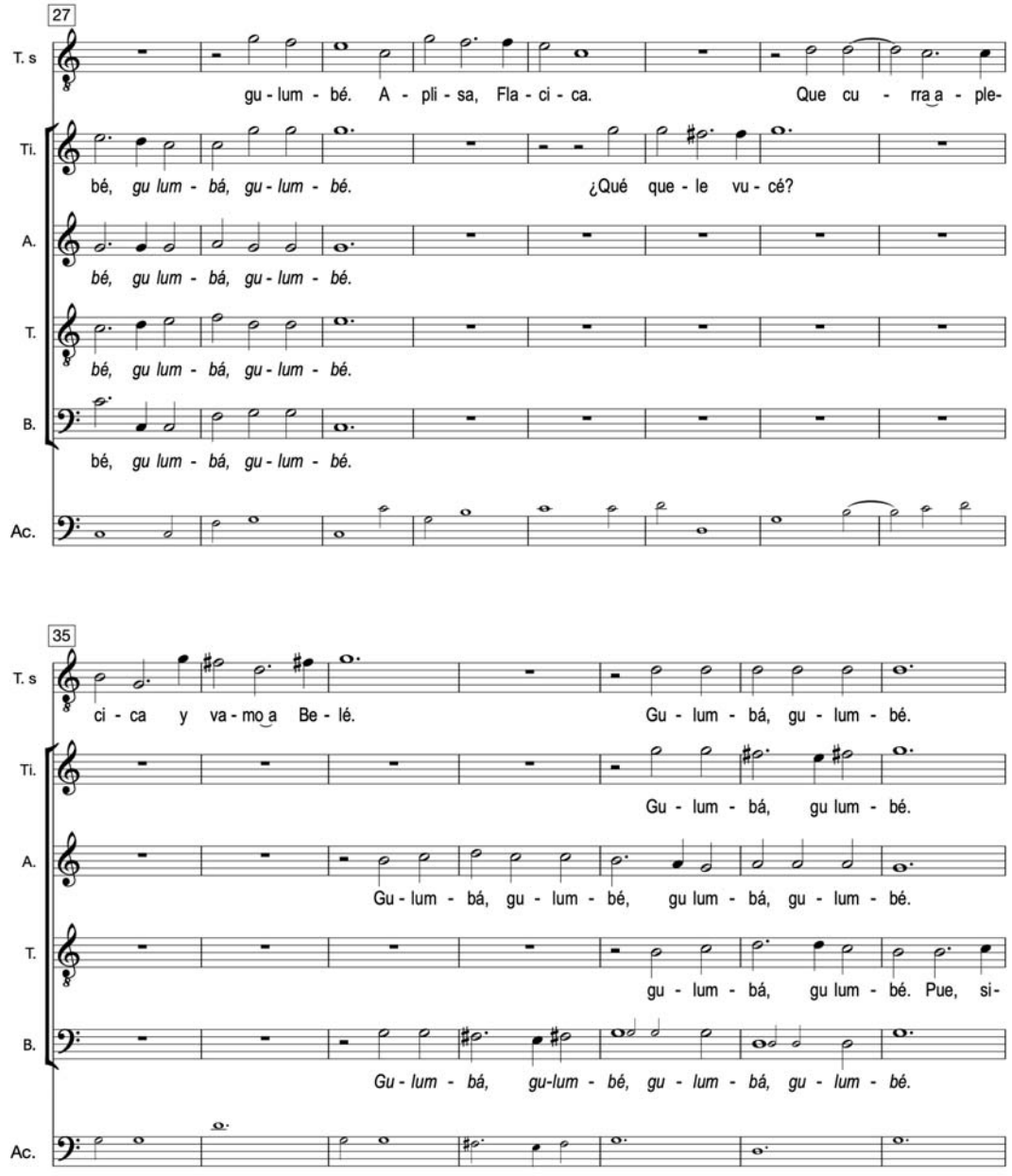

Al ver la gente de Angola
[Negro de Navidad a 5 voces]
Transcripción paleográfica
y reconstrucción:
Omar Morales Abril
Anónimo
[circa 1725]
ACCMM, Música, A0109
[Introducción]
[Tenor solo]
[Tiple]
[Alto]
[Tenor 2°]
[Bajón]
[Acompañamiento] 1)
Al ver la gen - te de An - go - la que ya no pri - va el cum -
8
T. s
Ti.
A.
T.
Ac.
bé, con la can- ción que más pri - va, pri - var quie - re con su Rey,
1) No se conserva la parte del acompañamiento. Fue reconstruido por el transcriptor.
2) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.
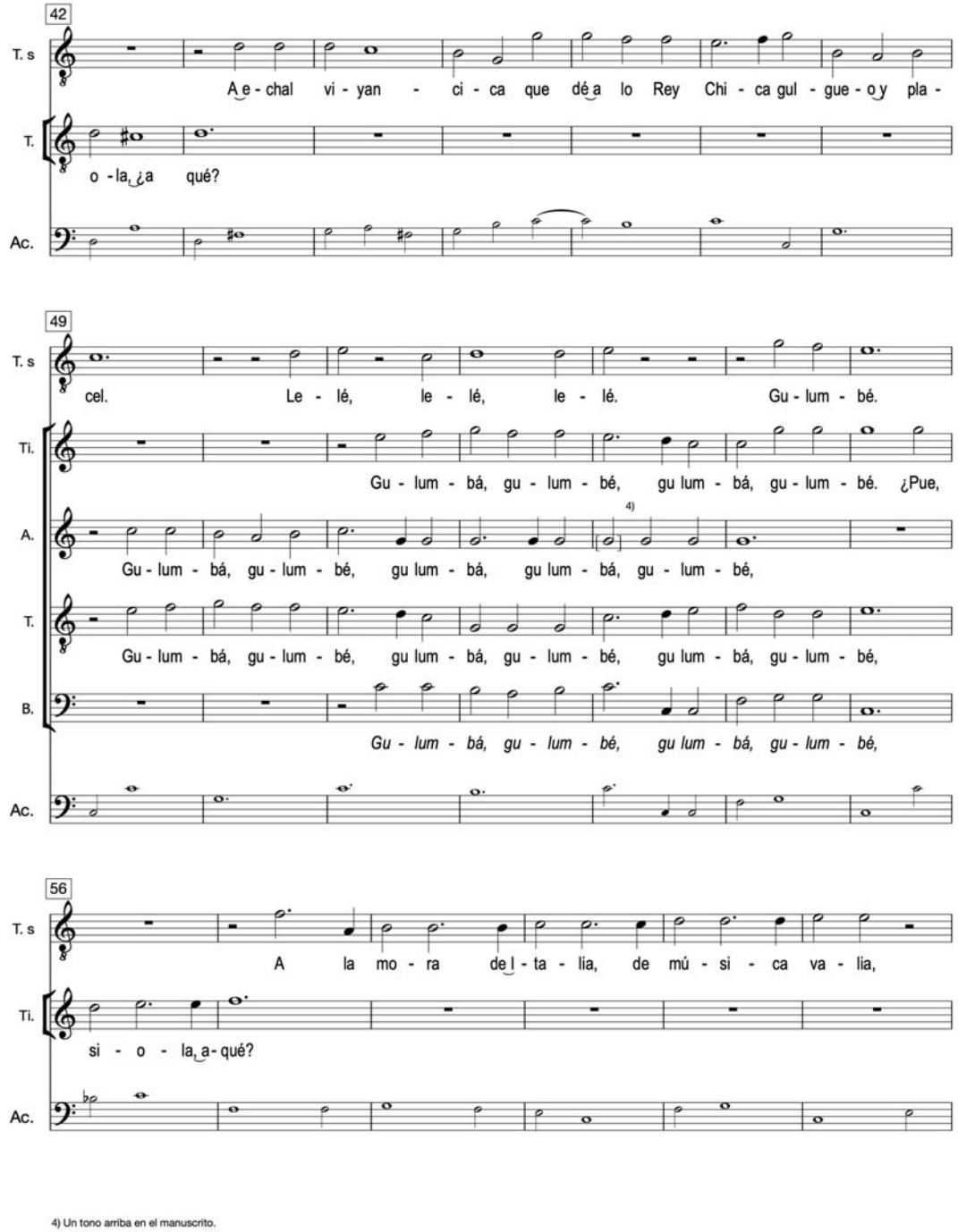


3) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.

Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)
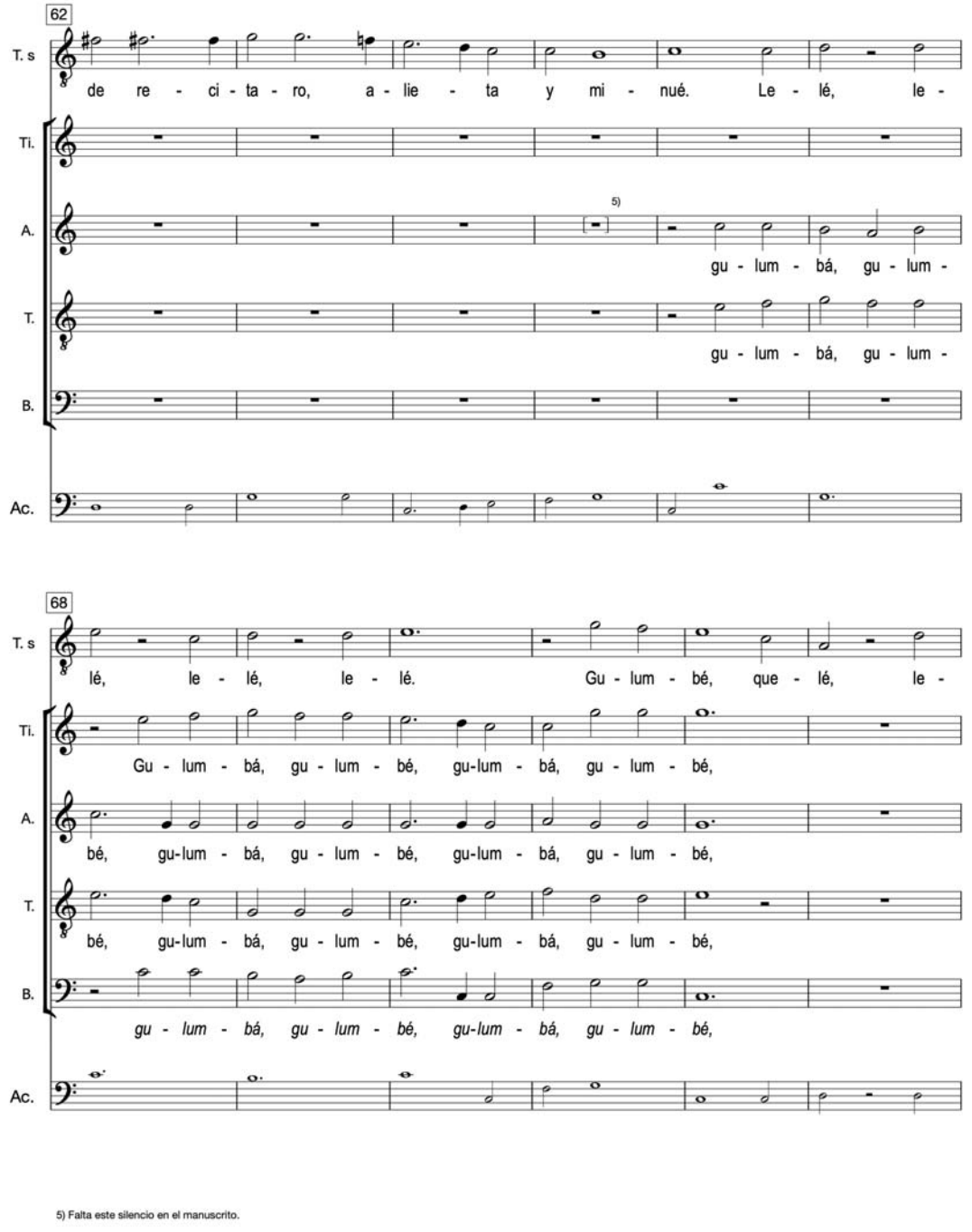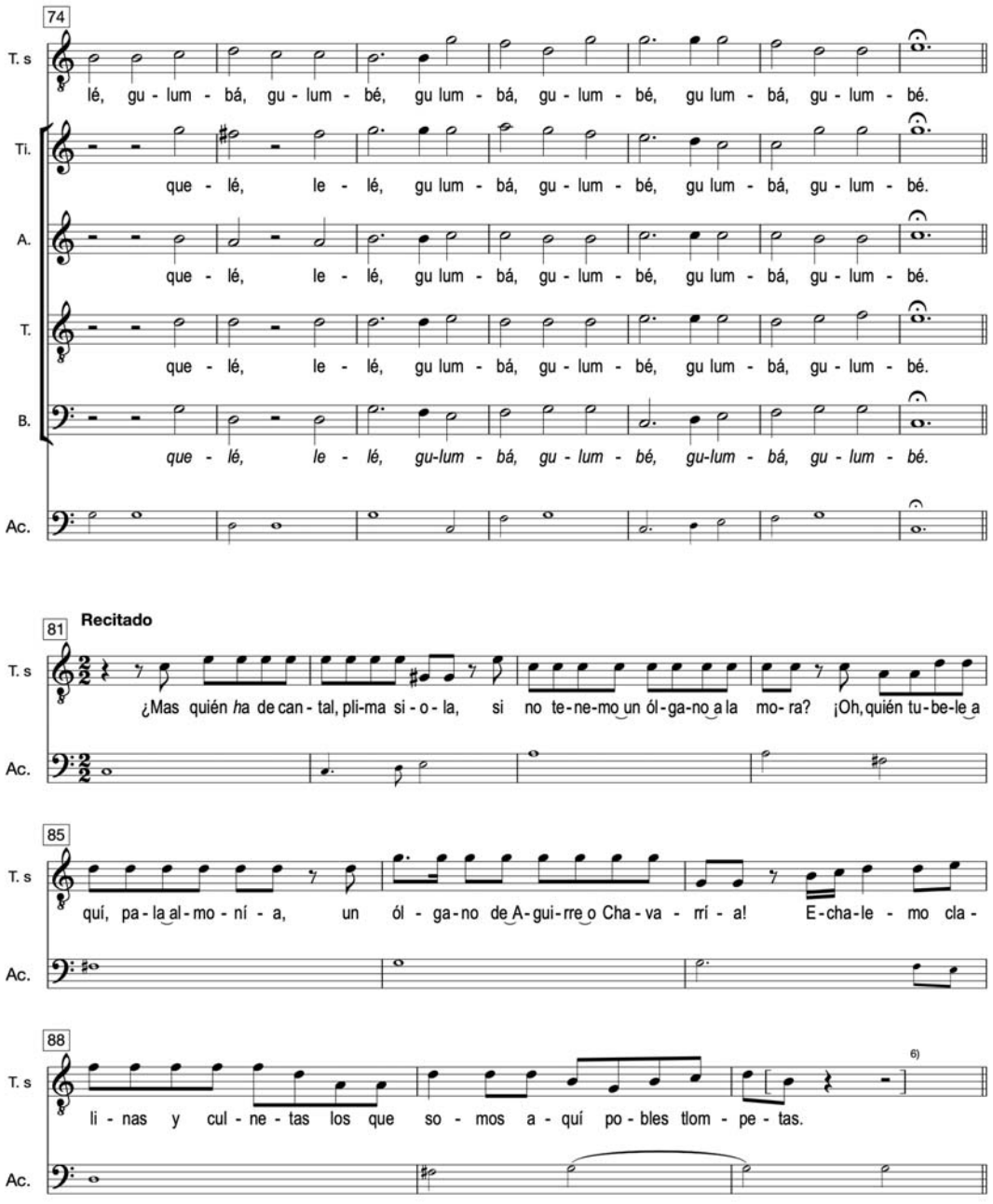




4) Un tono arriba en el manuscrito.

Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)
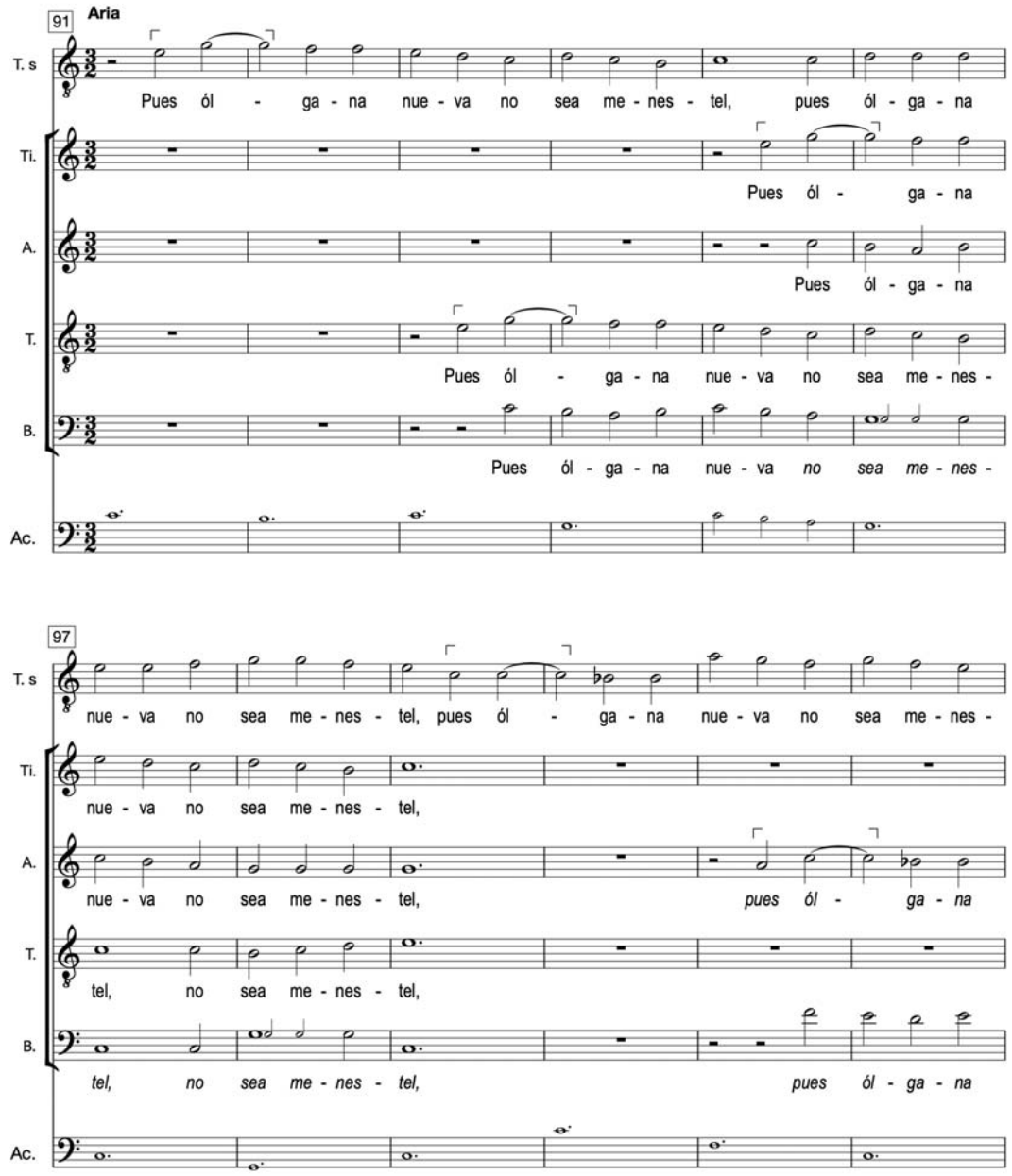


5) Falta este silencio en el manuscrito.
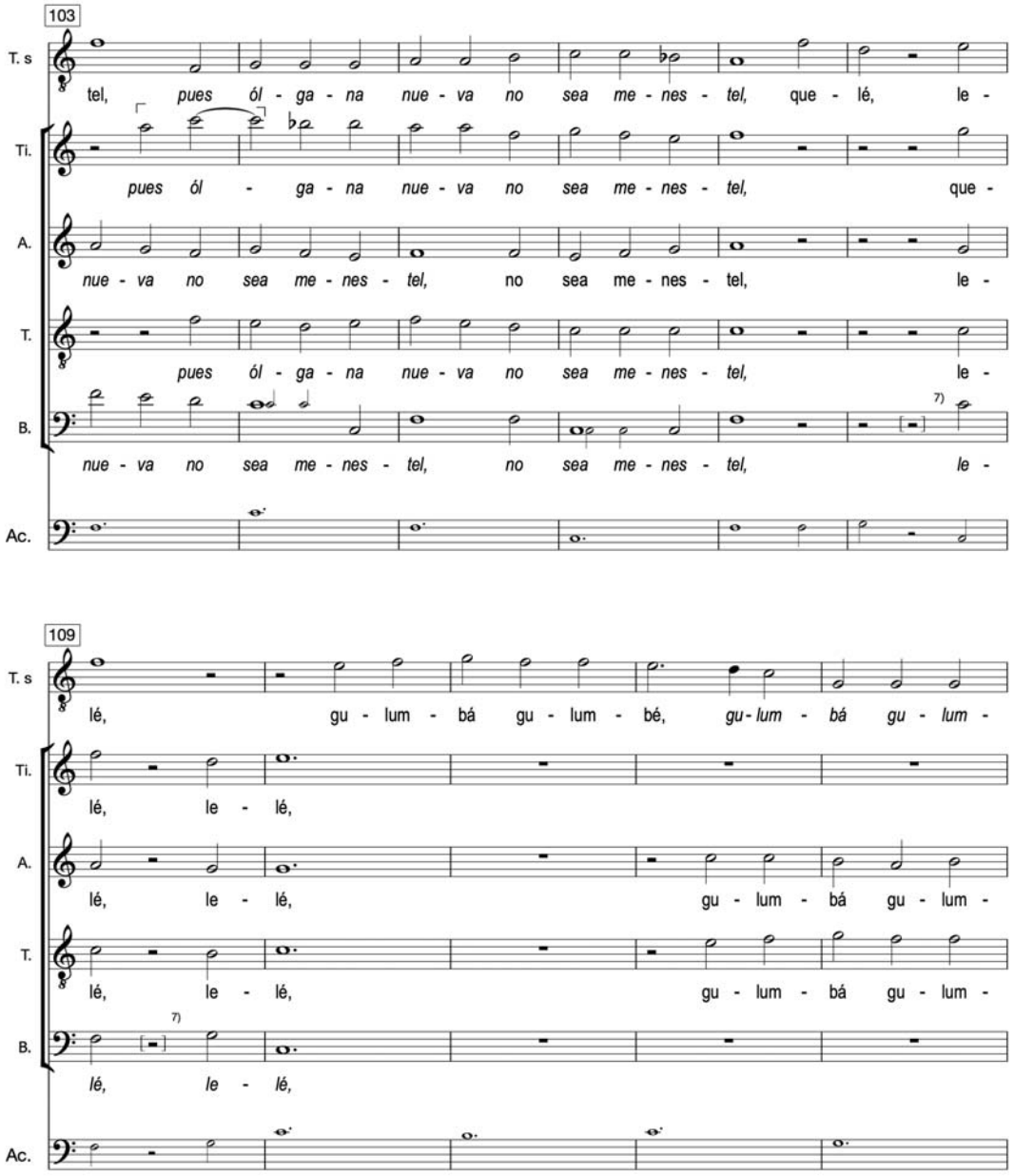


6) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.

Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)
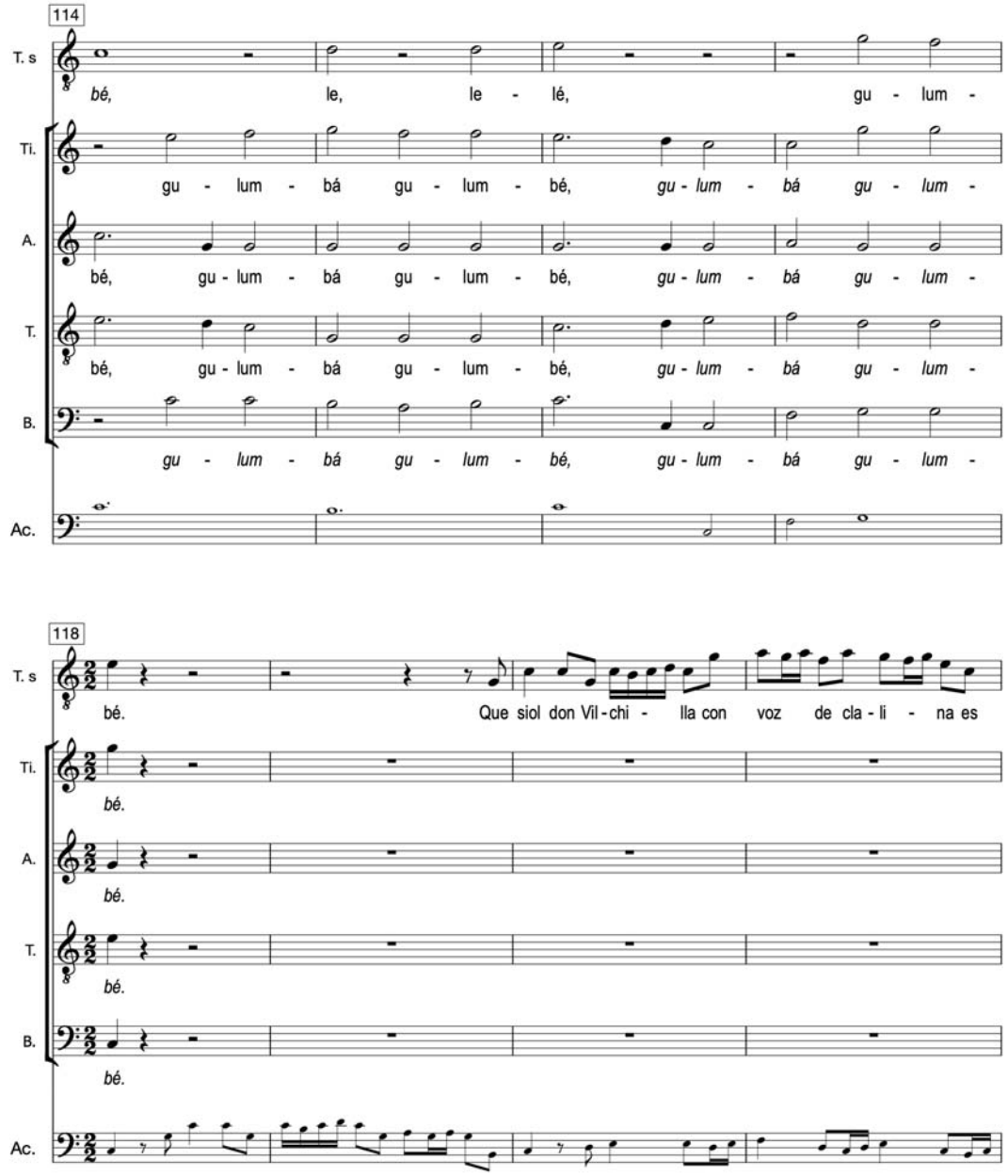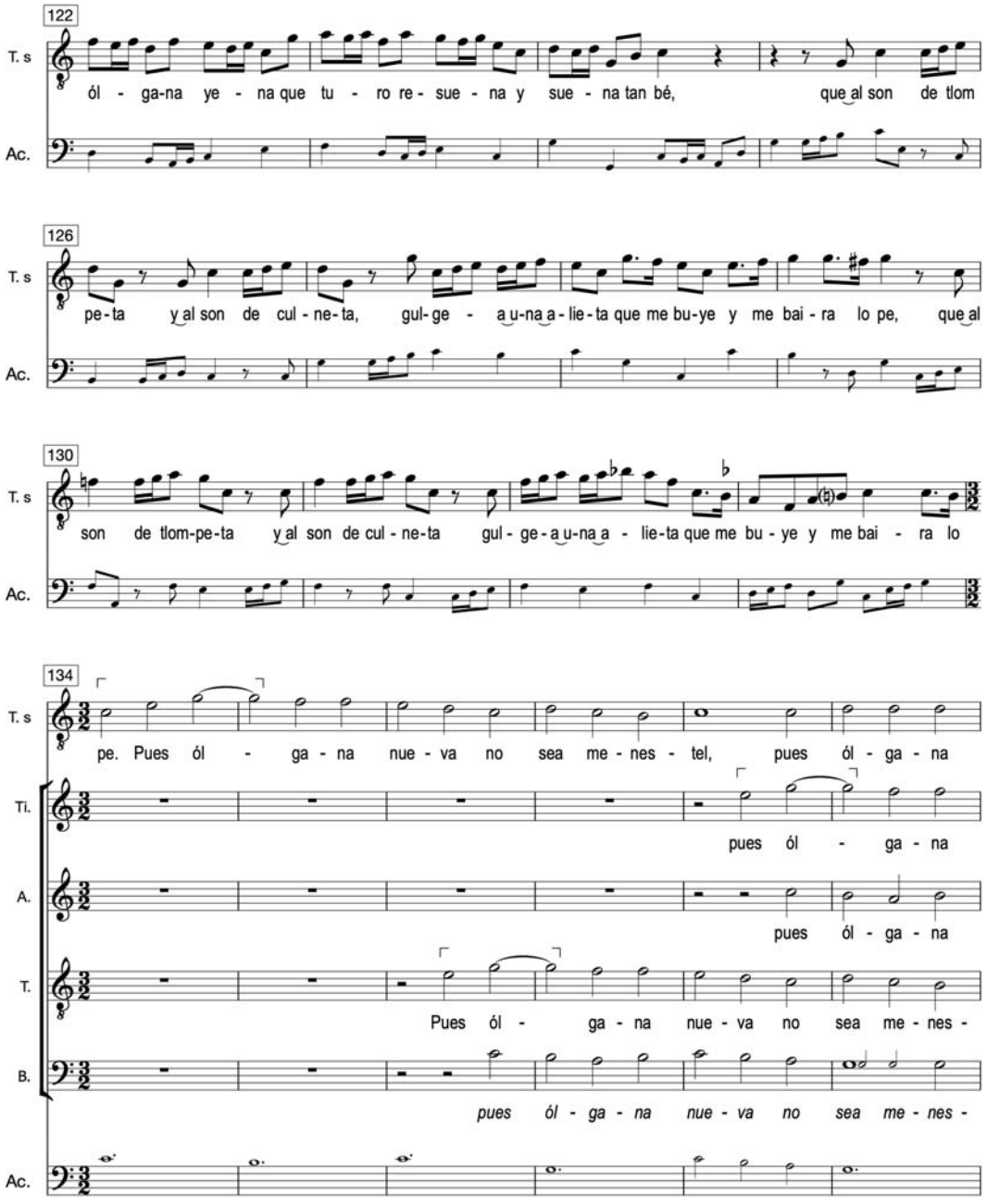




7) Falta este silencio en el manuscrito.

Omar Alí Morales Abril
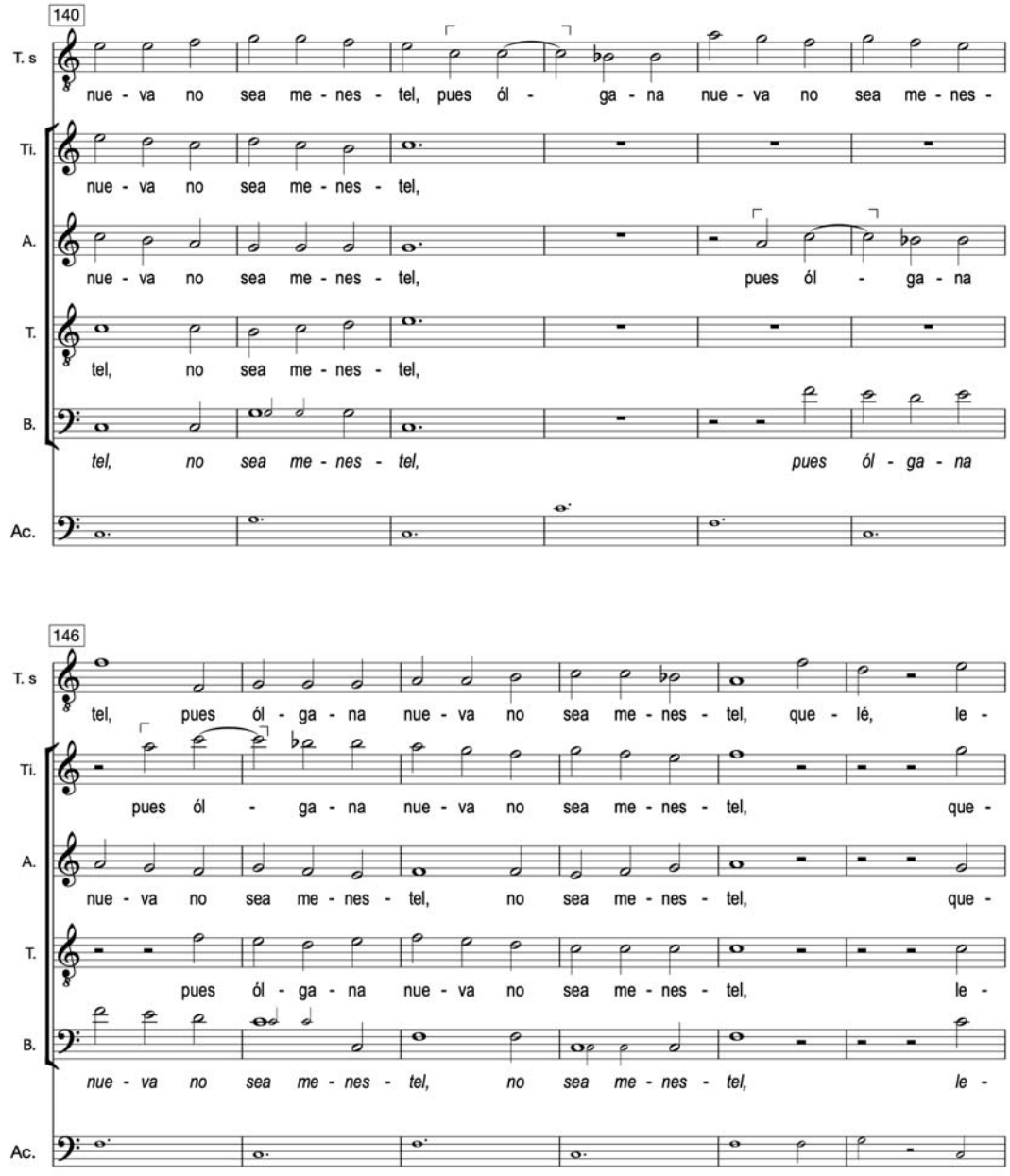
Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)
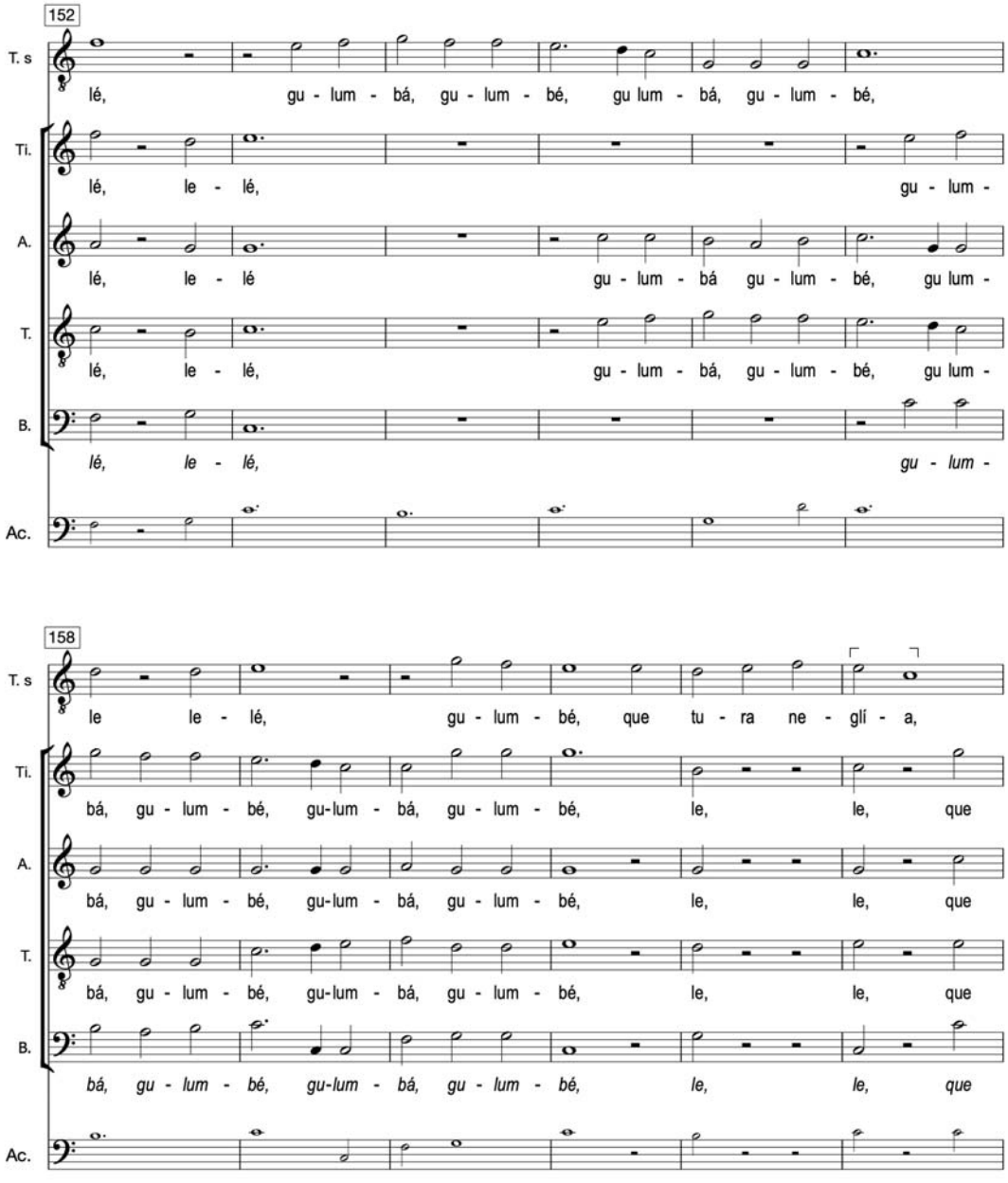



122
T. s
ól - ga-na ye - na que tu - ro re - sue - na y sue - na tan bé, que al son de tlom
Ac.
126
T. s
pe-ta y al son de cul - ne-ta, gul-ge - a u-na a-lie-ta que me bu-ye y me bai - ra lo pe, que al
Ac.
130
T. s
son de tlom-pe-ta y al son de cul - ne-ta gul - ge-a u-na a - lie-ta que me bu - ye y me bai - ra lo
Ac.
134
T. s
pe. Pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na
Ti.
pues ól - ga - na
A.
pues ól - ga - na
T.
Pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes -
B.
pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes -
Ac.

Omar Alí Morales Abril
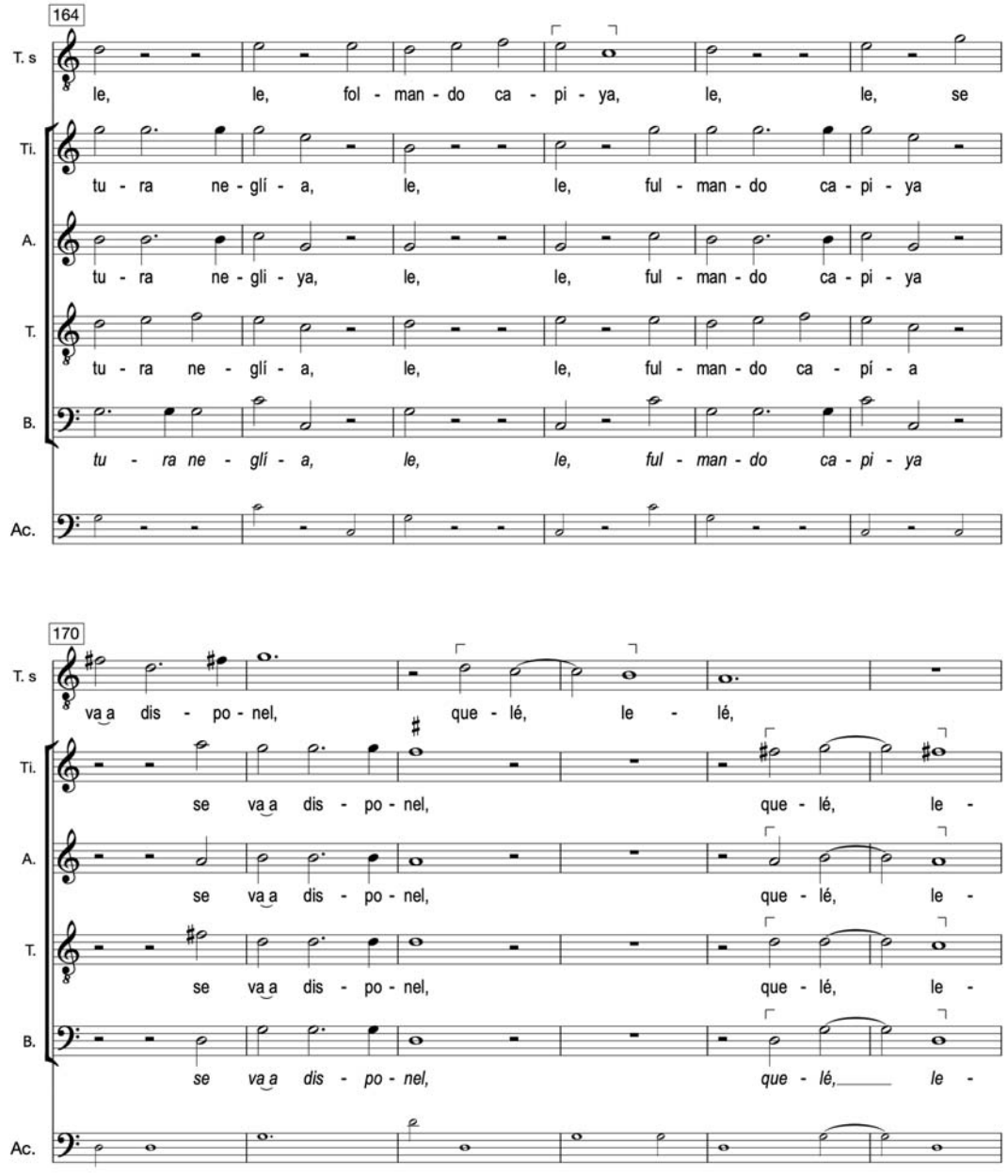
Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)
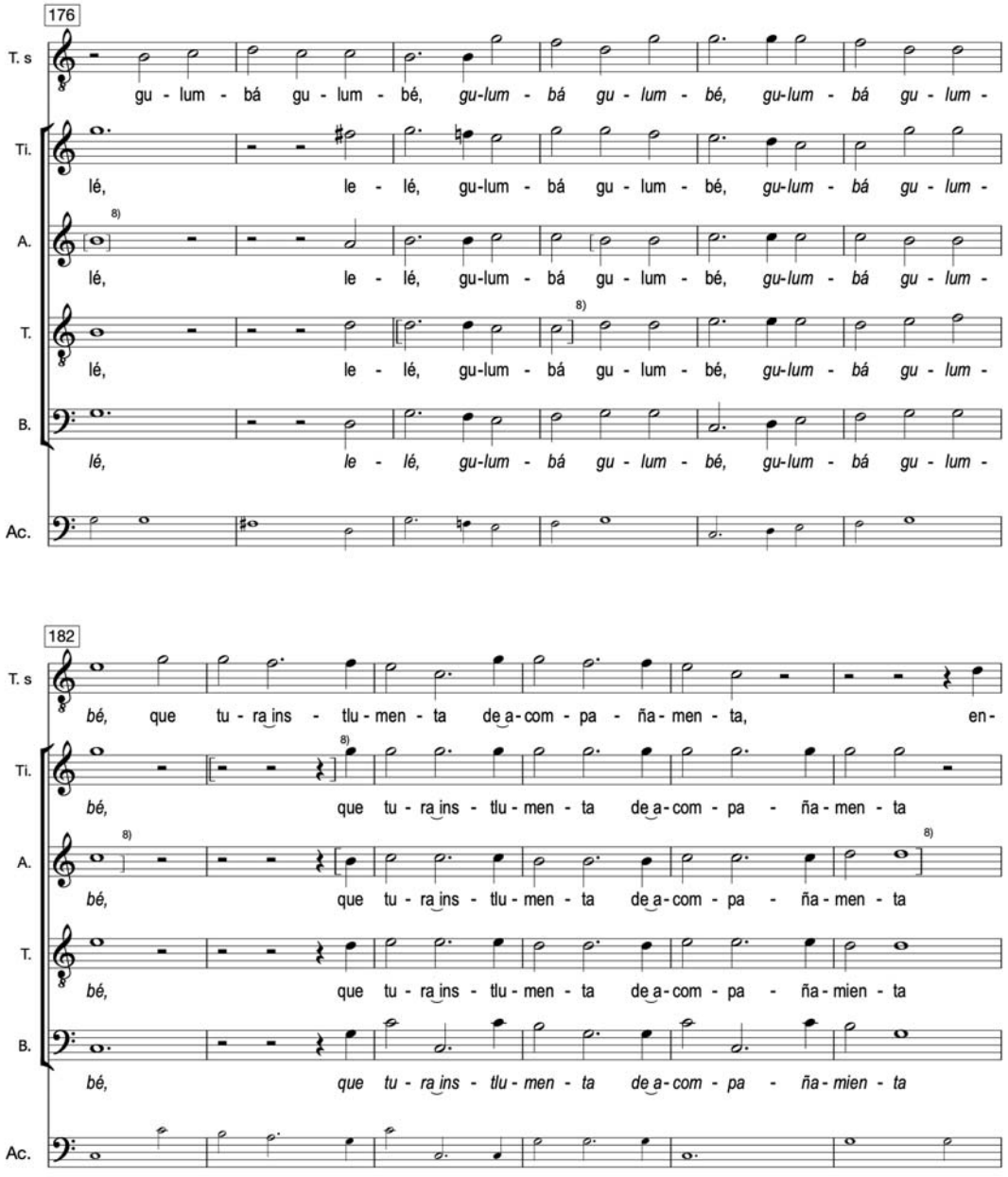



152
T. s
lé, gu - lum - bá, gu - lum - bé, gu lum - bá, gu - lum - bé,
Ti.
lé, le - lé, gu - lum -
A.
lé, le - lé gu - lum - bá gu - lum - bé, gu lum -
T.
lé, le - lé, gu - lum - bá, gu - lum - bé, gu lum -
B.
lé, le - lé, gu - lum -
Ac.
158
T. s
le le - lé, gu - lum - bé, que tu - ra ne - glí - a,
Ti.
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, le, le, que
A.
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, le, le, que
T.
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, le, le, que
B.
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, le, le, que
Ac.

Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)
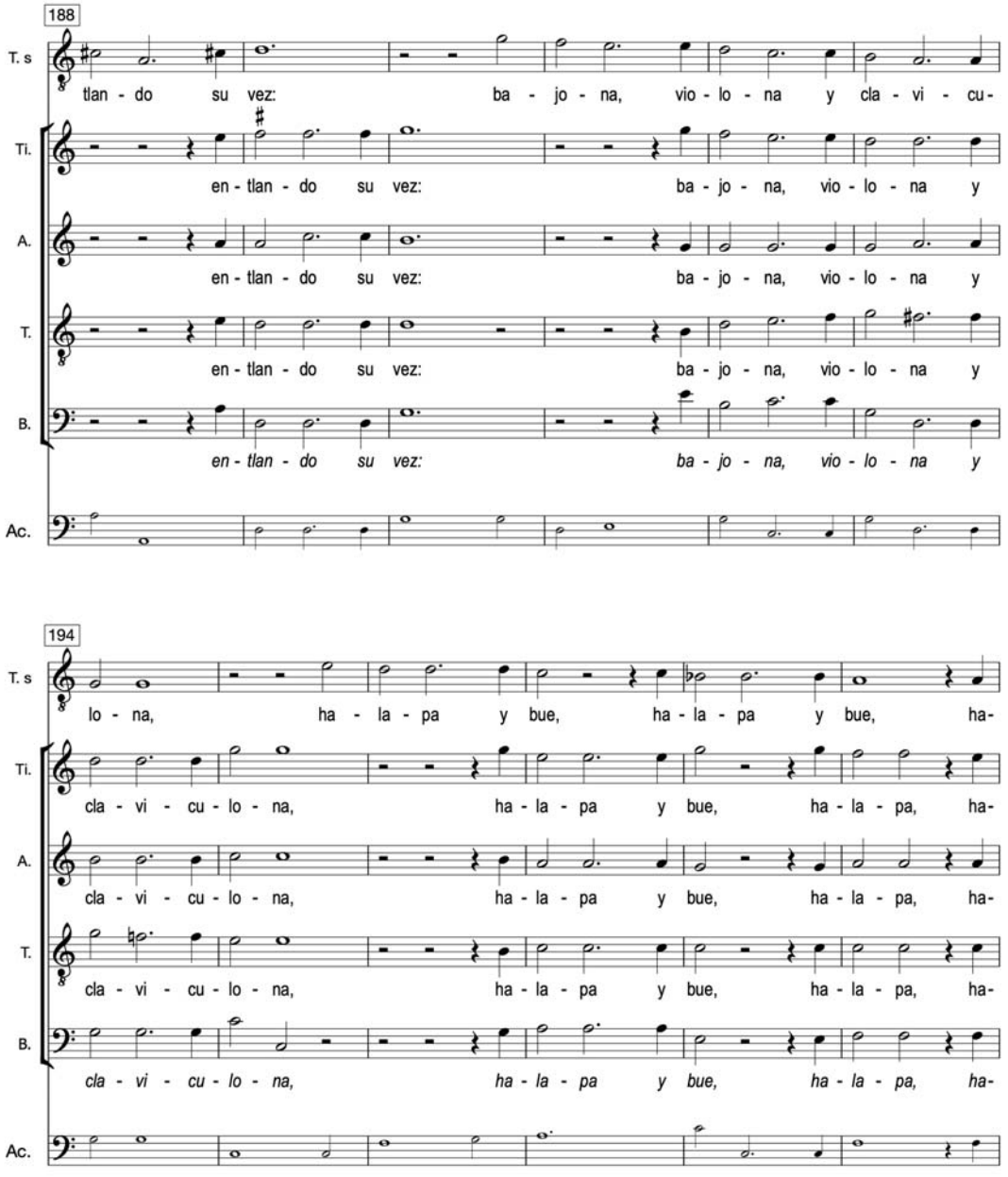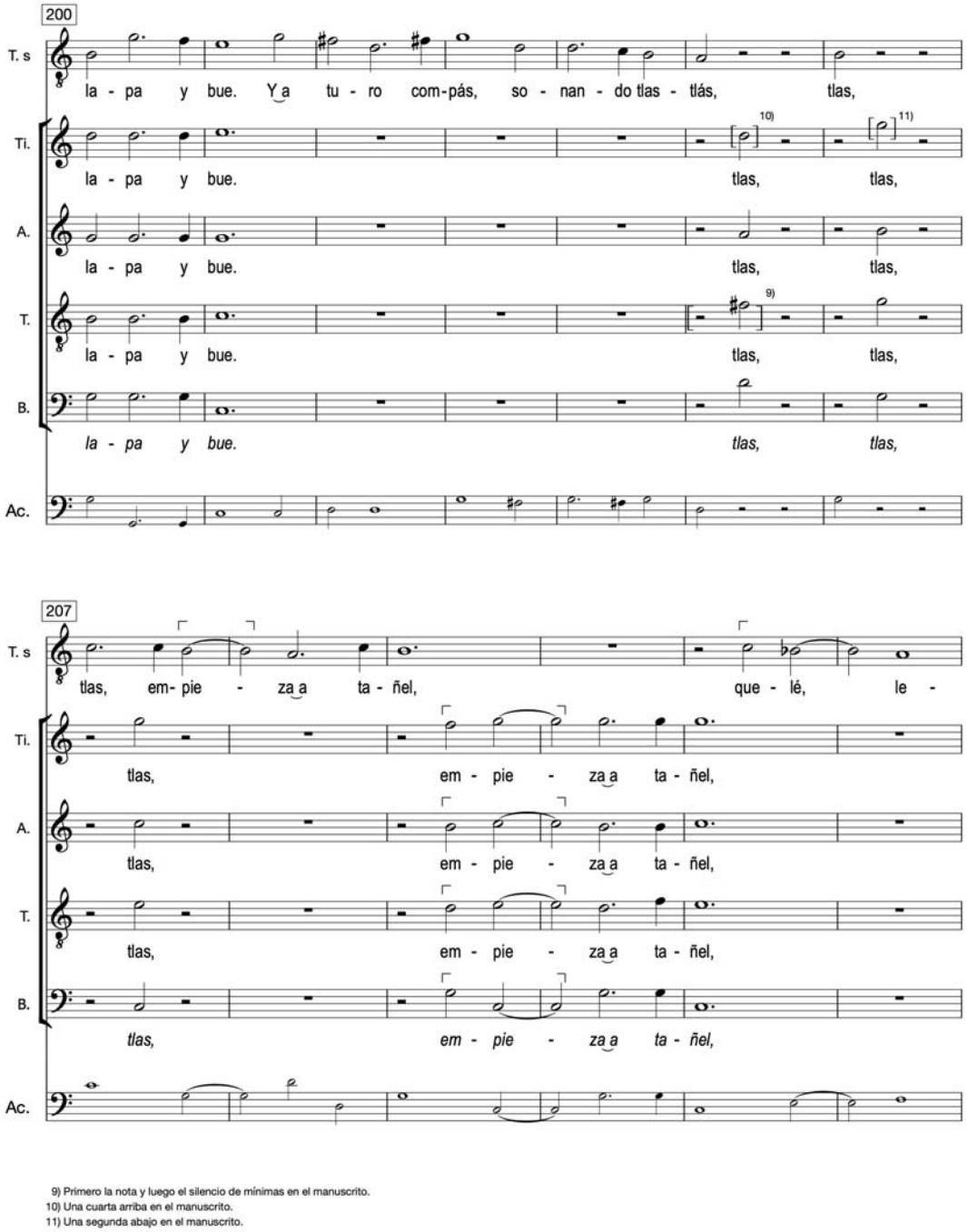




8) llegible en el manuscrito por exposición a humedad.

Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)
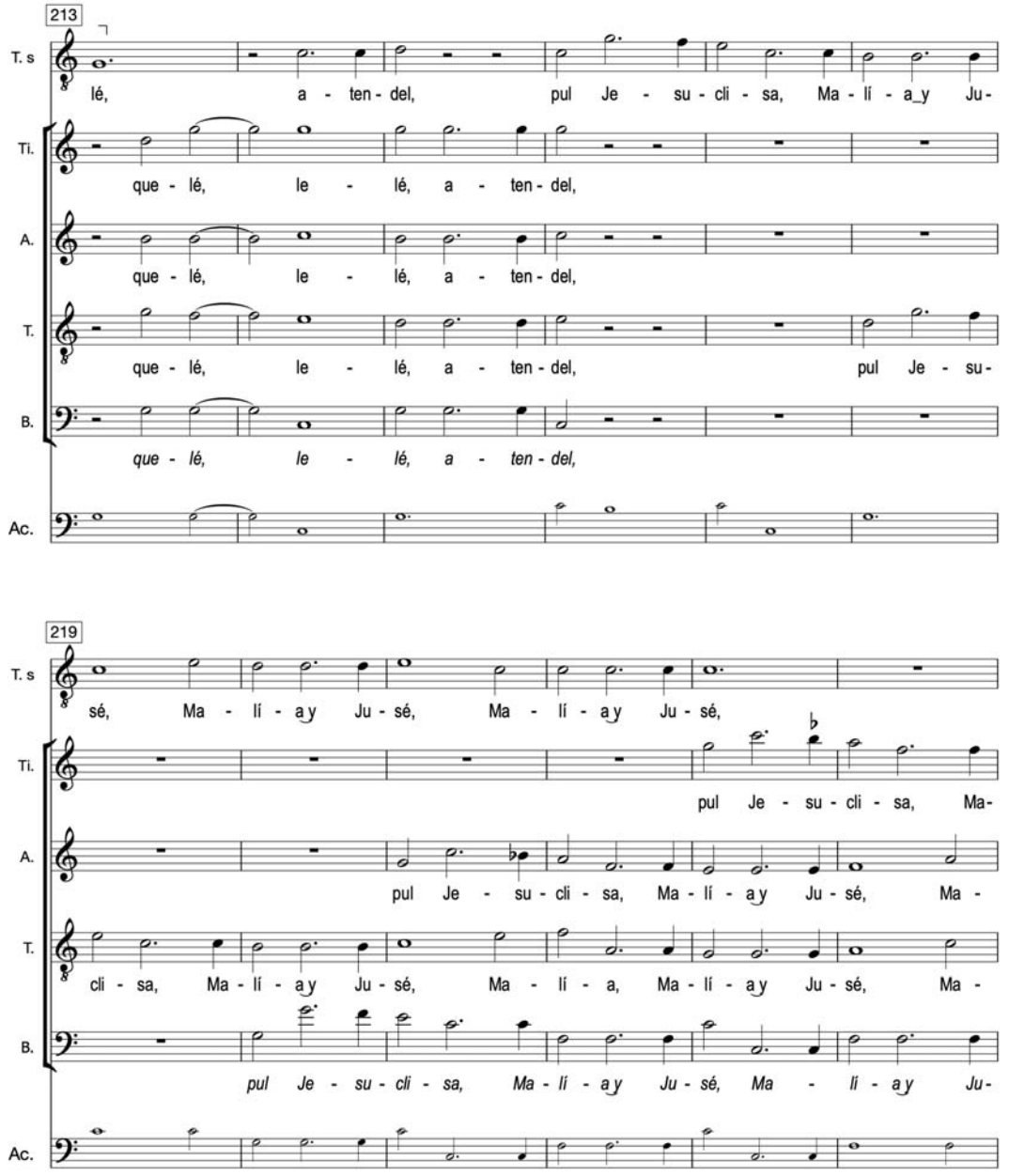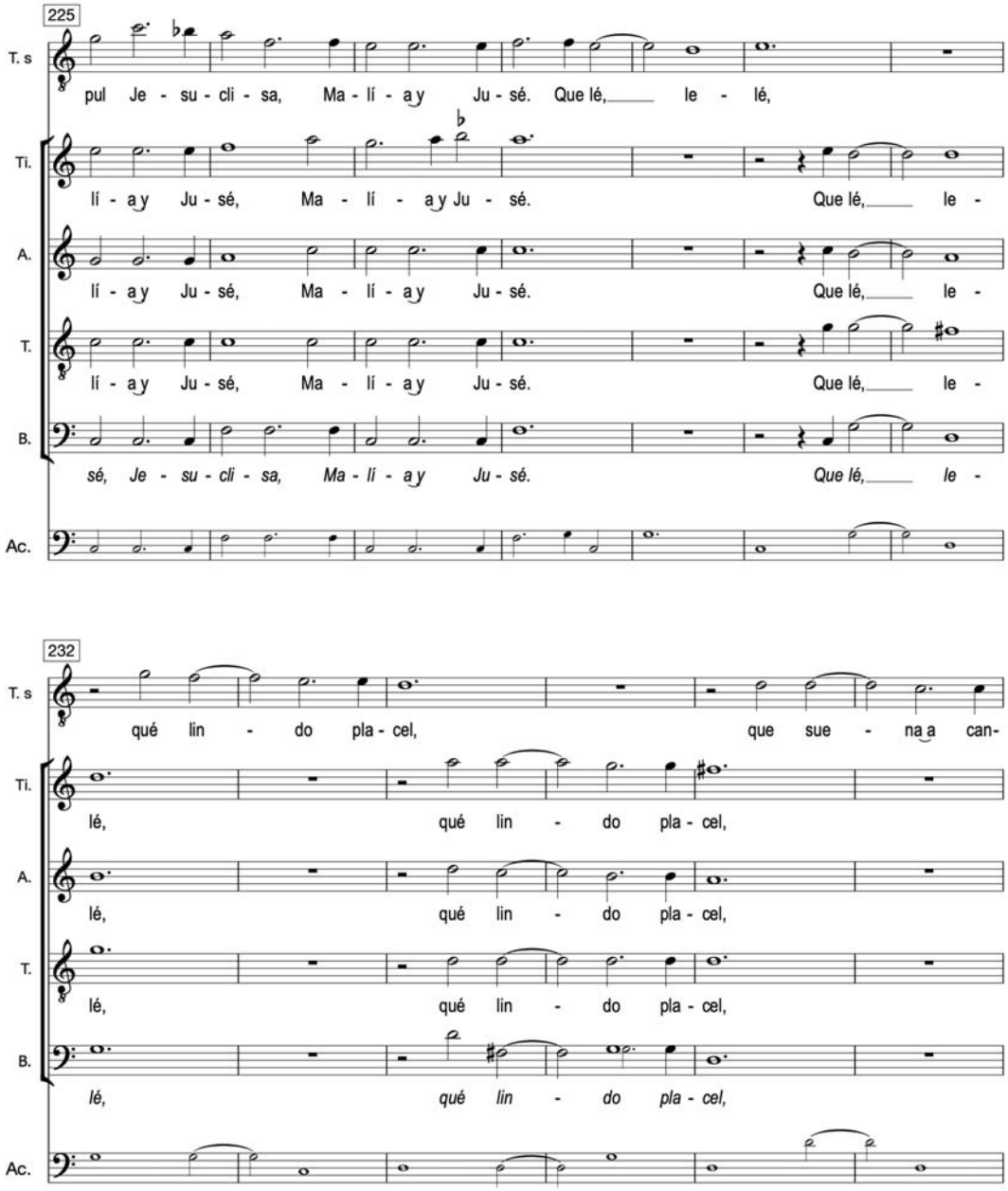




9) Primero la nota y luego el silencio de mínimas en el manuscrito.
10) Una cuarta arriba en el manuscrito.
11) Una segunda abajo en el manuscrito.

Omar Alí Morales Abril
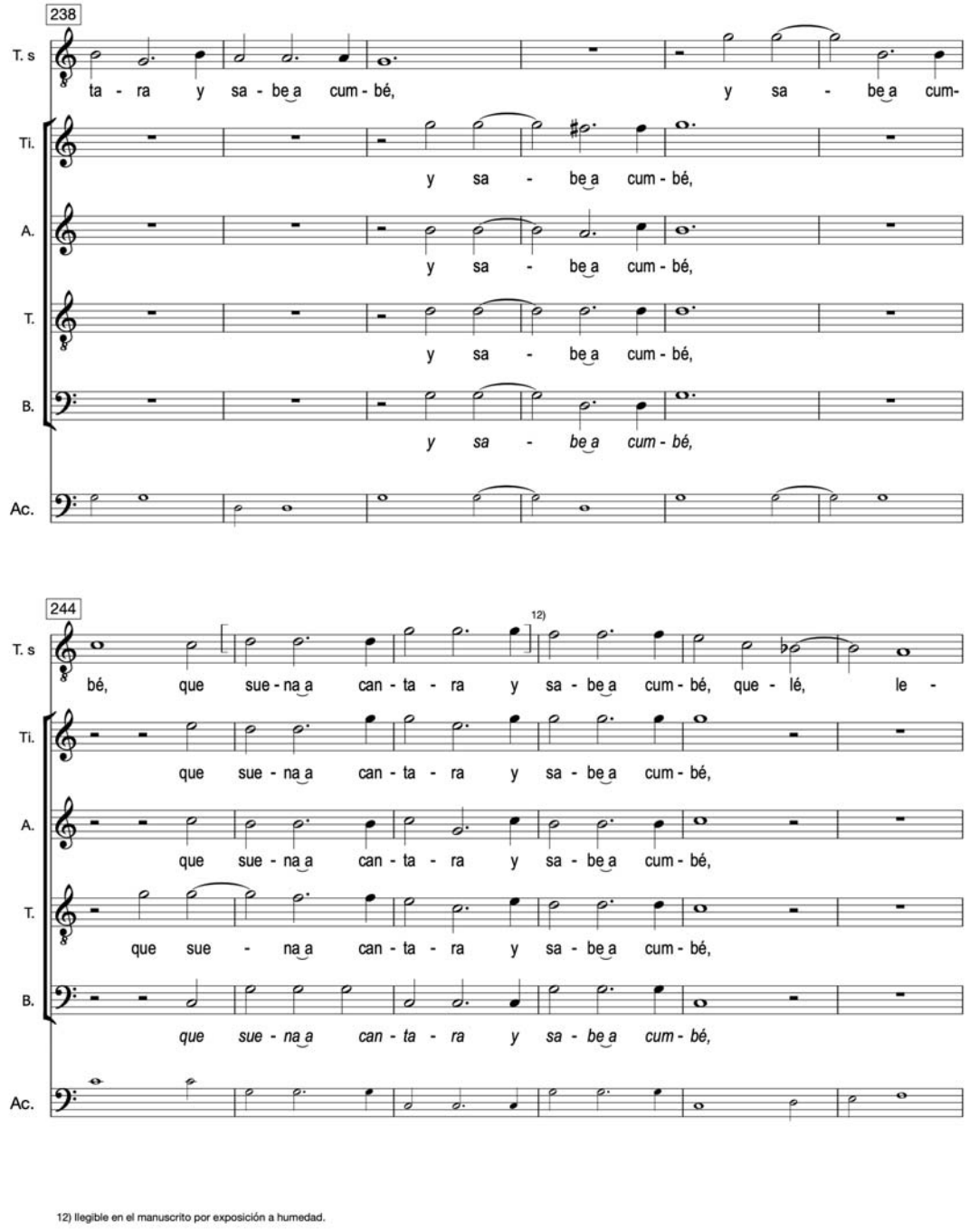
Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)
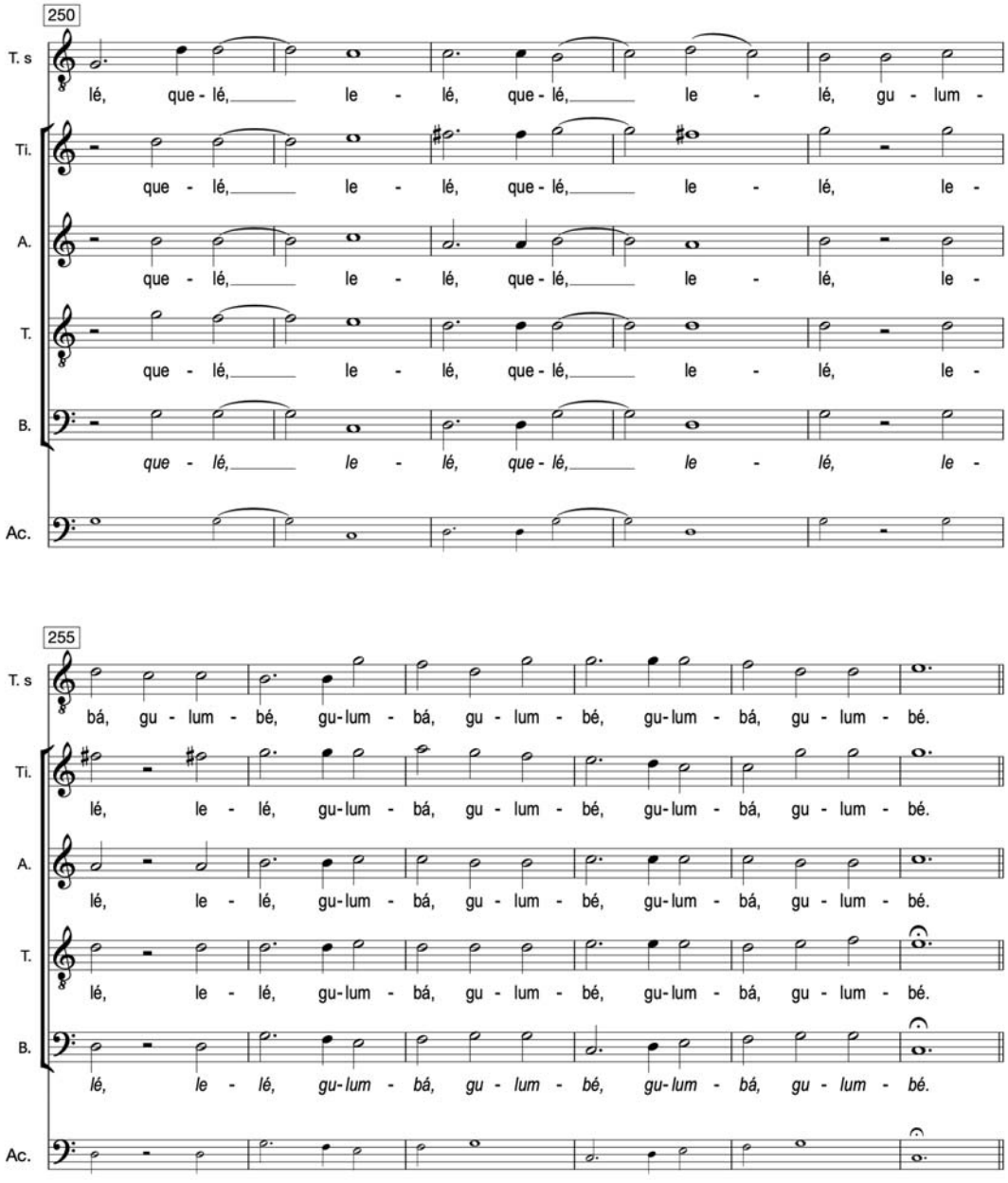



225
T. s
pul Je - su - cli - sa, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le - lé,
Ti.
lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le -
A.
lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le -
T.
lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le -
B.
sé, Je - su - cli - sa, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le -
Ac.
232
T. s
qué lin - do pla - cel, que sue - na a can-
Ti.
lé, qué lin - do pla - cel,
A.
lé, qué lin - do pla - cel,
T.
lé, qué lin - do pla - cel,
B.
lé, qué lin - do pla - cel,
Ac.
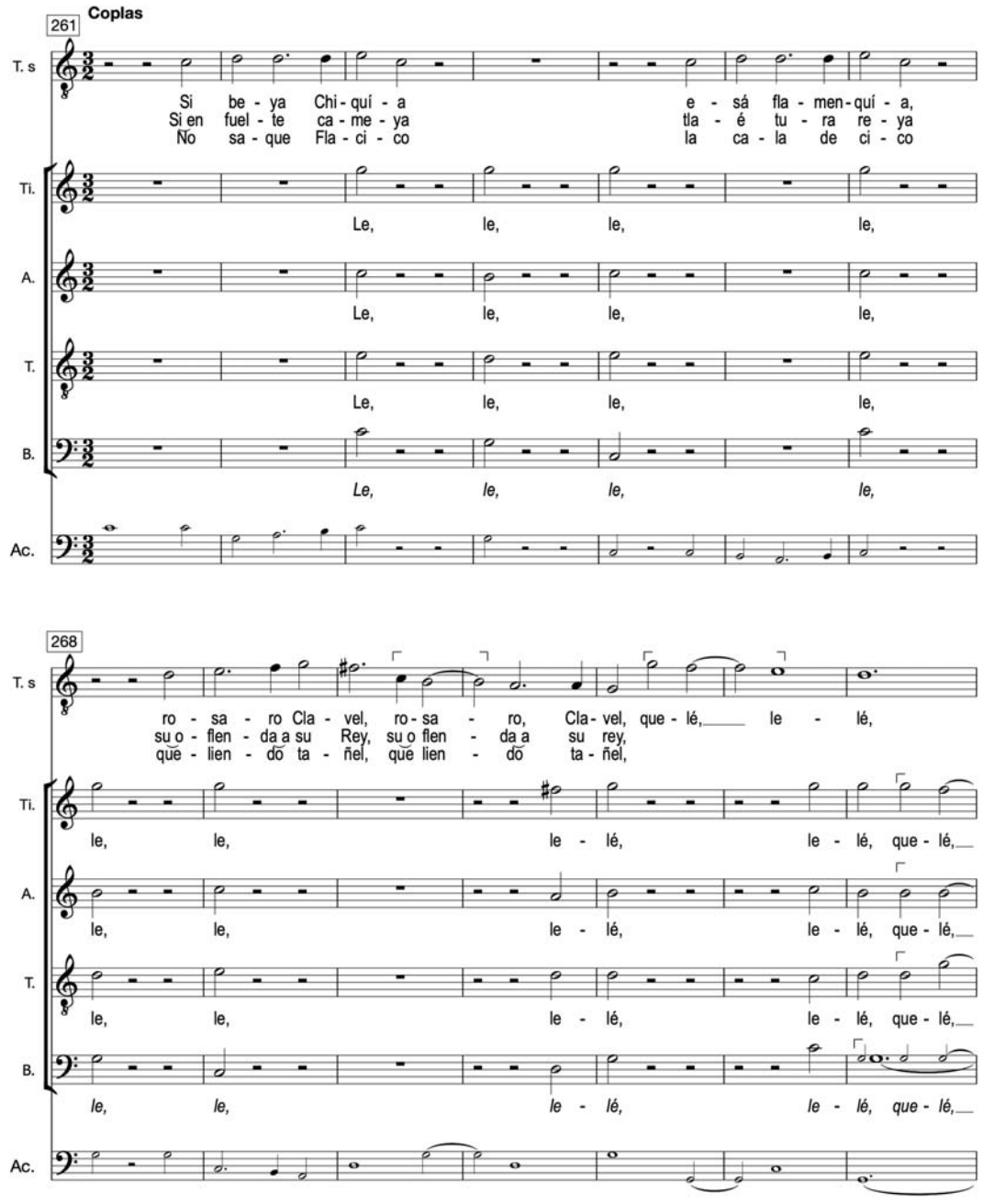
Omar Alí Morales Abril
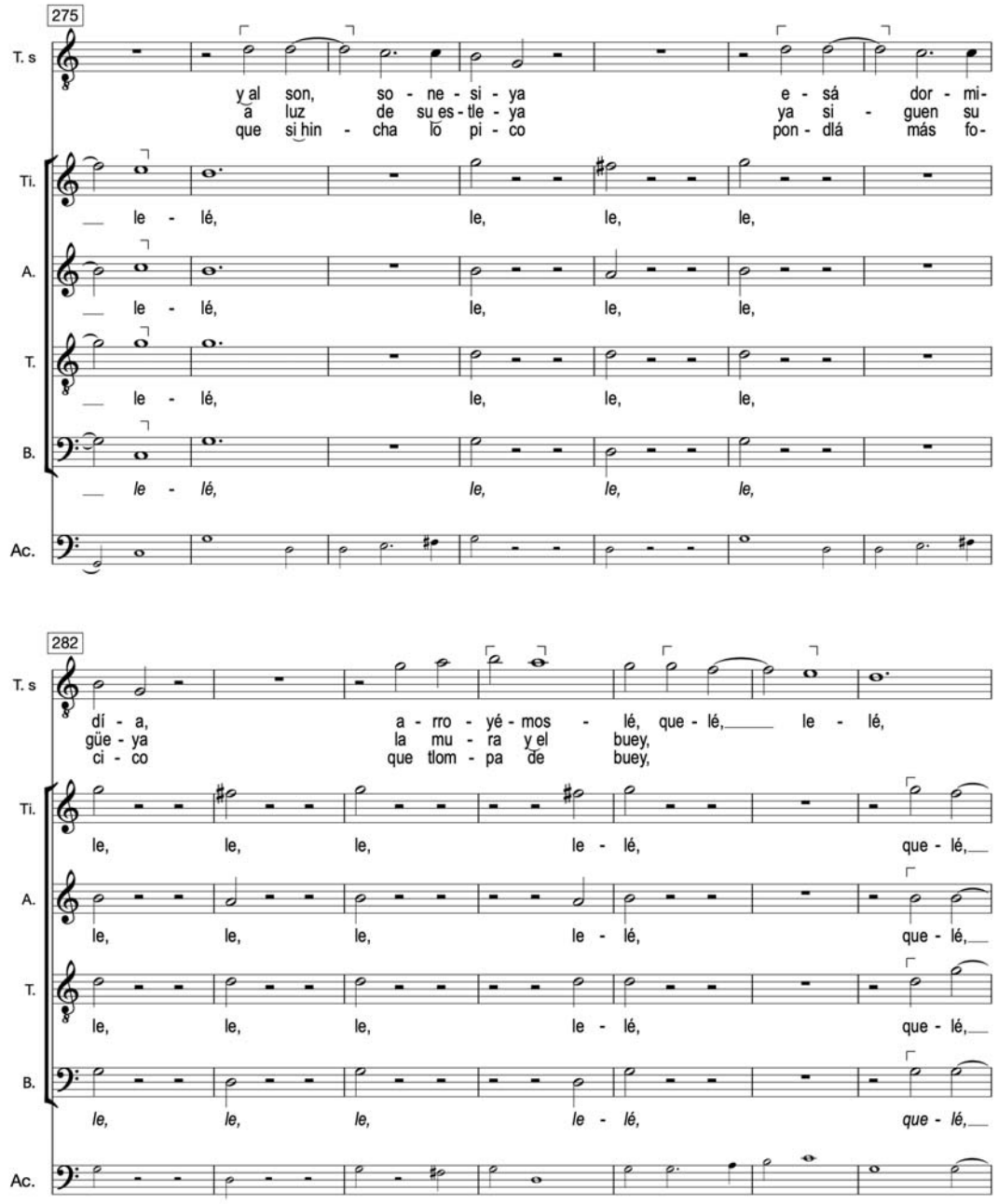
Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)



12) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.
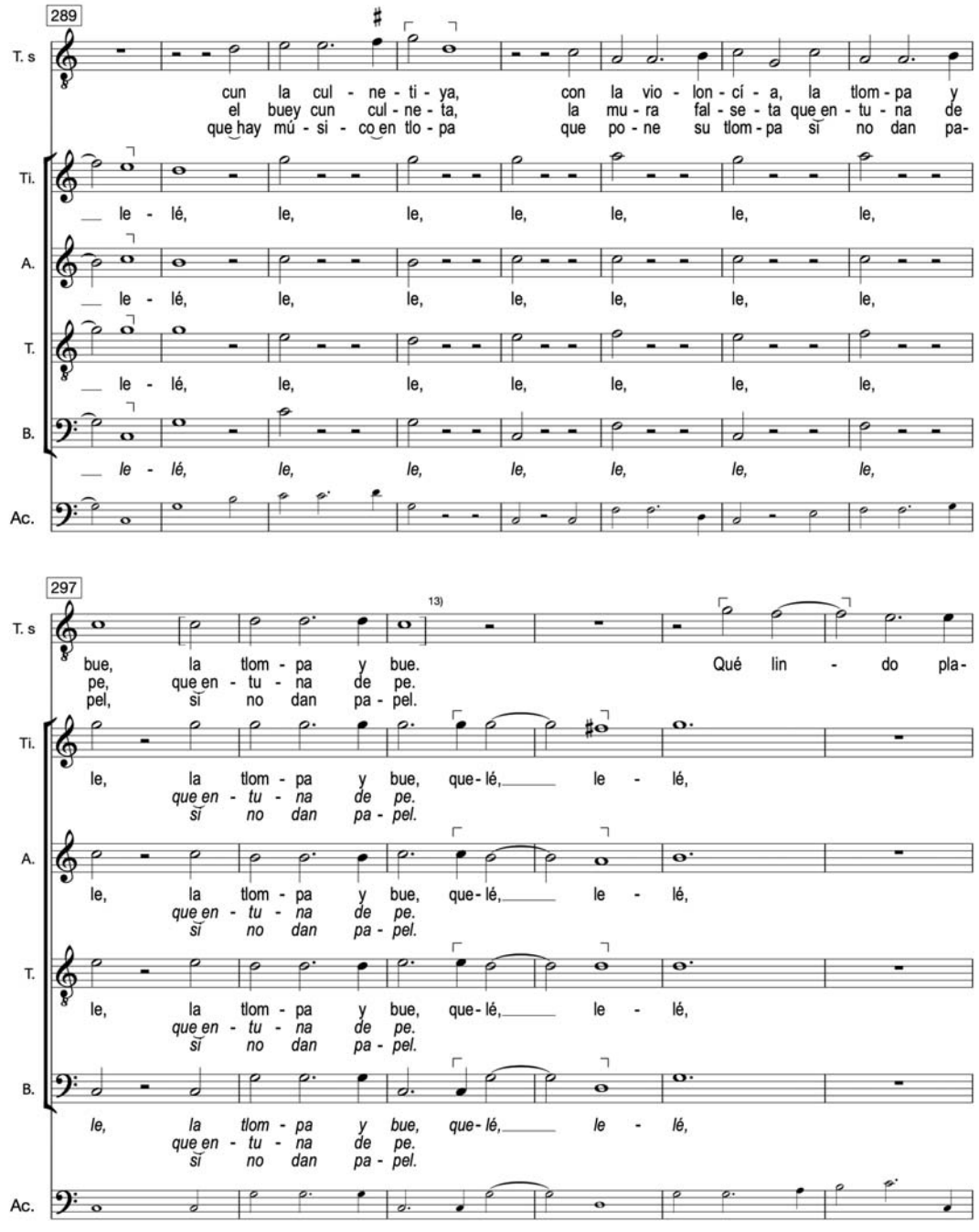

250
T. s
lé, que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, gu - lum -
Ti.
que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, le -
A.
que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, le -
T.
que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, le -
B.
que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, le -
Ac.
255
T. s
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
Ti.
lé, le - lé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
A.
lé, le - lé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
T.
lé, le - lé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
B.
lé, le - lé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
Ac.


Coplas
261
T. s
Si be - ya Chi - quí - a e - sá fla - men - quí - a,
Si en fuel - te ca - me - ya tla - é tu - ra re - ya
No sa - que Fla - ci - co la ca - la de ci - co
Ti.
Le, le, le, le,
A.
Le, le, le, le,
T.
Le, le, le, le,
B.
Le, le, le, le,
Ac.
268
T. s
ro - sa - ro Cla - vel, ro - sa - ro, Cla - vel, que - lé, le - lé,
su o - flen - da a su Rey, su o flen - da a su rey,
qüe - lien - dō ta - ñel, qüe lien - dō ta - ñel,
Ti.
le, le, le - lé, le - lé, que - lé,
A.
le, le, le - lé, le - lé, que - lé,
T.
le, le, le - lé, le - lé, que - lé,
B.
le, le, le - lé, le - lé, que - lé,
Ac.
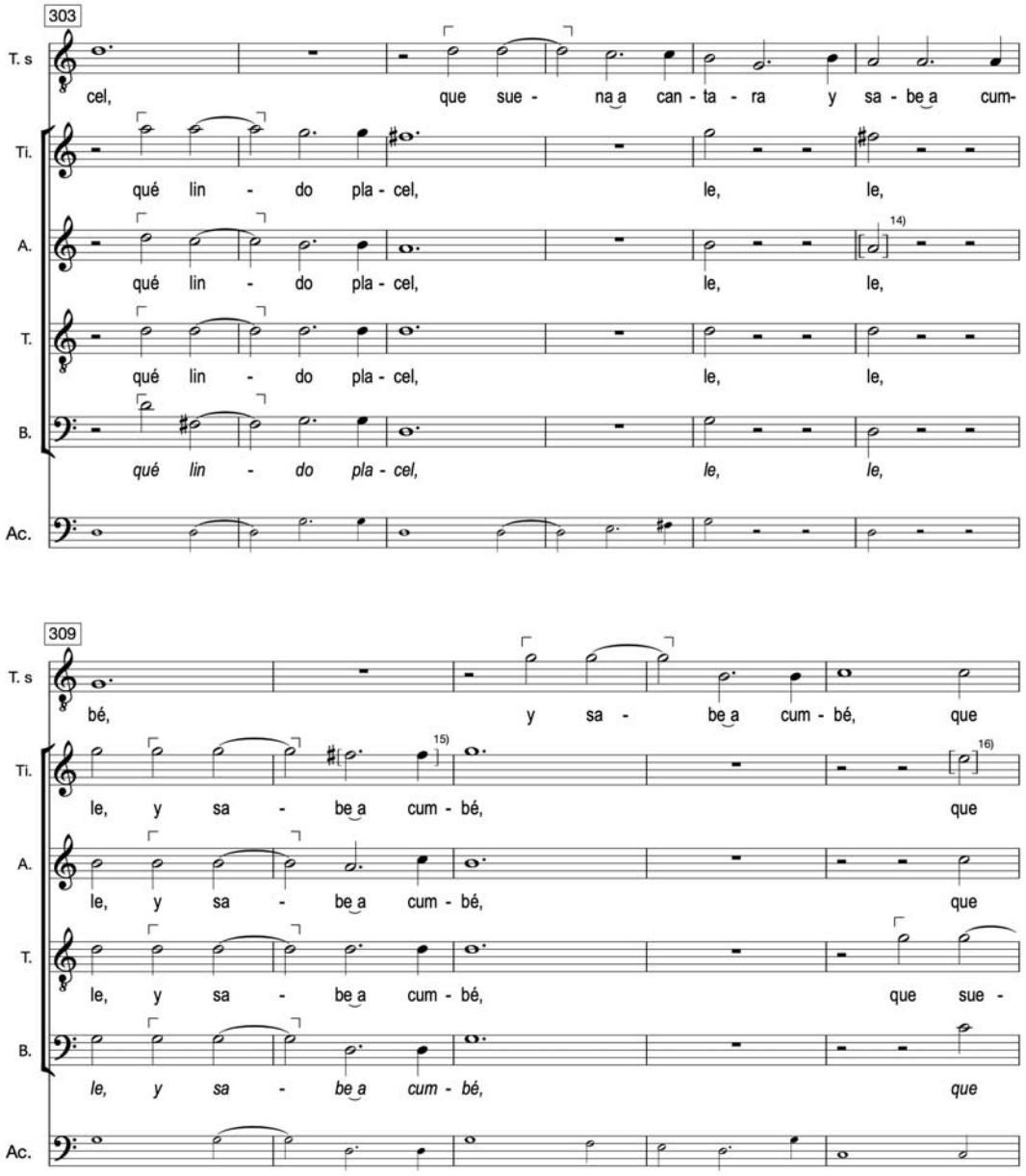

275
T. s
y al son, so - ne - si - ya e - sá dor - mi-
á luz de su es - tle - ya ya si - guen su
que si hin - cha lō pi - co pon - dlá más fo-
Ti.
le - lé, le, le, le,
A.
le - lé, le, le, le,
T.
le - lé, le, le, le,
B.
le - lé, le, le, le,
Ac.
282
T. s
dí - a, a - rro - yé - mos - lé, que - lé, le - lé,
güe - ya la mu - ra y el buey,
ci - co que tlom - pa de buey,
Ti.
le, le, le, le - lé, que - lé,
A.
le, le, le, le - lé, que - lé,
T.
le, le, le, le - lé, que - lé,
B.
le, le, le, le - lé, que - lé,
Ac.

Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)



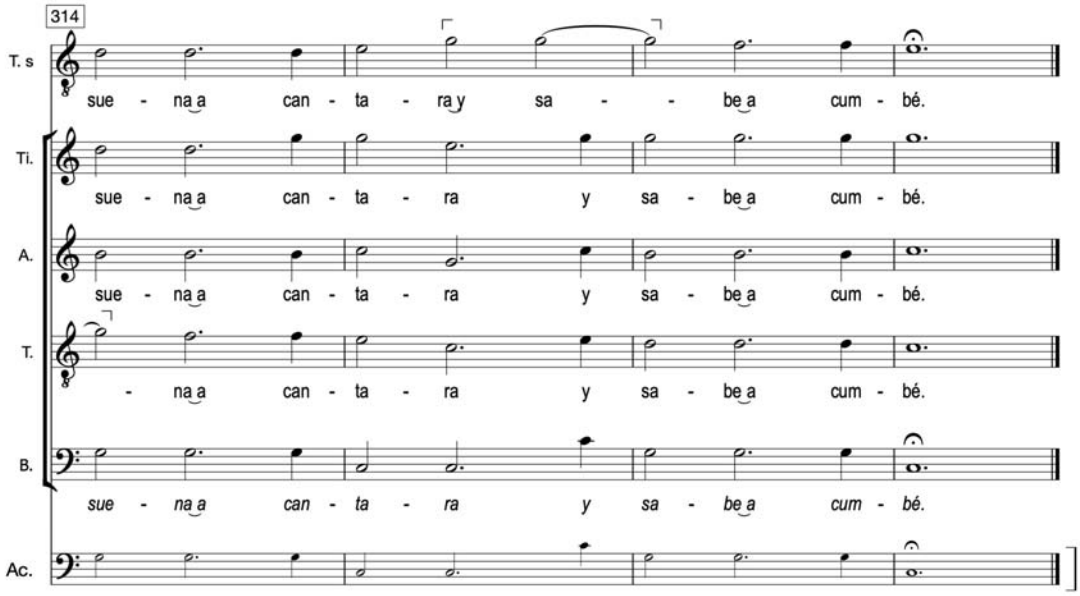
13) *Si-la-la-do-si* en el manuscrito (*fa-mi-mi-sol-fa* al transportar la obra).
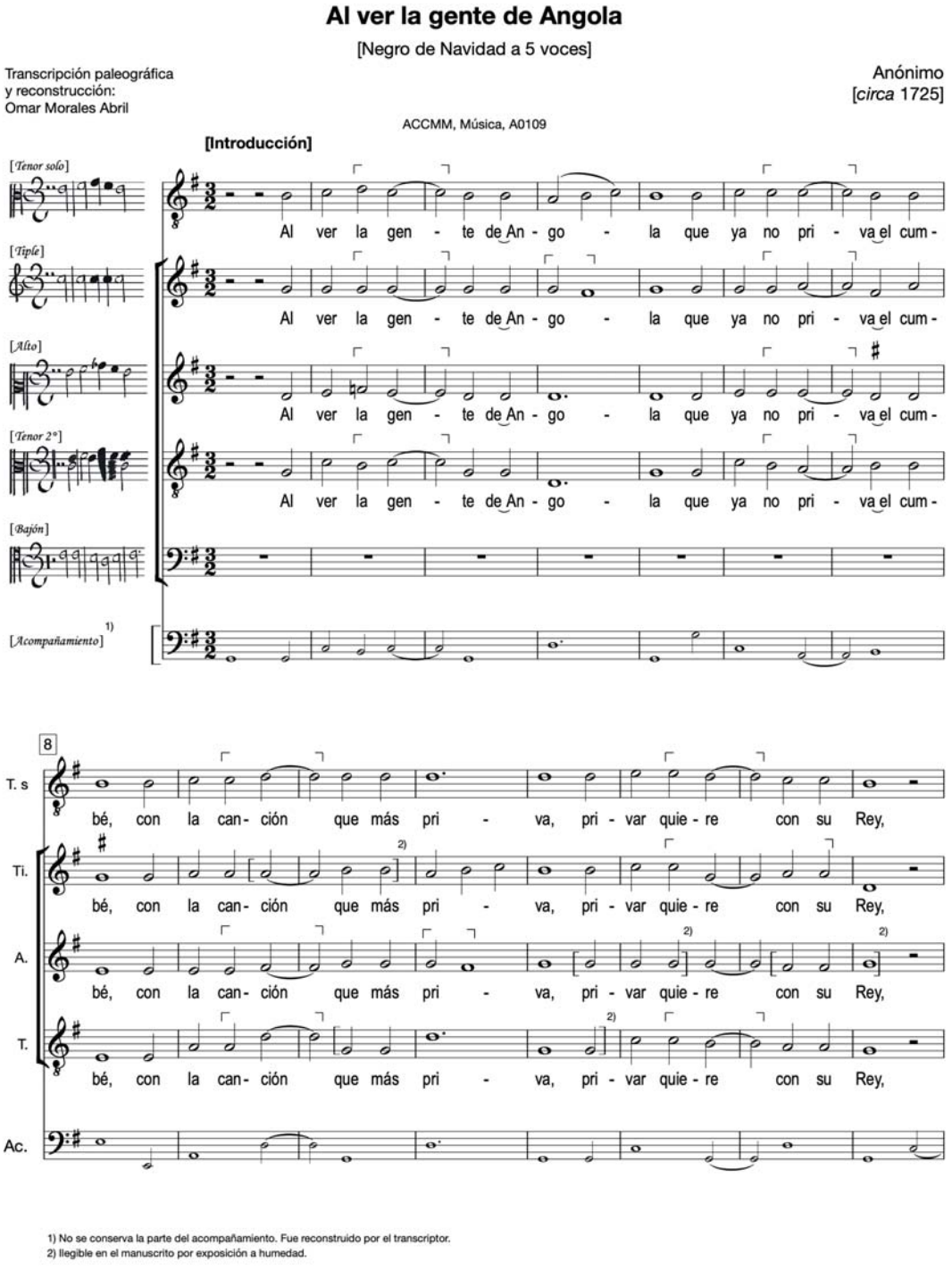


14) Un tono arriba en el manuscrito.
15) Semibreve ennegrecida en el manuscrito. Se dividió en una mínima con puntilo y una semínima, para acomodar correctamente la letra, como en las demás voces.
16) Un tono abajo en el manuscrito.
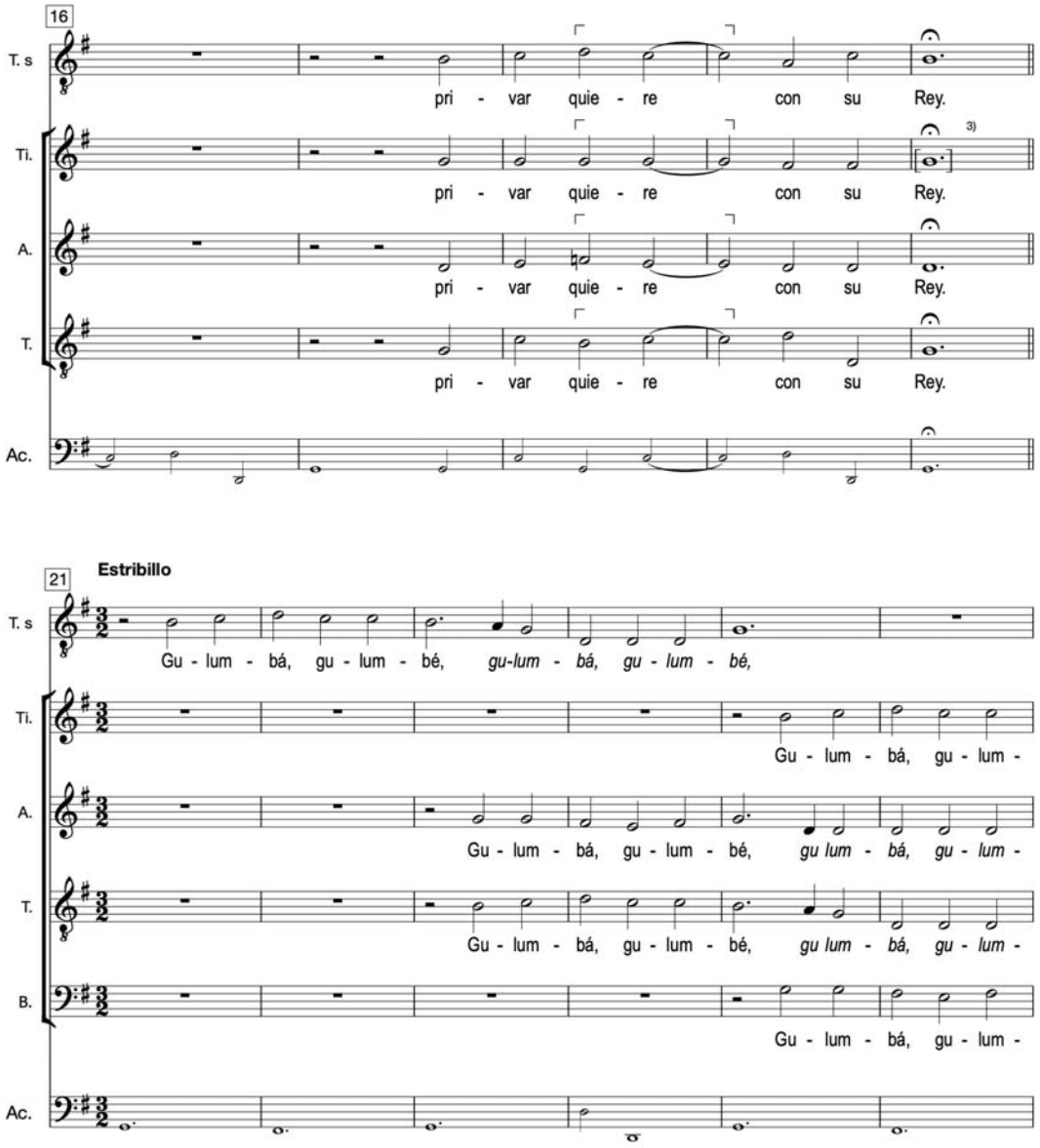
Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical sin transportar)



Al ver la gente de Angola
(versión musical transportada)
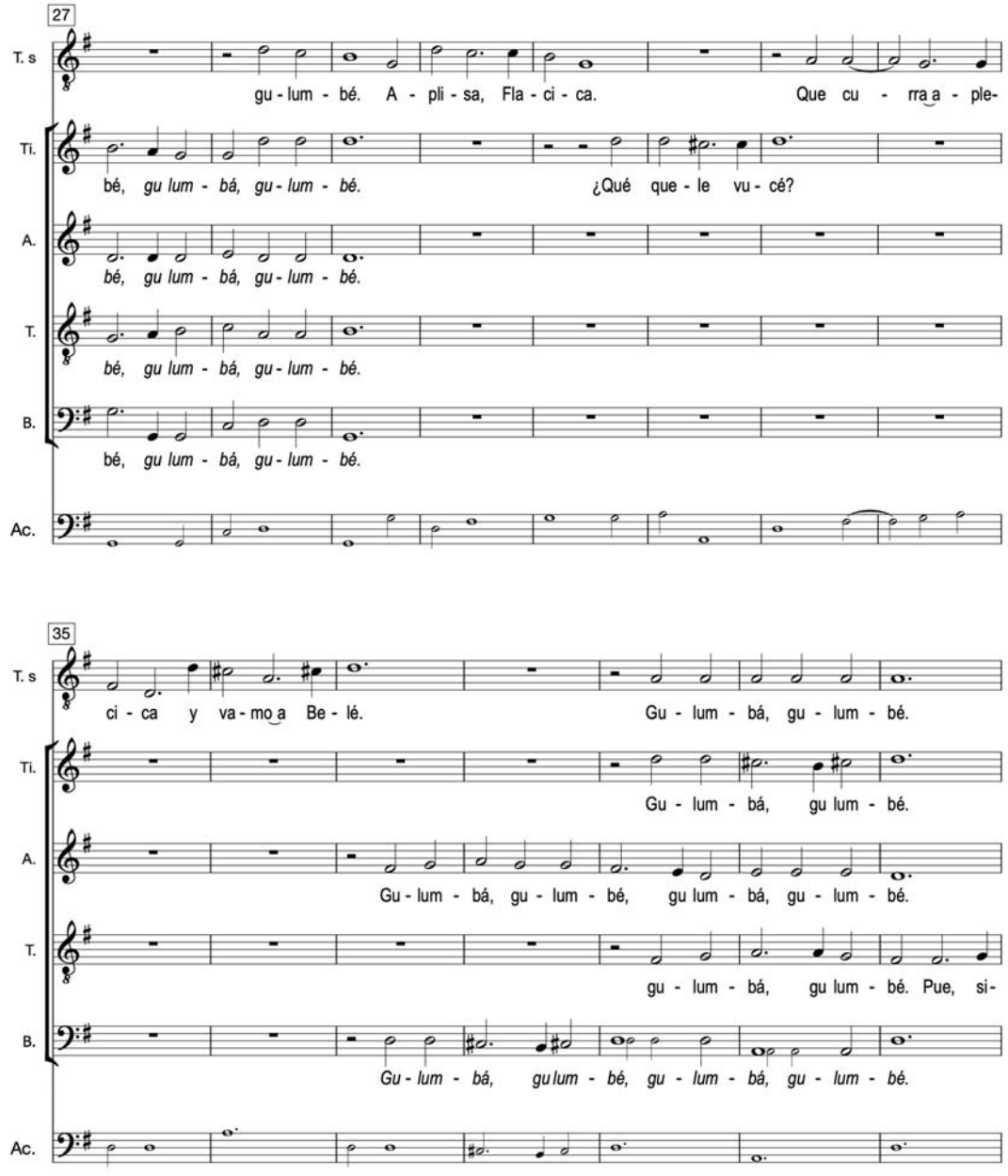

Al ver la gente de Angola
[Negro de Navidad a 5 voces]
Transcripción paleográfica
y reconstrucción:
Omar Morales Abril
Anónimo
[circa 1725]
ACCMM, Música, A0109
[Introducción]
[Tenor solo]
[Tiple]
[Alto]
[Tenor 2°]
[Bajón]
[Acompañamiento] 1)
Al ver la gen - te de An - go - la que ya no pri - va el cum -
8
T. s
Ti.
A.
T.
Ac.
bé, con la can - ción que más pri - va, pri - var quie - re con su Rey,
1) No se conserva la parte del acompañamiento. Fue reconstruido por el transcriptor.
2) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.
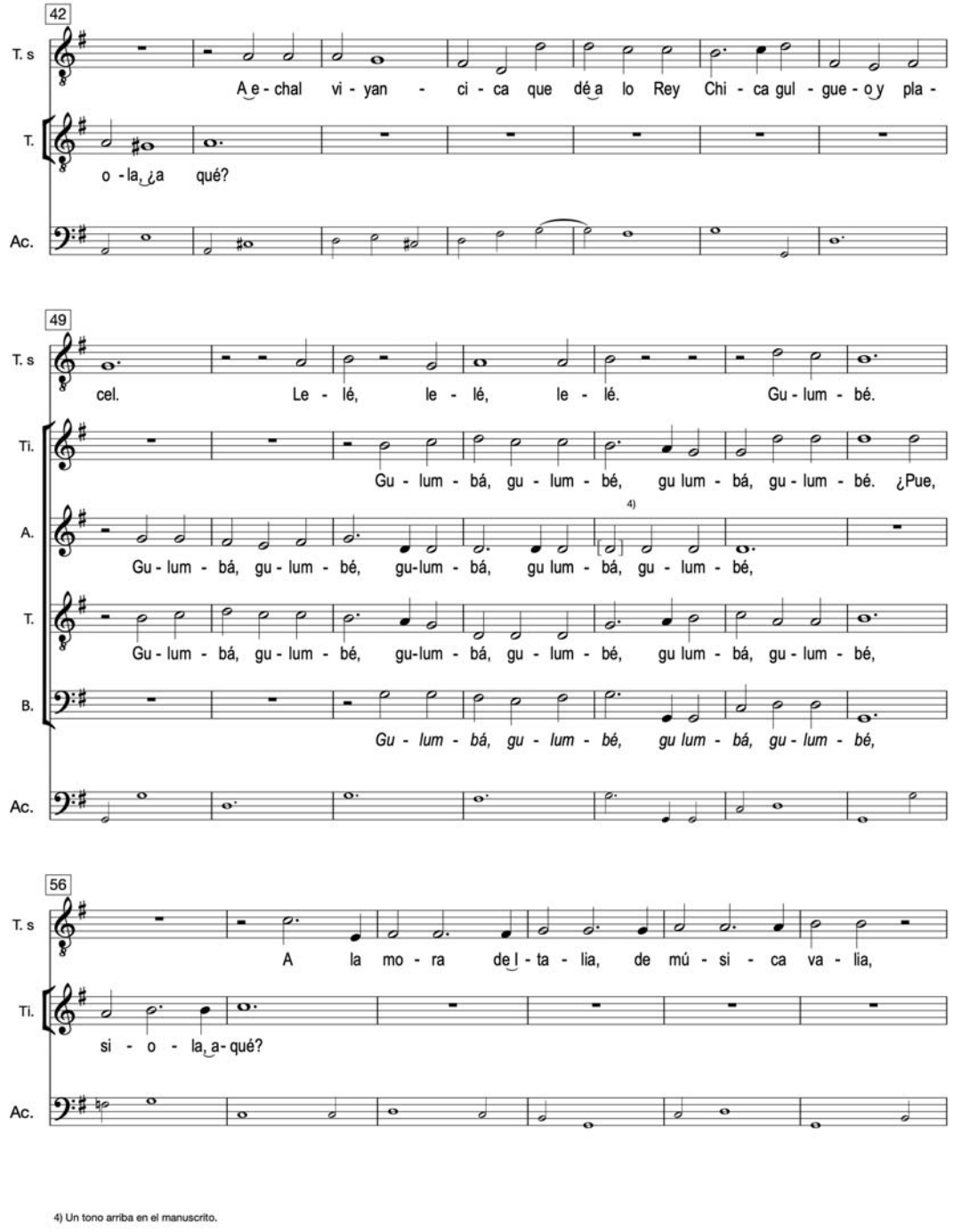


3) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.

Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical transportada)
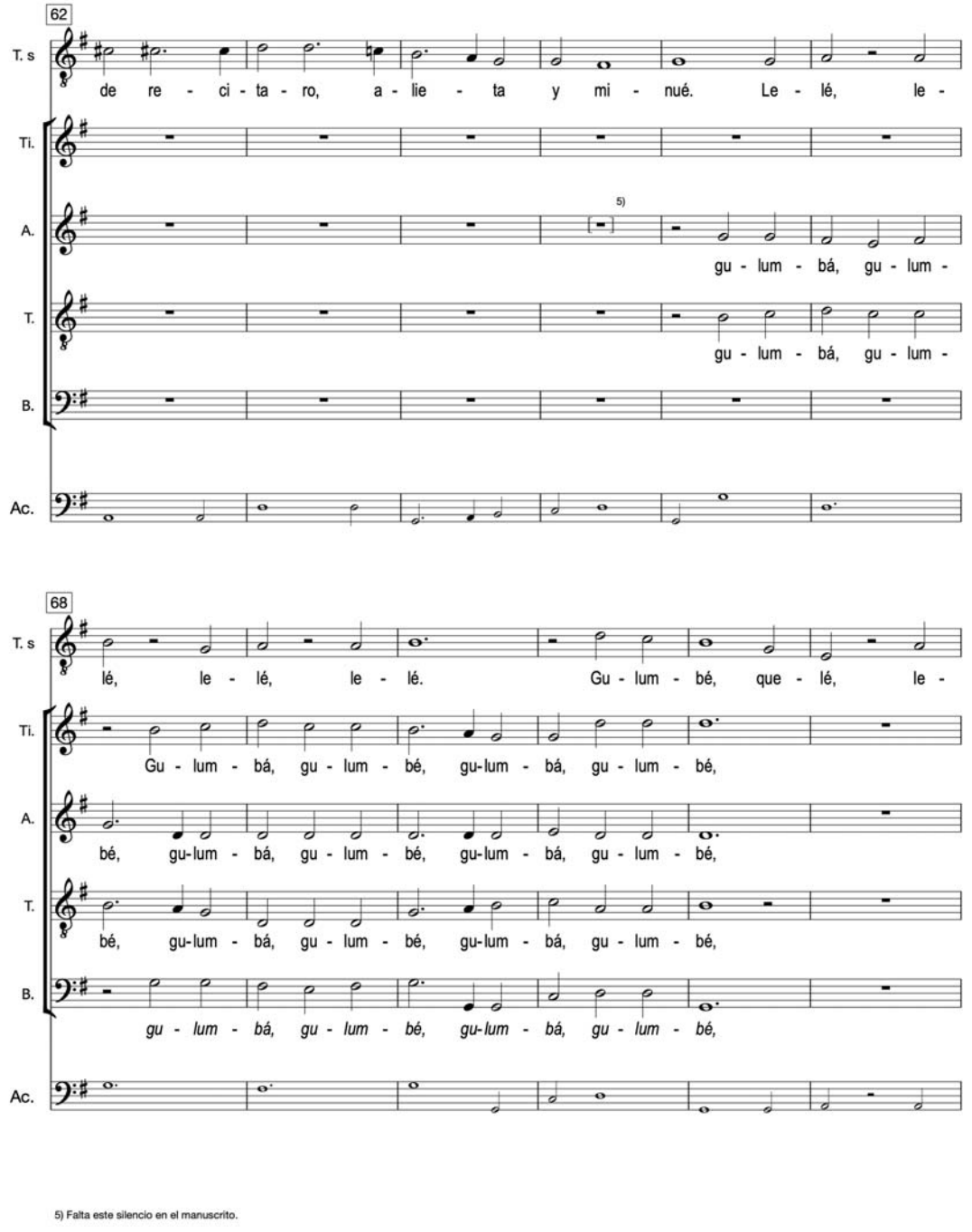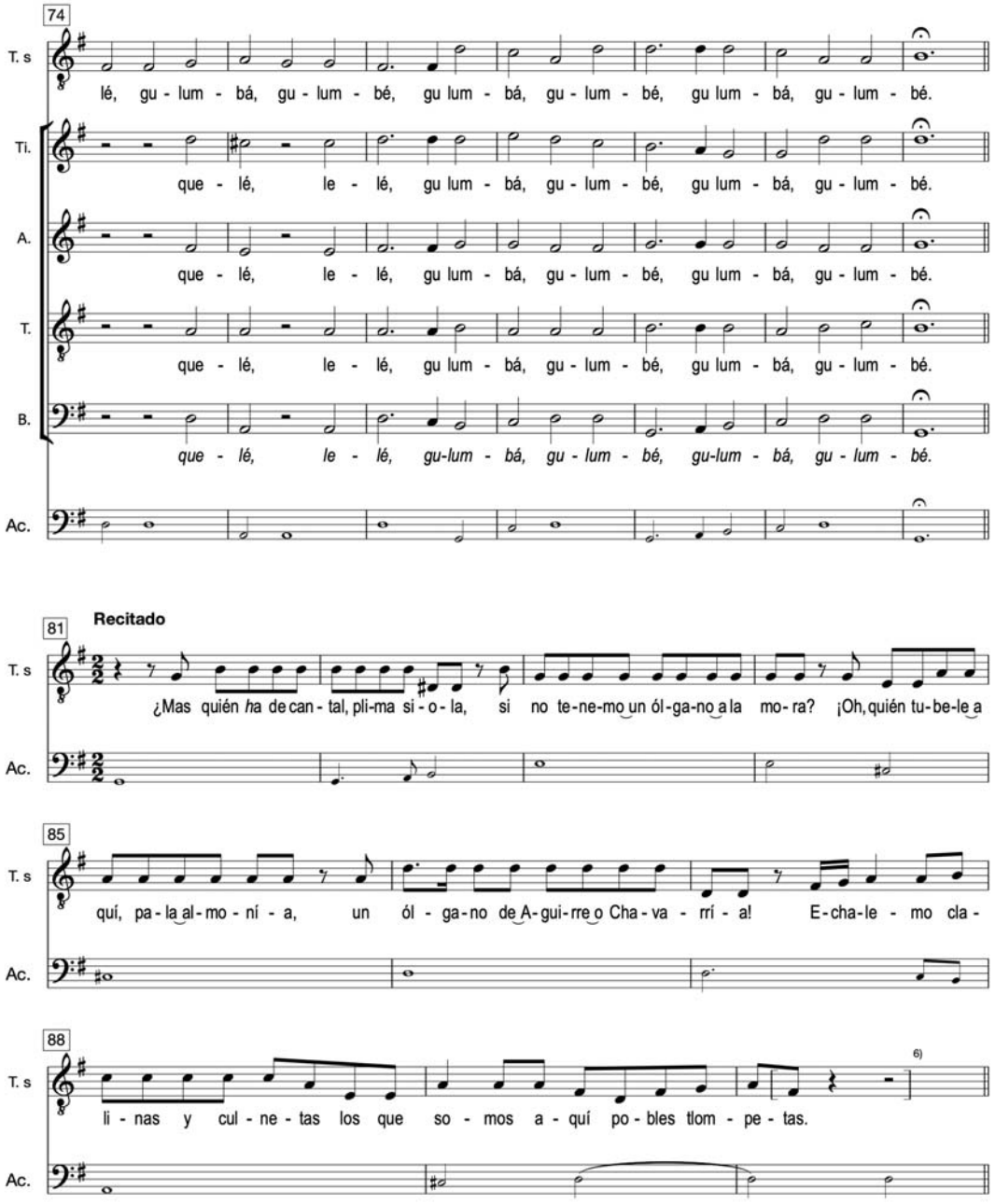




4) Un tono arriba en el manuscrito.

Omar Alí Morales Abril
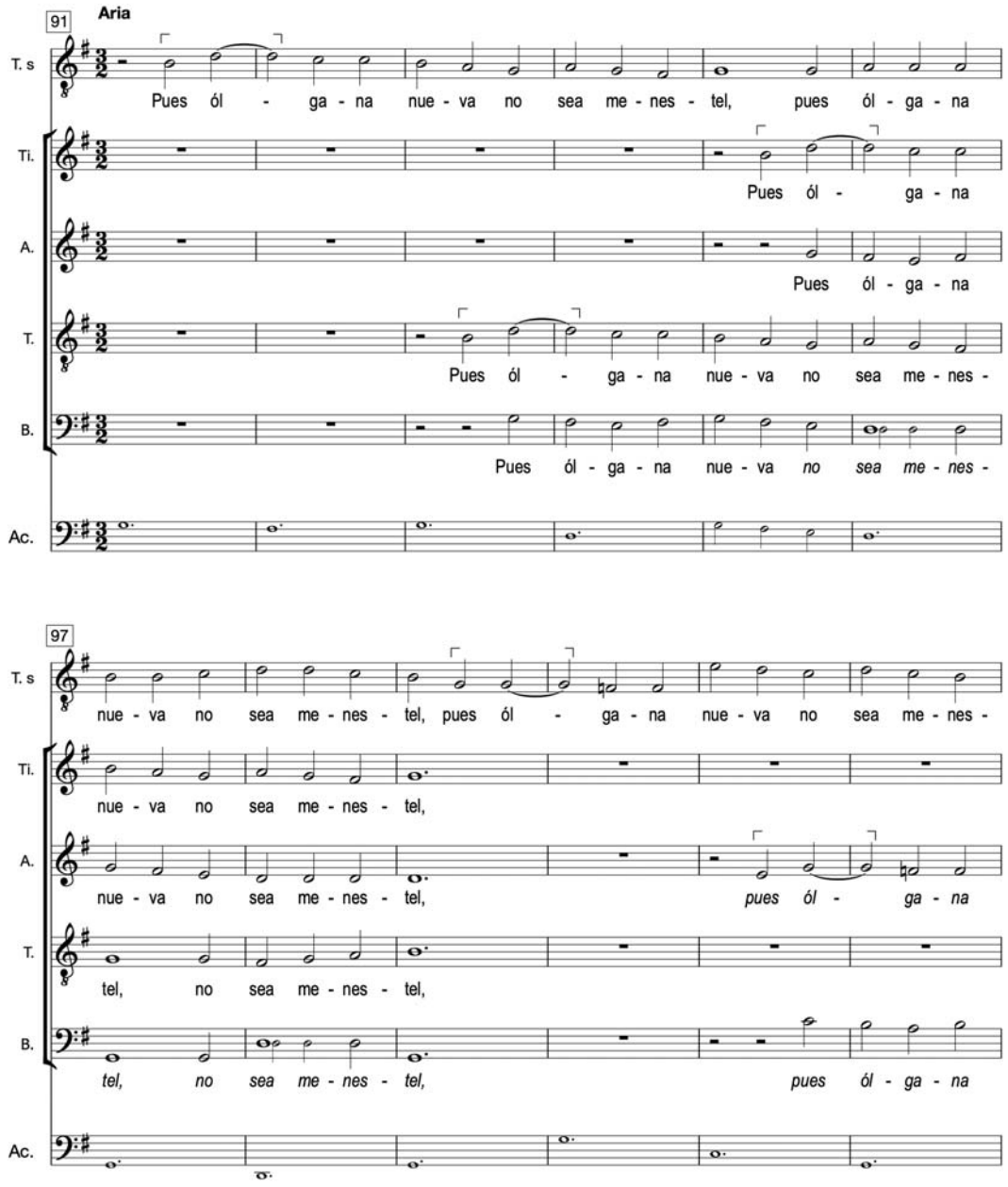
Al ver la gente de Angola (versión musical transportada)
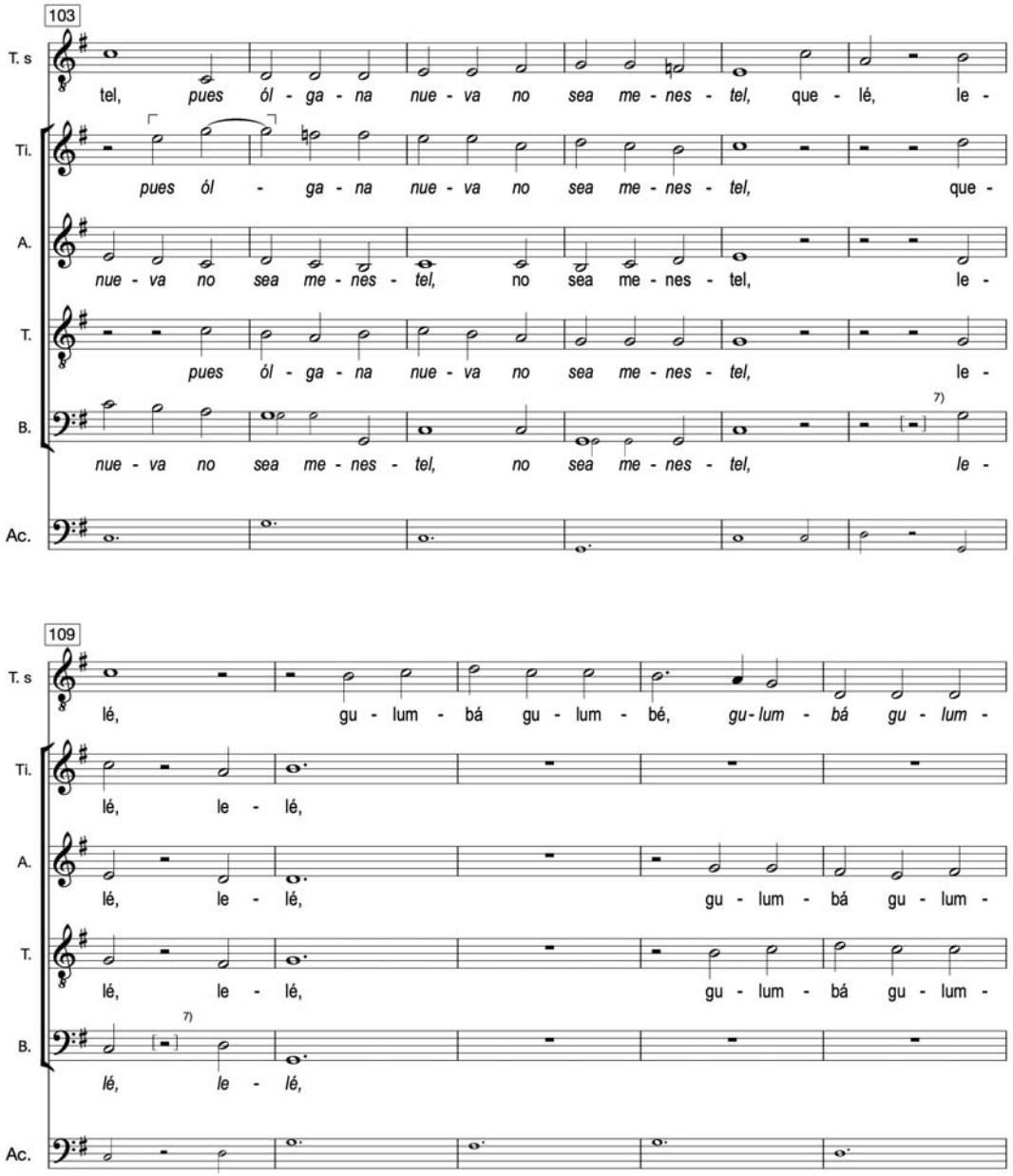


5) Falta este silencio en el manuscrito.



6) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.
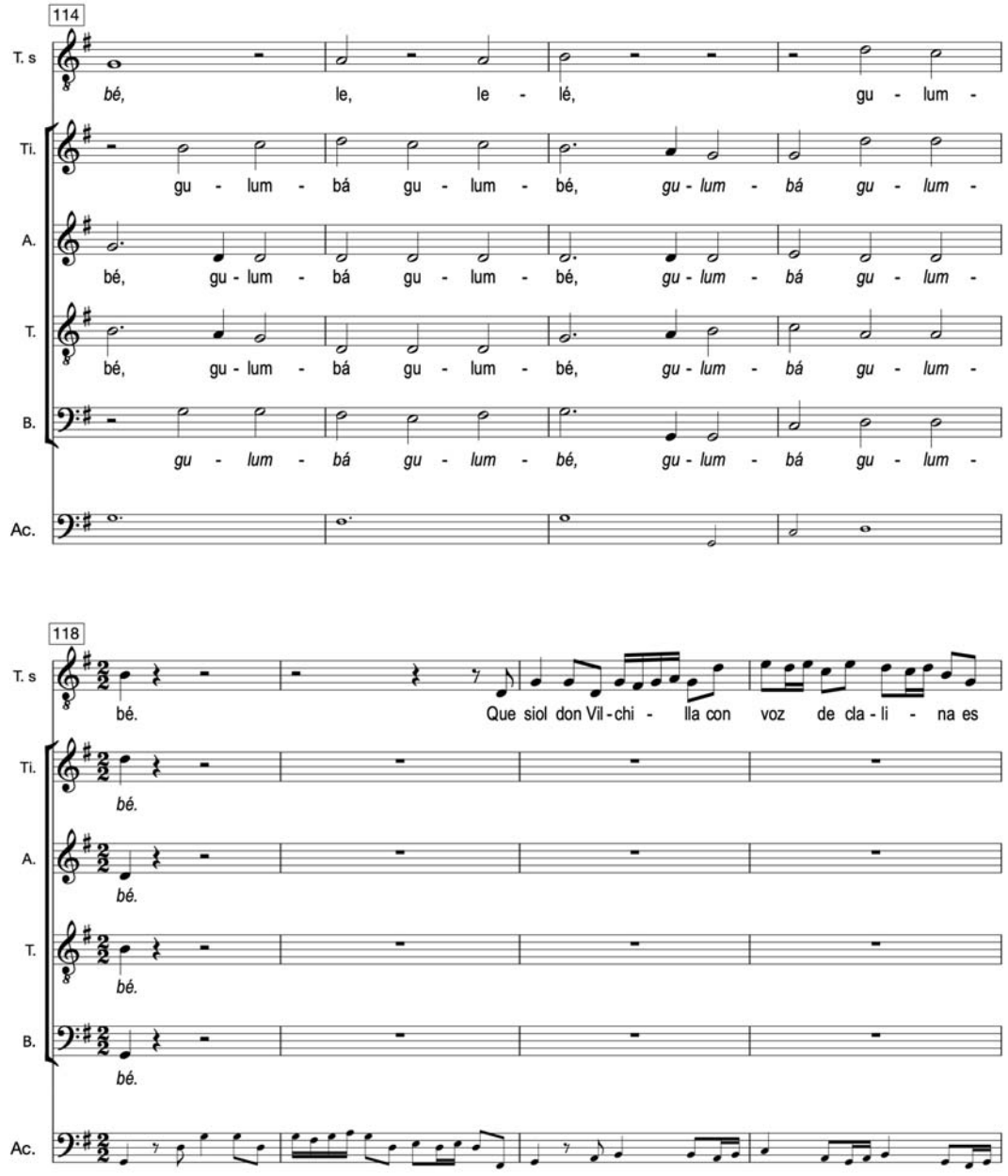

91
Aria
T. s
Pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na
Ti.
Pues ól - ga - na
A.
Pues ól - ga - na
T.
Pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes -
B.
Pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes -
Ac.
97
T. s
nue - va no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes -
Ti.
nue - va no sea me - nes - tel,
A.
nue - va no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na
T.
tel, no sea me - nes - tel,
B.
tel, no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na
Ac.
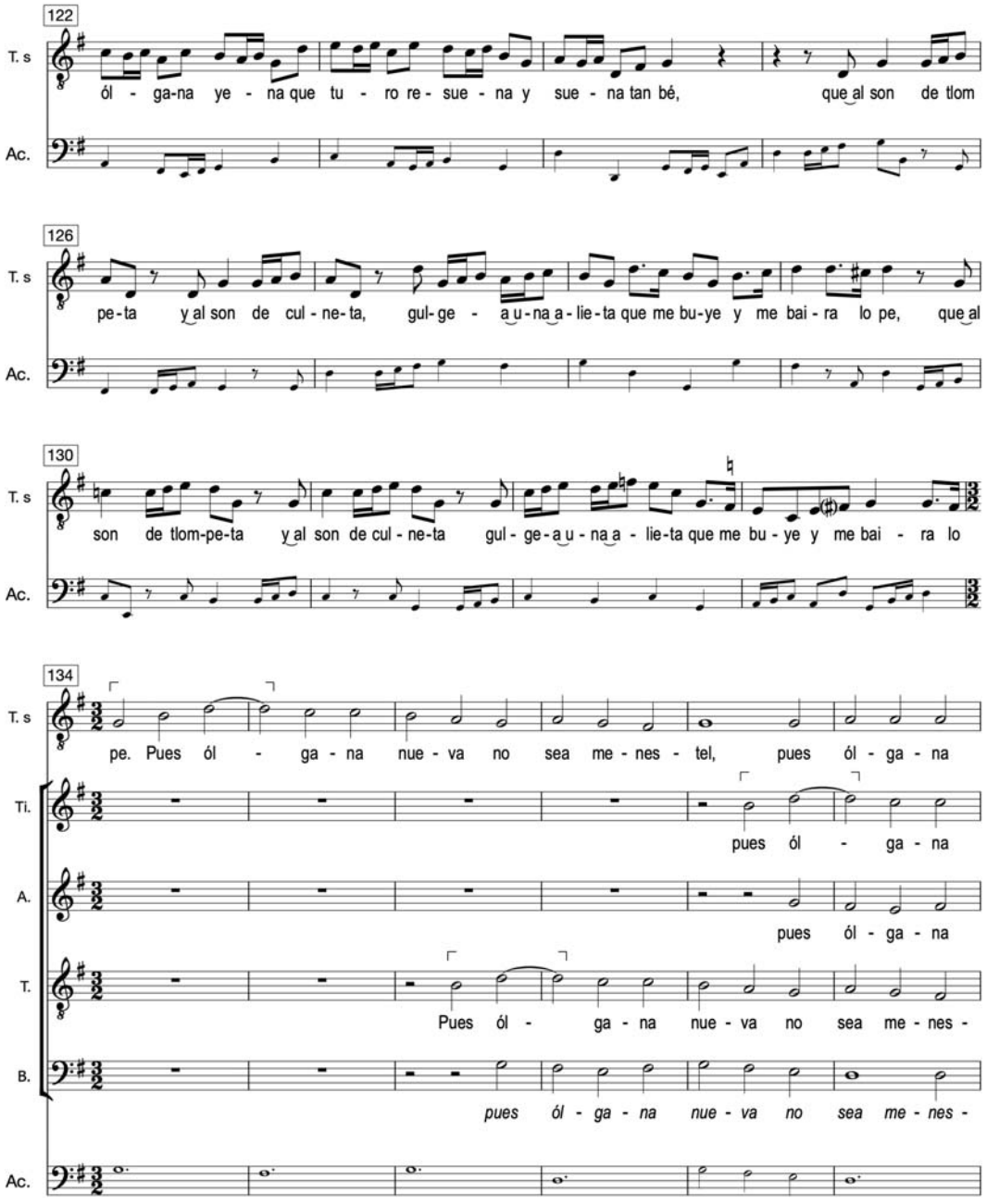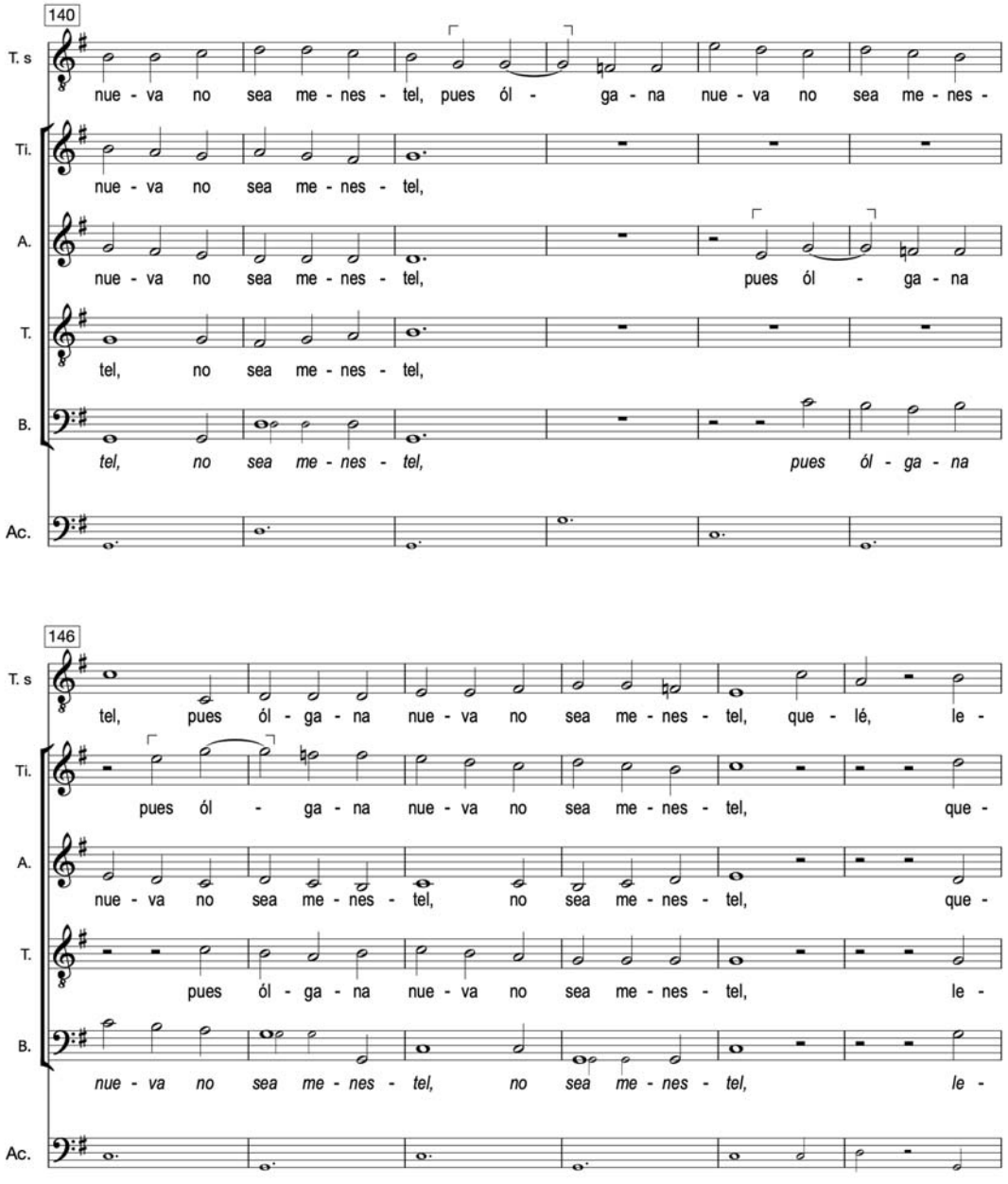


7) Falta este silencio en el manuscrito.
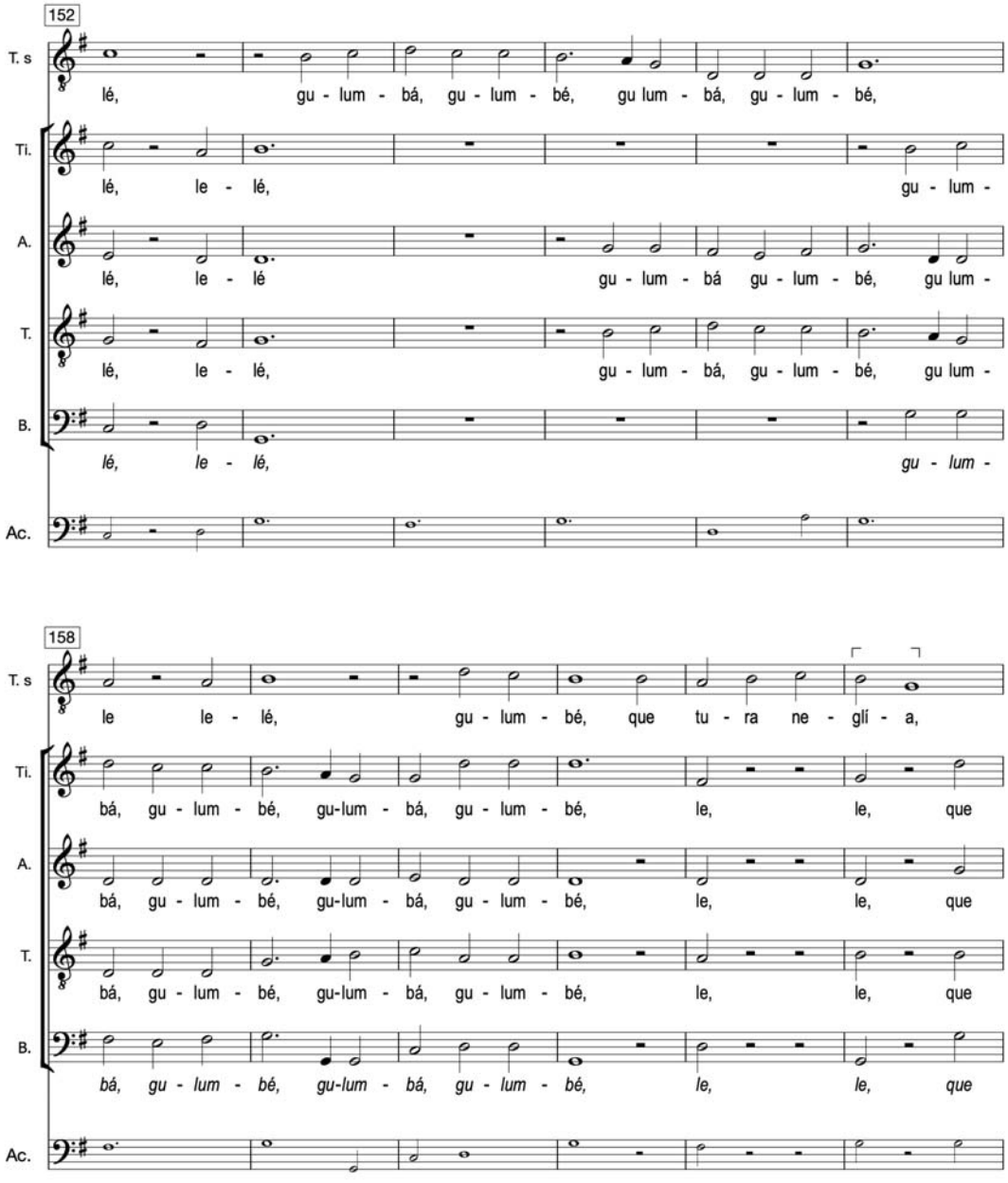
Omar Alí Morales Abril

Al ver la gente de Angola (versión musical transportada)
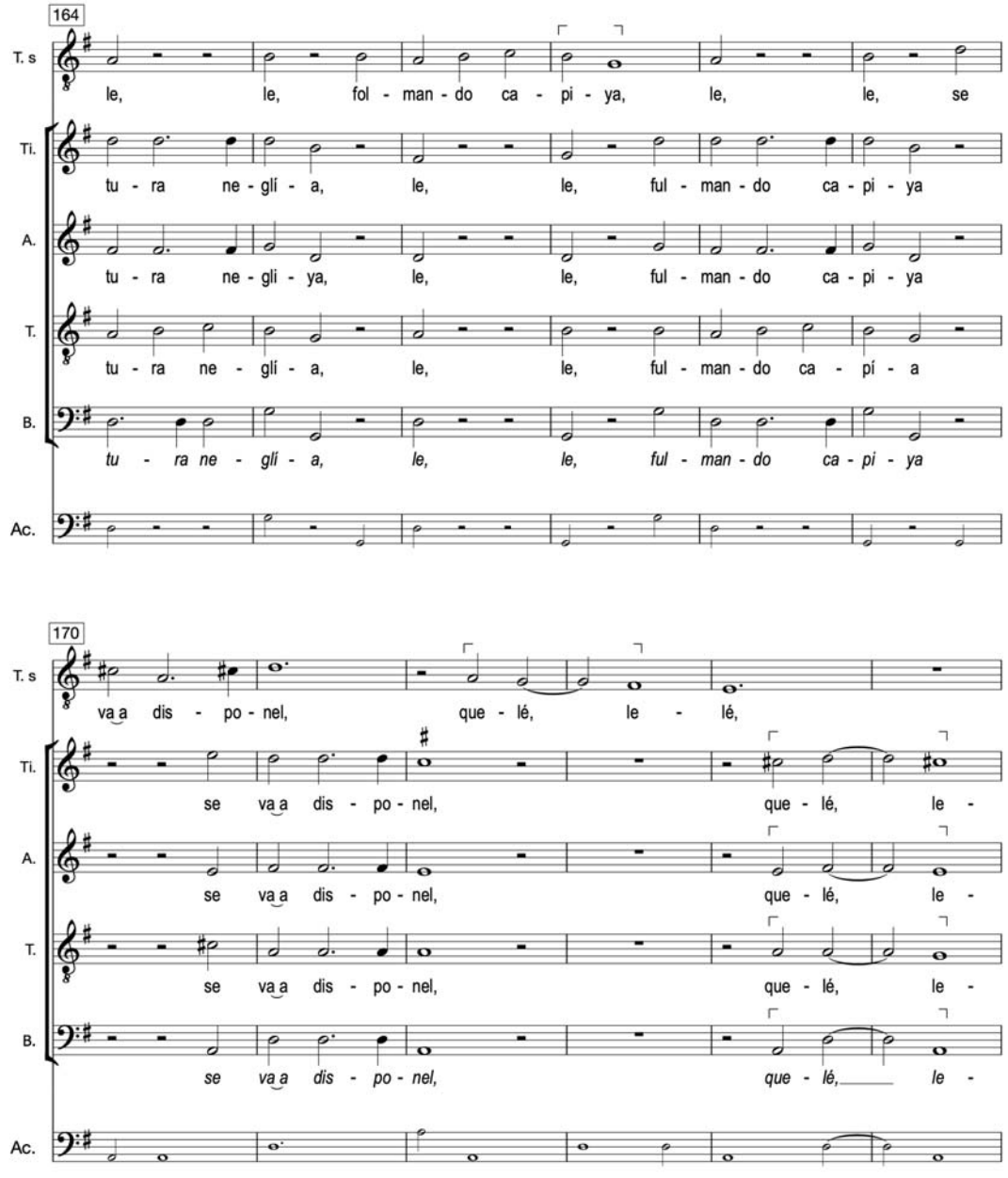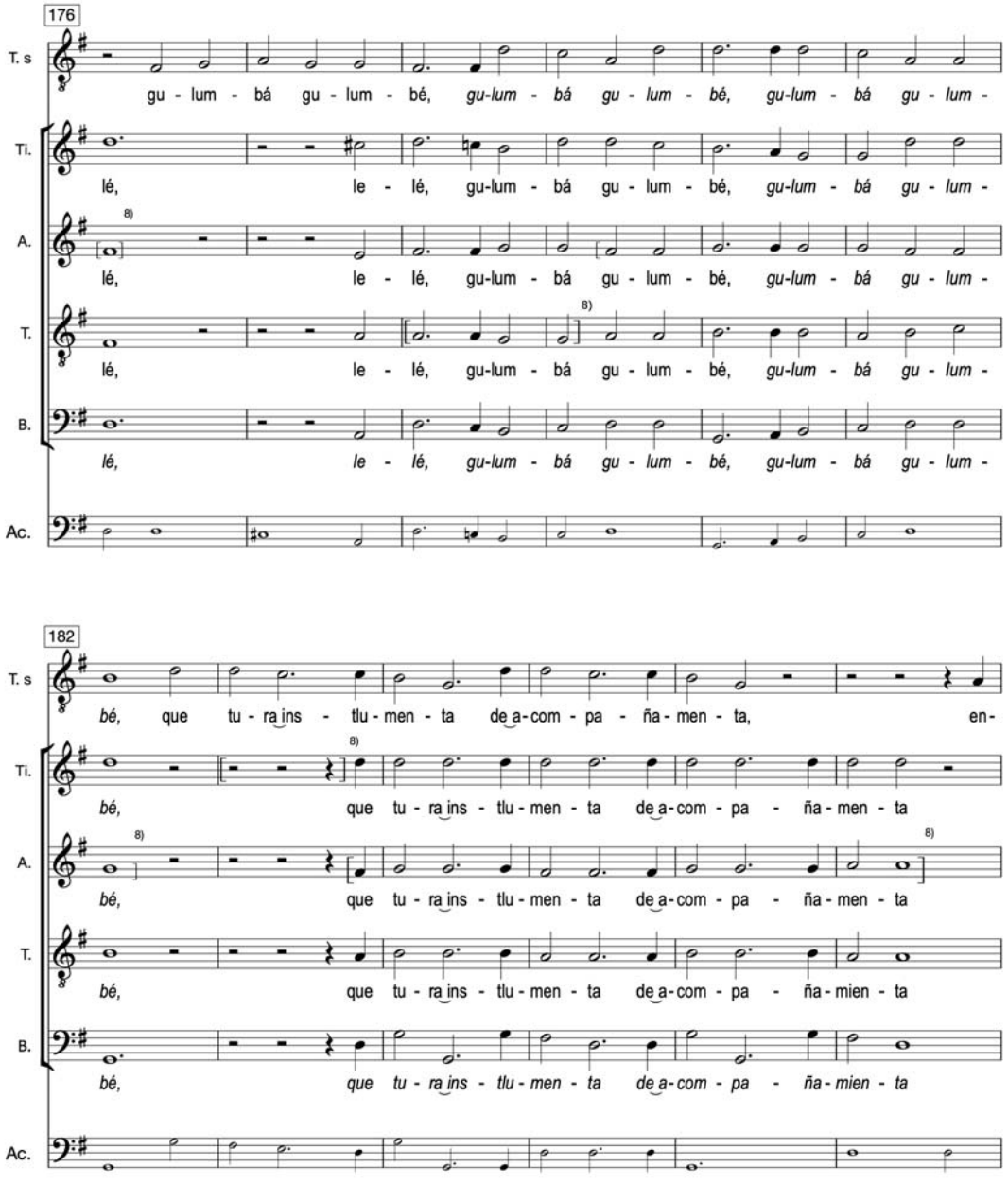



122
T. s
ól - ga-na ye - na que tu - ro re - sue - na y sue - na tan bé, que al son de tlom
Ac.
126
T. s
pe-ta y al son de cul - ne-ta, gul- ge - a u - na a - lie - ta que me bu-ye y me bai - ra lo pe, que al
Ac.
130
T. s
son de tlom-pe-ta y al son de cul - ne-ta gul - ge - a u - na a - lie-ta que me bu - ye y me bai - ra lo
Ac.
134
T. s
pe. Pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na
Ti.
pues ól - ga - na
A.
pues ól - ga - na
T.
Pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes -
B.
pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes -
Ac.


140
T. s
nue - va no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes -
Ti.
nue - va no sea me - nes - tel,
A.
nue - va no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na
T.
tel, no sea me - nes - tel,
B.
tel, no sea me - nes - tel, pues ól - ga - na
Ac.
146
T. s
tel, pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes - tel, que - lé, le -
Ti.
pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes - tel, que -
A.
nue - va no sea me - nes - tel, no sea me - nes - tel, que -
T.
pues ól - ga - na nue - va no sea me - nes - tel, le -
B.
nue - va no sea me - nes - tel, no sea me - nes - tel, le -
Ac.
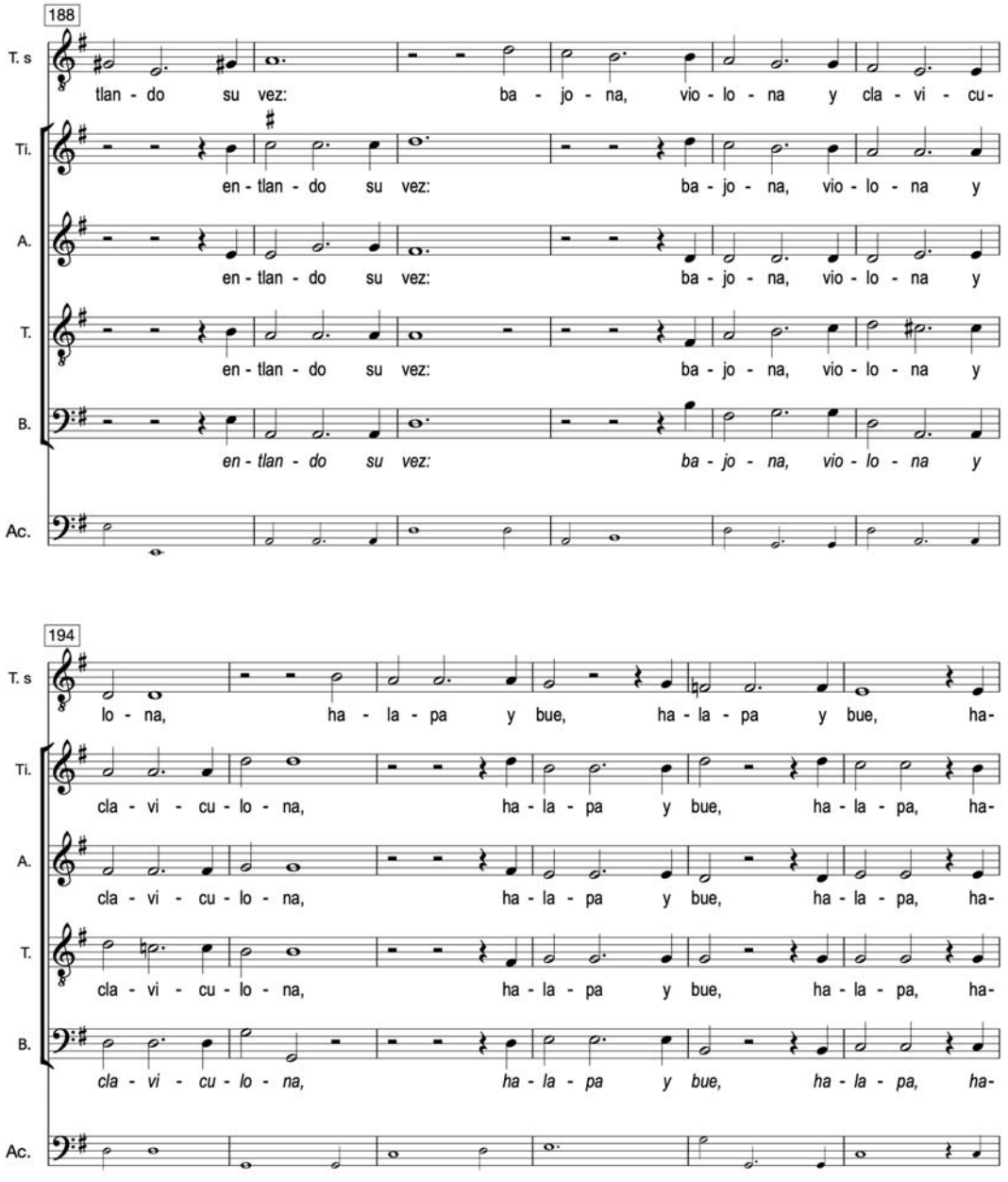

152
T. s
lé, gu - lum - bá, gu - lum - bé, gu lum - bá, gu - lum - bé,
Ti.
lé, le - lé, gu - lum -
A.
lé, le - lé gu - lum - bá gu - lum - bé, gu lum -
T.
lé, le - lé, gu - lum - bá, gu - lum - bé, gu lum -
B.
lé, le - lé, gu - lum -
Ac.
158
T. s
le le - lé, gu - lum - bé, que tu - ra ne - glí - a,
Ti.
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, le, le, que
A.
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, le, le, que
T.
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, le, le, que
B.
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, le, le, que
Ac.
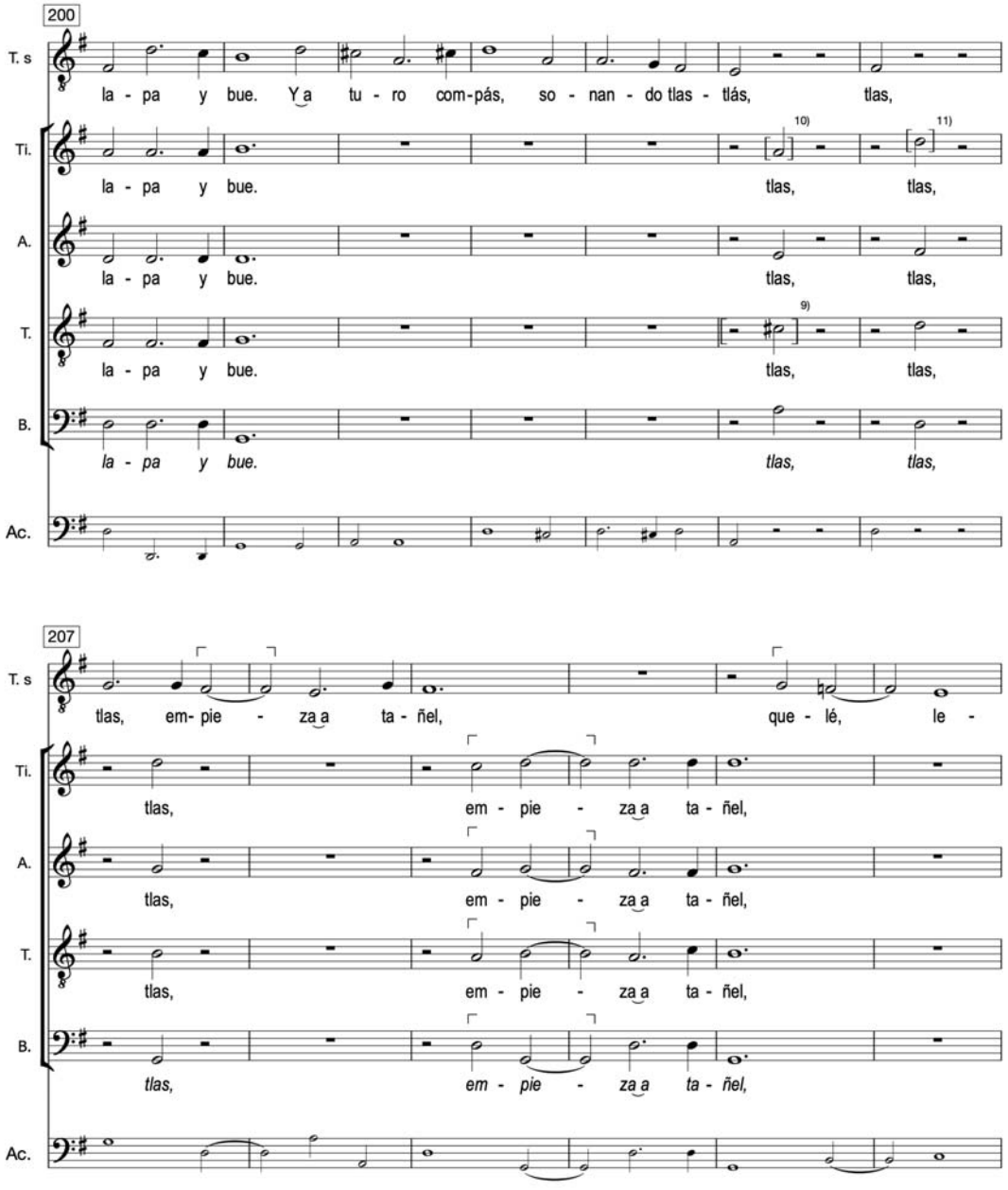
Al ver la gente de Angola (versión musical transportada)
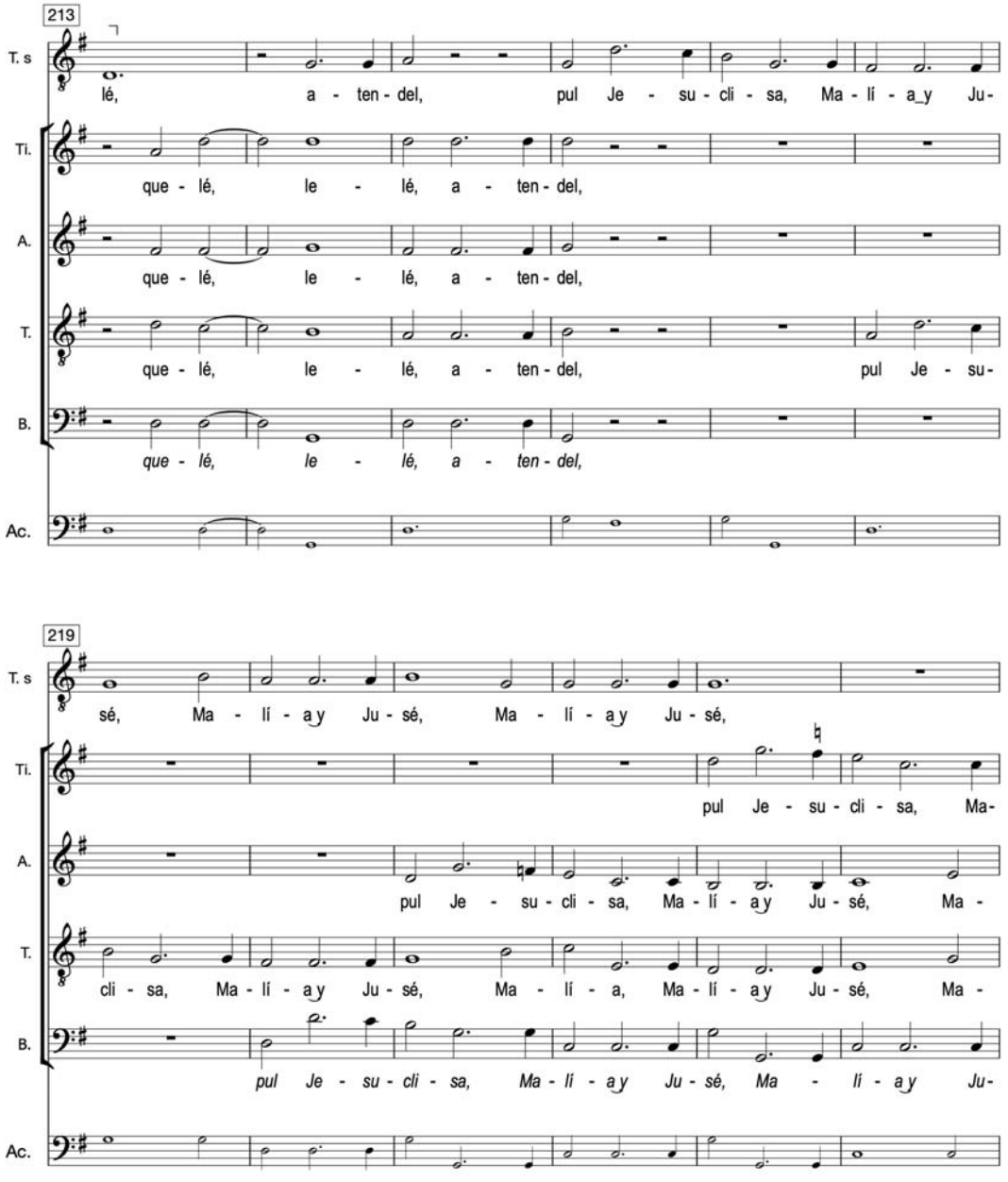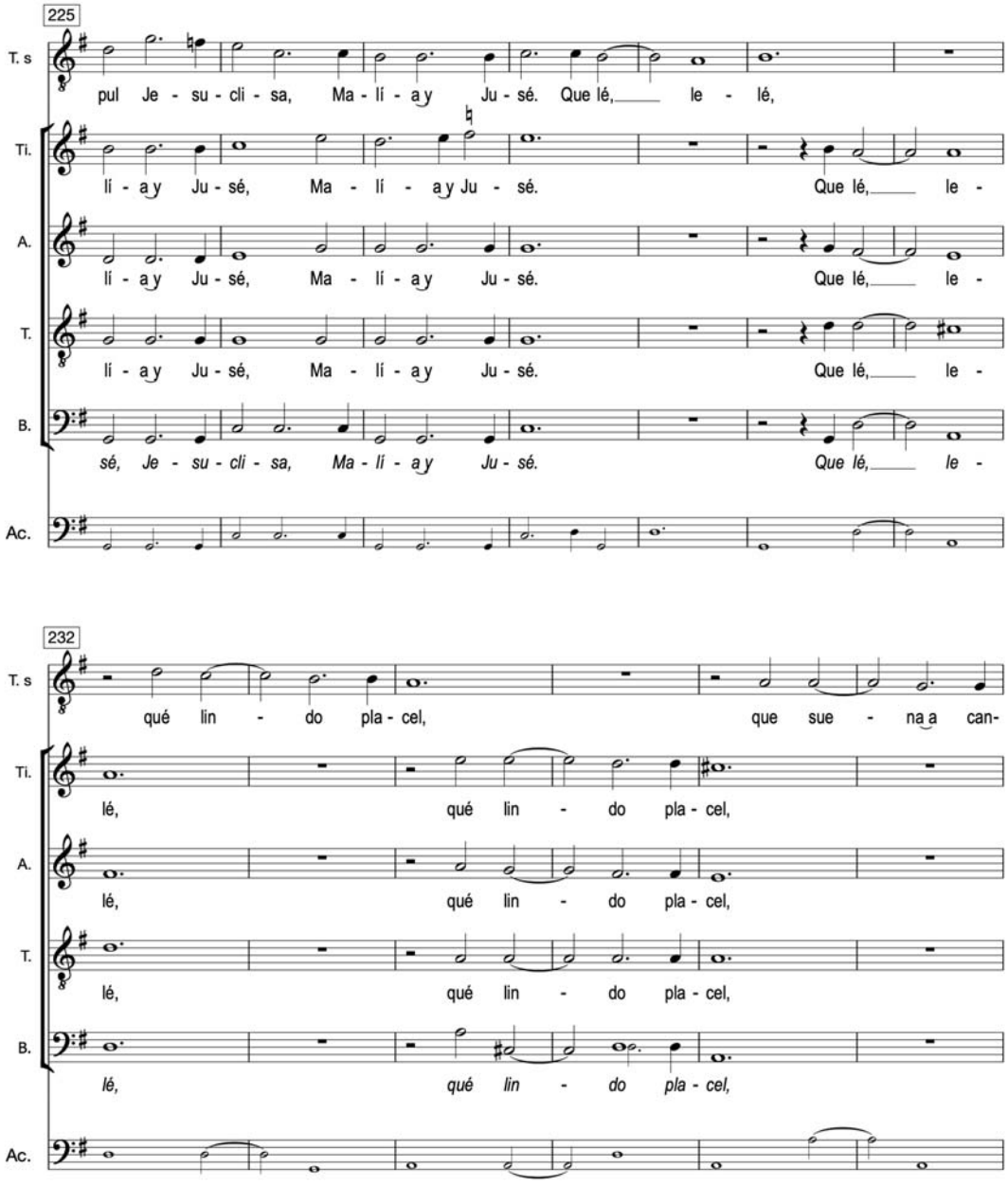




8) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.


188
T. s
tlan - do su vez: ba - jo - na, vio - lo - na y cla - vi - cu-
Ti.
en - tlan - do su vez: ba - jo - na, vio - lo - na y
A.
en - tlan - do su vez: ba - jo - na, vio - lo - na y
T.
en - tlan - do su vez: ba - jo - na, vio - lo - na y
B.
en - tlan - do su vez: ba - jo - na, vio - lo - na y
Ac.
194
T. s
lo - na, ha - la - pa y bue, ha - la - pa y bue, ha-
Ti.
cla - vi - cu - lo - na, ha - la - pa y bue, ha - la - pa, ha-
A.
cla - vi - cu - lo - na, ha - la - pa y bue, ha - la - pa, ha-
T.
cla - vi - cu - lo - na, ha - la - pa y bue, ha - la - pa, ha-
B.
cla - vi - cu - lo - na, ha - la - pa y bue, ha - la - pa, ha-
Ac.
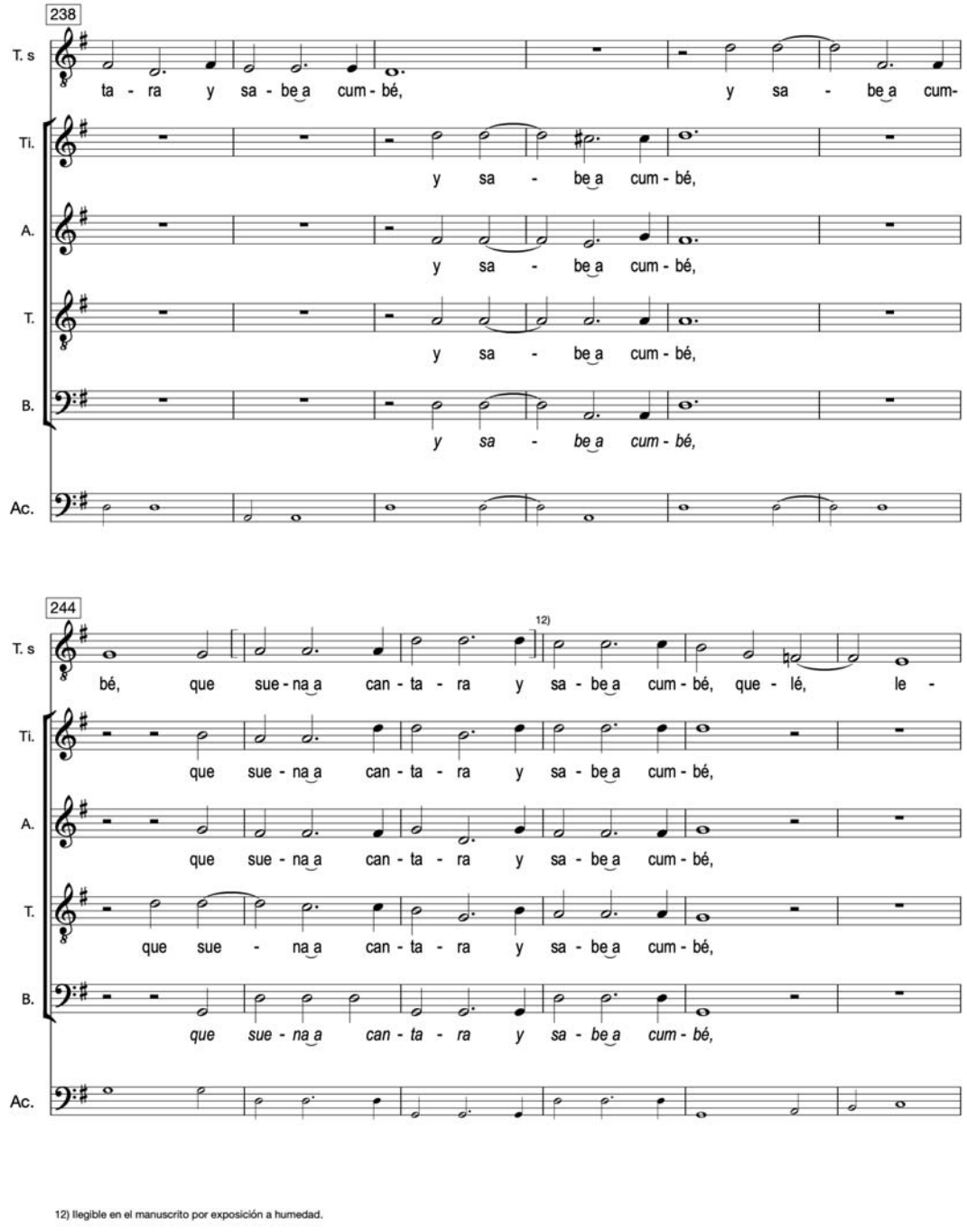


9) Primero la nota y luego el silencio de mínimas en el manuscrito.
10) Una cuarta arriba en el manuscrito.
11) Una segunda abajo en el manuscrito.


213
T. s
lé, a - ten - del, pul Je - su - cli - sa, Ma - lí - a y Ju-
Ti.
que - lé, le - lé, a - ten - del,
A.
que - lé, le - lé, a - ten - del,
T.
que - lé, le - lé, a - ten - del, pul Je - su-
B.
que - lé, le - lé, a - ten - del,
Ac.
219
T. s
sé, Ma - lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a y Ju - sé,
Ti.
pul Je - su - cli - sa, Ma-
A.
pul Je - su - cli - sa, Ma - lí - a y Ju - sé, Ma -
T.
cli - sa, Ma - lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a, Ma - lí - a y Ju - sé, Ma -
B.
pul Je - su - cli - sa, Ma - lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a y Ju-
Ac.
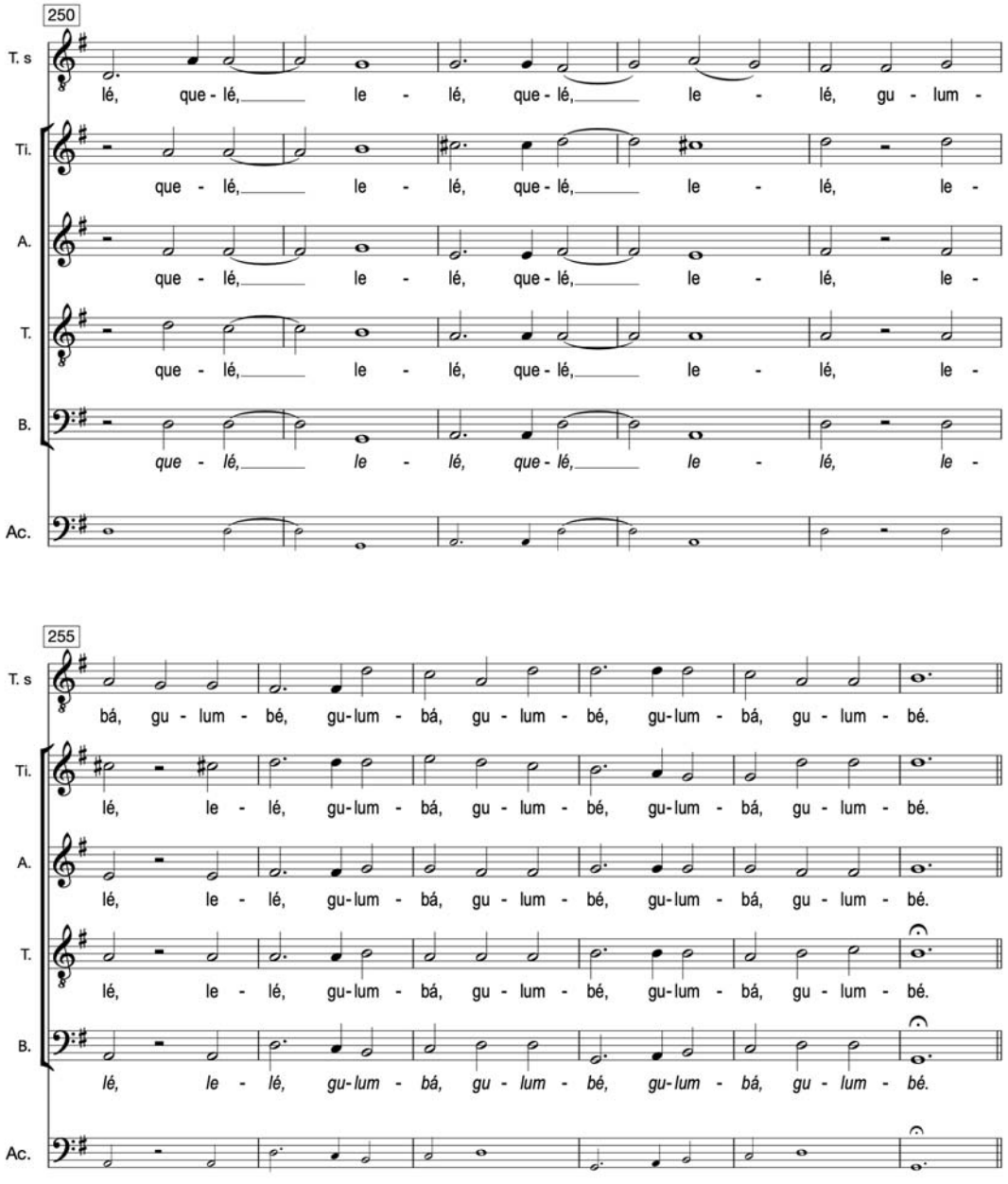

225
T. s
pul Je - su - cli - sa, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le - lé,
Ti.
lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le -
A.
lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le -
T.
lí - a y Ju - sé, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le -
B.
sé, Je - su - cli - sa, Ma - lí - a y Ju - sé. Que lé, le -
Ac.
232
T. s
qué lin - do pla - cel, que sue - na a can-
Ti.
lé, qué lin - do pla - cel,
A.
lé, qué lin - do pla - cel,
T.
lé, qué lin - do pla - cel,
B.
lé, qué lin - do pla - cel,
Ac.
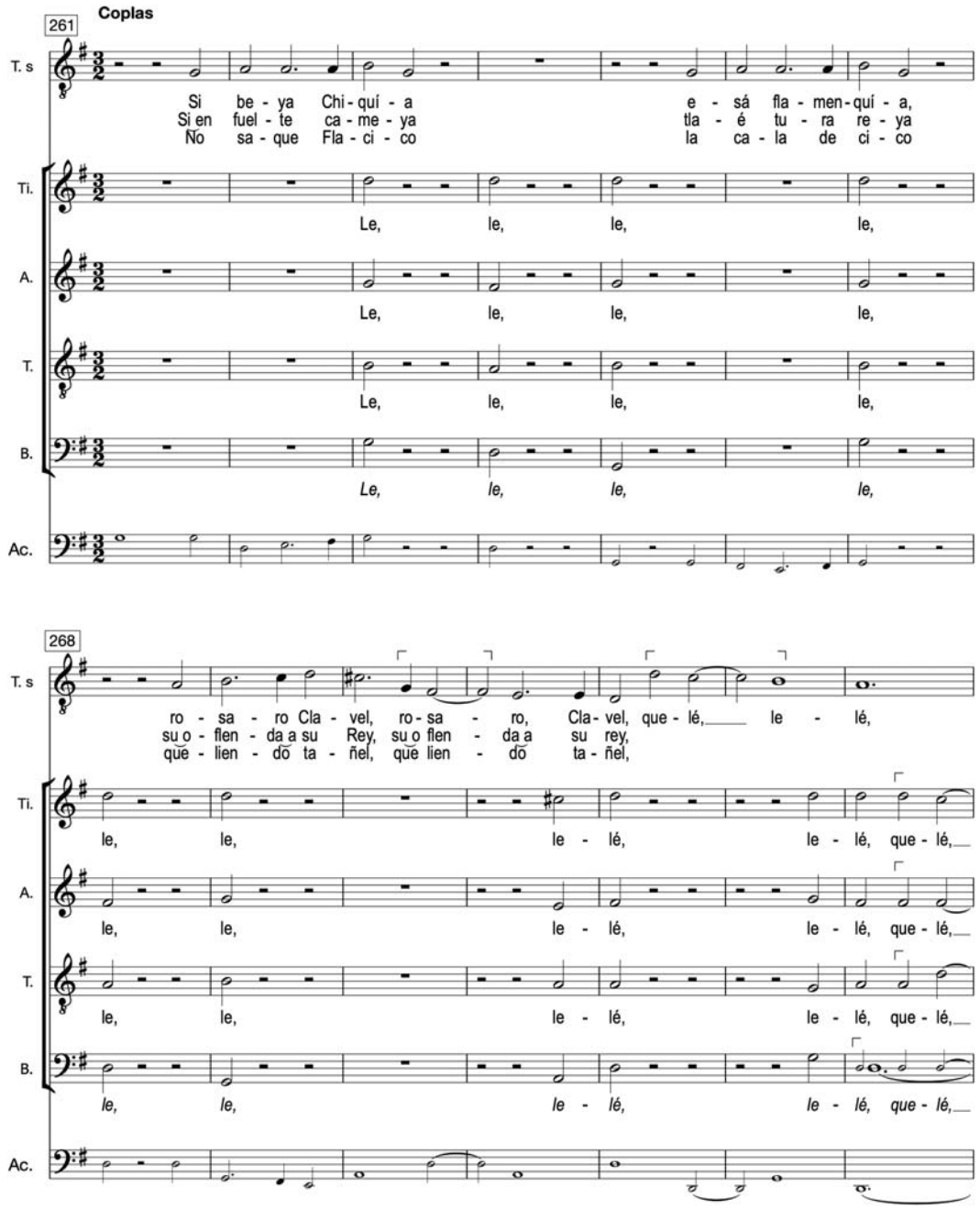
Omar Alí Morales Abril
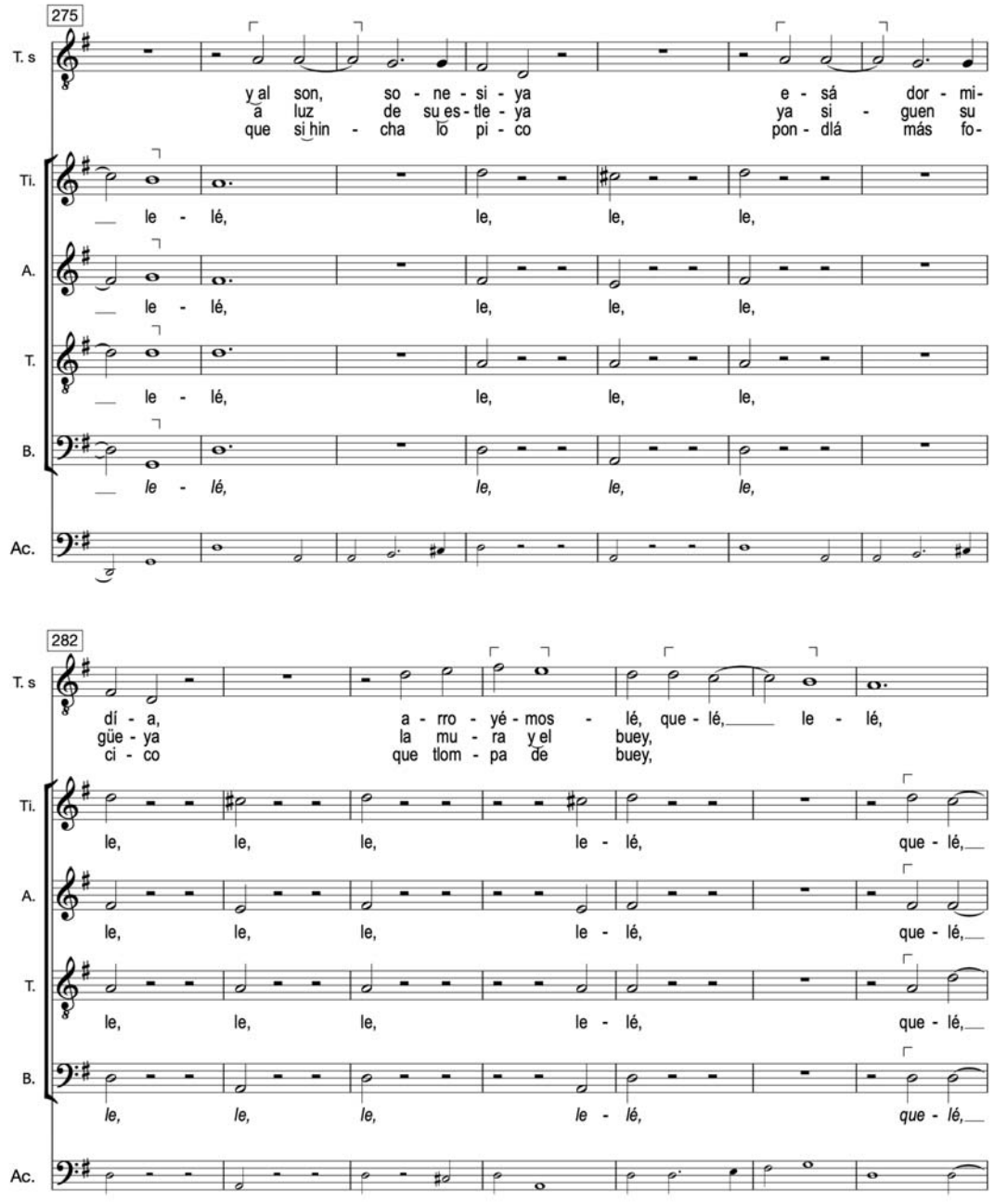
Al ver la gente de Angola (versión musical transportada)
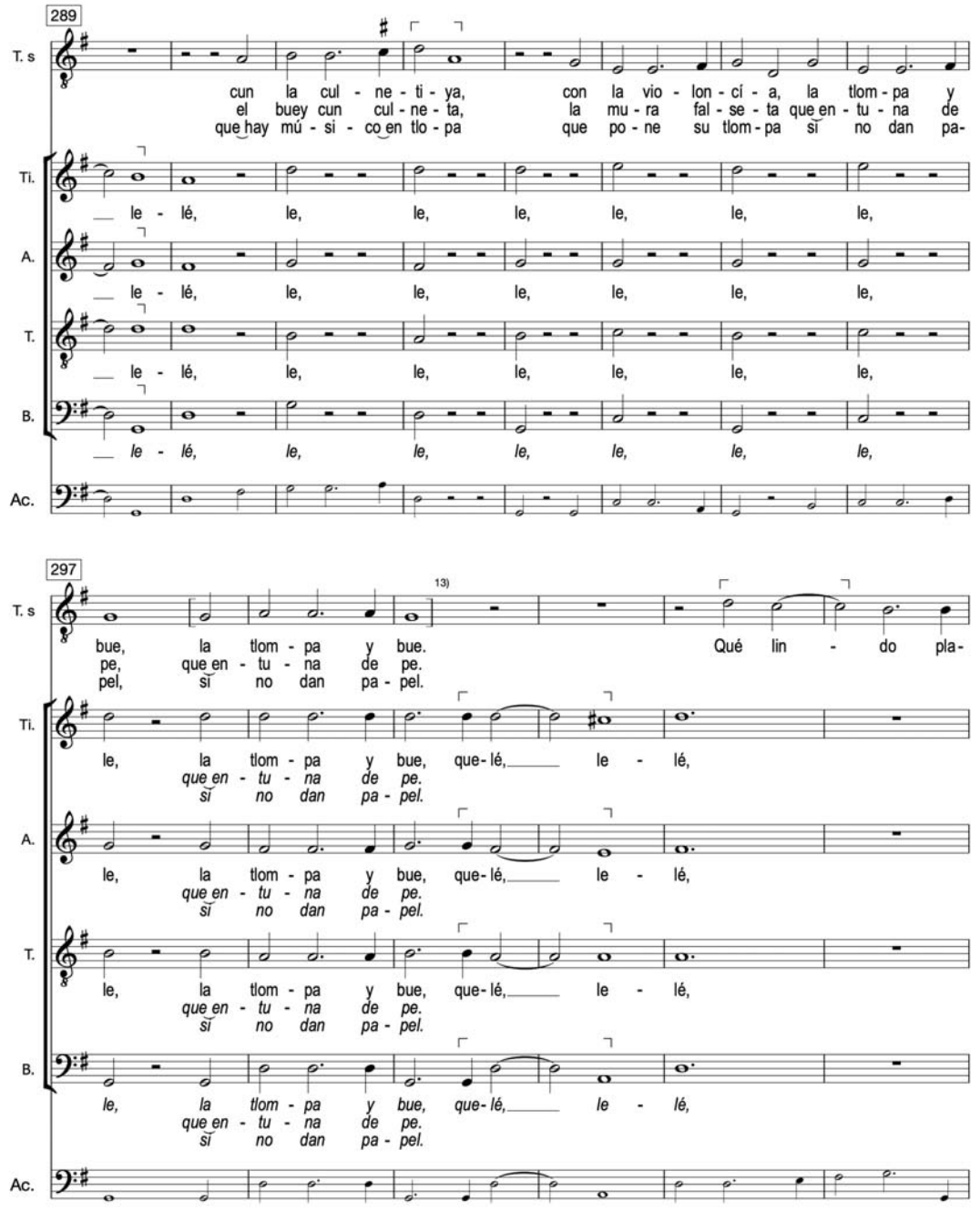


12) Ilegible en el manuscrito por exposición a humedad.


250
T. s
lé, que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, gu - lum -
Ti.
que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, le -
A.
que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, le -
T.
que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, le -
B.
que - lé, le - lé, que - lé, le - lé, le -
Ac.
255
T. s
bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
Ti.
lé, le - lé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
A.
lé, le - lé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
T.
lé, le - lé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
B.
lé, le - lé, gu-lum - bá, gu - lum - bé, gu-lum - bá, gu - lum - bé.
Ac.
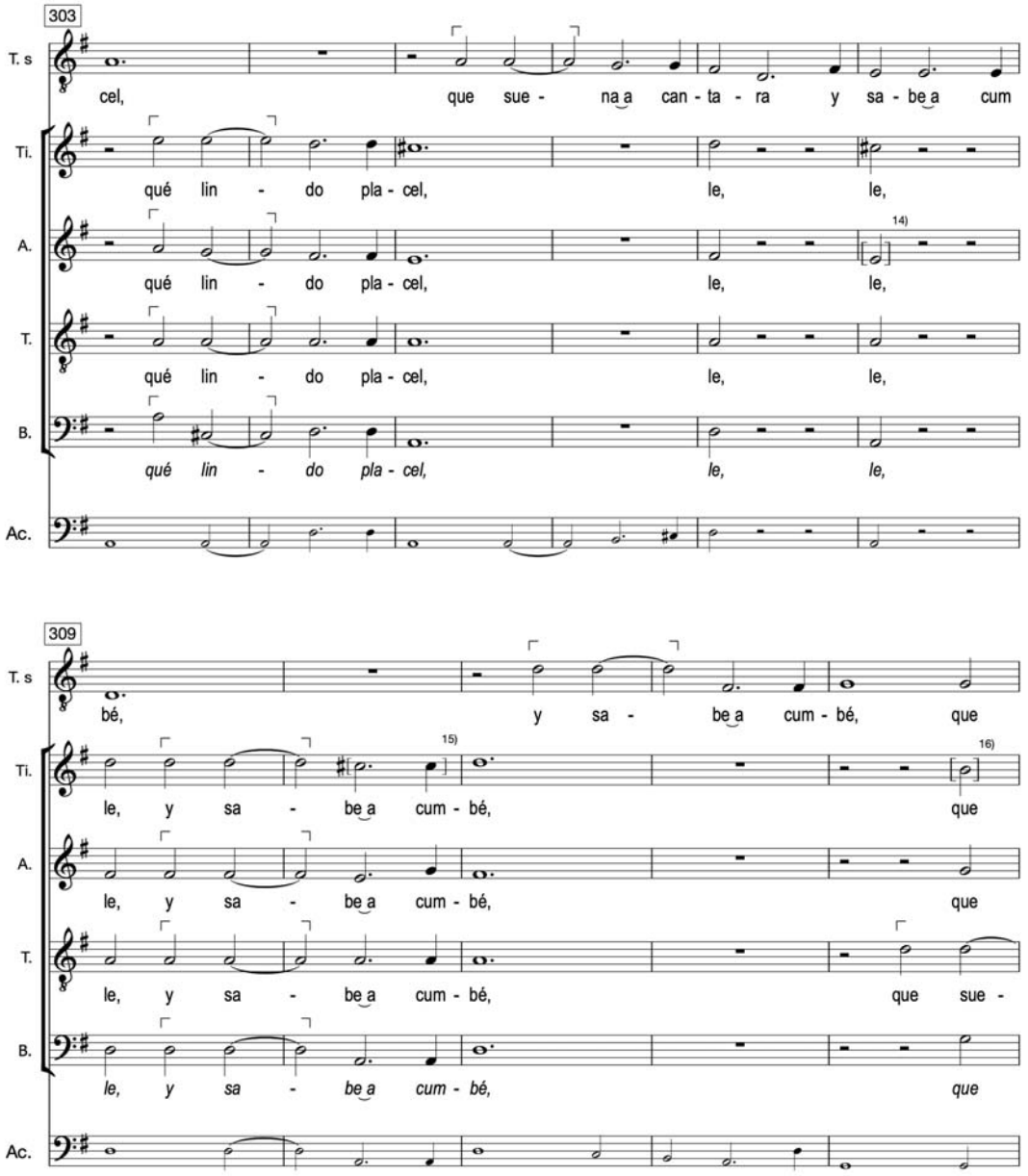

Coplas
261
T. s
Si be - ya Chi - quí - a e - sá fla - men - quí - a,
Si en fuel - te ca - me - ya tla - é tu - ra re - ya
Ño sa - que Fla - ci - co la ca - la de ci - co
Ti.
Le, le, le, le,
A.
Le, le, le, le,
T.
Le, le, le, le,
B.
Le, le, le, le,
Ac.
268
T. s
ro - sa - ro Cla - vel, ro - sa - ro, Cla - vel, que - lé, le - lé,
su o - flen - da a su Rey, su o flen - da a su rey,
quē - lien - dō ta - ñel, quē lien - dō ta - ñel,
Ti.
le, le, le - lé, le - lé, que - lé,
A.
le, le, le - lé, le - lé, que - lé,
T.
le, le, le - lé, le - lé, que - lé,
B.
le, le, le - lé, le - lé, que - lé,
Ac.


275
T. s
y al son, so - ne - si - ya e - sá dor - mi-
a luz de su es - tle - ya ya si - guen su
que si hin - cha lo pi - co pon - dlá más fo-
Ti.
le - lé, le, le, le,
A.
le - lé, le, le, le,
T.
le - lé, le, le, le,
B.
le - lé, le, le, le,
Ac.
282
T. s
dí - a, a - rro - yé - mos - lé, que - lé, le - lé,
güe - ya la mu - ra y el buey,
ci - co que tlom - pa de buey,
Ti.
le, le, le, le - lé, que - lé,
A.
le, le, le, le - lé, que - lé,
T.
le, le, le, le - lé, que - lé,
B.
le, le, le, le - lé, que - lé,
Ac.

Al ver la gente de Angola (versión musical transportada)



13) *Si-la-la-do-si* en el manuscrito (*fa-mi-mi-sol-fa* al transportar la obra).



14) Un tono arriba en el manuscrito.
15) Semibreve ennegrecida en el manuscrito. Se dividió en una mínima con puntilo y una semínima, para acomodar correctamente la letra, como en las demás voces.
16) Un tono abajo en el manuscrito.

Omar Alí Morales Abril
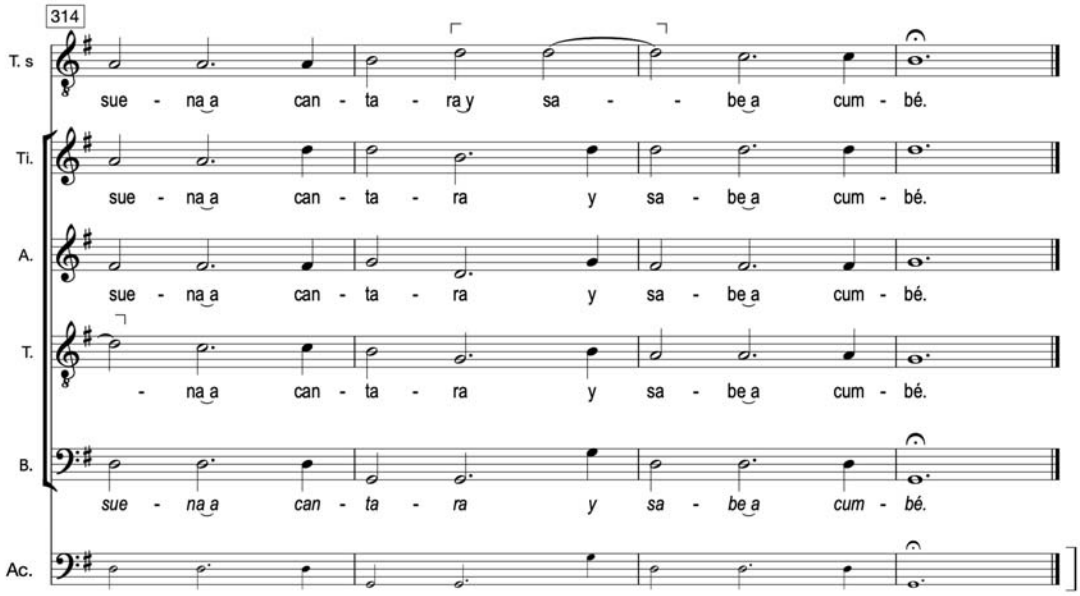
Al ver la gente de Angola (versión musical transportada)

