



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

¡ A LA MAR, QUE SE ANEGA LA NAVE! (1705):
FIGURAS DE LA CONTRARREFORMA
EN UN VILLANCICO A SAN PEDRO
PUESTO EN MÚSICA POR ANTONIO DE
SALAZAR

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ

DRA. MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. DREW EDWARD DAVIES
NORTHWESTERN UNIVERSITY



MÉXICO, D.F. CIUDAD UNIVERSITARIA FEBRERO DE 2013

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora, *Lucero Enríquez*, por guiarme y acompañarme pacientemente a lo largo de un proceso que me transformó. A mi comité tutor, *Linda Báez* y *Drew Davies*, por sus valiosos comentarios y observaciones.

Al Seminario de música en la Nueva España y el México Independiente que a través del proyecto MUSICAT-ADABI: Catalogación de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México me ha dado la oportunidad de entrar en contacto con los repertorios catedralicios.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado que a través del Programa de Becas contribuyó a mi formación académica.

A mis amigos, por su constante interés en los avances de este trabajo. También por ser unos excelentes interlocutores que hacen de cada encuentro una experiencia enriquecedora en todos los sentidos.

Mención aparte merecen mis padres, *Celia* y *Federico*, mi marido, *Alessandro*, mis hermanas, *Montserrat* y *Arantxa*, quienes han soportado todos estos años, con estoicismo admirable, cada una de las dificultades que ha implicado la convivencia con una persona tercamente empeñada en internarse sin tregua, día a día, por las infinitas veredas del arte. A todos, de corazón, muchas gracias.

*Sirva el mar de volumen
cuando pretendo
escribir las hazañas
del grande Pedro,
y sean en él
el remo la pluma, y el agua el papel.*

Sor Juana Inés de la Cruz

ÍNDICE

	Página
Introducción.....	5
1. Consideraciones acerca del villancico.....	10
1.1 Definición y origen del término	
1.2 El villancico como género poético-musical	
1.3 El villancico religioso en Nueva España	
2. Los villancicos de la Catedral Metropolitana puestos en música para la festividad de San Pedro	16
2.1 Contexto litúrgico y antecedentes históricos	
2.2 Esbozo del corpus	
3. Definiciones: concepto, figura e imagen según Baltasar Gracián en <i>Agudeza y arte de ingenio</i>	24
3.1 Conceptismo y conceptismo sacro	
3.2 Imagen, figura, concepto	
3.3 <i>Agudeza y arte de ingenio</i> : un tratado acerca de los mecanismos de la agudeza	
4. Tratados de música española.....	34
4.1 Teoría musical: El estilo de composición policoral descrito por los tratados de Pedro Cerone (<i>El Melopeo y maestro</i> , 1613) y Pablo Nassarre (<i>Escuela música según la práctica moderna</i> , 1724)	

5. *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705): Figuras de la Contrarreforma en un villancico a San Pedro compuesto por Antonio de Salazar.....40

5.1 **Ámbito visual, doctrinal y apologético**

5.1.1 El Concilio de Trento: La afirmación de la autoridad eclesiástica y el decreto de la penitencia

5.1.2 “La nave San Pedro” o la legitimidad de la jerarquía eclesiástica

5.1.3 “Las lágrimas de San Pedro” o la importancia del llanto

5.2 **Ámbito literario**

5.2.1 “La nave de San Pedro” y “Las lágrimas de San Pedro” en los villancicos puesto en música por Antonio de Salazar

5.2.2 “La nave de San Pedro” y “Las lágrimas de San Pedro” en el villancico *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705)

5.3 **Ámbito sonoro**

5.3.1 La función retórica de la música en *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705)

6. Conclusiones.....86

Anexo

Abreviaturas

Fuentes documentales

Fuentes impresas

Bibliografía

Introducción

Los villancicos religiosos son composiciones en lengua vernácula que constituyen un legado importante del repertorio musical y literario iberoamericano correspondiente al periodo que va del siglo XVI al siglo XVIII. En el siglo XVII, la costumbre de cantar este género de obras durante las celebraciones más importantes del calendario litúrgico se institucionalizó en la mayoría de las catedrales españolas,¹ de manera que dicha práctica pasó también a formar parte de los festejos que tenían lugar en el ámbito eclesiástico de los territorios conquistados por el imperio español. Por este motivo, el villancico se convirtió en el género de música paralitúrgica que se cultivó con mayor abundancia en ambos lados del Atlántico.

Una característica importante de estos villancicos en la que es necesario enfatizar es que los textos fueron producto del ingenio de autores o poetas instruidos, la composición de la música se encomendó siempre al maestro de capilla y su ejecución quedó a cargo de músicos y cantores profesionales, por lo tanto, es evidente que se trata de un género no popular sino culto desde cualquier punto de vista.

Si se efectúa un cálculo aproximado del número de villancicos que debieron haber sido compuestos, sólo para la Catedral de México, a lo largo de tres siglos es claro que el número de obras que pervive hasta nuestros días es sumamente pequeño,² sin embargo, esta cifra resulta lo suficientemente significativa como para plantear estudios que, dadas las características del género, lo enfoquen desde diversas perspectivas. En los estudios literarios se han abordado aspectos relacionados con la forma, la versificación, los temas,

¹ Álvaro Torrente, "Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America", en *Pliegos de Bibliofilia*, núm. 19, 2002, pp.1-19.

² El Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM) resguardan actualmente 146 villancicos que fueron puestos en música por los maestros de capilla Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, Ignacio Jerusalem, Mateo Tollis de la Rocca y Antonio Juanas.

las fuentes, la edición de los textos,³ etc. Los estudios musicológicos han centrado su atención en lo que atañe a la técnica compositiva, la documentación que aporta alguna información relacionada con la música⁴ o la transcripción de las obras. Además, de un tiempo a la fecha, se ha manifestado interés por estudiar al villancico desde perspectivas interdisciplinarias que permitan reconocer su práctica en ritos y ceremonias catedralicias como un fenómeno cultural; así, dichas obras se han explicado como formas de representación social o de propaganda política o como un medio de transmisión de dogmas y de adoctrinamiento religioso, o bien, como vehículo para el culto y la devoción popular.⁵ Las aportaciones derivadas de estos trabajos son de especial relevancia puesto que dan cuenta de la complejidad que encierra este repertorio.

Al revisar las obras que se conservan en el archivo de música de la Catedral de México, llamó mi atención el hecho de que los villancicos que se compusieron con motivo de los festejos de San Pedro apóstol fueran los más numerosos. Así, comencé a estudiar

³ Esto comprende tanto a los villancicos religiosos como a los profanos. Algunas ediciones importantes son las que ha hecho Margit Frenk, por ejemplo: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-El Colegio de México, 2 vols., 2003, y Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, México, El Colegio de México, 1986.

⁴ Entre los estudios pioneros del siglo XX en los que se mostró interés por el repertorio novohispanos de villancicos estuvieron los trabajos publicados por Robert M. Stevenson, entre ellos: *Christmas music from baroque Mexico*, Berkeley, University of California Press, 1974; "Colonial Treasures in the Puebla Cathedral Music Archive", en *Inter-American Music Review*, núm. 15, 1996, pp. 23-37; "Sor Juana's Mexico City Coadjutors: José de Loaysa y Agurto, Antonio de Salazar", *Inter-American Music Review*, núm. 15, 1996, pp. 23-37.

⁵ Tess Knighton y Álvaro Torrente, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Great Britain, Ashgate, 2007. Otro ejemplo lo brinda el artículo de Alain Bègue, "Teología y política en los villancicos del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez Montoro", en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, vol.1., Francisco Domínguez (coord.), España, Vervuert Verlag Gesellschaft, pp. 317-333. O bien, los artículos de Drew Davies, "El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para San Pedro", en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Il Coloquio Muscat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XVIII*, México, UNAM-Universidad de Guadalajara, 2007, pp. 84-104, y "St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain", en *Sanctorum*, 6, 2006. pp. 67-89.

este corpus pero no a partir de la música sino de los textos. Este primer acercamiento dejó en claro cuáles eran los temas en torno a los cuales se articulaba el discurso poético de dichas obras al tiempo que me permitió notar una particularidad interesante: los temas literarios que se repetían con mayor frecuencia eran “la nave de San Pedro” y “las lágrimas de San Pedro” mismos que concordaban, de alguna manera, con las representaciones iconográficas de dichos temas. Ante esto surgió una interrogante: ¿en qué medida el estudio de la iconografía puede servir para comprender mejor el sentido del texto poético de un villancico ayudando a desentrañar su significado o simplemente permitiendo que lo percibamos de manera distinta? Para responder a esta pregunta era necesario plantear una investigación que se concentrase en estudiar los temas antes mencionados desde la iconografía y también desde la literatura, pero, ya que el villancico se caracteriza fundamentalmente por ser un género poético-musical, dejar de lado las cuestiones musicales resultaba inconcebible. Esto puso de manifiesto la necesidad encontrar un camino que permitiese vincular las tres disciplinas. Dicho camino resultó ser el de la retórica.

Dado que un estudio minucioso de todos los villancicos para la festividad de San Pedro que se conservan en la Catedral Metropolitana habría resultado demasiado extenso, decidí acotar mi investigación a los villancicos que fueron compuestos por Antonio Salazar, (ca. 1650-1715) quien fungió como maestro de capilla de la Catedral de México de 1688 a 1715.⁶ De este corpus, escogí el villancico *¡A la mar, que se anega la nave! (1705)* para

⁶ A la biografía de este compositor están dedicados dos artículos de John Koegel: “Salazar, Antonio”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y editores, 1999-2002, vol, 9, pp. 572-575, y, “Salazar, Antonio de, ”*Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24361>

realizar un análisis integral, esto debido a que su discurso poético incluye los dos temas antes mencionados.

De acuerdo con estos propósitos, el trabajo se organizó de la siguiente manera: se brinda un panorama general acerca del villancico (capítulo 1), se sitúa a los villancicos dedicados a San Pedro en su contexto tanto litúrgico como histórico (capítulo 2), se sienta el marco conceptual necesario para realizar el análisis literario del texto poético según los esquemas retóricos del siglo XVII que presenta B. Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (capítulo 3), se discuten los principios teóricos que presentan en sus tratados P. Cerone y P. Nassarre con el fin de proceder, a partir de ellos, al análisis musical de la obra desde el punto de vista compositivo. El último capítulo (capítulo 5) está dividido en tres secciones, cada una de ellas dedicada al análisis de los aspectos visuales, literarios y musicales que convergen en el mismo villancico.



Figura 1. Antonio de Salazar, *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), portada.

1. Consideraciones acerca del villancico

1.1 Definición y origen del término

Según la vigésimo segunda edición del *Diccionario de la lengua española* (2001),⁷ la palabra villancico denota una “canción popular breve que frecuentemente servía de estribillo”, un “cierto género de composición poética con estribillo” o bien, una “canción popular, principalmente de asunto religioso que se canta en Navidad y otras festividades”. La intención de definir este término no es una novedad. En el *Diccionario de autoridades* (1739),⁸ el término villancico se refiere a una “composición de poesía con su estribillo para la música de las festividades en las iglesias”. Como indica este diccionario, dicha definición proviene a su vez del *Tesoro de la Lengua castellana*,⁹ texto en el que Sebastián de Covarrubias definió a las “villanescas” como “las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos remedándolos, han compuesto a este modo y medida cantarcillos alegres”. A este respecto, añadió que “ese mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi”.¹⁰ Antes de la aparición del *Tesoro* de Covarrubias, Juan Díaz Rengifo había proporcionado en su *Arte poética española* (1592)¹¹ otra definición: “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 este sólo para la música”.¹²

A pesar de la brecha temporal que las separa, estas definiciones pueden considerarse complementarias entre sí ya que señalan aspectos del villancico que es necesario tener en

⁷ *Diccionario de la lengua española*, Vigésimo segunda edición, 2001, <http://buscon.rae.es/drael/>

⁸ *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

⁹ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, por Luis Sánchez, 1611.

¹⁰ *Ibid.*, p. 74v.

¹¹ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, imprenta de María Ángela Martí Viuda, 1757.

¹² *Ibid.*, p. 44.

consideración al hablar de él como un género: su función como “núcleo lírico” en la tradición poética hispánica,¹³ su pertenencia al ambiente culto, su carácter popularizante, sus cualidades poético-musicales y su empleo en un contexto religioso.

Sin embargo, la proveniencia del término no es del todo clara. La palabra villancico no aparece mencionada en el *Cancionero de Baena* (1445)¹⁴ (primer cancionero castellano que se conoce) ni en la *Carta o Proemio del Marqués de Santillana al condestable de Portugal* (1449)¹⁵ a pesar de las noticias que aporta este documento sobre las formas poéticas vigentes en aquel tiempo. Aunque la ausencia de dicha palabra en estos textos no implica que ésta no estuviese ya en uso, hay que decir que los primeros textos que emplearon términos similares a “villancico” fueron el *Cancionero de Herberay des Essarts* (1461-1464) y el *Cancionero de Stúñiga* (c.1458). En ellos se encuentran un par de composiciones denominadas respectivamente “villancillo” y “villançete”.¹⁶

El nombre de “villancico” se hizo frecuente hacia inicios del siglo XVI, tal como lo muestran el *Cancionero Musical de Palacio* (ca.1490 - ca.1520),¹⁷ el *Cancionero del*

¹³ Es decir, como núcleo generador de una composición lírica. Veáse Antonio Menéndez Pidal, “La primitiva poesía en la lírica española”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1957, pp. 203-274. Partiendo de esta idea, Frenk explica que en la Edad Media “El villancico actuaba, pues, como un estribillo, pero su función era mucho más importante que la de un mero estribillo o apoyo; no era pie, sino cabeza, y decidía, no sólo el tema, sino el carácter mismo de las estrofas glosadoras”. Margit Frenk, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año XII, núm. 3-4, p. 303.

¹⁴ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.), Madrid, Visor, 1993.

¹⁵ Marqués de Santillana, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, p. 501-512.

¹⁶ Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 36-37.

¹⁷ Acerca de la música de este cancionero Querol Gavaldá señala: “En los villancicos del Cancionero Musical de Palacio es dado observar dos estilos musicales: un estilo más o menos contrapuntístico, lineal, con disonancias, notas saltadas y pequeños choques ocasionados por el simple movimiento contrario de las voces y otro simplísimo, con contrapunto vertical e isorrítmico de nota por sílaba. El primer estilo es deudor de la escuela flamenca y la canción de la corte de Borgoña y constituye la parte más antigua del repertorio. Los villancicos del segundo estilo, los más sencillos, [...] aparecen como representativos de la Escuela Española del tiempo de los Reyes Católicos. Los primeros son largos y de carácter más bien grave y en

British Museum (ca. 1500) y el *Cancionero General de Hernando del Castillo* (1511).¹⁸ En estas colecciones existe un importante número de composiciones de tono popular, cortés o trovadoresco que vienen denominadas de esta manera. Por este motivo se estima que, inicialmente, el término villancico debió acuñarse para aludir a todo tipo de composiciones de tema, lengua y estilo popular. Y que este término, por extensión o derivación, llegó a designar una canción ya no popular sino culta que mostraba una organización estrófica.¹⁹

1.2 El villancico como género poético-musical

A propósito de la estructura del villancico, el ya citado Juan Díaz de Rengifo²⁰ aclaró lo siguiente: “en los villancicos hay cabeza, y pies: la cabeza es una copla de dos, o tres, o cuatro versos, que en sus batallas 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 una glosa de la sentencia, que se contiene en la cabeza”. Con respecto a la cabeza señala que ésta “ha de llevar un dicho agudo y sentencioso”,²¹ mientras que los pies “de ordinario han de ser seis. Los dos primeros se llaman primera mudanza, y los dos siguientes segunda mudanza: porque en ellos se varía, y muda la forma de la cabeza. A los dos postreros llaman vuelta: porque en ellos se vuelve al primer tono, y tras ellos se repite el uno, o los dos versos

muchos de ellos solamente se canta una voz, haciendo los instrumentos las demás partes. Los segundos son cortos y graciosos, llevan la letra en todas sus voces o es muy fácil el adaptarla, lo que no sucede con los del primer estilo”. Miguel Querol Gavaldá, *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, p. viii.

¹⁸ Sánchez Romeralo, *op.cit.*, p. 42.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Juan Díaz Rengifo, *op.cit.*, p. 44. Martha Lilia Tenorio en *Los villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México, 1999, sugiere que la caracterización formal del género del villancico que se citará a continuación, forma parte de los añadidos hechos por Joseph Vicens al tratado de Rengifo los cuales aparecieron por primera vez en la edición de 1703.

²¹ Juan Díaz Rengifo, *op.cit.*, p. 45.

últimos de la represa”.²² Esto que Díaz Rengifo identifica como las “reglas en común para los villancicos” señala, en realidad, la estructura básica del género en el siglo XVI. En ella, la “cabeza” o estribillo se repite después de los “pies” también conocidos como coplas. Que esta se considerase la estructura básica no implicaba, desde luego, que no existiese una amplia variedad de tipologías formales del villancico, al contrario, el mismo Díaz Rengifo advirtió que “constan los villancicos, algunos de estribillo, introducción, 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.”²³ Sea cual fuere la estructura poética del villancico, ésta condicionaba completamente la estructura musical.

En los estudios musicológicos, el término “villancico” ha sido empleado por diferentes investigadores de manera tanto específica como genérica, es decir, para referirse a un grupo de composiciones caracterizadas por ciertos rasgos formales o bien, para designar a toda canción culta en lengua vernácula que se ejecuta en un contexto sacro. Trabajos recientes²⁴ han puesto en relieve el problema que surge cuando este término se utiliza para delimitar un cierto tipo repertorio, pues al enfocar únicamente los rasgos formales, suelen perderse de vista elementos tan importantes como son el contenido poético, el estilo musical y la función del repertorio. En respuesta a esto, para efectos de la catalogación de los villancicos que resguarda el archivo de la Catedral de México, se ha

²² *Ibid.*, p. 46.

²³ *Ibid.*, p. 53. Cabe destacar que esto se contrapone a las definiciones propuestas por diccionarios de música actuales que consideran a la forma de estribillo y coplas como una característica esencial del género. Entre estos textos se encuentran: Pope, Isabel y Laird, Paul, “Villancico”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) 2.a ed., 29 vols., London, Macmillan, vol. 26, pp. 621-628; Diccionario Oxford de la música, vol. II, John Owens Ward (ed.), España, Oxford University Press, 1984, pp. 1305 -1308; Carlos Villanueva, Diccionario de la música española e hispanoamericana, 10 vols, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Emilio Casares Rodicio (ed.), 2002, vol. X, pp. 920-923. Este último considera como la forma más típica aquella que posee introducción, estribillo y coplas.

²⁴ Tess Knighton, y Álvaro Torrente, “Introducción”, en *Devotional Music... op.cit.*, p. 1-14.

formulado una nueva definición que propone considerar como villancico toda “obra paralitúrgica y erudita, usualmente para tres o más voces y acompañamiento en textura homofónica, con texto en lengua vernácula, escrita para ser interpretada en un servicio religioso por cantantes entrenados”.²⁵

1.3 El villancico religioso en Nueva España

En el ámbito eclesiástico de Iberoamérica, la ejecución de villancicos en los servicios religiosos ocurrió a partir el siglo XVI y se mantuvo hasta el XVIII. En España, durante el siglo XVI, el villancico pasó a ser uno de los géneros poéticos profanos cuyos textos fueron frecuentemente “contrahechos” hacia lo divino, es decir, que conservando en la medida de lo posible las cualidades rítmicas y métricas de textos originalmente profanos, se cambiaba en ellos lo estrictamente necesario para darles un sentido religioso. Mediante este procedimiento se divinizaron en aquella época tanto cantos populares como poesía culta, la cual comprendió, por ejemplo, las obras completas de autores célebres como Juan Boscán (1492-1542), Garcilaso de la Vega (1494-1503), y más tarde, Luis de Góngora (1561-1627).²⁶ Esta tendencia de “volver a lo divino” lo que es profano, comenzada con Juan Álvarez Gato, Iñigo de Mendoza y Ambrosio de Montesinos, se intensificó hacia la segunda mitad del siglo XVI, periodo en que diversas artes se inclinaron hacia lo religioso tras las reformas dictadas por el Concilio de Trento.²⁷ Como consecuencia de la creciente

²⁵ L. Enríquez, A. Cherñavsky, D. Davies, *Catálogo de papeles de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. 1, Villancicos y cantadas, UNAM-IIE-ADABI, en proceso de publicación.

²⁶ Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, p. 280-293.

²⁷ Margarita Frenk, *La lírica popular en los siglos de oro*, tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1946, p. 19

importancia de los temas religiosos, el término “villancico” se utilizó, de manera cada vez más frecuente, para referirse a composiciones sacras en lengua romance.²⁸

Así, en este mismo periodo aparecieron las primeras colecciones que incluían villancicos religiosos, entre ellas: el *Cancionero Musical de Palacio*, el *Cancionero de Upsala*, el *Cancionero de Medinaceli*²⁹ y las *Canciones y Villanescas* de Francisco Guerrero. Estas últimas se dieron a conocer por primera vez reunidas bajo el título de *Canciones y Villanescas españolas*. La segunda edición, publicada en Venecia en 1596, se tituló *Canciones y Villanescas espirituales*.³⁰ En esta publicación, las canciones de la primera edición fueron “vueltas a lo divino”. Actualmente se considera que esta colección de obras reviste una importancia fundamental ya que se trata del antecedente poético-musical más próximo, en cuanto a temas y estilos, de los villancicos novohispanos del siglo XVII³¹ y también de las primeras décadas del siglo XVIII.

Cuando se introdujo en Nueva España, el villancico era ya un género poético y musical exclusivo del ambiente religioso. Una recopilación de villancicos novohispanos del siglo XVI³² muestra un número muy reducido de composiciones de carácter profano, en cambio, de los siglos XVII y XVIII no se conoce hasta hoy ningún villancico cuyo texto muestre esta característica.³³ Los juegos más tempranos de villancicos destinados a cantarse

²⁸ Martha Lilia Tenorio, *op.cit.*, p. 18. La autora también explica que, ante la especialización del término “villancico” en asuntos religiosos, surgió el término “letrilla” para referirse a textos profanos que presentaban la estructura básica del villancico, es decir, la forma de estribillo y coplas.

²⁹ Para una descripción más o menos detallada de las características musicales de los villancicos que componen los Cancioneros de Upsala y de Medinaceli veáse Miguel Querol Gavaldá, *op.cit.*, pp. viii-x.

³⁰ Francisco Guerrero, *Opera Omnia. Canciones y villanescas espirituales*, vol. 2, Vicente García (ed.), Miguel Querol Gavaldá (introd.), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1982.

³¹ Martha Lilia Tenorio, *op.cit.*, p. 18.

³² Andrés Estrada Jasso, *El villancico virreinal mexicano*, San Luis Potosí, Archivo histórico del estado de San Luis Potosí, 1991.

³³ Martha Lilia Tenorio, *op.cit.*, p. 39.

durante celebraciones litúrgicas más importantes de los que se tiene noticia hoy día datan de la segunda mitad del siglo XVII.³⁴ Éstos fueron compuestos y puestos en música para la festividad de San Laurencio, en Puebla, en los años de 1648 y 1652, y también para la Navidad de 1651.³⁵ Entre los autores de los villancicos que se cantaron en las catedrales de México y Puebla hacia finales de este siglo estuvieron Gabriel de Santillana, Francisco de Acevedo y Sor Juana Inés de la Cruz. La música corrió a cargo de compositores como José de Agurto y Loaysa, Miguel Mateo Dallo y Lana y Antonio de Salazar.

2. Los villancicos de la Catedral Metropolitana puestos en música para la festividad de San Pedro

2.1 Contexto litúrgico y antecedentes históricos

Al hablar de “juegos de villancicos” me refiero específicamente a los grupos de villancicos que se compusieron para incorporarse al Oficio de Maitines, hora canónica que se destaca por ser la más larga y elaborada de las siete que componen el Oficio Divino. Los Maitines constan de tres secciones, también conocidas como nocturnos, que van precedidas por una invocación. Cada nocturno está formado por un versículo con su respuesta seguido por tres lecciones, a cada una de las cuales sucede un responsorio, y por tres salmos con sus respectivas antífonas.³⁶ El Oficio de Maitines de las fiestas religiosas de mayor rango o de

³⁴ Alfonso Méndez Plancarte (ed.), “Estudio liminar”, en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Villancicos y letras sacras*, vol. II, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952. Y José Toribio Medina, *La imprenta en México (1559-1821)*, vol. III, Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1912, registran un número importante de villancicos compuestos para los festejos realizados en la Catedral Metropolitana entre 1654 y 1712.

³⁵ Robert Stevenson, *Christmas music from Baroque Mexico*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 5.

³⁶ Juan Carlos Asensio, *El canto Gregoriano*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 264-268.

“primera clase”³⁷ se cantaba incorporando a él villancicos nuevos que componía cada año por el maestro de capilla.³⁸ Los villancicos se cantaban intercalando uno después de cada responsorio a modo de breves interludios lúdicos,³⁹ de modo que, durante todo el Oficio se cantaban en total nueve villancicos, salvo en el caso de que se omitiera el último para entonar el himno *Te Deum Laudamus*.

Celebrada como hasta ahora el día 29 de junio,⁴⁰ la fiesta de San Pedro se encontraba entre las más importantes de la Nueva España.⁴¹ En el ambiente catedralicio, los festejos de esta solemnidad se enfatizaban mediante el repique de las campanas⁴² en

³⁷ En la religión católica, el año litúrgico se rige por un calendario que conmemora episodios de la vida de Cristo o bien, recuerda a la Virgen, los apóstoles, los santos o los mártires. Según su posición en el calendario, estas festividades se dividen en: fiestas fijas, que se celebran cada año en el mismo día de un mes determinado (como la Navidad) y fiestas móviles, cuya fecha de celebración varía año con año (como la Ascensión) ya que ésta se calcula teniendo como referencia la fecha de la Pascua. No todas las festividades pertenecen a una misma categoría, por este motivo, se les agrupa en fiestas de primera y de segunda clase que se dividen, según la solemnidad del rito, en simples, semidobles y dobles. Dependiendo de lo que en ellas se conmemora (que bien puede ser un misterio de la fe, la muerte de un santo, un hecho milagroso, etc.) las fiestas dobles se dividen a su vez en mayores y menores. Así, las fiestas dobles de primera clase son, entre todas las demás, aquellas que se consideran de mayor rango. La de San Pedro es una fiesta fija que pertenece al grupo de dobles mayores de primera clase.

³⁸ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Ordo, Libro 2, *Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de Mexico se practica y se observa*, 1751. Este documento es un ceremonial manuscrito. En él se describe la manera en que debían celebrarse diversas festividades, esto incluye: los repiques de campanas, las vestimentas de los capitulares asistentes, la ruta de las procesiones, la participación de los músicos, etc. Aunque este documento data de una fecha posterior a los villancicos aquí estudiados es una herramienta útil para comprender las disposiciones que se seguían durante los festejos catedralicios.

³⁹ . Álvaro Torrente, “Pliegos de villancicos...”, *op.cit.*, pp. 7-8.

⁴⁰ Aunque esta es la fiesta de mayor relevancia, la Iglesia celebra también a San Pedro el 22 de febrero, en conmemoración de su primado (Cátedra de San Pedro Apóstol) y el 1 de agosto en memoria de su liberación de la prisión (San Pedro *ad vincula*).

⁴¹ Fue en el Primer Concilio Provincial Mexicano (1555) donde se estableció oficialmente que San Pedro y San Pablo debía ser fiesta de precepto para la población indígena y no indígena. *Concilios provinciales primero y segundo [...]*, México, Imprenta del Superior Gobierno del Br. Don Joseph Antonio de Hogal, 1768, pp. 66-69.

⁴² A este respecto, el *Ceremonial romano general* especifica que: “A primeras y segundas vísperas, a maitines y laudes, a misa mayor, en todas las fiestas de prima, y segunda clase, [...] el primer signo se tañerá muy solemnemente con dos, o tres campanas juntas a pino, y el segundo con una sola”. El toque “a pino”

Maitines y Vísperas, la iluminación de todo el templo y la participación de la capilla de músicos durante el Oficio Divino, la misa y la procesión.⁴³

La impresión de pliegos que contenían la letra de los villancicos que se cantaban en la catedral formaba parte de las actividades realizadas con motivo de los festejos. El juego de villancicos más antiguo que se conserva hasta ahora y que estuvo destinado a los Maitines de San Pedro que se cantaron en la Ciudad de México data de 1654.⁴⁴ Sin embargo, es probable que la impresión anual de los villancicos para esta celebración se hiciera de manera ininterrumpida entre 1638 y 1677,⁴⁵ pues en 1678 el cronista Antonio de Robles apuntó que ese año “no hubo villancicos impresos, sin ejemplar desde que se instituyeron los maitines, que ha más de cuarenta años”.⁴⁶ Esta mención acerca de la fecha en que se instituyó la celebración solemne de los Maitines de San Pedro coincide con el acta de Cabildo del primero de agosto de 1636 donde se afirma que “Luis de Cifuentes, canónigo doctoral, dijo que habiendo comunicado con el señor racionero Antonio de Esquivel Castañeda lo tocante a los maitines y misa del Señor San Pedro Apóstol respondiera que dotaba los dichos maitines en tal manera que daría trescientos pesos cada año de renta porque se dijese a prima noche con canto de órgano, villancicos y chanzonetas y con la mayor solemnidad que se pueda”.⁴⁷

consiste hacer sonar todas las campanas, una a una, de manera sucesiva sin interrumpir su repique, y en detenerlas siguiendo, de manera inversa, el mismo procedimiento. Manuel Herrera Tordesillas, *Ceremonial romano general*, Madrid, Imprenta Real, 1638.

⁴³ ACCMM, *Diario manual* [...] *doc. cit.*, f. 154v. En este documento se establece que la procesión realizada ese día debía hacer “estación” en la capilla de la catedral dedicada a San Pedro antes de continuar su recorrido fuera de dicho templo.

⁴⁴ Este juego lleva por título: “Chanzonetas de los maitines que se cantaron en esta Santa Iglesia Catedral de México en la fiesta del príncipe de la Iglesia Nuestro Padre San Pedro que dotó y fundó el Doctor Don Antonio Esquivel de Castañeda, racionero de dicha Santa Iglesia”.

⁴⁵ Stevenson, *op.cit.*, p. 5.

⁴⁶ Antonio Robles, *Diario de Sucesos notables (1665-1703)*, Vol. 1, Porrúa, México, 1946, p. 243.

⁴⁷ ACCMM, *Actas de Cabildo*, libro 9, f. 167.

Es probable que otra interrupción en las impresiones ocurriera hacia finales del siglo XVII e inicios del XVIII,⁴⁸ pues en las actas capitulares de 1711 consta que “los villancicos que se cantaban en los maitines del glorioso príncipe de los apóstoles, señor San Pedro, [...] siempre se imprimían, [pero que] no se había hecho de algunos años a esta parte, ni [se hacía] en el presente”.⁴⁹ En aquella ocasión se ordenó la suspensión del pago de los diez pesos que correspondían normalmente al maestro de capilla, entonces Antonio de Salazar (ca. 1650-1715), por los villancicos. No obstante, en la siguiente sesión del Cabildo se resolvió que era más conveniente “no darse [los diez pesos] para la imprenta sino para el trabajo de su composición [de los villancicos]”.⁵⁰

Según los pliegos de villancicos, en 1654, la dotación de éstos corría todavía a cargo de Antonio de Esquivel Castañeda. De 1655 a 1670 la suma anual de doscientos pesos prevista para cubrir los gastos derivados de los festejos de San Pedro fue otorgada, según el *Diario Manual*,⁵¹ por Simón Esteban Beltrán de Alzate⁵² quien en aquel periodo se desempeñó como maestrescuela en la Catedral de México.

⁴⁸ En el sitio web de la John Carter Library de la Brown University, a la voz de *Peter, the Apostle, Saint Cult Mexico* aparece listada una colección de diecinueve juegos de villancicos a San Pedro compuestos entre 1659 y 1715 para la Catedral Metropolitana. El último juego del siglo XVII que registra esta colección es de 1695 y el primero del siglo XVIII es de 1714, <http://library.brown.edu>

⁴⁹ ACCMM, Actas de Cabildo, Libro 27, f. 62v - 63; consultado en la base de datos MUSICAT, registro MEX 69000302, www.musicat.unam.mx

⁵⁰ ACCMM, Actas Capitulares, Libro 27, f. 63v - 64; consultado en la base de datos MUSICAT, registro MEX 69000303.

⁵¹ ACCMM, *Diario manual...*, *doc. cit.*

⁵² Nombrado magistral (1651), tesorero (1665) y maestrescuela (1665) de la Catedral Metropolitana, Simón Esteban Beltrán de Alzate (1619-1671) fue un personaje relevante en la vida de esta institución. Logró una larga permanencia en el cuerpo de capitulares y encabezó uno de los bandos en que se encontraba dividido el cabildo antes de la llegada de fray Payo Enríquez de Ribera a la sede arzobispal. Leticia Pérez Puente aborda este conflicto en *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México 1653-1680*, México, UNAM-IISUE, 2005.

En el ámbito catedralicio, el culto a San Pedro se intensificó especialmente hacia finales del siglo XVII e inicios de la centuria siguiente.⁵³ Prueba de ello es el tratamiento de relevancia que recibió la imagen de este santo en la Catedral Metropolitana. Durante este periodo se decoró la fachada principal de dicho templo con tres relieves,⁵⁴ en dos de los cuales está presente San Pedro. Se construyeron los tres retablos que adornan la capilla dedicada a este santo, en la sacristía se colocó el lienzo de Cristóbal de Villalpando titulado “El triunfo de Nuestro Padre San Pedro”,⁵⁵ por mencionar lo más sobresaliente. Esto coincide con el auge que experimentó en aquel periodo la Congregación de San Pedro⁵⁶ cuyos miembros fueron, en ciertos casos, también miembros del Cabildo.

No es de extrañar, entonces, la magnificencia que se pretendía que alcanzasen los festejos del 29 de junio. En la sesión del 15 de mayo de 1685, el Cabildo decretó “que se haga la fiesta de Nuestro Padre San Pedro con toda solemnidad, que se pongan fuegos en la torres y en el patio por la noche, y [en] la procesión, y en la torre se pongan flámulas y banderas”.⁵⁷ Parte del esplendor de esta fiesta consistía también en la elaboración de finos ornamentos litúrgicos⁵⁸ y por supuesto, en la composición y ejecución de los villancicos

⁵³ Rogelio Ruiz Gomar, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, vol. II, México, Museo Nacional de Arte, 2000, p. 95.

⁵⁴ Que llevan por título: “La entrega de la llave de los cielos a Pedro”, “La Asunción de María” y “La nave de la Iglesia”.

⁵⁵ Título propuesto por Nelly Sigaut de acuerdo con un inventario de 1704: “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en *Esplendor y Ocaso de la cultura simbólica*, Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill (eds.), Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 117.

⁵⁶ La Congregación de San Pedro fue instituida en el siglo XVI con el propósito de promover el culto a San Pedro entre los miembros del clero y de brindar asistencia corporal y espiritual a sus integrantes. Esta cofradía alcanzó su apogeo durante las últimas décadas del siglo XVII y lo mantuvo a lo largo del siglo XVIII. Así lo explica Asunción Lavrín en “La Congregación de San Pedro. Una cofradía urbana en el México colonial 1604-1730”, en *Historia Mexicana*, vol. XXIX, núm. 4, El Colegio de México, abril-junio, 1980, pp. 562-601.

⁵⁷ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 27, Sesión del 15 de mayo de 1685, citado por Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática...”, en *op.cit.*

⁵⁸ Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática...”, pp. 118-119.

para lo cual se exigía la presencia del maestro de capilla en los ocho días previos a la celebración, ya que durante ese periodo debía llevarse a cabo la composición y los ensayos,⁵⁹ en la sala capitular,⁶⁰ de tales obras.

2.2 Esbozo del corpus

Del repertorio que he venido mencionando se conserva actualmente en el Fondo Estrada⁶¹ del archivo de papeles de música de la Catedral Metropolitana un total de dieciséis villancicos puestos en música por Antonio de Salazar (ca. 1650-1715).⁶² Cifra que, unida a los once villancicos dedicados al mismo santo en años posteriores,⁶³ representa un número de composiciones relativamente alto en comparación con el número de villancicos destinados a otras celebraciones. Desde un punto de vista musical y literario estas obras presentan varios rasgos en común, entre ellos: forma, estilo de composición, notación de la música y temas que abordan.

La forma predominante en este corpus es la de estribillo y coplas. Una excepción es el villancico titulado *Pedro, aunque el mar* que tiene forma de romance pues en él, las

⁵⁹ ACCMM, Actas Capitulares, Libro 07, f. 334v-335, consultado en la base de datos MUSICAT, registro MEX 6000203

⁶⁰ ACCMM, Actas Capitulares, Libro 08, f. 362-362v, consultado en la base de datos MUSICAT, registro MEX 33000306

⁶¹ Para una historia detallada de la colección de expedientes contenidos este fondo véase Javier Marín López, "Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1912): el Fondo Estrada de la Catedral de México", en *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y América*, María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357. Un catálogo de la colección se encuentra en Drew Davies, Analía Cherñavsky y Pablo Rossi, "Guía a la Colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México", en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y México Independiente*, número IV, Silvia Salgado (ed.), México, UNAM-IIIE, 2009, pp. 5-70. También disponible en el sitio www.musicat.unam.mx

⁶² Antonio de Salazar fue maestro de capilla en las catedrales de Puebla y México entre 1678 y 1715. En la actualidad, sus obras se encuentran dispersas en diversos archivos catedralicios (como los de México, Puebla, Oaxaca, Durango y Guatemala) en colecciones como la Sánchez Garza (custodiada por el CENIDIM) y en otros repositorios (Museo Nacional del Virreinato, Conservatorio de las Rosas de Morelia).

⁶³ De este grupo de villancicos, ocho fueron compuestos por Manuel de Sumaya (1678-1755) y tres por Ignacio Jerusalem (1707-1769).

coplas preceden al estribillo. Otro caso particular es el de *Si el agravio, Pedro* en donde al estribillo y las coplas se añade la responsión. En cuanto al número de coplas, éste oscila entre tres y cuatro, salvo en los casos de *Al campo, a la batalla* y *Al agua, marineros* donde las coplas son dos y cinco respectivamente.

Las coplas son de carácter narrativo mientras que los estribillos muestran una clara inclinación hacia lo teatral. Esta cualidad se hace evidente por la presencia de diálogos entre personajes, o bien, a través de exhortaciones que denotan alarma, temor o júbilo. Destaca también el uso de palabras que forman parte de un vocabulario que da al texto un tono popularizante, tal es el caso del villancico *Hola, hao, marineros*.

En cuanto a los recursos poéticos que emplean, los villancicos de este grupo se mantienen, como explicaré con detalle a lo largo de este trabajo, en la tradición del siglo XVII. La relación entre texto y música es fundamental ya que ésta se encuentra estrechamente ligada con la técnica de composición que se observa en ellos.

En doce villancicos Salazar empleó un estilo de composición policoral,⁶⁴ es decir, que entre ocho y once voces, repartidas en dos o tres coros participan en estas obras, lo cual favorece el contraste sonoro entre estribillos y coplas, estas últimas cantadas, por lo general, a dos o a cuatro voces con acompañamiento.

⁶⁴ Se ha dicho que la técnica policoral proviene de la tradición musical veneciana practicada en la basílica de San Marco a inicios del siglo XVI. Esta técnica se basa, fundamentalmente, en el principio de contraste sonoro producido por voces e instrumentos musicales repartidos en agrupaciones corales diversas que se ubican en diferentes espacios del recinto. En la introducción de *Polifonía policoral litúrgica*, Miguel Querol Gavaldá explica que en el mismo periodo en que Gabrieli componía sus obras para San Marco, en el Monasterio del Escorial, en España, también tenía lugar la interpretación de música policoral. Miguel Querol Gavaldá, *Polifonía policoral litúrgica*. Música barroca española, vol. 2, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto español de musicología, Barcelona, 1982. Sobre la práctica de los villancicos policorales en las catedrales españolas, José López-Caló señala que “A partir del siglo XVII, siglo de la policoralidad española, apenas se practicaba la composición de villancicos a menos de cuatro voces”: *Historia de la Música Española: siglo XVII*, vol. 3, Madrid, Alianza, 1982.

Otro aspecto interesante para estudio lo ofrecen las armaduras, las claves y la notación pues en estos elementos se observa la confluencia del pensamiento musical antiguo y moderno. El uso de *chiavette* o claves agudas en las diferentes partes y el predominio de compases de proporción remiten a la modalidad aunque la música se sitúa en el ámbito de la tonalidad. La notación de tipo mensural blanca negreada sin barras de compás aparece, por lo general, en las secciones de ritmo ternario (C3), en cambio, en la secciones de ritmo binario (C) la notación es moderna aun cuando persiste la ausencia de barras de compás.⁶⁵

Los temas en que se basan tanto los estribillos como las coplas de este grupo de villancicos son variados. Entre ellos se encuentran alusiones a episodios de la vida de San Pedro, como aquel donde se narra que Pedro dejó las redes para seguir a Jesús (*Suenen, suenen clarines alegres* o *De Pedro sagrado*), que sostuvo una contienda con Simón el mago (*Al campo, a la batalla*), o bien, que estuvo presente en la transfiguración (*Pedro, detente*). En otros casos, el texto poético se enfoca en San Pedro como personaje divino haciendo énfasis en los atributos que lo distinguen. Así, se le recuerda como poseedor de las llaves del cielo (*Ah, de la nave, De Pedro sagrado*) o como la piedra que sirve de fundamento a la Iglesia (*Vaya otra vez*). Esta última asociación permite establecer en otro villancico (*Oíd, aprended tiernasavecillas*) un paralelo entre Jesús y Anfión, personaje de

⁶⁵ Tanto el predominio de los compases de proporción como el “ennegrecimiento” de figuras son características propias de la notación de la música vocal española en lengua vernácula del siglo XVII. Véase José Vicente González Valle, *La música en las catedrales del siglo XVII. Los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución “Milà i fontanals”, 1997, p. 48.

la mitología clásica.⁶⁶ Entre estos temas destacan por su prevalencia dos escenas, que son: “la nave de San Pedro” y “las lágrimas de San Pedro”.

3. Definiciones: concepto, figura e imagen desde la perspectiva de Baltasar Gracián en su tratado titulado *Agudeza y arte de ingenio*

3.1 Conceptismo y conceptismo sacro

Por conceptismo se entiende el modo de pensar y de escribir característico de los autores españoles del siglo XVII, que se dio a través de lo que Baltasar Gracián denominó “concepto” en *Agudeza y arte de ingenio* (1642).⁶⁷

El “concepto” es algo difícil de explicar. Al respecto, el mismo Gracián se expresó de la siguiente manera: “lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto”.⁶⁸ Afortunadamente, pudo proponer otra definición: el “concepto es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”.⁶⁹ La comprensión de todo “concepto” suponía que ésta se lograra por medio del ingenio. La capacidad del ingenio para expresarse es lo que Gracián identificó como agudeza por lo que, para este autor, “entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos”.⁷⁰

⁶⁶ Según la mitología griega Anfión, hijo de Zeus y de Antíope, levantó los muros de Tebas con las melodías de su lira. Al sonido de su instrumento las piedras se alzaban e iban a colocarse en su lugar. En este villancico Jesús, como Anfión, toca la cítara que es un símbolo de su doctrina y con ella atrae a Pedro, piedra sobre la cual funda su Iglesia de acuerdo con la narración de los evangelios (Mateo 16: 13-20, Marcos 8: 27-30, Lucas 9: 18-21).

⁶⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1996.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

Acerca de la agudeza, dijo Gracián que ésta “tiene por materia y por fundamento muchas de las figuras retóricas, pero dáles la forma y realce [el] concepto”,⁷¹ es decir, que los tropos y demás figuras retóricas son el material que será utilizado por el “concepto”, el cual representa, a su vez, una idea o contenido que es la base intelectual de este material, por decirlo de algún modo. Por este motivo, afirma que los “conceptos” son “hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio”.⁷²

Lo anterior marca una diferencia importante entre las figuras retóricas y los “conceptos”. A las primeras, Gracián las sitúa en una condición de materia y las reconoce, por lo tanto, como elementos indispensables. Valiéndose de ellas, la agudeza será capaz de expresar “cultamente sus conceptos”.⁷³ Tropos y figuras retóricas se consideran, pues, el fundamento que pone en realce al “concepto” o a la idea,⁷⁴ sin embargo, no toda idea puede considerarse un concepto. Para que lo sea es necesario que se trate de un pensamiento agudo y adornado, ya que “no se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar la firmeza, si no atendiera al ornato”.⁷⁵

Para aclarar la relación entre verdad, agudeza y artificio Gracián recurre a una fábula. En ella enseña que “era la verdad esposa legítima del entendimiento, pero la mentira su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono”,⁷⁶ para lograrlo “procuró desmentir sus faltas con sus afeites”.⁷⁷ La verdad fue entonces a pedir consejo

⁷¹ *Ibid.*, p. 431.

⁷² *Ibid.*, p. 25.

⁷³ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Amberes, en casa de Juan Bautista Verdussen, 1725, sin número de página.

⁷⁴ Baltasar Gracián, *Agudeza...* (1996), p. 193.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 469.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 470.

sobre su situación a la agudeza quien aseguró que: “no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas [...] no hay bocado más amargo que una verdad desnuda”;⁷⁸ “abrió los ojos la verdad, dio desde entonces en andar con artificio; usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto, lo que quiere condenar en este, apunta a uno, para dar en otro; deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención”.⁷⁹

Esta fábula deja en claro que la superposición del artificio a la idea o base intelectual de un “concepto” se logra a través de la agudeza. Por lo tanto, agudeza e ingenio deben considerarse como facultades exclusivas de la razón humana mediante las cuales se crea, percibe o descifra un resultado conceptuoso.

Ahora bien, el conceptismo sacro se caracterizó por exponer de manera aguda e ingeniosa “conceptos” morales y espirituales. Este tipo de conceptismo, presente tanto en la poesía religiosa como en la oratoria sacra, aparece explicado por Gracián a través de los ejemplos que proporciona sobre todo en el segundo tratado de *Agudeza y arte de ingenio*. Para mostrar el modo en que se articulan ambos tipos de discurso, Gracián comienza por referirse a textos de oratoria sacra o “panegiris” a los que considera “un agregado de asuntos y de agudezas, sin unirse entre sí, sino en el material sujeto de la alabanza”,⁸⁰ cuyo atributo principal consiste en que en ellos se reúne “el aliño en el decir con la eficacia de convencer”,⁸¹ de ahí que este autor los denomine “horizonte del ingenio”⁸² pues en ellos

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 443.

⁸¹ *Ibid.*, p. 446.

⁸² *Ibid.*, p. 459.

dicha facultad “despliega la rueda de sus rayos, digo, de su sutileza”.⁸³ Gracián elogia el modo en que se construye este género de discursos pues “los discursos persuasivos, participan tal vez del ingenioso artificio, y es entonces adecuada su perfección, porque se van introduciendo con notable agrado, y es cebo lo gustoso para lo importante”.⁸⁴

La elaboración de la poesía o de los “discursos metafóricos” consiste, en cambio, en “ir acomodando las partes, propiedades y circunstancias del término con las del sujeto translato, y cuanto más ajustada es la correspondencia, campea más el discurso”.⁸⁵ Para ejemplificar la manera en que esto ocurre en la poesía religiosa, Gracián acude a Gerónimo de Florencia quien al comparar el nacimiento de la madre de Dios con el de la aurora, atribuyó a la primera todos los efectos de la segunda, especialmente el de anunciar al Sol, que es Cristo.⁸⁶ De ejemplos como este se deduce que, para Gracián, la semejanza es el fundamento de la invención o, como él mismo lo expresa: “la semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa”.⁸⁷ La eminencia de una composición poética no reside, para este autor, “en la cantidad de sílabas, ni en la cadencia de ellas, que eso es muy material; no pasa del oído, si[no] en la sutileza del pensar, en la elegancia del decir, en el artificio del discurrir, en la profundidad del declarar”.⁸⁸ También añade que “las fuentes de la noticiosa erudición, donde han de acudir el gusto y el ingenio para ilustrar sus asuntos, son muchas y diferentes; la primera, es la historia, así sagrada como humana”.⁸⁹

⁸³ *Idem.* De la sutileza dice Gracián que ésta es “alimento del espíritu” (p. 27). Este autor suele utilizar este término como sinónimo de agudeza.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 460.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 461.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 477.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 499.

En la poesía española del siglo XVII, el conceptismo sacro prevaleció en las obras de autores como Alonso Ledesma, Alonso de Bonilla, Gaspar de los Reyes y Juan de Luque. Los poemas de dichos autores se publicaron en colecciones que llevaron por título: *Conceptos espirituales y morales* (1600, Ledesma), *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del año* (1608, Luque), *Peregrinos pensamientos de misterios divinos* (1613, Bonilla), *Tesoro de conceptos divinos* (1613, Reyes), *Nuevo jardín de flores divinas* (1617, Bonilla). Entre las “figuras” que se emplearon para expresar “conceptos” que sirvieron de base al componer villancicos, romances, sonetos y redondillas -entre otros géneros y formas contenidos en estas obras- estuvieron, por supuesto, “la nave de San Pedro” y “las lágrimas de San Pedro”.

3.2 Imagen, figura, concepto

Como hice notar en la sección anterior, puede definirse al “concepto” como el resultado de la superposición que se logra, gracias a la “agudeza”, del andamiaje de la retórica a una idea que sirve de base o fundamento. Llegados a este punto considero pertinente hacer una breve reflexión acerca del significado de “figura” e “imagen”, términos importantes para este estudio y que se relacionan directamente con el “concepto”.

En *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián no repara en definir de manera exacta a qué se refiere cuando habla de “imagen” o de “figura”; sin embargo, el uso que hace de ambos términos brinda algunas ideas acerca de su significado.

El término “imagen” es empelado por Gracián mientras expone lo que él denomina “agudeza por semejanza”.⁹⁰ Al respecto señala que este tipo de “agudeza” se origina cuando “caréase el sujeto no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño

⁹⁰ *Ibid.*, p. 97.

como imagen, que le exprime su ser, o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos, no todos, sino algunos, o los más principales”.⁹¹ Otra observación que hace este autor consiste en resaltar la importancia de la conformidad entre el término elegido y el “sujeto” al que éste representa, pues ya que el primero servirá de “imagen” al segundo, es necesario que entre ambos exista una semejanza que sea lo más perfecta posible.⁹² Es decir que, al utilizar la palabra “imagen”, Gracián se refiere a la relación de estrecha similitud que puede establecerse entre dos seres u objetos que se nombran de diferente manera y que siendo de naturaleza distinta pueden, no obstante, asemejarse. Exactamente así funciona la metáfora. La intención de este tropo consiste en incitar a la mente a visualizar un cierto ser u objeto nombrando a otro, aprovechándose al hacer esto del parecido que ambos guardan. Por lo tanto podemos decir que, en el léxico de Baltasar Gracián, “imagen” y metáfora son términos equivalentes. No hay que pasar por alto que la metáfora es un tropo de gran importancia pues sobre él, la mayoría de las veces, cimentará sus bases la “agudeza”.⁹³

Por otra parte, el término “figura” aparece de manera implícita en el “discurso” dedicado a explicar “otras especies de agudeza fingida”.⁹⁴ En este capítulo de su tratado, Gracián menciona que “corta esfera le parece a la fecunda invención la de palabras y de escritos cuando pide prestadas a la pintura sus dibujos para exprimir sus conceptos; que es otro linaje de aguda invención, y puede llamarse figurada, por jeroglíficos, emblemas y

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibid.*, p. 104.

⁹³ En *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián no profundiza sobre la importancia de la metáfora ni tampoco acerca de lo que implica su construcción pues no es ese su objetivo. Un texto en el que se reflexiona sobre estos puntos y otros de no menor relevancia que atañen a este tropo es de Emmanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Venetia, presso Paolo Baglioni, 1663. Véase específicamente el capítulo VII intitulado: *Trattato della metafora*.

⁹⁴ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 489.

empresas. Fúndase también en la semejanza del sujeto figurado con el término que se pinta, y sustituye, y podemos llamar el figurante”.⁹⁵ En ningún otro “discurso”, anterior o posterior a este, aborda Gracián cuestiones relacionadas con la “figura”. Otros autores españoles del Siglo de Oro utilizaron de manera más frecuente esta palabra en sus escritos ayudando a aclarar mediante su uso el significado de este término. De la lectura de algunos de estos textos se deduce que, al hablar de la “invención figurada”, Gracián entendía por “figura” lo mismo que sus contemporáneos.

El *Tesoro de la lengua castellana*⁹⁶ de Sebastián de Covarrubias proporciona una definición de emblema que explica a la “figura” como el elemento visual “con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso”⁹⁷ cuya función consiste en ayudar “a declarar el intento del emblema y de su autor”.⁹⁸ A sabiendas de que el emblema solía confundirse con jeroglíficos, pegmas, empresas, enigmas, entre otros, Covarrubias aconsejó recurrir, para obtener una explicación más detallada acerca de cada uno de éstos, al libro de *Emblemas morales* de Juan Horozco Covarrubias (1591).⁹⁹ En su libro, este autor insistió en la “justa proporción de cuerpo y alma”¹⁰⁰ que exigía este género de textos figurados. Por alma entendía el mote o texto, y por cuerpo, la ilustración o “figura” que lo acompañaba. La “figura” debía, por un lado, despertar la curiosidad de quien la mirara y, por otro, contribuir a expresar el “concepto” cabalmente, tal como sucedía en los emblemas donde “con solo ver la figura [...] se representa algo que sea de aviso, y si pasan adelante se gusta

⁹⁵ *Ibid.*, p. 492.

⁹⁶ Sebastián de Covarrubias, *op.cit.*

⁹⁷ *Ibid.*, f. 342v.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Juan Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Zaragoza, por Alonso Rodríguez, 1604.

¹⁰⁰ *Ibid.*, f. 44v.

del concepto y de lo que allí se significa”.¹⁰¹ En resumidas cuentas podemos decir, que estos dos autores concordaban plenamente en la función que ambos atribuían a la “figura” como representación visual que facilita tanto la expresión como la aprehensión de un “concepto”.

Por su parte, Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (1615)¹⁰² aclaró que todo cuerpo, natural o artificial, animado o inanimado, que se representa puede ser una “figura” y que cada “figura” debe poseer un significado propio derivado de la naturaleza de lo que en ella se representa.¹⁰³ Este significado no es inmutable, al contrario, debe cambiar tras la unión de la “figura” con las palabras o, como lo expresa el mismo Cristóbal Suárez, debe ser “diversa la forma propia del cuerpo de la que después le da el alma”,¹⁰⁴ es decir, que las palabras (que en el texto de Suárez de Figueroa se identifican como motes y epigramas) no debían, por ningún motivo, limitarse a describir la naturaleza de la “figura” sino dotarla de un “resplandor intelectual”¹⁰⁵ que la alejara de quedar “toda sumergida en los sentidos corporales”.¹⁰⁶

Ahora es conveniente volver al “discurso” sobre “otras especies de agudeza fingida”. En él, es claro que Gracián reconoce al género que comprende a emblemas y empresas como un tipo de invención ingeniosa cuyos elementos están compuestos por un “cuerpo” y un “alma”. La unión que existe entre ambos debe cumplir con una condición; que la “figura” (llamada por Gracián “pintura”) contribuya a expresar el “concepto” que el mote enuncia con “agudeza”. Esta unión entre “figura” y palabra es posible gracias a la

¹⁰¹ *Ibid.*, f. 5v.

¹⁰² Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, por Luis Sánchez, 1615.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁶ *Idem.*

relación de semejanza que se establece entre ellas y que se manifiesta a través de una “agudeza” distinta de la que se percibe solamente en la palabra. Es el funcionamiento de este mecanismo lo que a Gracián le interesa resaltar pero esto no le impide reconocer que, a veces, “tan clara puede ser la significación de la pintura, que no necesite la letra”.¹⁰⁷ Quiero partir de esta afirmación para colocar al centro de esta discusión tanto a “la nave de San Pedro” como a “las lágrimas de San Pedro” designándolas como “figuras”. Los “conceptos” que expresan cada una de ellas no se manifiestan, como en otros casos, a través de un mote o epigrama, sin embargo, bien puede identificárseles como “figuras” si, además de la claridad que ofrece la iconografía que las caracteriza, se tiene en cuenta una similitud importante que tanto “la nave de San Pedro” como “las lágrimas de San Pedro” guardan con los emblemas y las empresas sacras: su condición de representaciones visuales capaces de propiciar la creación de textos cuyo propósito consiste en contribuir a expresar o a explicar el “concepto” que va implícito en ellas. Es precisamente en esta semejanza que cabe resaltar una diferencia no menos importante: la independencia que adquieren estos textos con respecto a las “figuras” que los originan, pues si en el caso de las empresas sacras el texto que las explica debe siempre acompañarlas, en el caso de “la nave de la Iglesia” y de “las lágrimas de San Pedro” no necesariamente ocurre de esta manera ya que los textos generados a partir de ellas buscan, además de explicarlas, traerlas a la mente cuando no se las tiene a la vista. Muestra de ello son los sermones y la poesía religiosa que incluye, por supuesto, a los villancicos.

Como veremos con detalle en 5.2, estas “figuras” tienen su origen en la literatura, o sea, que son transposiciones al ámbito de lo visual de escenas provenientes de fuentes literarias. Tener esto en cuenta resulta vital para comprender la relevancia de “la nave de

¹⁰⁷ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 492.

San Pedro” y de “las lágrimas de San Pedro” como “figuras” que gozaron de una virtud particular: la de trasladarse de un ámbito a otro, del literario al visual, del visual nuevamente al literario y, en el caso específico del villancico, del literario al sonoro. En este último traslado, estas “figuras” se insertaron, además, profundamente en el plano de la emoción pues la música, puesta al servicio de la palabra, pretendía invitar a quien la escuchara a evocar las “figuras”, a revivirlas, a experimentarlas, pero también, a descifrar el “concepto” implícito en cada una de ellas.

3.3 *Agudeza y arte de ingenio: un tratado acerca de los mecanismos de la agudeza*

Como mencioné anteriormente, descifrar los mecanismos de la “agudeza” es uno de los objetivos del tratado de Gracián. Por “agudeza” entiende este autor cada uno de los modos que existen para expresar un “concepto”. En otras palabras, digamos que este término se refiere a la amplia variedad de maneras a través de las cuales es posible declarar una idea ornamentada. En su tratado, Gracián divide la “agudeza” en dos categorías principales que son “agudeza de perspicacia” y “agudeza de artificio”. En el estudio de esta última -que se divide a su vez en “agudeza de concepto”, “agudeza verbal” y “agudeza de acción”- se enfoca *Agudeza y arte de ingenio*. Esta elección se justifica, en palabras del autor, debido a que “aquella [la agudeza de perspicacia] tiende dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Ésta, [la agudeza de artificio] no cuidando tanto de eso, afecta la hermosura sutil; aquella es más útil, ésta más deleitable; aquella es de todas las Artes y Ciencias, en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria no tenía casa fija”.¹⁰⁸ Esta categorización constituye el punto de partida desde el cual Gracián

¹⁰⁸ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 36

procede a codificar la “agudeza” con el propósito de contribuir a mejorar, a través de este procedimiento, los resultados del ingenio. Así, el autor agrupa sistemáticamente tropos y figuras retóricas según la función que éstos cumplen en ejemplos bien determinados. De manera que, mediante explicaciones concisas y una cuidadosa selección de textos, nuestro autor busca esclarecer la variedad de mecanismos que posibilitan la “agudeza” o, dicho de otro modo, a través de ejemplos extraídos de textos de varios autores, Gracián pretende poner en claro cuáles son las condiciones necesarias para producir tipos específicos de “agudeza”. Es importante hacer énfasis en que, tanto los tropos como las figuras retóricas de los que se vale Gracián para explicar los mecanismos de la “agudeza” pueden ser, en algunos casos, fundamentalmente los mismos de manera que es según el tipo de “agudeza” que se busca exponer que los tropos y las figuras retóricas adquieren una razón de ser particular en cada uno de los ejemplos ofrecidos.

La mayor parte de los textos elegidos por Gracián para ejemplificar sus “discursos” acerca de la “agudeza” son versos. Según mi parecer, la casuística de versos que presenta *Agudeza y arte de ingenio* puede servir de base para estudiar de manera similar los villancicos a San Pedro que conforman mi corpus de estudio. Con el fin de demostrar esto abordaré en 5.2.1 los casos más representativos.

4. Tratados de música española

4.1 Teoría musical: El estilo de composición policoral descrito por los tratados de Pedro Cerone (*El Melopeo y maestro, 1613*) y Pablo Nassarre (*Escuela música según la práctica moderna, 1724*)

Actualmente se considera que son tres los tratados que resultan fundamentales para comprender la música española del siglo XVII: *El Melopeo y maestro* de Pedro Cerone

(1613),¹⁰⁹ *El porqué de la música* de Andrés Lorente (1672) y *Escuela música según la práctica moderna* de Pablo Nassarre (1724).¹¹⁰ En estos tratados se abordaron diversos temas que concernían al quehacer musical de la época, especialmente aquellos relacionados con la teoría y la práctica de la música.

Fueron Cerone y Nassarre quienes en sus respectivas obras discurrieron con mayor atención acerca de la policoralidad como un estilo de composición que debía, como tal, sujetarse a ciertas reglas y tomar en cuenta algunas recomendaciones. Esta preocupación encontraba su justificación en que, como Cerone consideró pertinente mencionar, a todo compositor “acontecerá a veces componer salmodias, motetes o misas en una manera llamada en Italia *musica a dialogo o a cori spezzati* que tanto es como a decir, música a coros divididos o apartados”,¹¹¹ manera de “cantar *ab antiquo*”¹¹² proveniente de la tradición veneciana¹¹³ a la que se solía recurrir con frecuencia según el testimonio de este autor. Al respecto de la distribución de las voces en las composiciones que seguían este estilo, Cerone propuso que éstas se dividiesen en dos coros o, extraordinariamente, en tres, cuatro o más. El número de voces que conformaría cada coro sería normalmente de cuatro, sin que esto impidiese que, en ciertos casos, alguno de los coros agrupase a tres o incluso a cinco voces.¹¹⁴ Sobre esta misma cuestión, Nassarre ahondó de manera exhaustiva explicando que:

Todas las composiciones que son a más de cuatro ordinariamente se dividen en coros distintos. Las de cinco, una voz solo en uno y cuatro en otro: las de a seis, dos en el primer

¹⁰⁹ Pedro Cerone, *El Melopeo y maestro*, Nápoles, por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

¹¹⁰ Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, por los herederos de Diego de Larumbe, 1724.

¹¹¹ Pedro Cerone, *El Melopeo...*, p. 675.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ Véase nota 58.

¹¹⁴ Pedro Cerone, *op.cit.*, p. 676.

coro, y cuatro en el segundo. Las de a siete, tres en uno y cuatro en otro. Las de a ocho en dos coros de a cuatro. Las de a nueve en tres coros, una sola en el primero, y cuatro en cada uno de los otros. Las de a diez, dos voces en el primer coro, cuatro así en el segundo, como en el tercero: las de a once, tres en el primer coro, y ocho en los otros dos. Las de a doce, lo más común es dividir las en tres coros de a cuatro voces cada uno. Las de a trece a veces se dividen en cuatro coros y a veces en cinco, cuando es en cuatro, ordinariamente canta una voz sola en el primero y cuatro en cada uno de los otros tres. Cuando se divide en cinco se pone una en el primer coro y el segundo y tercero en dúo, y el cuarto y quinto a cuatro.¹¹⁵

Por supuesto, la división de las voces en coros implicaba que existiesen diferencias importantes en la manera de cantar de cada uno de ellos, lo cual se reflejaba tanto en el carácter como en la textura de las partes que les correspondían. Cerone explicó claramente que:

El primer coro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia y mucha garganta, y para esto en él se ponen las mejores piezas y los más diestros cantantes. Mas el segundo no ha de ser tan artificioso ni tan fugado. Y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin fugas, y ha de ser grave, sonoro, lleno, y de mucha majestad.¹¹⁶

Nassarre, en cambio, expuso otra situación relacionada con el mismo asunto cuando señaló que “hay algunos maestros, que hasta ocho voces las disponen que canten con diferencia unas de otras, pero en exceder de este número, hacen que canten una misma música todas aquellas voces que son más de ocho”.¹¹⁷ Agregó también que en casos como estos, según su parecer, “no son de tanto trabajo las composiciones, pero no suenan peor”.¹¹⁸

¹¹⁵ Pablo Nassarre, *op.cit.*, p. 331.

¹¹⁶ Pedro Cerone, *op.cit.*, p. 676.

¹¹⁷ Pablo Nassarre, *op.cit.*, p. 329.

¹¹⁸ *Idem.*

Otro aspecto relevante que ocupó a ambos autores fue el de la “variedad”. Para Nassarre, este era un principio que debía regir el juicio del compositor al poner en práctica su oficio pues de él dependía que la música pudiera calificarse como algo armonioso y deleitable.¹¹⁹ La “variedad” se hacía posible mediante la participación de “diversas voces, así naturales, como artificiales de instrumentos flatulentos y de cuerdas, componiéndose unos coros de una especie, otros de otra, y otros de voces mixtas”.¹²⁰ Cerone, por su parte, se mostró más riguroso al tratar este tema, llegando incluso a especificar tanto el tipo de instrumentos que debían incorporarse a cada coro como el número aproximado de cantantes que se requería en cada uno de ellos. Así leemos que:

El primer coro se canta en el órgano con cuatro voces sencillas. El segundo se tañe con un concierto de diversos instrumentos formado, acompañando a cada instrumento su voz, o por lo menos a la parte del tiple y bajo para que expliquen las palabras. Mas el tercero (que es el fundamento de toda la música) se canta con mucha chusma poniendo tres, cuatro y más cantantes por parte, acompañándolos con algunos instrumento llenos y de cuerpo como son las cornetas, los sacabuches, los fagodes [sic] y otros semejantes.¹²¹

Esta disposición de los coros no suponía un problema para hacerlos intervenir a lo largo de una obra ya que, al cantar, los coros debían alternarse creando entre ellos una especie de diálogo que se interrumpía en los finales, o bien, en momentos específicos de la composición en los que, con un propósito bien preciso, el compositor decidía hacer cantar juntos a todos los coros.¹²² Esto implicaba, naturalmente, que se pusiera un gran cuidado en cumplir con las reglas de la armonía procurando con ello que cada coro resultara por sí

¹¹⁹ Pablo Nassarre, *op.cit.*, pp. 331-332.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Pedro Cerone, *op.cit.*, p. 676.

¹²² Pedro Cerone, *op.cit.*, p. 676.

mismo “consonante y regulado”.¹²³ Por este motivo, los bajos que acompañaban a cada coro recibieron una especial atención, pues al ser el fundamento de todas las demás voces, lo más correcto era que, sin importar el coro al que pertenecían, cantasen siempre al unísono o a la octava o, muy raramente, a distancia de un intervalo de tercera¹²⁴ con la condición de que, al juntarse los coros, concurriesen todos en una misma melodía.¹²⁵

La alternancia de los coros tenía, además, otro fin que consistía en permitir que se comprendiese mejor la letra que se cantaba y que se apreciase más claramente el artificio con que ésta había sido puesta en música.¹²⁶ Esto no significaba, desde luego, que resultase adecuado repetir demasiado la letra por cuanto se le hubiese embellecido con un “paso de buena consonancia o imitación”,¹²⁷ pues había que tener en cuenta que “los oyentes no entienden el primor, y solo se les lleva la atención la sonoridad de las consonancias, y lo ajustado de la letra a ellas: y cuando ésta se repite mucho, por la molestia que les causa, en lugar de deleitarle, les causa displicencia”.¹²⁸

El tratado de Nassarre indica que este modo de cantar con un número variable de voces divididas en diversos coros se practicaba en obras cuyo texto estaba escrito tanto en latín como en lengua vulgar,¹²⁹ tal el caso de los villancicos. Fue Cerone quien describió detalladamente cómo era que debían componerse las obras pertenecientes a este género. En primer lugar, en ellas debía procurarse que no hubiera “artificios de contrapuntos, ni variedad de invenciones [...] sino intervalos consonantes bien ordenados; y a veces algunas

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Pablo Nassarre, *op.cit.*, p. 333.

¹²⁶ Pedro Cerone, *op.cit.*, p. 677.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Pablo Nassarre, *op.cit.*, p. 332.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 279.

breves fugas (en principio particularmente) pero de las más naturales”.¹³⁰ Así mismo era indispensable que las partes cantasen de manera conjunta colocando el texto silábicamente en cada una de las notas.¹³¹ Claro que no todas las figuras rítmicas resultaban adecuadas para este propósito por lo cual ambos autores coincidieron en aconsejar el empleo de las figuras menores (especialmente la mínima, la semínima y la corchea) lo cual permitía también que se cantase con mayor ligereza.¹³² Sobra decir, por último, que ni Cerone ni Nassarre pasaron por alto en sus tratados aquello que se refiere a las coplas del villancico. Éstas debían cantarse siempre sobre la misma música ajustando a ella la letra de los versos conforme a los acentos de las palabras.¹³³

“Buena consonancia, buen aire, solfa graciosa, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz cante con donaire usando pasos sabrosos”,¹³⁴ eran éstas las características de las que debía preciarse toda buena composición pero el reto más importante para el compositor consistía en provocar con la música “el efecto que la letra pretende, para levantar a consideración el ánimo de los que están oyendo”¹³⁵ y esto dependía, en gran medida, de que la letra se pusiese en música de la manera más correcta lo cual implicaba, por un lado, que las figuras rítmicas se colocaran tratando de imitar, además de la acentuación, la duración natural de las sílabas que componen cada palabra y, por otro, que el tono que se elegía para componer la música fuese apropiado para expresar el sentido de la letra.¹³⁶ La concordancia entre la música y el significado literal de un texto se lograba

¹³⁰ Pedro Cerone, *op.cit.*, p. 693.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Pedro Cerone, *op.cit.*, p. 693, Pablo Nassarre, *op.cit.*, p. 279.

¹³³ *Idem.*, *Ibid.*, pp. 279-280.

¹³⁴ Pedro Cerone, *El Melopeo...* p. 695

¹³⁵ *Ibid.*, p. 927.

¹³⁶ Esto debido a que a cada tono se le atribuían ciertas propiedades gracias a las cuales era capaz de influir en el ánimo de los oyentes. Acerca de esto habla detalladamente Pedro Cerone en el capítulo XXXIX del

principalmente a través de la hipotiposis, figura retórico-musical que consistía en expresar el significado de determinados pasajes o palabras utilizando para ello diversos recursos musicales con un propósito descriptivo. En esta figura centraremos con detalle nuestra atención en 5.3.1.

5. *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705): Figuras de la Contrarreforma en un villancico de Antonio de Salazar

5.1 Ámbito visual, doctrinal y apologético

5.1.1 El Concilio de Trento: La afirmación de la autoridad eclesiástica y el decreto de la penitencia

Durante el Concilio de Trento se abordaron temas de diversa índole que incluyeron aspectos doctrinales, jurídicos y administrativos. Una de las contribuciones más importantes de este conjunto de decretos reside en que, a partir de lo que se estipuló en ellos, se sentaron las bases de la religiosidad católica de los siglos subsecuentes.

Desde sus primeras sesiones, Trento privilegió los discursos encaminados a legitimar la importancia de los obispos. Por este motivo, se estableció que las diócesis quedarían bajo la dirección de éstos y que las parroquias se convertirían en las sedes del culto y en los núcleos de la jurisdicción administrativa. Con estas medidas se pretendió centralizar la vida religiosa de las comunidades y, al mismo tiempo, restablecer la autoridad de los obispos ante la feligresía a través de su participación cotidiana en la predicación del evangelio y en la impartición de los sacramentos, tarea que al quedar estrictamente limitada a ministros de la Iglesia justificaba su presencia en las prácticas religiosas.

segundo libro de *El Melopeo y maestro*, *op. cit.*, titulado “De la propiedad y naturaleza de los tonos”. Este mismo tema lo aborda Nassarre en el primer libro de *Escuela música*, *op.cit.*, en los capítulos 16 y 18:

Frente a las ideas de los protestantes que sólo reconocieron como válidos el bautismo y la eucaristía, Trento afirmó que los sacramentos eran siete¹³⁷ y que través de ellos se manifestaba el poder de Dios, cualidad que permitía a quien los recibía adquirir, aumentar o recobrar la gracia divina.

El decreto de la penitencia se aprobó en la sesión XIV el 25 de noviembre de 1551. Según los teólogos tridentinos, este sacramento debía entenderse como un rito que permitía a los bautizados obtener el perdón de sus pecados y readquirir así la gracia divina perdida. La penitencia mostraba dos vertientes complementarias entre sí: por un lado, la absolución que impartía el ministro de la Iglesia, quien actuaba como mediador en la reconciliación entre Dios y el ser humano y, por otro, una serie de acciones que debía llevar a cabo el penitente para conseguir el perdón, éstas consistían en la contrición, la confesión y la satisfacción.

Tanto la afirmación de la autoridad eclesiástica y sus jerarquías como el decreto sobre la penitencia son dos asuntos tratados por la reforma tridentina que he querido destacar debido a su importancia para efectos de este estudio pues, con el fin de enfatizar estas cuestiones, fueron empleadas “figuras” específicas que pueden reconocerse en los villancicos dedicados a San Pedro: me refiero a “la nave de San Pedro” y a “las lágrimas de San Pedro”. La interpretación de estas “figuras” a la luz de los decretos del Concilio de Trento confiere a los villancicos, desde mi punto vista, una carga doctrinal.

¹³⁷ Bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, extremaunción, matrimonio y ordenación. *Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, Imprenta Real, 1787, pp. 89-90.

5.1.2 “La nave de San Pedro” o la legitimidad de la jerarquía eclesiástica

En la jerarquía jurisdiccional existen grados de derecho divino y grados de derecho eclesiástico. El oficio pastoral del Papa y el oficio episcopal son de derecho divino, el resto de los oficios derivan de éstos dos y, por lo tanto, son de derecho eclesiástico.

En el Concilio de Trento, es clara la primacía que se otorgó a los obispos en la conducción de la Iglesia. Se les designó como principales encargados de la fe y de la disciplina eclesiástica y se les otorgó también plena potestad sobre la administración de los sacramentos.¹³⁸ De esta manera, los obispos se convirtieron en figuras de autoridad necesarias para la implantación, en las diócesis, de las medidas propuestas por el Concilio, razón por la que se estableció que dichos dignatarios debían residir, obligatoriamente, en las iglesias que les habían sido encomendadas.¹³⁹

Más de una vez, el Concilio insistió en la necesidad de reformar las costumbres del clero de manera que esto sirviera de ejemplo a los fieles para enmendar sus propios hábitos. Se esperaba entonces que los obispos cumplieran con un cierto modelo de virtud¹⁴⁰ y que actuaran también como defensores de la ortodoxia tanto de los dogmas como de la doctrina. En su calidad de sucesores de los apóstoles de Cristo, Trento decretó que en todo lugar había de tributársele a los obispos el honor debido a su dignidad.¹⁴¹

La exaltación de la figura del obispo como encarnación de las reformas tridentinas que contemplaban a laicos y eclesiásticos, se manifestaría posteriormente en la canonización de varios de estos personajes, incluso siglo y medio después de concluidas las

¹³⁸ *Sacrosanto y ecuménico...*, p. 266.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁰ “Es necesario que los obispos sean irreprochables, sobrios, castos y muy atentos al gobierno de sus casas”, *Sacrosanto y ecuménico ...*, p. 28

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 395.

sesiones.¹⁴² La figura del obispo es uno de los elementos que conforman la alegoría conocida como “la nave de la Iglesia” la cual que gozó de gran auge durante el conflicto de la Reforma y la Contrarreforma ya que fue comúnmente usada en discursos y obras plásticas tanto por los defensores como por los detractores de la Iglesia.¹⁴³

La nave que representaba a la Iglesia de la Contrarreforma adquirió el carácter de la Iglesia militante¹⁴⁴ que en la lucha contra sus adversarios resultaba siempre vencedora. Esta victoria simbólica coincide iconográficamente con el modelo de *Triumphus Ecclesiae* que se conoce por un grabado de Filippo Tomasini hecho en Roma en 1602 y editado en Milán con el título de *El triunfo de la Fe y de la Ley de la Iglesia Católica*.¹⁴⁵

Al menos dos representaciones plásticas novohispanas están inspiradas en este *Triunfo*: el relieve conocido como *La nave de la Iglesia* que se encuentra en la fachada principal de la Catedral Metropolitana de México, obra atribuida a Miguel Jiménez, y un lienzo anónimo titulado *La nave de la contemplación mística* o *El Triunfo de la Iglesia*, actualmente conservado en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, México.

¹⁴² En este grupo podemos incluir a Carlos Borromeo (1610), Francisco de Sales (1665), Michele Ghislieri (1712), y Toribio de Mogrovejo (1726), por nombrar a algunos. La fecha entre paréntesis corresponde al año de su canonización.

¹⁴³ Alicia Mayer, *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 252. La autora proporciona algunos ejemplos de esta iconografía empleada por los protestantes como son: *La Cautividad babilónica de la Iglesia* (1520), texto en el que Martín Lutero reflexiona en torno a alegoría de la nave, y los *Triunfos*, de Joachim Reuchlin, imágenes donde el Papa y el clero aparecen representados entre los condenados.

¹⁴⁴ Por “Comunión de los Santos” se entiende la común participación de todos los miembros de la Iglesia en cosas santas como la fe, los sacramentos, los carismas y otros dones espirituales. Esto se refiere en otras palabras, a la comunión de la Iglesia militante, purgante y triunfante, las cuales integran el Cuerpo Místico de Cristo. La Iglesia militante representa a la congregación de fieles que participan de la fe católica en el mundo, la Iglesia purgante está formada por los fieles difuntos cuyas almas se purifican en el purgatorio gracias a las plegarias de los miembros de la Iglesia militante, la Iglesia triunfante comprende a la congregación de fieles que ya se encuentran en la Gloria celeste. Véase *Catecismo de la Iglesia católica*, Libreria editrice vaticana, 2005,

http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendiumccc_sp.html#

¹⁴⁵ Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Italia, Grupo Azabache, 1992, p. 29.



Figura 2. *La nave de la Iglesia*, Miguel Jiménez (atribuido), siglo XVII, relieve sobre mármol, Catedral Metropolitana, Ciudad de México. Foto: Carolina Sacristán.



Figura 3. *La nave de la Contemplación mística o El Triunfo de la Iglesia*, Anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México, [Imagen tomada de Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Italia, Grupo Azabache, 1992]

En ambos casos vemos que la nave lleva a Cristo en el mástil, a la Virgen María sentada sobre la vela, a los apóstoles en los remos¹⁴⁶ y a San Pedro al timón. Para comprender cabalmente esta alegoría es pertinente indagar acerca de sus orígenes.¹⁴⁷

La iconografía de “la nave de la Iglesia” proviene de la tradición literaria. El relato más antiguo que se ha relacionado con ella se encuentra en el libro del Génesis, específicamente en los pasajes que narran la construcción del Arca de Noé y su papel en el diluvio universal.¹⁴⁸ Esta iconografía toma también elementos de dos episodios del Nuevo Testamento: cuando Jesús calmó la tempestad en el lago¹⁴⁹ y cuando salvó a Pedro de hundirse en las aguas mientras intentaba caminar sobre ellas.¹⁵⁰ Ambos episodios evangélicos fueron, desde el siglo IV, temas frecuentes de la literatura apologética cristiana. San Ambrosio habló de la nave como símbolo de la Iglesia en su sermón 46.¹⁵¹ En él describió a Cristo crucificado en el mástil, a Dios Padre sentado en la popa, al Espíritu

¹⁴⁶ En el relieve de la fachada de la Catedral Metropolitana, los remos de la nave son 5 y tienen (si se les observa de izquierda a derecha) las siguientes inscripciones: DVODECIM PP, EVANGELIA, LIB SALO, EPISTOLE, QUINQ LIBRI, las cuales hacen referencia a algunos de los libros que componen las Sagradas Escrituras, es decir: los Libros proféticos (de los 12 profetas menores Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías, Malaquías), los Evangelios, los Proverbios, las Epístolas y el Pentateuco.

¹⁴⁷ Una revisión más detallada que la que presento a continuación sobre los orígenes de la iconografía de “la nave de la Iglesia”, tanto en la tradición literaria como en la tradición plástica, se encuentra en José Luis Calbarro, *Navis ecclesiae. Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria*, Tebeto, Anuario del archivo Histórico de Fuenteventura, 2000, pp. 293-317.

¹⁴⁸ Génesis 7: 1-24.

¹⁴⁹ Mateo 8: 23-27, Marcos 4: 35-41, Lucas 8: 22-25.

¹⁵⁰ Mateo 14: 22-33, Marcos 6: 45-52, Juan 6: 16-21. El mosaico de la *Navicella* (1305) de Giotto que se conserva en la Basílica de San Pedro, en la Ciudad del Vaticano, es una obra importante que ilustra este episodio. En su tratado *De Pictura*, Leon Battista Alberti hace un elogio de ella y la usa para ejemplificar la retórica de la gestualidad: “Giotto representó a once discípulos sobrecogidos por el temor al ver que uno de sus compañeros caminaba sobre las aguas, de tal manera que, cada uno mostraba en su rostro y en su gesto [corporal] algún indicio de la turbación de su ánimo”, Leon Battista Alberti, “De Pictura”, en *Opere Volgari*, vol 3., Bari, Gius. Laterza & Figli, 1973, p. 74. La traducción es mía.

¹⁵¹ “[...] *quia in arbore ejus id est, in cruce, Christus erigitur, in puppi Pater residet, gubernator proram paracletus servat Spiritus. Hanc per angusta hujus mundi freta duodeni in portum remiges ducunt, id est, duodecim apostoli, et similis numerus prophetarum.*” Jacques Paul Migne (ed.), *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, vol. 17, Parisiis, Apud Garnier Frates Editores, 1879, p. 720.

Santo colocado en la proa y, situados en los remos, a los doce apóstoles y a los doce profetas. San Agustín empleó una imagen similar en sus escritos donde aseguró que la nave lleva a los discípulos y recibe a Cristo. Enfatizó, además, el carácter salvífico de esta embarcación a pesar de los peligros que afronta en el mar.¹⁵² Santo Tomás de Aquino afirmó en la *Catena Aurea* que “Cristo no tiene necesidad de la nave, sino la nave de Cristo pues, sin el pilotaje divino, la nave de la iglesia no puede atravesar el mar del mundo hacia el puerto celestial”.¹⁵³ La interpretación del mar como símbolo del mundo se encuentra también en el sermón a San Pedro escrito por San Vicente Ferrer, quien describió la nave de la Iglesia como una embarcación de tres cubiertas que se organiza de la siguiente manera:

La primera cubierta, la más baja, es de los religiosos que se humillan. Y así como la cubierta inferior está oculta, del mismo modo el religioso debe estar oculto en el claustro y en la celda [...] La segunda cubierta significa el estado de presbíteros que administran los sacramentos de la Iglesia. Ordinariamente se depositan en esta cubierta mercancías de gran valor; así también en las manos y en el poder de los presbíteros se depositan todos los bienes del paraíso, por los que alcanzamos la vida eterna. La tercera es la del estado de los laicos, que van por el mundo de acá para allá, como los mercaderes en la nave que pasean cumpliendo su trabajo.¹⁵⁴

“La nave de San Pedro” es una variante iconográfica de “la nave de la Iglesia” que también tiene su fundamento en los evangelios, concretamente en el episodio que relata cómo, encontrándose a orillas del lago Genesareth, Jesús vio dos barcas vacías y subiendo a una de ellas, que era la barca de Pedro, predicó desde ahí a la multitud. Después pidió a

¹⁵² San Agustín de Hipona, *Obras completas*, vol. 7, Amador del Fueyo (trad. y pról.), Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1950.

¹⁵³ Santo Tomás de Aquino, *Catena Aurea*, John Henry Parker (ed.), Oxford, J.G.F and J. Rivington, vol. I, 1841, p. 365. La traducción es mía.

¹⁵⁴ San Vicente Ferrer, *Biografía y escritos*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1956, p. 604.

Pedro que se adentrase en el lago y echase las redes, entonces ocurrió la pesca milagrosa.¹⁵⁵ En este relato es importante notar que Pedro, quien había sido designado por Jesús como fundamento de su Iglesia,¹⁵⁶ se desempeña como timonel de la embarcación. Teniendo como base este episodio bíblico, la barca se consideró a menudo una forma de representar a la Iglesia católica y Pedro, como pescador de hombres¹⁵⁷ y timonel, se convirtió por analogía en el primer obispo de Roma.¹⁵⁸ La relación entre este relato y el significado simbólico que se le atribuyó se resumió en un aforismo latino: *navis Simonis est ecclesia Petri*, equivalente a: la nave de Simón es la Iglesia de Pedro.

Esta concepción impregnó el campo literario hispánico del siglo XVII,¹⁵⁹ especialmente en el ámbito eclesiástico. En las *Excelencias de San Pedro príncipe de los Apóstoles*, impresas en Madrid en 1659, Juan de Palafox y Mendoza pregunta: “¿A dónde ha de ir San Pedro sino a Roma? ¿Y en qué otra parte ha de buscar su silla el apóstol, vicario de Jesucristo, sino en el mismo lugar en que su mano sagrada, teniendo en ella el timón de su imperio, gobernó su universal nave la Iglesia?”¹⁶⁰

¹⁵⁵ Mateo 4: 18-22, Marcos 1: 16-20, Lucas 5: 1-11.

¹⁵⁶ Mateo 16: 13-20, Marcos 8: 27-30, Lucas 9: 18-21.

¹⁵⁷ Mateo 4: 18-22, Marcos 1: 16-20.

¹⁵⁸ Ya en las *Constituciones Apostólicas*, documento escrito en Siria a finales del siglo IV, se habla del obispo como capitán de un navío que, con ayuda de los diáconos, como marineros, conduce a los fieles, como pasajeros, al puerto de la Eternidad. “Constituciones apostólicas” en Juan Plazaola, *El arte sacro actual*, Madrid, 1965, p. 542. (*Didascalia et Constitutiones Apostolorum*, vol. 1, In Libreria Ferdinandi Schoeningh, Paderbonae, 1905, pp. 159-166)

¹⁵⁹ “Lope de Vega es autor de dos obras dramáticas, *El viaje del alma* y *Triunfo de la Iglesia*, en las que su conocimiento de la emblemática cristiana se trasparenta en el uso de la alegoría de la nave de salvación”, José Luis Calbarro, *Navis ecclesiae. Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria*, Tebeto, Anuario del Archivo histórico de Fuenteventura, 2000, p. 300. También en los autos sacramentales de Calderón de la Barca se presenta constantemente esta imagen.

¹⁶⁰ Juan de Palafox y Mendoza, *Excelencias de San Pedro, príncipe de los apóstoles*, Madrid, por Pablo de Val a costa de Juan de Valdés, 1659.

En la Nueva España, diversos predicadores tomaron como tema para sus sermones la alegoría de la nave¹⁶¹ de la Iglesia siguiendo con ello una tradición basada en una imagen compleja, pues a cada uno de los elementos que la componían se le había dado un significado: el mar (el mundo con sus peligros), los peces (los pecadores), las redes (los sacramentos, especialmente la eucaristía), el viento (el Espíritu Santo), el timón (la fe).

En estos escritos, a San Pedro se le identifica invariablemente como el timonel de la nave y al haber reconocido a Jesús como hijo de Dios¹⁶² se atribuye el que se haya hecho digno de tan importante cargo. Esto se refleja, por ejemplo, en el sermón que predicó Felipe Galindo en la Catedral Metropolitana en el año de 1670.¹⁶³ En él, establece una curiosa analogía entre el Antiguo y el Nuevo Testamento a partir del relato de Jonás,¹⁶⁴ quien dormía profundamente en el fondo de la nave sin preocuparse por la violenta tempestad que sacudía a su embarcación hasta que, advertido del evidente peligro, el piloto le despertó. Para Galindo, “tal piloto, tan vigilante en los peligros, era expreso símbolo de San Pedro, cuya ilustre confesión le dio el primado de piloto en la nave de la Iglesia como al más práctico y diestro apóstol en la difícil arte de su marinería”.¹⁶⁵ Como indica este sermón, las destrezas de San Pedro como marinero se perciben no sólo en su manera de conducir la nave “sin que las deshechas tormentas de errores y persecuciones del mundo padezca”¹⁶⁶ sino también en su forma de razonar, pues tomando a María como “dioptra de la

¹⁶¹ La nave fue una imagen muy usada también en la emblemática del siglo XVII. Así lo muestran las obras de Juan Solórzano y Pereira, Sebastián de Covarrubias, Juan de Borja y Diego de Saavedra Fajardo. Se empleó, generalmente, como un símbolo de esperanza. En el campo de las artes aplicadas, la figura de la nave también estuvo presente en el contexto litúrgico: el uso de incensarios en forma de naveta es una tradición que se remonta al siglo XII.

¹⁶² Mateo 16, 13-20, Marcos 8, 27-30, Lucas 9, 18-21.

¹⁶³ Felipe Galindo, *Oración evangélica del gran Príncipe de los apóstoles San Pedro*, México, Juan Ruíz, 1670.

¹⁶⁴ Jonás 1: 4-6.

¹⁶⁵ Felipe Galindo, *op.cit.*, f. 5v.

¹⁶⁶ *Idem.*

perspectiva de Dios”,¹⁶⁷ San Pedro había sido capaz de comprender la filiación de Cristo y de confesarla cual “eminente teólogo”.¹⁶⁸ En palabras de este predicador, San Pedro guía:

[...] felizmente la nave de la Iglesia militante al puerto y tranquilidad de la triunfante sin descaminarla en tanta confusión de olas, ni de la caliginosa noche de la fe en el estado de viadora [sic], ni perder de vista el rumbo, o norte fiel, que le enseñó la carta de marear de su confesión [...] tan recto lleva el camino esta nave llenando sus velas el viento favorable del Espíritu Santo y piloteando Pedro con el timón de la fe [...] que, entre escollos de errores y bajíos de tribulaciones, al paso que parece que va más combatida y atónita; navega más próspera y segura.¹⁶⁹

Galindo se expresa con términos propios de la ideología de la Contrarreforma. En su discurso, San Pedro es, implícitamente, una figura emblemática del poder episcopal que recuerda su jerarquía y su importancia en la conducción de la Iglesia. La alegoría de “la nave de la Iglesia” sirve además, para enfatizar la importancia de la fe. Así, el predicador opone reparos a quien considera que el hundimiento de San Pedro cuando intentó caminar sobre las aguas equivale a decir que este santo “soltó de la mano el timón de la nave de la Iglesia católica”¹⁷⁰ pues, según Galindo, San Pedro “no perdió en aquel trance la fe infusa y hábito sobrenatural [...] sino la confianza y la seguridad que es virtud moral y de inferior esfera”.¹⁷¹

¹⁶⁷ La dioptra es un instrumento de observación astronómica que data del siglo III a. C con el cual es posible hacer mediciones a distancia. En su sermón, Galindo lo describe como “un instrumento matemático y de perspectiva, que llaman los griegos dioptra, y sirve a los pilotos en la mar de pesar [sic] el sol y reconocer los grados de la altura en que se hallan”, Felipe Galindo, *Oración evangélica...* f. 7v.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ Felipe Galindo, *op.cit.*, f. 5v-6.

¹⁷⁰ *Ibid.*, f. 6.

¹⁷¹ *Ibid.*, f. 6.

5.1.3 “Las lágrimas de San Pedro” o la importancia del llanto

En su decimocuarta sesión, el Concilio de Trento describe una rigurosa práctica penitencial que exigía a los fieles un minucioso examen de conciencia orientado al reconocimiento de las propias faltas y al arrepentimiento por haberlas cometido, seguido de un firme propósito de enmienda que debía desembocar en la confesión de los pecados ante el ministro de la Iglesia y, posteriormente, en la absolución de las culpas. El sacramento de la penitencia estaba pues encaminado a restablecer el estado de gracia otorgado originalmente por el bautismo; sin embargo, esto no significaba que la penitencia fuera un camino fácil de recorrer, de hecho, el Concilio afirmó que “no podemos llegar de modo alguno a esta renovación e integridad sin muchas lágrimas y trabajos de nuestra parte”¹⁷² pues la penitencia es una “especie de bautismo de trabajo y aflicción”,¹⁷³ así, las lágrimas, como manifestación externa de un intenso dolor, quedaron comprendidas en el acto de contrición como un elemento indispensable para realizarlo y lograr con ello la purificación del alma.

Las lágrimas que se vierten con compunción fueron un tema de reflexión que ocupó a los teólogos desde la época de los Padres de la Iglesia¹⁷⁴ pero, durante el periodo de la Contrarreforma, ante el rechazo por el sacramento de la penitencia que manifestaron los reformistas, este tema recibió una atención especial.

Las lágrimas de San Pedro como símbolo de la enorme aflicción que implica la contrición fue una imagen tomada por Roberto Bellarmino quien, apoyándose en un comentario de San Ambrosio sobre el Evangelio de Lucas, explicó que había sido la mirada que Jesús dirigió a Pedro la causa de su llanto, y que estas lágrimas habían sido derramadas

¹⁷² *Sacrosanto y ecuménico...*, p. 153.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Una revisión de los textos más significativos que abordan este tema la ofrece Biagio Amata, *La compunzione del cuore e le lacrime in alcuni autori cristiani antichi*. Este artículo no indica lugar ni fecha de publicación pero puede descargarse en: amata.unisal.it/letter/CM_pianto.doc

a modo de confesión aún antes de que se instituyera el sacramento de la penitencia pues Cristo conocía de antemano la falta de su discípulo.¹⁷⁵ Esto equivale a decir, que llorando, Pedro había confesado su culpa sin necesidad de palabras, y así, el santo había merecido el perdón de Dios sin pedirlo con frase alguna.

Vale la pena recordar que, según los evangelios, Pedro había prometido seguir a Jesús hasta la muerte; sin embargo, su maestro predijo que esta promesa sería rota.¹⁷⁶ Tras haber sido apresado, Jesús fue conducido a la casa del sumo sacerdote. Pedro lo seguía de lejos pero, al ser reconocido e interrogado acerca de su relación con Jesús, tres veces negó conocerlo. En la tercera negación, mientras hablaba todavía, un gallo cantó. Jesús se volvió entonces a mirar a Pedro y éste, recordando la predicción de su maestro, “salió fuera y lloró amargamente”.¹⁷⁷ Esta última frase que en latín equivale a *et egressus foras flevit amare* dio origen a uno de los temas de reflexión más importantes para la piedad católica.

A finales del siglo XVI, el episodio del llanto de San Pedro figuró también en la obra de poetas como Luigi Tansillo,¹⁷⁸ y aún en el repertorio musical de compositores como Orlando di Lasso.¹⁷⁹ De Italia, la influencia de Tansillo se propagó por el resto de

¹⁷⁵ Roberto Bellarmino, *De Controversiis Christianae Fidei adversus huius temporis haereticos*, vol. 2, apud Ioannem Pillehotte, Lugduni, 1610, pp. 923, 1029-1030. En un texto publicado posteriormente intitulado *De gemitu columbae*, Bellarmino retomó la idea del llanto como un medio que permitía recuperar la gracia divina y lo aplicó a todos los ámbitos de la realidad eclesíastica. En este libro, la paloma es una metáfora de la Iglesia que solloza e invita a cada uno de sus miembros a derramar lágrimas, se explica también la necesidad del llanto, así como las causas y los frutos del mismo. Roberto Bellarmino, *Del gemito della colomba ovvero della utilità delle lagrime*, Roma, per Bartolomeo Zanetti, 1617.

¹⁷⁶ Mateo 26: 30-35; Marcos 14: 26-31; Lucas 22: 31-34; Juan 13: 36-38

¹⁷⁷ Mateo 26: 57-75; Marcos 14: 53-72; Lucas 22: 54-65, Juan 18: 15-27.

¹⁷⁸ Su poema titulado *Le lagrime di San Pietro* se publicó en Venecia entre 1538 y 1560. La gran popularidad de este poema se reconoce en el hecho de que fue imitado y difundido en varios países europeos. Una de las imitaciones más famosas es la de Guillaume Maleherbe que se publicó cuatro veces entre 1587 y 1599, en París.

¹⁷⁹ Tomando el texto de *Le lagrime di San Pietro* de Tansillo, Orlando di Lasso compuso, en 1594, un ciclo de madrigales de título homónimo que dedicó al Papa Clemente VIII.

Europa incluyendo a España, donde fragmentos de su poema fueron traducidos e incluidos por Miguel de Cervantes Saavedra en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.¹⁸⁰

A partir del siglo XVII cobró un fuerte impulso la representación visual de “las lágrimas de San Pedro”. Pintores italianos como Giovanni Barbieri “Il Guercino”, Guido Reni, Giacinto Brandi, y Carlo Dolci,¹⁸¹ por citar algunos ejemplos, representaron a San Pedro mientras lloraba. Así lo hicieron también pintores españoles como Francisco de Zurbarán, José de Ribera, Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, entre otros.¹⁸²

La de “San Pedro en lágrimas”, como se le nombró ciertas veces en los círculos españoles e italianos, era un imagen que podía contener en la gestualidad del santo un intenso patetismo acorde con la sensibilidad artística del siglo XVII. Así lo expresaban las manos entrelazadas del santo, los ojos levantados hacia el cielo, las lágrimas rodando por sus mejillas. En la pintura novohispana se le representó de igual manera, así lo muestra un cuadro del pintor Pedro Ramírez que forma parte del retablo de Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de México.

¹⁸⁰ Óscar Hernández Galicia, “‘Que es buen día en una casa cuando llora un penitente’: Las lágrimas como motivo literario en sermones y otros textos de oratoria sagrada novohispana (siglos XVII y XVIII)”, tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 54.

¹⁸¹ En el catálogo en línea de la fototeca de la Fondazione Federico Zeri, a la voz de *Pentimento di San Pietro*, pueden observarse fotografías de pinturas de diferentes autores italianos del siglo XVII que trataron este tema, <http://www.fondazionezeri.unibo.it/ita/6.1.asp>

¹⁸² En el Museo de Bellas Artes de Bilbao, España, en el año 2000 se realizó una exposición que analizaba la iconografía de San Pedro penitente titulada: “Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro”, esto con motivo de la incorporación a las colecciones de dicho museo de un cuadro sobre este tema hecho por Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). La muestra comprendía también obras de Luis Morales de Badajoz (1515-1556), Francisco de Zurbarán (1598-1664), El Greco (1541-1614), José de Ribera (1591-1652), Diego Velázquez (1599-1660) y Francisco Collantes (1599-1656).



Figura 4. *San Pedro*, Pedro Ramírez, último tercio del siglo XVII, óleo sobre tela, Catedral Metropolitana, Ciudad de México. [Imagen tomada de *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986]

Además de conmover a quien la mirara, la imagen de “San Pedro en lágrimas” procuraba transmitir un mensaje doctrinal implícito pues si el más importante de los apóstoles había negado a su maestro, y con su llanto había obtenido el perdón divino, este perdón podía extenderse a cualquiera que, como él, derramase sus lágrimas con auténtica compunción. Esto reafirmaba el decreto de la penitencia del Concilio de Trento, por un lado, y cumplía, por otro, con las disposiciones acerca de las imágenes sagradas cuya función consistía en mostrar los ejemplos de los santos para que los fieles arreglasen, a partir de ellos, su vida y costumbres.¹⁸³ Así, por medio de imágenes externas, se pretendía interiorizar la experiencia religiosa persuadiendo a los fieles de la humanidad de los santos y de la posibilidad de alcanzar la santidad.

Este propósito se persiguió también a través de la palabra. En la predicación, el orador sagrado debía valerse de la elocuencia para apelar a los sentimientos de su auditorio

¹⁸³ *Sacrosanto y ecuménico...*, p. 358.

y mover con ello su voluntad. En la elaboración de textos de oratoria sagrada, el llanto fue uno de los temas a los que se recurrió con mayor frecuencia.

En algunos sermones novohispanos, las lágrimas de San Pedro constituyen el núcleo temático del texto. Lluvia, mares, fuentes, ríos, son algunas de las palabras con las que suele equipararse las lágrimas del santo;¹⁸⁴ estos mismos términos u otros semejantes como golfo, corrientes, raudal y manantial, se emplean en los villancicos que recuerdan este episodio.

Referirse a las lágrimas de San Pedro como si de mares se tratase es, en el repertorio de villancicos, una comparación usual. En la oratoria sacra, un ejemplo del uso de la analogía que hay entre una abundante cantidad de lágrimas y la inmensidad del mar lo brinda Juan de San Miguel en el sermón que publicó en 1703.¹⁸⁵

En este texto, el predicador compara las lágrimas de San Pedro, según las describen los evangelios, con los cuatro ríos que manan de la fuente del paraíso: Phison, Geón, Tigris y Éufrates. También explica que al cuarto río las Sagradas Escrituras lo denominan el río grande o el río de las aguas escondidas. Este río corresponde al Evangelio de Juan, pues en él no se menciona el episodio del llanto de San Pedro. El Éufrates no simboliza a las lágrimas que Pedro lloró sino a las lágrimas que habría querido llorar, las cuales “son tan grandes como todo el mar”.¹⁸⁶

¹⁸⁴ En su tesis de licenciatura, Oscar Hernández Galicia identifica varios tópicos literarios relacionados con las lágrimas presentes en sermones y otros textos de oratoria sagrada novohispana de los siglos XVII y XVIII: Oscar Hernández Galicia, *op.cit.*

¹⁸⁵ Juan de San Miguel, Sermón de las lágrimas del príncipe de los apóstoles, Nuestro Gran Padre San Pedro, México, por Miguel de Ribera Calderón, 1703.

¹⁸⁶ *Ibid.*, f. 6.

Narra la tradición que, tras haber negado a Jesús, San Pedro lloró todos los días de su vida. San Miguel retoma esta leyenda y encuentra, a través de la analogía con el mar, una causa a la cual atribuir que el continuo fluir de las lágrimas se haya detenido:

A las aguas del mar para que no ocuparan los espacios de todo el mundo, púsoles Dios un freno de arena, y a San Pedro le puso Dios términos de arena como al mar. Con la muerte le enjugó Dios a San Pedro las lágrimas, con la muerte detuvo Dios las corrientes de sus lágrimas a San Pedro. Pero si le quitaran a San Pedro el término de la muerte le sucediera lo que a las aguas de los mares, que aquellas si le quitaran la orilla, se extendieran a ocupar otra vez los horizontes, y las lágrimas de San Pedro ocuparan las eternidades.¹⁸⁷

Pero el predicador muestra también que las lágrimas de San Pedro pueden compararse con un mar violento, digno de temer:

Dicen que una de las señales tremendas del juicio han de ser los alborotos del mar que se han de tragar ciudades enteras. Y yo no temo en aquel día las aguas del mar; el mar de que yo tiemblo para aquel día es el mar de las lágrimas de San Pedro. Aquellos mares de lágrimas del apóstol son los que nos han de anegar a todos, si no aprendemos de sus ojos a llorar.¹⁸⁸

San Miguel se encomienda entonces a sí mismo, a los miembros de su hermandad e incluso a su auditorio, al polifacético llanto de San Pedro. Esto lo hace sin perder de vista el propósito de su reflexión en torno a este tema, es decir, que las lágrimas de San Pedro desaten en quien las contemple un llanto que delate un sincero arrepentimiento; así, pregunta: “¿A dónde podemos ir por agua sino al mar? ¿A dónde podemos ir por lágrimas sino al mar de vuestros ojos? Si vos, Padre mío, nos miráis con buenos ojos; los nuestros se desharán en lágrimas”.¹⁸⁹

¹⁸⁷ *Ibid.*, f. 6v.

¹⁸⁸ *Ibid.*, f. 8.

¹⁸⁹ *Idem.*

5.2 **Ámbito literario**

5.2.1 **“La nave de San Pedro” y “Las lágrimas de San Pedro” en los villancicos puestos en música por Antonio de Salazar**

En los villancicos al igual que en los sermones, el mar es el elemento común al que se asocian “la nave de San Pedro” y “las lágrimas de San Pedro”. La primera es una “figura” que predomina en los estribillos, mientras que la segunda es una “figura” que aparece tanto en el estribillo como en las coplas, a menudo de un mismo villancico. Como hemos visto, los “conceptos” que ilustran estas figuras son, en el caso de “la nave de San Pedro”, la legitimidad de la jerarquía eclesiástica y, en el caso de “las lágrimas de San Pedro”, el arrepentimiento. Para comprender la manera en que se plasman ambos “conceptos” en el discurso poético de los villancicos es necesario recurrir, una vez más, a la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián.

En el caso de los estribillos que toman la “figura” de “la nave de San Pedro” se verifica lo que Gracián denominó “agudeza por alusión”¹⁹⁰ la cual consiste en “hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente”¹⁹¹ de modo que “para entenderla es menester noticia trascendente, y un ingenio que platique a veces en adivino”.¹⁹² En el estribillo de los villancicos, un aspecto sobresaliente es el carácter dinámico con que se describe y se oculta a la vez la “figura” de “la nave de San Pedro”. A través de exclamaciones y diálogos se pretende recrear lo que sucede al interior de la nave dirigida por San Pedro, que es azotada por una violenta tormenta mientras hace su singladura en el mar del mundo. Las exclamaciones suelen

¹⁹⁰ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 423.

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 424.

evocar órdenes dirigidas a llevar a cabo acciones de salvamento, o bien, semejan gritos que con alarma claman ayuda. Así sucede, por ejemplo, en *Ah, de la nave*:

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

O bien, en *Al agua, marineros*:

¡Al agua, marineros,
navegantes, al agua,
que donde todo pierden,
logra Pedro ganancias!

Algo parecido ocurre en *Hola, hao, marineros* sólo que, en este caso, el estribillo construido a manera de diálogo dota a la escena que se desarrolla en “la nave de San Pedro” de un carácter más teatral:

- ¡Hola, hao, marineros!
-¿Quién llama?

-Vuestro sagrado piloto y maestro.

- Diga, ¿Qué manda? Pues diga, ¿Qué quiere?

-Que prevenidos estéis, porque airadas tormentas amenazan las ondas crueles.

La nave es, naturalmente, el campo semántico en el que se localizan los términos que constituyen el vocabulario propio de estos estribillos. Es a través de este conjunto de palabras que se recrea la atmósfera náutica que envuelve las escenas que supuestamente tienen lugar dentro de la embarcación. Así, no es raro encontrar palabras como estribor, babor o velas e incluso verbos como izar, amainar y aferrar. El ejemplo más vasto de términos relacionados con la nave lo brinda *Hola, hao, marineros*:

Las velas se arríen,
se amainen y plieguen,
y alternando las fatigas
repitan confusamente,
y del marinaje,
los ecos resuenen:

¡Arría de gavia!

¡Larga la cebadera y trinquete!

¡A la mesana! ¡A la escota!

¡A la amura! ¡Al chafaldete!

Dice Gracián que en este tipo de “agudeza” “la relación a la historia a la que se alude es correspondencia que sirve para la acomodación; pero esta correspondencia es el

medio común, es como el instrumento general para todas las especies de agudeza”.¹⁹³ La peculiaridad de la “agudeza por alusión” estribará, pues, “en apuntar [a alguna historia o circunstancia] sin explicarse del todo, que basta ocasionar el reparo, y despertar la curiosidad en el que no entiende, y el gusto en el que lo entiende”.¹⁹⁴ Tal como ocurre en los estribillos arriba mencionados.

Por otra parte podemos decir que la “agudeza de improporción” se encuentra también en este grupo de villancicos. Este tipo de “agudeza” se forma, en palabras de Gracián: “por artificio contrapuesto a la proporción”,¹⁹⁵ “allí se busca la correspondencia, aquí al contrario: la oposición entre los extremos”,¹⁹⁶ por este motivo, es más común distinguirla en los villancicos que tienen por “figura” “las lágrimas de San Pedro”. El oxímoron es la figura retórica en que se basa este tipo de “agudeza”; ésta se caracteriza por combinar, en una misma estructura sintáctica, dos términos o expresiones de significado opuesto que dan origen a un nuevo sentido. Un ejemplo de esto lo encontramos en *Si el agravio, Pedro*:

Si el agravio, Pedro,
que a la majestad
hizo tu temor
pretendes dorar,
salga desatado
el tierno raudal.

¹⁹³ Baltasar Gracián, *op.cit.*, pp. 430-431.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 431.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

Llore, pues, amante,
tu fiel voluntad
para que en pena tal,
*el cielo se ría de verte llorar.*¹⁹⁷

La frase “tierno raudal” contrapone la palabra raudal, cuyo significado se refiere a un caudal de agua que corre violentamente, con la delicadeza y la docilidad implícitas en el adjetivo que la precede. Más notable aun es la “agudeza por improporción” que ofrece la responsión, ya que contrapone la risa al llanto como resultado de acciones que, no obstante su disparidad, se complementan una a otra ya que, además, ocurren en lugares también opuestos: la risa en el cielo, el llanto en la tierra. Esta “improporción” se extiende incluso hasta tocar un tema doctrinal importante, pues esta frase exalta, sin duda, la complacencia del cielo ante la compunción de San Pedro.

En este tipo de “agudeza” se incluye el contraste entre elementos cuya oposición se manifiesta en su naturaleza como ocurre, por ejemplo, en *La culpa y el amor de Pedro*:

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

Este antagonismo entre el agua y el fuego, metáforas de la culpa y el amor respectivamente, se muestra también en el último verso de este mismo estribillo que resuelve la discordancia en una especie de conciliación donde un elemento viene a remediar

¹⁹⁷ Las cursivas son mías. Indican la responsión.

los efectos del otro, exponiendo así la virtud de las lágrimas para reparar la desazón de la culpa:

La culpa va corrida,
victoria el amor canta,
que lo que encendió el fuego,
las lágrimas lo apagan.

Ahora bien, en cuanto se refiere a la semejanza, cuando ésta sirve de base para expresar un “concepto” genera, según la manera en que se le emplea, diferentes tipos de “agudeza” entre ellas las “semejanzas conceptuosas” a propósito de las cuales dice Gracián que “no cualquiera semejanza [...] contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquellas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc.”¹⁹⁸ A partir de un nombre propio se puede establecer una semejanza de este tipo; de hecho, Gracián afirma que “siempre el nombre fue origen de grandes conceptos”.¹⁹⁹ En los villancicos, a través del nombre de Pedro que significa literalmente piedra se crea una relación ingeniosa entre nombre y significado que permite expresar ideas concernientes a “las lágrimas de San Pedro”. En *Pastores del valle* se lee:

Pastores del valle
os llama el amor,
dejad los rebaños,
veréis llorar hoy
a la piedra, Pedro,

¹⁹⁸ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 108.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 112.

el yerro que obró.

En este ejemplo, la “semejanza conceptuosa” entre nombre y significado sirve para señalar el fuerte contraste entre la consabida dureza de la piedra y la blandura de ánimo que se atribuye popularmente al llanto y que, en este caso, expresa la intensidad de la aflicción de Pedro ante su falta.

5.2.2 “La nave de San Pedro” y “Las lágrimas de San Pedro” en el villancico *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705)

¡A la mar, que se anega la nave! es el título de un villancico que fue puesto en música por Antonio de Salazar en el año de 1705. De todo el repertorio de villancicos destinados a la festividad de San Pedro en la Catedral Metropolitana que se conserva actualmente, este es el único que en su estribillo y coplas incorpora las “figuras” tanto de “la nave San Pedro” como de “las lágrimas de San Pedro”. Su texto es el que sigue:

[Estribillo]

¡A la mar, a la mar
que se anega la nave!
¡Jesús! ¿Qué será?

¡Oh, que tormenta!
¡Que se cortan los cabos
y rompen las velas!

¡Iza de gavia,
que sin timón
navega las aguas!

¡A la mar, a la mar!
¡Por aquí, por allí, por allá!
¡Tener, tener, parar, que se anega!
¡Jesús, que dolor!
¡A estribor, a babor!

¡Cielo, socorro,
que al mar entregado
se arroja el piloto!

[Coplas]

[1]

En mares de llanto Pedro
se ve, y según el naufragio,
ha negado una y dos veces
y tres veces ha negado.

[2]

Su llanto en líquidas ondas
a su inconstancia mirando,
por el mar de su tormento
es su fiscal y abogado.

[3]

Arrojado a sus corrientes,
sin hallar ningún descanso,

mucho lo siente tendido
y gran dolor acostado.

[4]

Su amor, que empeñando vía,
fueron con golpes amargos,
a censurarle sus culpas,
sus lágrimas a lavarle.

Al igual que en los casos anteriores, el estribillo toma la “figura” de “la nave de San Pedro” creando a partir de ella una escena teatral que cobra vida a través de exclamaciones. Éstas permiten intuir la situación de peligro que se vive al interior de una embarcación que enfrenta una fuerte tormenta y que está a punto de naufragar. Una vez más, nos encontramos ante un “concepto” que se manifiesta mediante la “agudeza por alusión” a la que me referí anteriormente. Al respecto de este tipo de “agudeza” también explica Gracián que “tiene por fundamento lo que otras agudezas por realce. Su nombre de alusión, más parece que la censura, que la define, pues derivándose del verbo latino *Ludo*, que significa jugar, le duda, si no le niega lo grave, lo serio, y lo sublime”.²⁰⁰ Es decir que, en este tipo de “agudeza” el juego consiste precisamente en encontrar un modo ingenioso de expresar aquello que no se dice. En este estribillo, el tener noticia previa de los elementos que

²⁰⁰ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 423. El espíritu creativo del juego se manifiesta, en la literatura, a través de la construcción de figuras retóricas que ponen en evidencia la capacidad inventiva de quien las crea. El neoplatonismo florentino del siglo XV hizo hincapié en la importancia de llamado “juego serio”. Al respecto, dice Marsilio Ficino: “Pitágoras, Sócrates y Platón solían esconder todos los misterios divinos bajo el velo del lenguaje figurado para proteger con modestia su sabiduría de la jactancia de los sofistas, bromear con seriedad y jugar seriamente” [*Pythagorae, Socratisque et Platonis mos erat, ubique divina mysteria figuris, involucrisque obtegere, sapientiam suam contra Sophistarum iactantiam modeste dissimulare, iocari serio, et studiosissime ludere*] Marsilio Ficino, In Parmedimem, Prooemium, *Opera omnia*, 1576, p.1137.

componen “la nave de San Pedro” nos permite reconocer esta “figura” aunque no se le nombre directamente. Una vez identificada, ésta sirve de base para aludir al impetuoso llanto de San Pedro el cual apunta al “concepto” del arrepentimiento que es, sin duda, el que busca expresar este villancico. Esto que oculta el estribillo, valiéndose para ello de su teatralidad, lo ponen en evidencia las coplas pues en ellas se comprende con toda claridad que el mar al que se abandona San Pedro no es el mar del mundo sino el mar de sus propias lágrimas.

En las coplas de diversos villancicos, mares, ríos, ondas y corrientes son algunos tropos que sirven para referirse al llanto de San Pedro. En la primera copla de *¡A la mar, que se anega la nave!*, la frase “mares de llanto” es un claro ejemplo de lo que Gracián denominó “agudeza por semejanza”.²⁰¹ Mediante esta hipérbole se expresa la igualdad entre el inmenso volumen de las aguas marinas y una copiosa cantidad de lágrimas por lo cual “aunque no haya graduación de una a otra, sola la pariedad, entre dos semejanzas a dos sujetos correspondientes, es artificio”.²⁰² Al hacer esta afirmación, Gracián demuestra su convicción con respecto a que “en la misma semejanza pura se hallan sus primores del ingenio”²⁰³ pues “no tienen algunos por agudeza la semejanza pura, sino por una de las flores retóricas; pero no se puede negar sino que es concepto y sutileza de la inventiva”.²⁰⁴

Una condición indispensable para que se produzca este tipo de “agudeza” es la conformidad entre aquello que representa cada término pues “como se escoge [uno] para imagen [del otro], se requiere en él la propiedad”.²⁰⁵ Siguiendo esta idea, la palabra naufragio, cuyo significado implica el hundimiento de una embarcación, se emplea en el

²⁰¹ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 97.

²⁰² *Ibid.*, p. 107.

²⁰³ *Ibid.*, p. 99.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 98.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 104.

villancico como metáfora de la falta cometida por San Pedro que consiste, como sabemos, en haber negado a su maestro.

Otro tipo de “agudeza” que se puede reconocer en esta sección es aquella conocida como “jugar del vocablo”²⁰⁶ que consiste, en este caso, en repetir al final del último verso de cada copla una palabra que fonéticamente es idéntica a otra que posee un significado distinto. La repetición de esta palabra produce un efecto de eco que, sin afectar la métrica del verso, adquiere un carácter ambiguo en razón de los dos significados que pueden atribuírsele. En *¡A la mar, que se anega la nave!*, este artificio tiene lugar en las coplas, de manera que, el final de cada verso puede entenderse de la siguiente manera:

[Copla 1:] ha negado una y dos veces / y tres veces ha negado, *anegado*.²⁰⁷

[Copla 2:] por el mar de su tormento / es su fiscal y abogado, *ha bogado*.

[Copla 3:] mucho lo siente tendido / y gran dolor acostado, *ha costado*.²⁰⁸

[Copla 4:] a censurarlo sus culpas, / sus lágrimas a lavar, *alabar*.

Echando mano de un artificio como este, el autor -hasta ahora desconocido- de este texto hizo gala de su “ingenio” procurando mantenerse siempre en el campo semántico de la nave y, por lo tanto, en la “figura” de “la nave de San Pedro” que está inserta en el contexto de “las lágrimas de San Pedro”. Las cuatro palabras en cursivas (que se repiten a manera de eco) son metáforas que marcan los puntos más importantes del camino que se ha de recorrer una vez que se ha cometido una falta, sobre todo si se pretende ser absuelto de la misma. Así, la palabra *anegado* se refiere a la gran cantidad de lágrimas derramadas por Pedro ante el error cometido; *ha bogado* alude a todo el trabajo que implica la penitencia;

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 312.

²⁰⁷ Las cursivas son mías, la ortografía original del manuscrito se ha modificado conforme al uso actual para hacer evidente el artificio retórico del “jugar del vocablo”.

²⁰⁸ Cabe también la posibilidad de entender esta palabra como “acostado” en el sentido de arrimar el costado de una embarcación a alguna parte, o bien, llegar a la costa.

ha costado se relaciona con el logro que representa la obtención del perdón; *alabar* es, en cambio, un término colocado a manera de exhortación pues invita a elogiar, dada su relevancia, el llanto de San Pedro.

Es importante aclarar que en *¡A la mar, que se anega la nave!*, las coplas no deben pensarse como un conjunto de versos que se expresan de manera completamente independiente, sino como una sucesión de elementos que dan continuidad a un discurso dirigido a expresar un mensaje doctrinal bien preciso. De manera que, si en la primera copla se introduce la “figura” de “las lágrimas de San Pedro”, en la segunda y en la tercera copla se busca exponer ideas asociadas a esta “figura” que refuerzan el mensaje que lleva implícito, es decir, la importancia del llanto como manifestación externa del fuerte dolor que implica la contrición. Así, en la copla número dos, a través de una prosopopeya, el llanto acusa a San Pedro pero también actúa a favor de él defendiéndolo ante su falta. En la copla siguiente se enfatiza la profusión del llanto y la intensidad de la aflicción que ésta refleja. La cuarta copla constituye el cierre del discurso. En ella se distingue lo que Gracián llamó “agudeza por ponderación de dificultad”²⁰⁹ la cual reside fundamentalmente en “la dificultad entre la conexión de los extremos [...] y después de bien exprimida la dificultad, o discordancia entre ellos, da una razón, que la desempeñe”.²¹⁰ Sin embargo, Gracián mismo apuntó que para generar este tipo de “agudeza” no siempre se requiere que exista una contrariedad que expresar,²¹¹ basta tener en cuenta que “cuanto mayor es el fundamento de dificultar, realza más la razón que se da en desempeño” pues “una disonancia entre el sujeto y su efecto hace agradable armonía”.²¹² De acuerdo con esto, en los dos últimos

²⁰⁹ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 80.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 82.

²¹² *Idem.*

versos donde se lee “a censurarlo sus culpas, / sus lágrimas a lavarlo” la dificultad, como la presenta Gracián, puede apreciarse si se piensa que la culpa es una muestra de reprobación ante un acto cometido, luego Pedro llora, pero sus lágrimas lo eximen de la culpa. O, dicho de diferente manera: la culpa provoca el llanto, pero el llanto libera de la culpa. En este caso, la dificultad se resuelve de manera muy contradictoria mostrando que el efecto viene a ser el remedio de la causa. Esta contradicción presupone la indispensable intervención del llanto para lograr dos condiciones contrarias del alma: una donde ésta reconoce su imperfección y otra donde se ve purificada.

Este análisis permite reconocer la estructura del discurso poético de *¡A la mar, que se anega la nave!*: se presenta en el estribillo una primera “figura” (“La nave de San Pedro”); el tipo de “agudeza” con que se expresa el “concepto” que representa esta “figura” (La Iglesia conducida por San Pedro en su papel de obispo) sirve para aludir a una segunda “figura” (“Las lágrimas de San Pedro”) y, por lo tanto, a un segundo “concepto” que es, en realidad, el eje en torno al cual se articula el villancico (la contrición). Este segundo “concepto” se expone en la primera copla. El mensaje doctrinal implícito en el segundo “concepto” se refuerza en la segunda y tercera copla. La cuarta y última copla concluye el discurso con una frase contundente (a censurarlo sus culpas / sus lágrimas a lavarlo). Esta estructura conduce a ver en este villancico un todo en el que se pueden reconocer características que recuerdan, de algún modo, a las llamadas “reflexiones conceptuosas”.²¹³ La reflexión es, como la plantea Gracián, “un reparar y volver sobre lo que se va diciendo, que arguye sutileza y da ponderación”²¹⁴ y, aunque la reflexión “acontece por muchos

²¹³ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 398.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 403.

modos”,²¹⁵ es común que se genere “dando aumento de ponderación a lo que se ha dicho o explicado más”²¹⁶ añadiendo, en algunos casos, “una extremada contradicción”.²¹⁷ En lo que a mí concierne, creo que no debe descartarse la posibilidad de considerar el villancico *¡A la mar, que se anega la nave!*, según la manera en que se organiza su discurso poético, como una especie de “reflexión conceptuosa” que trata, como hemos visto, el tema de la contrición.

5.3 Ámbito sonoro

5.3.1 La función retórica de la música en *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705)

Comprender la manera en que las “figuras” de “la nave de San Pedro” y de “las lágrimas de San Pedro” se trasladaron a partir del discurso poético al ámbito sonoro en el villancico *¡A la mar, que se anega la nave!* exige plantear un análisis de esta obra desde dos perspectivas íntimamente relacionadas: la de la técnica compositiva y la de la retórica musical.

Teniendo como base los preceptos establecidos por Cerone y Nassarre en sus respectivos tratados,²¹⁸ los aspectos técnicos de la composición son los más sencillos de abordar dado que a ellos se ajusta perfectamente esta composición.²¹⁹ Se trata de un villancico a 11 voces distribuidas en tres coros con acompañamiento. El primer coro consta

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 404.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Todo lo relacionado con estos preceptos se trata de manera más o menos detallada en el apartado 4.1 del presente trabajo intitulado: Teoría musical: El estilo de composición policoral descrito por los tratados de Pedro Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613) y Pablo Nassarre (*Escuela música según la práctica moderna*, 1724).

²¹⁹ La obra transcrita se encuentra en el Anexo.

de tres voces (Alto, Tenor, bajo)²²⁰ mientras que el segundo y el tercero están formados por cuatro voces cada uno (en ambos casos: S, A, T, b). El acompañamiento posee las características de un *basso seguente*, esto quiere decir que se trata de un bajo instrumental que dobla, a lo largo de toda la obra, a la parte de b que se mueve en el registro más grave con respecto a las otras. Sin importar el coro al que pertenece b, tanto esta voz como el acompañamiento tocan siempre al unísono mostrando, en ocasiones, ligeras variantes rítmicas.

En el estribillo participan tres coros cuya textura es homofónica.²²¹ Entre ellos no existen, por lo tanto, diferencias notables en la manera de cantar. Aunque esto parece contradecir, en un principio, las recomendaciones hechas por Cerone²²² respecto al modo correcto de componer una obra para varios coros, en realidad no es así. Recordemos que, según este autor, un villancico adecuadamente compuesto se caracteriza precisamente por evitar todo artificio contrapuntístico ya que, en este tipo de composición, las voces deben cantar de manera conjunta acomodando silábicamente el texto sobre las notas sin perder de vista la acentuación natural de cada palabra.²²³ Las cuatro coplas a dúo con acompañamiento de las que consta *¡A la mar, que se anega la nave!*, de acuerdo con lo sugerido por Cerone y Nassarre, se cantan siempre sobre las mismas melodías.

²²⁰ En adelante emplearé las abreviaturas internacionales para referirme a cada una de las voces: S para Soprano; A para Alto; T para Tenor; b para bajo (la letra minúscula hace referencia a que esta voz no es necesariamente un bajo vocal, sino que puede ser un bajo instrumental).

²²¹ Por homofonía se entiende un tipo de textura musical donde dos o más voces se mueven simultáneamente formando acordes (se denomina acorde a la superposición de tres o más sonidos que pertenecen a la escala de los armónicos naturales). Este tipo de textura también se define como homorrítmica ya que en ella las voces siguen un mismo ritmo o ritmos muy similares entre sí. La polifonía, en cambio, es una textura musical que se caracteriza por la intervención simultánea de dos o más voces que rítmica y melódicamente son independientes entre sí aun cuando se imiten unas a otras.

²²² Pedro Cerone, *El Melopeo...*, *op.cit.*, p. 676.

²²³ *Ibid.*, p. 693.

El fuerte contraste sonoro que se crea entre el estribillo y las coplas se relaciona estrechamente con las “figuras” en que está basado el texto poético. La sonoridad llena, grandiosa de la policoralidad del estribillo favorece a la “figura” de “la nave de San Pedro”, mientras que la sonoridad mucho más ligera e íntima de las coplas resulta adecuada para la “figura” de “las lágrimas de San Pedro”. Con el propósito de evocar eficazmente cada una de estas “figuras” la música adopta un carácter descriptivo, particularmente en el estribillo, mediante el empleo de figuras retórico-musicales, especialmente de aquella conocida como hipotiposis.

En el Diccionario de Autoridades (1734)²²⁴ la hipotiposis se define como una “figura retórica que hace la descripción de una cosa la cual pone delante de los ojos y la da a conocer con un modo vivo y patético”,²²⁵ es decir, que hablamos de hipotiposis en aquellos casos en los que la recreación de alguna escena en la imaginación de un oyente se logra de manera tan eficaz que éste percibe aquello que se narra como si fuese una cosa sensorial. Este fenómeno tiene lugar gracias a la acción descriptiva de la palabra que de ser tan vívida se vuelve pictórica. Dado que la hipotiposis se considera una figura retórica de

²²⁴ *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>. Consultado el 26 de Octubre de 2012.

²²⁵ En esta fuente, la ortografía de la voz es “hypotiposis”. La frase: “Poner las cosas delante a los ojos” entendida como la capacidad de describir, a través del discurso oral o escrito, una determinada circunstancia de manera tal que el receptor pueda visualizarla, experimentándola como si se tratase de algo activo, es una cuestión que fue planteada originalmente por Aristóteles en el capítulo XI del tercer libro de la *Retórica*: Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Alianza editorial, 2002, pp. 278-286.

intensidad visual,²²⁶ no resulta extraño que, especialmente en el campo de la oratoria sacra, se recurriese con regularidad al uso de esta figura.²²⁷

En el campo de la música, el empleo de recursos musicales que pretendían describir con sonidos el significado literal, o bien, figurativo de alguno de los elementos que componían un texto se consideró también un artificio retórico. El tipo de recursos utilizados para lograr este objetivo variaba según aquello que se buscaba representar ya que, por obvios motivos, no podían utilizarse los mismos procedimientos melódicos o contrapuntísticos para casos tan distintos como imitar el sonido provocado por una cosa o acción, recrear movimientos con una dirección definida tales como subir o bajar, poner en relieve un juego de palabras, o bien, expresar cualidades como la oscuridad y la luminosidad, por dar algunos ejemplos. Debido a la diversidad de asuntos que se representaron mediante recursos musicales igualmente variados, actualmente se designa con la palabra *hypotyposis* a una de las siete categorías en que Blake Wilson agrupa las figuras retórico-musicales.²²⁸ Dentro de esta categoría está incluido, según este autor, un amplio número de figuras, muchas de ellas sin un nombre específico, que sirven para ilustrar las palabras o ideas poéticas de un texto enfatizando de este modo el carácter

²²⁶ Perla Chinchilla Pawling en "La República de las letras y la prédica jesuita novohispana del XVII. Los paratextos y la emergencia del arte como sistema", en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 41, julio-diciembre 2009, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, pp. 79-104.

²²⁷ Ejemplos claros de esto los brinda Perla Chinchilla Pawling, *De la compositio loci a la república de las letras: predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*, México, Universidad Iberoamericana-Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2004.

²²⁸ Estas categorías son: a) *figures of melodic repetition*, b) *figures based on fugal imitation*, c) *figures formed by dissonance structures*, d) *interval figures*, e) *hypotyposis figures*, f) *sound figures*, g) *figures formed by silence*. Blake Wilson, "Rhetoric and music", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 29 de octubre de 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>.

“pictórico” del mismo.²²⁹ Entre las figuras que pueden identificarse con un nombre se encuentran: *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *fuga*, *hyperbole*, *metabasis*, *passaggio*, *variatio*,²³⁰ las cuales (a diferencia de las que no tienen un nombre que las distinga) se caracterizan por seguir patrones melódicos más o menos definidos. El propósito de cualquiera de estas figuras es lograr una vívida representación musical de las imágenes presentes en el texto que se canta.²³¹ Dicho de otra manera, las figuras que forman parte de la categoría conocida como hipotiposis pretenden “pintar” o “poner ante los ojos”, a través de recursos musicales, las imágenes correspondientes al significado de las palabras o, en los casos más complejos, de los “conceptos”²³² que están presentes en un texto.

En los villancicos dedicados a San Pedro que integran mi corpus de estudio, la hipotiposis, como figura que ilustra el significado de una palabra, es bastante común. En la parte de S de *Si el agravio, Pedro* (1710),²³³ por ejemplo, el fluir de las lágrimas se representa a través de dos notas que descienden por grado conjunto y que corresponden a

²²⁹ *Idem.* Blake señala que, aun cuando el término retórico (*hypotyposis*) es más preciso, a estas figuras se les ha dado también el nombre de “madrigalismos”. Dicho término se acuñó haciendo referencia al empleo de este recurso musical en composiciones vocales sobre textos profanos, conocidas como madrigales, que hicieron con gran maestría algunos compositores italianos durante la segunda mitad del siglo XVI (entre ellos: Luzzasco Luzzaschi, Carlo Gesualdo y Luca Marenzio). En inglés los madrigalismos reciben el nombre de *word-painting*. Al respecto véase Tim Carter, “Word-painting”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 29 de octubre de 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568>.

²³⁰ Blake Wilson, “Rhetoric and music”, *op cit.*, pp. 267-268.

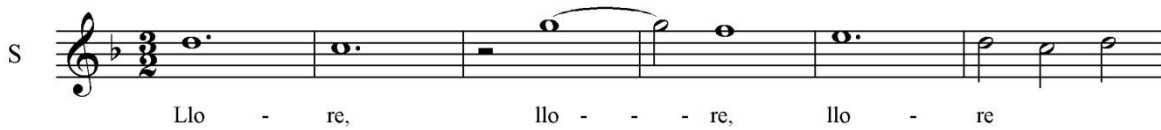
²³¹ Dietrich Bartel, *Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, pp. 307-311.

²³² Nicola Vicentino, teórico del siglo XVI, en un capítulo dedicado a tratar la manera correcta de imitar la naturaleza de las palabras menciona que: “la música que se compone para las palabras tiene como único fin el de expresar tanto el concepto como las pasiones y los efectos que éstas provocan a través de la armonía” (*la musica fatta sopra le parole non è fatta per altro se non per esprimere il concetto e le passioni e gli effetti di quelle con l’armonia*), Nicola Vicentino, *L’antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, apresso Antonio Barre, 1605, f. 86.

²³³ Concretamente en la segunda estrofa del estribillo que incluye la responsión: “Llore, pues, amante, / tu fiel voluntad / para que en pena tal, el cielo se ría de verte llorar”. El texto completo del estribillo se encuentra en 5.2.1.

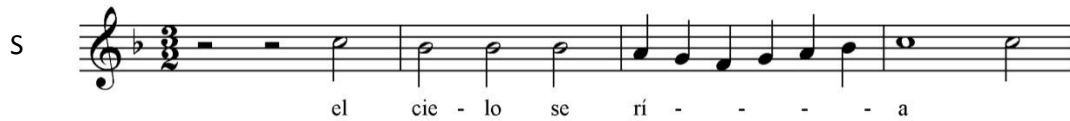
figuras rítmicas de valor largo. Las sílabas de la palabra “llore” están distribuías en cada una de estas dos notas:

Ejemplo 1: Antonio de Salazar, *Si el agravio, Pedro* (1710), estribillo, soprano.



En contraposición a esto, el movimiento ágil y ligero de la risa se representa colocando seis notas en figuras rítmicas de valores breves, las cuales forman un melisma sobre la palabra “ría”:

Ejemplo 2: Antonio de Salazar, *Si el agravio, Pedro* (1710), estribillo, soprano.



En *¡A la mar, que se anega la nave!* se encuentran también ejemplos de esta clase, pero el aspecto más interesante de este villancico reside en cómo a través de la hipotiposis se propicia el traslado del ámbito literario al ámbito sonoro de aquello que hemos venido nombrando como “figura”, al tiempo que se expresan los “conceptos” asociados tanto a “la nave de San Pedro” como a “las lágrimas de San Pedro”. Esto presupone, desde luego, la interacción entre los recursos retóricos de la música encaminados a mover las emociones de los oyentes con respecto a un personaje (San Pedro) que se encuentra en un sitio particular (la nave), en circunstancias determinadas (tormenta, llanto), y el carácter “agudo” e “ingenioso” del texto poético que, apelando al entendimiento y con ello a la reflexión, busca también persuadir a los oyentes.

La mediación de la imaginación era una condición indispensable para sacudir eficazmente las emociones de un auditorio e influir sobre su voluntad;²³⁴ esto implicaba la creación de un espectáculo sonoro capaz de estimular a los oyentes.²³⁵ En el estribillo de *¡A la mar, que se anega la nave!*, mediante la música y el texto se pretendía construir una composición de lugar²³⁶ que resultase convincente y verosímil. El lugar que se pretendía “pintar” o recrear ante los espectadores corresponde, por supuesto, a la “figura” de “la nave de San Pedro”. La intervención de los coros mediante exclamaciones sugiere, por un lado, la participación de una tripulación y, por otro, da aviso acerca de la alarmante situación que se vive al interior de una embarcación que enfrenta, con dificultad y en muy malas condiciones, una fuerte tormenta. Esto permite distinguir los tres elementos sobre los que tradicionalmente se construía la composición de lugar: los personajes, la escena y el guía. Este último papel le corresponde, desde luego, al compositor;²³⁷ así, resulta interesante analizar los recursos retórico-musicales de los que éste se valió para “pintar” “la nave de San Pedro” de manera que el auditorio, al sentirse inmerso en la escena, se asumiese como un personaje más, capaz de conmoverse y, al mismo tiempo, de aprehender el “concepto” implícito en aquella “figura” que a través de la música se ponía en movimiento.

²³⁴ Marc Fumaroli, *L'age de l'eloquence*, Geneva, Librairie Droz, 2002, p. 678.

²³⁵ “*That it almost seemed to become visible, the ears becoming like eyes*”: Mattheson refiriéndose al *Accentus* como una forma de hipotiposis, citado por Dietrich Bartel, *Musica poetica, op.cit.*, p. 309.

²³⁶ La composición de lugar (*compositio loci*) es el método que propuso San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios Espirituales* (1548) para lograr una representación mental de personajes o escenas sacras. En palabras de este autor: “la composición será ver, con la vista de la imaginación, el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar”, San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, Madrid, Imprenta de D.M Burgos, 1833, p. 29. Este texto indica, paso a paso, la manera de llevar a la práctica este método involucrando paulatinamente cada uno de los sentidos corporales.

²³⁷ La técnica de la *compositio loci* (con los tres elementos que la conforman) se extendió, durante el siglo XVII, tanto a los espacios visuales (pintura) como a los narrativos (oratoria sacra). Desde esta perspectiva, en el análisis de obras pertenecientes a estos géneros suele considerarse como guía al pintor o al orador.

El estribillo de *¡A la mar, que se anega la nave!* tiene por exordio la exclamación: “¡A la mar, a la mar!” Al entonar este verso, los tres coros forman bloques cordales que se imitan. Con cada imitación se eleva la tesitura de entonación de la frase (compases 1-7). Este pasaje imitativo concluye con la unión de los coros en un bloque homofónico (compases 7-8) lo cual provoca, naturalmente, un aumento del volumen que acentúa la exclamación. Este inicio puede considerarse una amplificación retórica ya que consiste en la intensificación gradual del énfasis dado al verso que funciona como eje del discurso del estribillo. El contraste entre imitación cordal sucesiva de los coros seguida por la unión de los mismos en un único bloque permite repetir varias veces la misma frase pero dotándola de un carácter novedoso. Armónicamente, en este pasaje se establece la tonalidad de Do mayor cuya sonoridad contrasta con la inflexión a la tonalidad de la menor que ocurre inmediatamente después, en el verso “que se anega la nave” (compases 9-14). El cambio de sonoridad que implica esta inflexión posee una fuerte connotación afectiva que bien puede relacionarse con el sentido literal del verso en el que se prevé el inminente hundimiento de la nave.

El recurso retórico-musical de amplificación se emplea también hacia la mitad del estribillo (compases 45-53) donde aparece otra vez el verso “¡A la mar, a la mar!”. Aquí, el propósito de la amplificación cambia ya que en ese sitio sirve para crear un contraste sonoro entre este pasaje y los pasajes a coro solo que lo enmarcan. Otro ejemplo de amplificación se encuentra también en el verso “¡Que al mar entregado, se arroja el piloto!” (compases 91-112) donde subraya el carácter conclusivo de dicha frase. El uso de la reiteración amplificatoria en los versos “¡A la mar, a la mar!” y “¡Que al mar entregado, se arroja el piloto!” tiene, en ambos casos, el propósito de persuadir a los oyentes para que sigan una recomendación que consiste, precisamente, en arrojarse (como parte de la

tripulación de la nave) al mar, según el ejemplo del piloto. El significado de los tropos “mar” (lágrimas) y “piloto” (San Pedro) queda oculto en el estribillo por la retórica conceptista y, por lo tanto, su interpretación depende del ingenio del oyente.

La imitación cordal sucesiva a tres coros seguida por la convergencia de los mismos en un único bloque homofónico tiene lugar en otros puntos del estribillo y muestra variantes que se relacionan con su función retórica. En “¡Jesús! ¿Qué será?” (compases 14-18), tres imitaciones sucesivas se producen en la primera frase (compases 14-16). La introducción de notas de menor valor, precedidas por un silencio, propicia en el oyente la impresión de que la imitación se hace de manera cada vez más apresurada, lo cual favorece que se ponga en relieve el objetivo de la exclamación retórica que consiste en transmitir una sensación de sorpresa, de inquietud.

Ejemplo 3: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), estribillo, coros 1, 2 y 3, compases 14-16.

The image displays a musical score for three choruses (Coro 1, Coro 2, and Coro 3) in 3/8 time. Each chorus is represented by four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (b). The lyrics for all parts are "¡Je - sús!". The score shows the vocal lines and their corresponding lyrics across three measures. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are placed below the vocal staves, with some syllables split across lines. The bass line provides a rhythmic accompaniment for the vocal parts.

Después de esta frase de carácter polifónico (imitativo), los tres coros en forma simultánea y homofónica entonan con la pregunta “¿Qué será?” (compases 16-18) cuyas sílabas se encuentran distribuidas sobre notas que forman una hemiola.²³⁸ Este cambio en la acentuación da mayor énfasis a la interrogación retórica al tiempo que genera expectativa.

Ejemplo 4: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), estribillo, coro 2, compases 16-18.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (b). The music is in 3/2 time. The lyrics are: ¡Je - sús! ¿Qué se - rá? The melody for each voice part is identical, consisting of a half note followed by a quarter note, then a half note, and finally a dotted half note. The lyrics are written below each staff, with the syllables distributed across the notes: '¡Je - sús!' on the first two notes, '¿Qué' on the third, and 'se - rá?' on the final dotted half note. The Soprano part has a sharp sign above the final note, while the other parts have a flat sign below it.

Esto funciona de manera similar en “¡Jesús! ¡Qué dolor!” (compases 73-76), pero con una diferencia que consiste en que en ahí donde la hemiola servía para enfatizar la interrogación retórica, en el segundo caso enfatiza una exclamación que, debido a la introducción de bemoles genera un cambio de coloración armónica que coincide exactamente con la palabra “dolor”. Esto resulta sumamente significativo no solo por la connotación afectiva que implica la sonoridad sino también por el desconcierto que conlleva la aparición de una frase semejante en un contexto completamente náutico. En este punto de la composición, los oyentes deben hacer uso de su ingenio para comprender cabalmente a qué dolor se está haciendo referencia (la compunción).

²³⁸ En el sistema métrico moderno de la música, el término hemiola denota un cambio en la acentuación de un pasaje escrito en compás ternario a compás binario.

En vista del efecto de detención que provoca naturalmente al oído el cambio de acentuación, la hemiola como recurso compositivo sirve a un tercer propósito. Esto se aprecia en el significado literal del verso “¡Tener, tener, parar!” que entona primero el coro 2 a solo (compases 64-67) e inmediatamente después los tres coros formando un solo bloque (compases 67-70).

Ejemplo 5: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), estribillo, coro 2, compases 65-70.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (b). The music is in 3/2 time and features the lyrics "¡Te - ner, te - ner, pa - rar". The Soprano part begins with a half note, followed by quarter notes. The Alto part starts with a half note, then quarter notes. The Tenor part begins with a half note, then quarter notes. The Bass part starts with a half note, then quarter notes. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllable placement across notes.

La alternancia entre pasajes entonados a un coro solo, pasajes a tres coros en imitación cordal sucesiva y pasajes en los que los tres coros se reúnen homofónicamente implica la contraposición de texturas de distinta densidad. En términos de sonoridad, este recurso ofrece variedad. De él se hace uso en dos momentos del estribillo. El primero (compases 19-45) corresponde a los versos: “¡Oh, que tormenta!” (coro 1, coro 2, coro 3) / “¡Que se cortan los cabos / y rompen las velas!” (coro1) / “¡Iza de gavia, (coro 1, coro 2, coro 3) / que sin timón / navega las aguas!” (coro1). En estos pasajes se establece un diálogo entre los tres coros en el cual el coro 1 presenta el motivo a imitar y concluye las frases mientras que los coros 2 y 3 imitan al coro 1 y dan cuenta de la acción a seguir, en este caso, izar la gavia.

En los versos que entona el coro 1, las figuras rítmicas empleadas guardan relación con la acentuación de las palabras del texto pero también con su significado. En “¡Que se cortan los cabos / y rompen las velas!” la disposición de las notas de menor valor en los últimos tiempos de cada compás, a manera de anacrusa,²³⁹ sirve para enfatizar el sentido literal de cortar y romper.

Ejemplo 6: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), estribillo, coro 1, compases 23-28.

A

¡Que se cor - tan los ca - bos y rom - pen las ve ____ las!

T

8 cor - tan los ca - bos, los ca - bos y rom - pen las ve ____ las!

b

En “¡que sin timón / navega las aguas!” (compases 38-45), los versos entonados a tres coros tienen la función de dar continuidad al discurso musical. Las síncopas²⁴⁰ que se presentan de manera no simultánea en las voces de A y T crean una sensación de inestabilidad rítmica a pesar de darse en el contexto de un pasaje de estabilidad tonal.

Ejemplo 7: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), estribillo, coro 1, compases 38-45

A

que sin ti - món na-ve - ga las a - guas, na - ve-ga las a - guas!

T

que sin ti - món na-ve - - - ga las a - - - guas!

b

²³⁹ El término anacrusa se refiere a la nota en tiempo débil que antecede a la primera nota en tiempo fuerte del compás que la sigue.

²⁴⁰ La síncopa es el sonido que se articula en el tiempo débil del compás y que se prolonga en el tiempo fuerte del compás siguiente.

El recurso de alternancia en los versos “¡Por aquí, por allí, por allá!” cumple con propósitos retóricos bastante claros. Las voces de A y T del coro 1 entonan los dos versos homofónicamente (compases 53-57). A partir de esta frase completa, los coros 2 y 3 forman bloques cordales que se imitan (compases 57-64) desmembrando el verso en tres exclamaciones distintas: “¡Por aquí! ¡Por allí! ¡Por allá!”. Tal condición aunada al hecho de que -como en toda composición policoral- los coros debían colocarse en sitios diferentes del recinto en que cantaban, contribuye a reforzar la sensación de que cada una de estas locuciones se emite desde puntos diferentes de la nave.

Ejemplo 8: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), estribillo, coros 2 y 3, compases 57-64.

Coro 2

S
¡Por a - quí por a - llí!

A
¡Por a - quí por a - llí!

T
¡Por a - quí por a - llí!

b

Coro 3

S
¡Por a - llí! ¡Por a - llá!

A
¡Por a - llí! ¡Por a - llá!

T
¡Por a - llí! ¡Por a - llá!

b

Algo similar ocurre en el verso ¡A estribor, a babor! (compases 77-84). En este verso, que no va precedido por un pasaje a coro solo, la imitación entre los coros 2 y 3 que mencionan diferentes partes de la nave insiste en aspectos materiales de la embarcación

Ejemplo 9: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), estribillo, coros 2 y 3, compases 77-84.

Coro 2

Soprano: ¡A_es - tri - bor! ¡A ba - bor, a_es - tri - bor, a ba - bor!

Alto: ¡A_es - tri - bor! ¡A ba - bor, a_es - tri - bor, a ba - bor!

Tenor: ¡A_es - tri - bor! ¡A ba - bor, a_es - tri - bor, a ba - bor!

Bajo: ¡A_es - tri - bor! ¡A ba - bor, a_es - tri - bor, a ba - bor!

Coro 3

Soprano: ¡A ba - bor! ¡A_es - tri - bor, a ba - bor!

Alto: ¡A ba - bor! ¡A_es - tri - bor, a ba - bor!

Tenor: ¡A ba - bor! ¡A_es - tri - bor, a ba - bor!

Bajo: ¡A ba - bor! ¡A_es - tri - bor, a ba - bor!

Una diferencia fundamental entre estas dos situaciones reside en cómo a través de la armonía se enfatiza la precisión o imprecisión con que los versos aluden a los espacios físicos de la embarcación. En “¡Por aquí! ¡Por allí! ¡Por allá!” el acompañamiento se mueve en un círculo de cuartas, formándose acordes sobre cada una de estas notas con función de dominante y generando inflexiones consecutivas de un tono a otro (Re mayor-Sol mayor-Do mayor-Fa mayor). Estos movimientos armónicos concuerdan con la vaguedad de

espacial a la que se refieren dichas exclamaciones y destacan su carácter errático. En cambio, en “¡A estribor, a babor!” tanto las voces como el acompañamiento insisten en una tonalidad bien definida, lo que concuerda con la exactitud con que se nombran en el texto poético los costados de la nave.

Hasta aquí queda claro que la imitación a tres coros que forman bloques cordales es un recurso musical que se utiliza comúnmente aun cuando su función retórica varía. Al poner en música el verso “¡Cielo, socorro!” (compases 84-91) el compositor recurrió también a la imitación a tres aunque las voces que componen cada uno de los coros muestran entre sí algunas variantes rítmicas. Éstas resultan de particular interés pues, a causa de ellas, las sílabas del texto se ajustan de manera diferente en cada melodía. Así, las sílabas que pertenecen a una misma palabra no siempre son entonadas simultáneamente por todas las voces de un coro y ocurre incluso que, sobre un mismo tiempo, coinciden varias voces que cantan sílabas distintas; todo esto sirve para recrear una atmósfera de confusión acorde con el temor, la inquietud y la necesidad de auxilio que expresa este tipo de interjección.

Ejemplo 10: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), estribillo, coro 2, compases 86-89.

The musical score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (b). The time signature is 3/2. The lyrics are: ¡Cie - los, so - - - co - rro, so - co - rro!

Soprano (S):
¡Cie - los, so - - - co - rro, so - co - rro!

Alto (A):
¡Cie - - - los, so - co - - - - rro!

Tenor (T):
¡Cie - los, so - - - co - - - - rro!

Bass (b):
¡Cie - los, so - - - co - - - - rro!

A diferencia del estribillo, las coplas no muestran una variedad tan grande de recursos retórico-musicales, esto en razón de su carácter predominantemente narrativo que favorece, en cambio, el uso amplio de artificios propios de la retórica conceptista.²⁴¹ En esta sección, los tropos presentados en el estribillo tales como “mar” (lágrimas) y “piloto” (San Pedro) cobran un sentido claro.

Si se observa con atención las melodías para las voces de A y T sobre las que se cantan todas las coplas, es evidente que éstas fueron compuestas únicamente en función de la rítmica de las palabras que componen los versos de la copla 1. Así, si en los primeros compases se puede reconocer una hipotiposis que ilustra, según la convención, la palabra “llanto” al distribuir sus sílabas en dos notas que descienden por grado conjunto. Esta hipotiposis pierde todo su sentido cuando se entonan sobre esta misma melodía las coplas 2, 3 y 4. De hecho, para cantar sobre estas melodías el resto de las coplas, acentuando correctamente todas las palabras, es necesario hacer algunas adecuaciones rítmicas.

Ejemplo 11: *¡A la mar, que se anega la nave!* (1705), coplas 1, 2, 3 y 4, alto, compases 113-115.

A 
1. En ma - res de llan - to Pe - dro se ve

A 
2. Su llan - to en lí - qui - das on - das

A 
3. A - rro - ja - do a sus co - rrien - tes

²⁴¹ Véase el apartado 5.2.2 de este trabajo.



6. Conclusiones

El villancico *¡A la mar, que se anega la nave!* tiene una doble finalidad persuasiva que consiste, por un lado, en apelar a través de la música a la emotividad del oyente y, por otro, en solicitar la participación de su ingenio para descifrar los “conceptos” relacionados con “la nave de San Pedro” y “las lágrimas de San Pedro” que se encontraban implícitos en el texto poético. Dado que ambas “figuras” estaban basadas, respectivamente, en una alegoría y en un episodio conocido de la vida del santo a las que se solía aludir frecuentemente tanto en textos como en representaciones visuales, la fusión de las capacidades elocuentes de los lenguajes plástico, literario y musical en el villancico propiciaba que los oyentes lograsen evocar vívidamente las “figuras” de “la nave de San Pedro” y “las lágrimas de San Pedro” en su imaginación; con esto se pretendía transmitir la carga doctrinal de dichas “figuras” pero también avivar la devoción.

El análisis minucioso de *¡A la mar, que se anega la nave!* pone en evidencia el alto grado de sensibilidad e instrucción que debían poseer algunos de los públicos que escuchaban los villancicos en su contexto litúrgico con el fin de que los objetivos que se pretendía alcanzar a través de este tipo de composiciones pudieran cumplirse espontáneamente. Las herramientas retóricas que permitían la interpretación sofisticada de los episodios que componen la historia sagrada se obtenían a partir del conocimiento y del contacto de los mismos con la “elegancia del lenguaje [y] la agudeza de los pensamientos y

conceptos levantados”²⁴² que se practicaba en otros géneros literarios como el de la oratoria sagrada.

Aunado a lo anterior, en un villancico como *¡A la mar, que se anega la nave!* que muestra un fuerte vínculo con lo visual, el análisis iconográfico-iconológico como método para desentrañar el significado que se atribuía, en el siglo XVII, al discurso visual de una obra resulta útil para captar, de manera más precisa, el sentido del texto poético.

²⁴² Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, Madrid, por Luis Sánchez, 1617, f. 170.

Anexo

Criterios de transcripción

Íncipit: Se incluyó el *incipit* musical en dibujo facsimilar de cada una de las voces con el propósito de mostrar la equivalencia entre la notación del manuscrito (mensural blanca negreada) y la notación moderna.

Notación: Las notas ennegrecidas en el manuscrito aparecen entre corchetes interrumpidos en la transcripción

Alteraciones: Las alteraciones sugeridas están colocadas en la parte superior del pentagrama correspondiente. Las alteraciones que no figuran en el manuscrito pero cuya ausencia implicaría una falta de concordancia armónica con las demás voces se incluyeron en la transcripción y aparecen entre corchetes.

Ligaduras: Se mantuvieron las ligaduras que están en el manuscrito.

Claves: La obra no se transportó como lo exigen las claves agudas. Esto para dar prioridad al análisis, desde el punto de vista de la retórica, sin alterar la armadura.

Texto: Se normalizó la ortografía y la puntuación del texto en castellano según el uso actual. En las partes vocales, donde aparecían únicamente signos que marcan la repetición de ciertas partes del texto, se colocaron las frases pertinentes cuidando que la distribución silábica de las palabras concordase con la distribución de las sílabas en otros pasajes semejantes. Dado que esta transcripción no está destinada a la ejecución sino al análisis, en las melodías de las coplas se colocaron únicamente los versos de la copla 1 con el fin de

evitar sugerir las modificaciones rítmicas necesarias para acentuar correctamente las palabras de los versos que corresponden a las coplas 2, 3 y 4.

Indicaciones de repetición: Las indicaciones *Fine* y *Da capo al fine*, que aparecen entre corchetes, no se encuentran en el manuscrito.

A la mar, que se anega la nave

Villancico a 11 al Señor San Pedro, año 1705

Transcripción de
Carolina Sacristán

Antonio de Salazar
(ca. 1650 - 1715)

Estrillo

Alto de 1º coro, esttº A 11

Alto de 1º coro, esttº A 11

iA la mar, a la mar! iA la mar, a la

Tenor de 1º coro, A 11, esttº

Tenor de 1º coro, A 11, esttº

iA la mar, a la mar! iA la mar, a la

Baxo de 1º coro, A 11, esttº

Baxo de 1º coro, A 11, esttº

Tiple de 2º coro, A 11, esttº

Tiple de 2º coro, A 11, esttº

iA la mar!

Alto de 2º coro, A 11, esttº

Alto de 2º coro, A 11, esttº

iA la mar!

Tenor de 2º coro, A 11, esttº

Tenor de 2º coro, A 11, esttº

iA la mar!

Baxo de 2º coro, A 11, esttº

Baxo de 2º coro, A 11, esttº

Tiple de 3º coro, esttº, A 11

Tiple de 3º coro, esttº, A 11

iA la mar!

Alto de 3º coro, esttº, A 11

Alto de 3º coro, esttº, A 11

iA la mar!

Tenor de 3º coro, A 11, esttº

Tenor de 3º coro, A 11, esttº

iA la mar!

Baxo de 3º coro, esttº, A 11

Baxo de 3º coro, esttº, A 11

Acomp.^{to} A 11, esttº

Acomp.^{to} A 11, esttº

7

mar! iA la mar, a la mar, que se a - ne - ga la na - ve!

iA la mar, a la mar, que se a - ne - ga la na - ve!

iA la mar, a la mar, que se a - ne - ga la na - ve!

iA la mar, a la mar, que se a - ne - ga la na - ve!

iA la mar, a la mar, que se a - ne - ga la

iA la mar, a la mar, que se a - ne - ga la

iA la mar, a la mar, que se a - ne - ga la

¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá? ¡Oh, qué tor - men - ta,
 ¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá? ¡Oh, qué tor - men - ta,
 ¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá? ¡Oh, qué tor -
 ¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá? ¡Oh, qué tor -
 ¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá? ¡Oh, qué tor -
 na - vel! ¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá?
 na - vel! ¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá?
 na - vel! ¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá?
 na - vel! ¡Je - sús, Je - sús! ¿Qué se - rá?

que se cor - tan los ca - bos y rom - pen las ve - -

que se cor - tan los ca - bos, los ca - bos y rom - pen las ve - -

men - ta!

men - ta!

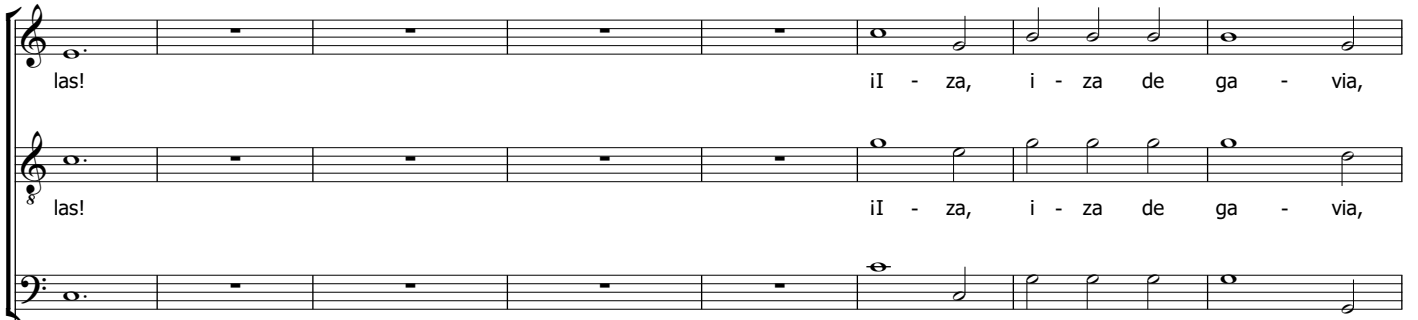
men - ta!

¡Oh, qué tor - men - ta!

¡Oh, qué tor - men - ta!

¡Oh, qué tor - men - ta!

las! iI - za, i - za de ga - via,



iI - za, i - za de ga - via, i - za de

iI - za, i - za de ga - via, i - za de

iI - za, i - za de ga - via, i - za de



iI - za de ga - via,

iI - za de ga - via,

iI - za de ga - via,



que sin ti - món na - ve - ga las a - guas, na -

que sin ti - món na - ve - ga las

ga - via!

ga - via!

ga - via!

i - za de ga - via!

i - za de ga - via!

i - za de ga - via!

ve - ga las a - guas! iA la mar, a la mar!
a - - - guas! iA la mar, a la mar!

iA la mar! iA la
iA la mar! iA la
iA la mar! iA la

iA la mar!
iA la mar!
iA la mar!

iA la mar, a la mar! iPor a - quí, por a - llí, por a -

mar, a la mar! iA la mar, a la mar!

iA la mar, a la mar, a la mar!

iA la mar, a la mar, a la mar!

¡llá! ¡Te - ner, te - ner, pa - rar!

¡Por a - quí, por a - llí!

¡Por a - llí, por a -

¡Por a - llí, por a -

iTe - ner, te - ner, pa - rar, que se a -

iTe - ner, te - ner, pa - rar, que se a -

iTe - ner, te - ner, pa - rar! iTe - ner, te - ner, pa - rar,

iTe - ner, te - ner, pa - rar! iTe - ner, te - ner, pa - rar,

iTe - ner, te - ner, pa - rar! iTe - ner, te - ner, pa - rar,

llá! iTe - ner, te - ner, pa - rar,

llá! iTe - ner, te - ner, pa - rar,

llá! iTe - ner, te - ner, pa - rar,

71

ne - ga! ¡Je - sús, qué do - lor! ¡A es - tri -

que se a - ne - ga! ¡Je - sús, qué do - lor!

que se a - ne - ga! ¡Je - sús, qué do - lor!

que se a - ne - ga!

bor, a ba - bor! iCie -

bor, a ba - bor! iCie -

iA es - tri - bor, a ba - bor! iA es - tri - bor, a ba - bor!

iA es - tri - bor, a ba - bor! iA es - tri - bor, a ba - bor!

iA es - tri - bor, a ba - bor! iA es - tri - bor, a ba - bor!

iA ba - bor, a es - tri - bor, a ba - bor!

iA ba - bor, a es - tri - bor, a ba - bor!

iA ba - bor, a es - tri - bor, a ba - bor!

85

los, so - co - rro, que al

los, so - co - rro, que al mar en - tre -

¡Cie - los, so - co - rro, so - co - rro,

¡Cie - los, so - co - rro,

¡Cie - los, so - co - rro,

¡Cie - los, so - co - rro,

¡Cie - los, so - co - rro,

¡Cie - los, so - co - rro,

¡Cie - los, so - co - rro,

mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - - to,
ga - do se a - rro - ja, se a - rro - ja el pi - lo - - to,

que al mar en - tre - ga - do se a -
que al mar en - tre - ga - do se a -
que al mar en - tre - ga - do se a -

que al mar en - tre - ga - do se a -

rro - ja el pi - lo - to,

rro - ja el pi - lo - to,

rro - ja el pi - lo - to,

que al mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo -

que al mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo -

que al mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo -

que al mar en - tre - ga - - do se a - rro - ja el pi - lo - - to!

que al mar en - tre - ga - - do se a - rro - ja el pi - lo - - to!

que al mar en - tre - ga - - do se a - rro - ja el pi - lo - - to!

que al mar en - tre - ga - - do se a - rro - ja el pi - lo - - to!

que al mar en - tre - ga - - do se a - rro - ja el pi - lo - - to!

to, que al mar en - tre - ga - - do se a - rro - ja el pi - lo - - to!

to, que al mar en - tre - ga - - do se a - rro - ja el pi - lo - - to!

to, que al mar en - tre - ga - - do se a - rro - ja el pi - lo - - to!

Coplas a dúo

113

En ma - res de llan - to Pe - dro se ve, y se - gún el nau - fra - gio, ha ne - ga - do u -

En ma - res de llan - to Pe - dro se ve, y se - gún el nau - fra - gio, ha ne -

118

[Da capo al fine]

na y dos ve - ces, y tres ve - ces ha ne - ga - do, a - ne - ga - do.

ga - do u - na y dos ve - ces, y tres ve - ces ha ne - ga - do.

Abreviaturas

ACCMM Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Fuentes documentales

ACCMM Series: Actas Capitulares, libros 7, 8, 9, 27.

Ordo, libro 2, *Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de Mexico se practica y se observa*, 1751.

Papeles de música, Fondo Estrada, *A la mar*, villancico compuesto por Antonio de Salazar, 1705,

Fuentes impresas

Cerone, Pedro, *El Melopeo y maestro*, Nápoles, por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

Concilios provinciales primero y segundo [...], México, Imprenta del Superior Gobierno del Br. Don Joseph Antonio de Hogal, 1768

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, por Luis Sánchez, 1611.

Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española*, imprenta de María Ángela Martí Viuda, 1757.

Galindo, Felipe, *Oración evangélica del gran Príncipe de los apóstoles San Pedro*, México, Juan Ruíz, 1670.

Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Amberes, en casa de Juan Bautista Verdussen, 1725.

Herrera Tordesillas, Manuel, *Ceremonial romano general*, Madrid, Imprenta Real, 1638.

Horozco y Covarrubias, Juan, *Emblemas morales*, Zaragoza, por Alonso Rodríguez, 1604.

Migne, Jacques Paul (ed.), *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, vol. 17, Parisiis, Apud Garnier Frates Editores, 1879,

Nassarre, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, por los herederos de Diego de Larumbe, 1724.

Palafox y Mendoza, Juan de, *Excelencias de San Pedro, príncipe de los apóstoles*, Madrid, por Pablo de Val a costa de Juan de Valdés, 1659.

Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, Madrid, Imprenta Real, 1787.

San Miguel, Juan de, *Sermón de las lágrimas del príncipe de los apóstoles, Nuestro Gran Padre San Pedro*, México, por Miguel de Ribera Calderón, 1703.

San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, Madrid, Imprenta de D.M Burgos, 1833.

Santo Tomás de Aquino, *Catena Aurea*, John Henry Parker (ed.), Oxford, J.G.F and J. Rivington, vol. I, 1841.

Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, por Luis Sánchez, 1615.

_____, *El pasajero*, Madrid, por Luis Sánchez, 1617.

Vicentino, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, apresso Antonio Barre, 1605.

Bibliografía

Amata, Biagio, *La compunzione del cuore e le lacrime in alcuni autori cristiani antichi*, sin lugar ni fecha de publicación, disponible en: amata.unisal.it/letter/CM_pianto.doc

Asensio, Juan Carlos, *El canto Gregoriano*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 264-268.

Bartel, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

Bègue, Alain, “Teología y política en los villancicos del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez Montoro”, en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, vol.1., Francisco Domínguez (coord.), España, Iberoamericana: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 317-333.

Pascual Buxó, José, “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática, en *Juegos de Ingenio y agudeza; la pintura emblemática en Nueva España*, México, MUNAL, 1994, pp. 30-54.

Calbarro, José Luis, *Navis ecclesiae. Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria*, Tebeto, Anuario del Archivo histórico de Fuenteventura, 2000, pp. 293-317.

Catedral de México. Patrimonio Artístico y cultural, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología – Fomento Cultural Banamex, 1986.

Chinchilla Pawling, Perla, *De la compositio loci a la república de las letras: predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*, México, Universidad Iberoamericana-Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2004.

_____, “La República de las letras y la prédica jesuita novohispana del XVII. Los paratextos y la emergencia del arte como sistema”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 41, julio-diciembre 2009, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, pp. 79-104.

Davies, Drew, Chernavsky, Analía y Rossi, Pablo, “Guía a la Colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y México Independiente*, número IV, Silvia Salgado (ed.), México, UNAM-IIE, 2009, pp. 5-70.

Davies, Drew, “El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para San Pedro”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *II Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XVIII*, México, UNAM-Universidad de Guadalajara, 2007, pp. 87-104.

_____, “St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain”, en *Sanctorum*, 6, 2006. pp. 67-89.

_____, “Villancicos from Mexico City for the Virgin of Guadalupe”, en *Early Music*, 39 (2), 2011, pp. 229-244.

Diccionario de la lengua española, Vigésimo segunda edición, 2001, <http://buscon.rae.es/draeI/>

Dutton Brian, y González Cuenca, Joaquín (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993.

Enríquez, Lucero, Cherñavsky, Analía, Davies, Drew, *Catálogo de papeles de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. 1, Villancicos y cantadas, UNAM-IIE-ADABI, en proceso de publicación.

Estrada Jasso, Andrés, *El villancico virreinal mexicano*, San Luis Potosí, Archivo histórico del estado de San Luis Potosí, 1991

Frenk, Margit, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año XII, núm. 3-4, pp. 301-334.

_____, *Entre la voz y el silencio: La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____, *La lírica popular en los siglos de oro*, tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1946.

_____, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*, México, UNAM-Facultad de filosofía y letras-El Colegio de México, 2 vols., 2003.

Fumaroli, Marc, *L'age de l'eloquence*, Geneva, Librairie Droz, 2002, p.678.

González de Eslava, Fernán, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, Margit Frenk (ed.), México, El Colegio de México, 1989.

González Valle, José Vicente, *La música en las catedrales del siglo XVII. Los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución “Milà i fontanals”, 1997.

Gracián, Baltasar *Agudeza y arte de ingenio*, México, UNAM - Coordinación de Humanidades, 1996.

Guerrero, Francisco, *Opera Omnia. Canciones y villanescas espirituales*, vol. II, Vicente García (ed.), Miguel Querol Gavaldá (introd.), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1982.

Hernández Galicia, Óscar, “*‘Que es buen día en una casa cuando llora un penitente’: Las lágrimas como motivo literario en sermones y otros textos de oratoria sagrada novohispana (siglos XVII y XVIII)*”, tesis de licenciatura, UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

Herrejón Peredo, Carlos, *Del sermón al discurso cívico. México 1760-1834*, México, El Colegio de Michoacán, 2003.

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”, en *Heterofonía*, 134-135, México, CENIDIM, 2006, pp. 43-88.

Koegel, John, “Salazar, Antonio”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 572-575.

Knighton, Tess, y Torrente, Álvaro, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Great Britain, Ashgate, 2007

Krutitskaya, Anastasia, *Los villancicos cantados en la catedral de México (1690-1730): edición y estudio*, tesis doctoral, México, UNAM- Facultad de Filosofía y letras, 2011.

Lavrín, Asunción, “*La Congregación de San Pedro. Una cofradía urbana en el México colonial 1604-1730*”, en *Historia Mexicana*, vol. XXIX, núm. 4, El Colegio de México, abril-junio, 1980, pp. 562-601.

López-Calo, José, *Historia de la Música Española: siglo XVII*, vol. 3, Madrid, Alianza, 1982.

Mâle, Emile, *L'art religieux apres le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI a XVIII siècle (Italie, France, Espagne, Flandres)*, Paris, A. Colins, 1932.

Marín López, Javier, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1912): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y América*, María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357.

Mayer, Alicia, *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Marqués de Santillana, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2002.

Masera, Mariana (ed.), *Literatura y culturas populares en Nueva España*, México, Azul editorial- UNAM, 2004.

Medina, José Toribio, *La imprenta en México (1559-1821)*, vol. III, Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1912.

Méndez Plancarte, Alfonso (ed.), *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Villancicos y letras sacras*, vol. II, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.

Menéndez Pidal, Antonio, “La primitiva poesía en la lírica española”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1957, pp. 203-274.

Owens Ward, John (ed.), “Villancico”, en *Diccionario Oxford de la música*, vol. 2, España, Oxford University Press, 1984, pp. 1305 -1308.

Pascual Buxó, José, “Iconografía y emblemática (el estatuto semiótico de la figuración)”, en *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Universitat de Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, 4 vols. , Barcelona, 1992, vol. 4., pp. 1273-1278.

Pérez Puente, Leticia, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México 1653-1680*, México, UNAM-IISUE, 2005.

Plazaola, Juan, *El arte sacro actual: Estudio, panorama, documentos*, Madrid, La editorial católica, 1965.

Pope, Isabel y Laird, Paul, “Villancico”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) 2.a ed., 29 vols., London, Macmillan, vol. XXVI, pp. 621-628.

Querol Gavaldá, Miguel, *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

_____, *Polifonía policoral litúrgica. Música barroca española*, vol. 2, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto español de musicología, Barcelona, 1982.

Robles, Antonio, *Diario de Sucesos notables (1665-1703)*, Vol. 1, Porrúa, México, 1946.

Roselló Soberón, Estela, *Así en la tierra como en el cielo: manifestaciones de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 2006.

Ruiz Gomar, Rogelio, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, vol. II, México, Museo Nacional de Arte, 2000

Sagrada Biblia, Madrid, La editorial católica, 1971.

San Agustín de Hipona, *Obras completas*, vol. 7, Amador del Fueyo (trad. y pról.), Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1950.

San Vicente Ferrer, *Biografía y escritos*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1956, p. 604.

Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.

Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Italia, Grupo Azabache, 1992.

_____, *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1985.

Sierra, José, “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico”, en *Nassarre*, vol. XVII, 1-2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-CSIC, 2001, pp. 115-153.

Sigaut, Nelly, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en *Esplendor y Ocaso de la cultura simbólica*, Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill (eds.), Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002,

Sobrino, María de los Ángeles, “Entre la especulación y el obrar: la función emblemática de María”, en *Juegos de Ingenio y agudeza; la pintura emblemática en Nueva España*, México, MUNAL, 1994, pp. 193-206

Stevenson, Robert, *Christmas music from Baroque Mexico*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 5.

Tenorio, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México, 1999.

Torrente, Álvaro, “Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America”, en *Pliegos de Bibliofilia*, núm. 19, 2002, pp.1-19.

Tudela Calvo, María Eva, “Antonio de Salazar (c.1615-1715) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)”, en Lucero Enríquez (ed.), *I Coloquio Musicat. Música catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006, pp. 105-136.

Varwig, Bettina, “Mutato semper habitu: Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric”, en *Music & Letters*, vol. 90, no. 2, 2009, pp. 215-239, www.ml.oxfordjournals.org

Villanueva, Carlos, “Villancico”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Emilio Casares Rodicio (ed.), 2002, vol. 10, pp. 920-923.

Wardropper, Bruce, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Wilson, Blake, "Rhetoric and music" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) 2.a ed., 29 vols., London, Macmillan, vol. 21, pp. 261-275.

Páginas web

Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/>

Brown University Library: <http://library.brown.edu/>

Diccionario de la lengua española, Vigésimo segunda edición, 2001, <http://buscon.rae.es/draeI/>

Dirección General de Bibliotecas-UNAM / Catálogos colectivos / Catálogo de tesis: <http://www.dgbiblio.unam.mx/index.php/catalogos>

Fondazione Federico Zeri. Università di Bologna: <http://www.fondazionezeri.unibo.it/>

Google books: <http://books.google.com.mx>

Hathi Trust Digital Library: <http://www.hathitrust.org>

IMSLP Petrucci Music Library: <http://imslp.org/>

Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. SIGNUM. BIVIO. Biblioteca Virtuale Online: <http://bivio.filosofia.sns.it/index.php>

Internet Archive Digital Library: <http://archive.org/index.php>

Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com>

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente: www.musicat.unam.mx

Vatican: The Holy See: <http://www.vatican.va/>