



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

Villancicos novohispanos a la Inmaculada Concepción de María.

Siglos XVII-XVIII

QUE PRESENTA:

Iván Rey Maldonado Mora

que para obtener el grado de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

ASESORA:

Dra. Ana Castaño Navarro

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Esta tesis fue escrita en medio de la pandemia que sacudió al mundo entero. Hubo muchos momentos en que quise rendirme, en que pensé que no tenía lo necesario para lograrlo y en que casi me pierdo entre los naufragios cotidianos. Pero la gracia de Dios obró a través de muchas personas, a quienes expreso aquí mi más profundo amor. Sean mis palabras un sencillo retablo en agradecimiento por los dones recibidos, y mi testimonio un cálido gesto de apoyo para el lector o la lectora que acaso sienta pesar en su corazón al momento de coincidir con este trabajo: no estás solo, no estás sola, el amor no nos abandona.

A mi familia, Carolina Mora, Reyes Maldonado y Patricia Maldonado, quienes no sólo han comprendido pacientemente que escribir pocas veces es sencillo, sino que además han creído de corazón en mi decisión, tomada ya hace algunos años, de dedicarme a la literatura. Gracias por la oportunidad que aquí recibe su primer fruto. Ojalá que sea uno de muchos logros compartidos.

A mi queridísima profesora y asesora Ana Castaño, quien creyó en mis habilidades y me ayudó a desarrollarlas, siempre con mucha paciencia, empatía y calidez. No hay palabras suficientes para darle el reconocimiento justo a su apoyo, sus enseñanzas y su ejemplo.

A Helen, por la alegría, la ternura y la creatividad compartidas. Por las horas de estudio y de amor, de cuidado y embeleso. Por la vida iluminada con esos ojos de almendro. Por lo que ya somos y los sueños. Por el arte de cada día, siempre a su lado. Mi corazón leal se amerita en su nombre.

A Magali Vázquez, quien ha sido una amiga invaluable desde el principio de nuestras andanzas hispánicas. Las pláticas sin fin, las desveladas, los paseos por la ciudad y, sobre todo, sus reflexiones han acendrado mi alma a lo largo de los años.

A Erick, por ser mi cómplice literario desde el comienzo de todo. Por las tardes de Lourdes, Piazzolla y Goyeneche, de museos vacíos, Santa María la Ribera y ensayos poéticos. Por las dichas muertas y los tiempos idos.

A Mon, por su cariño y su pasión inspiradora, por su compañía cálida y reconfortante. Hay en sus palabras una calma recobrada que chispea de regocijo.

A Ana Rosa, cuya dulzura y empatía me auxilió en muchos momentos de desaliento, y me acompañó en los de entusiasmo por el futuro y por las letras.

A Natalia, por una dichosa amistad de tantos años, y por la oportunidad de pertenecer a un gran equipo de trabajo (Ericka, Perla, Renata, David y Javier), al que vaticino un futuro exitoso. Merece una mención especial *Joelyn Iztel*, cuya jovialidad ameniza cada jornada y me recuerda que siempre hay un motivo para sonreír.

A las amistades que estuvieron presentes con sus palabras de aliento, su ánimo, su compañía y su cariño: Miguel Ángel Vega, Carlos Oropa, Itzel López, Lesvia, Sarahí, Celeste, Magali, Claudia, Dayren, Juan Manuel e Itzel Vázquez.

Por último, agradezco a la DGAPA que, a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM, me otorgó una beca de conclusión de estudios y de titulación al formar parte del proyecto “Las literaturas en México en la época novohispana. Historia y corpus multidisciplinario” (AG400418), a la Dra. Cecilia Cortés, quien amablemente me compartió su archivo digital del juego de villancicos de 1686 y a mis sinodales: Jessica C. Locke, Jorge Gutiérrez Reyna, José Antonio Muciño Ruiz y Ana Elvira Vilchis Barrera.

Índice general

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1. EL VILLANCICO EN LA TRADICIÓN HISPÁNICA ..	15
1.1 BOSQUEJO HISTÓRICO	18
1.1.1 Origen del villancico.....	19
1.1.2 Villancico glosado, cortesano o de cancionero	19
1.1.3 Divinización de la poesía y Contrarreforma.....	21
1.1.4 El villancico culto de la segunda mitad del siglo XVI.....	24
1.1.5 Villancico de iglesia o paralitúrgico.....	26
1.1.6 El villancico barroco.....	28
1.1.7 Villancico dieciochesco.....	34
CAPÍTULO 2. ASPECTOS MÉTRICOS DE LOS VILLANCICOS.....	37
2.1 ESTRIBILLOS	41
2.1.1 Estribillos romanceados.....	42
2.1.1.1) 11-11-7-5.....	42
2.1.1.2) Cuarteta asonantada heptasílabo + refrán	42
2.1.1.3) cuarteto asonantado (11-11-11-12 [hipermétrico]) + refrán	43
2.1.1.4) Hexasílabos + pentasílabos.....	43
2.1.1.5) 10-9-11-11-6-9	44
2.1.2 Estribillos no romanceados.....	44
2.1.2.1) Pareados	44
2.1.2.2) Pareado + tercerilla.....	45
2.1.2.3) Pareado + cuarteta asonantada + refrán	46
2.1.2.4) Cuarteta asonantada hexasílabo + “quintilla asonantada”	46
2.1.2.5) Villancico tradicional	47
2.1.2.6) Madrigal	47
2.1.2.7) Otras series heterométricas	48
2.1.2.8) Series poliestróficas.....	49
2.1.2.8.1) Cuartetos heterométricos.....	50
2.1.2.8.2) Cuarteta heptasílabo asonantada + pareado + tercerillas.....	51
2.2 COPLAS	51
2.2.1 Coplas romanceadas.....	52
2.2.1.1) Cuartetos asonantados octosílabos	52
2.2.1.1.1) Cuarteta asonantada octosílabo + refrán	53
2.2.1.1.2) Cuarteta asonante octosílabo + cuarteta hexasílabo	55
2.2.1.1.3) Cuarteta asonante octosílabo / endecha real + 5-6-6-7-11	56
2.2.1.2) 8-8-6-6-6-6 + refrán.....	56
2.2.1.3) Endecha real	57
2.2.1.3.1) 7-11-7-11	57
2.2.1.3.2) 7-11-7-11 + 7-11.....	58
2.2.1.4) Otras combinaciones estróficas	59
2.2.1.4.1) 8-8-10-12 + 5-10-11	59
2.2.1.4.2) 7-10-7-9 + refrán	60
2.2.2 Coplas no romanceadas	60

2.2.2.1) Seguidilla.....	60
2.2.2.2) Sextilla + refrán	61
2.2.2.3) Octavilla	61
2.2.2.4) Cuarteta + pareado + refrán	61
2.2.2.5) Quintilla.....	62
2.2.2.6) Seguidilla compuesta.....	62

CAPÍTULO 3. EL DOGMA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA 64

3.1 ASPECTOS TEOLÓGICOS.....	66
3.1.1 <i>El pecado original</i>	66
3.1.2 <i>Cristocentrismo</i>	68
3.1.3 <i>El misterio de la Encarnación</i>	70
3.1.4 <i>Mariología y exégesis bíblica</i>	71
3.2 ASPECTOS HISTÓRICOS Y CULTURALES	78
3.2.1 <i>Raíces de la Inmaculada Concepción</i>	78
3.2.2 <i>La concepción inmaculada de María en la Edad Media</i>	80
3.2.3 <i>Origen del inmaculismo español</i>	81
3.2.4 <i>El inmaculismo durante la Contrarreforma</i>	82
3.2.5 <i>El siglo inmaculista</i>	85
3.2.6 <i>El inmaculismo novohispano</i>	88
3.2.7 <i>La conformación artística de la creencia en la Inmaculada Concepción</i>	91
3.2.8 <i>La identidad inmaculista de la Monarquía hispánica</i>	95

CAPÍTULO 4. EL CONTENIDO DE LOS VILLANCICOS..... 98

4.1 ESTRUCTURA DE LOS JUEGOS DE VILLANCICOS	99
4.2 ESTRATEGIAS DISCURSIVAS Y SUBGÉNEROS DEL VILLANCICO BARROCO.....	102
4.2.1 <i>Villancico ecoico</i>	103
4.2.2 <i>Villancico esdrújulo</i>	104
4.2.3 <i>Villancico con sobrepujamiento</i>	105
4.2.4 <i>Otros villancicos conceptuales</i>	106
4.2.5 <i>Villancico en metáfora de</i>	110
4.2.6 <i>Villancico burlesco (jácara)</i>	112
4.2.7 <i>Villancico castellano-latino</i>	115
4.2.8 <i>Villancico dialogado o a dos voces</i>	117
4.2.9 <i>Villancico autorreferencial</i>	118
4.2.10 <i>Figuras de repetición en el villancico</i>	121
4.3 LOS TÓPICOS MARIANOS.....	123
4.3.1 <i>La derrota del mal. Imágenes de origen apocalíptico</i>	124
4.3.2 <i>El pecado original. La presencia del Génesis</i>	127
4.3.3 <i>El Cantar de los Cantares y las imágenes lauretanas</i>	128
4.3.4 <i>Las prerrogativas marianas</i>	133

ESTA EDICIÓN..... 140

CRITERIOS DE EDICIÓN.....	141
ERRATAS Y CASOS PROBLEMÁTICOS	143

VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES, A LOS MAITINES DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE LA MADRE DE DIOS, MARÍA, SEÑORA NUESTRA, ESTE AÑO DE 1686.....	147
<i>PRIMERO NOCTURNO</i>	147
VILLANCICO I	147
VILLANCICO II	150
VILLANCICO III.....	152
<i>SEGUNDO NOCTURNO</i>	155
VILLANCICO IV	155
VILLANCICO V	158
VILLANCICO VI	162
<i>TERCERO NOCTURNO</i>	165
VILLANCICO VII	165
VILLANCICO VIII.....	167
LETRAS DE LOS VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN LOS MAITINES SOLEMNES DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE MARÍA SANTÍSIMA, SEÑORA NUESTRA, EN LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE ESTA CIUDAD DE LOS ÁNGELES, ESTE AÑO DE 1721.....	170
<i>PRIMERO NOCTURNO</i>	170
VILLANCICO I	170
VILLANCICO II	172
VILLANCICO III.....	174
<i>SEGUNDO NOCTURNO</i>	177
VILLANCICO IV	177
VILLANCICO V	178
VILLANCICO VI	180
<i>TERCERO NOCTURNO</i>	183
VILLANCICO VII	183
VILLANCICO VIII.....	185
LETRAS DE LOS VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE LA CIUDAD DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES, EN LOS MAITINES SOLEMNES DE LA LIMPIA CONCEPCIÓN DE MARÍA SANTÍSIMA, NUESTRA SEÑORA, ESTE AÑO DE 1722.	188
<i>PRIMERO NOCTURNO</i>	188
VILLANCICO I	188
VILLANCICO II	190
VILLANCICO III.....	192
<i>SEGUNDO NOCTURNO</i>	195
VILLANCICO IV	195
VILLANCICO V	196
VILLANCICO VI	199
<i>TERCERO NOCTURNO</i>	200
VILLANCICO VII	200
VILLANCICO VIII.....	202
A MODO DE CONCLUSIÓN	205
BIBLIOGRAFÍA.....	207

Introducción

Presento una edición modernizada y anotada de tres juegos de villancicos a la Inmaculada Concepción de María, cantados en la catedral de Puebla en 1686, 1721 y 1722. Cada uno se conforma de ocho poemas acomodados en tres nocturnos, que corresponden al orden en que se cantaron durante la celebración de los maitines. Se obtuvieron de pliegos sueltos, formato más utilizado para la venta de esta literatura. Cabe decir que seguramente cada pliego es un testimonio único, ya que no solían publicarse los juegos completos de otra manera. Pero sin duda deben existir más versiones de algunos de estos villancicos en fuentes manuscritas, o quizás en algún libro atribuidos a un autor, o en algún otro pliego suelto: como se leerá a lo largo de la tesis, la reutilización de villancicos y su anonimia (que facilitaba las atribuciones equivocadas) fueron prácticas comunes.

La edición se complementa con un estudio que he ordenado siguiendo la clásica dicotomía de estructura y contenido. Así, en el primer capítulo repaso el desarrollo histórico de las formas poéticas llamadas *villancico*, en especial las creadas a partir del siglo XV, período en que se inicia una progresiva revaloración y apropiación de la poesía popular en los círculos cortesanos y letrados que llegará a su cenit con la revolución lírica realizada por Góngora y su generación, la cual configurará las características formales del villancico barroco que, dicho sea de paso, se distingue por su acompañamiento musical, su variedad métrica y por componerse de un *estribillo* y una serie de *coplas* (en ocasiones presenta también una *introducción* y un *recitativo*). Para describirlo recurrí al valiosísimo *Arte poética* de Juan Díaz Rengifo, publicado por primera vez en 1592, con varias ediciones posteriores, y actualizado a principios del siglo XVIII por Joseph Vicens, quien le añadió nuevos capítulos,

entre los cuales se encuentran los dedicados al “nuevo estilo de villancicos” (cap. XXXIX y ss.).

De esta manera doy paso, en el segundo capítulo, al análisis métrico de los villancicos editados. Con tal objeto, he seguido principalmente la tesis de Martha Lilia Tenorio sobre los villancicos de sor Juana y *Cuatro ensayos sobre arte poética* de Antonio Alatorre. Motivado por la idea de plantear una tipificación de todas las formas métricas encontradas, no me limité a presentar la descripción de cada villancico siguiendo el orden de cada juego, sino que utilicé una clasificación basada en la configuración de los poemas: hallé que uno de los ejes que los rigen es la presencia o la ausencia de una composición *romanceada*. Es importante recordar que entre las principales innovaciones de la generación gongorina se encuentra la renovación del romance y la incorporación de su asonancia en otras formas poéticas que entonces se volvieron híbridas. Asimismo, retomé el criterio que Tenorio siguió al analizar por separado los estribillos y las coplas, pues cada parte posee características propias que ameritan un análisis por separado; cabe aclarar que a cada uno le correspondía, además, un acompañamiento musical distinto.

Los villancicos editados pertenecen a una incontable serie de expresiones artísticas que exaltan y celebran la Inmaculada Concepción de la Virgen, doctrina y advocación mariana que tuvo un arraigo sin parangón en el mundo hispánico después del Concilio de Trento. En pocas palabras, dicho concepto se refiere a que María, por los méritos de su hijo, nació libre del pecado original. Las implicaciones teológicas de esta aseveración generaron un prolongado debate dentro de la Iglesia occidental que se intensificó en España y sus territorios durante el siglo XVII a tal grado que la defensa del inmaculismo rebasó el ámbito religioso y se transformó en un fenómeno político, social y cultural difícil de dimensionar hoy en día. A decir verdad, prevalecen el desconocimiento de este proceso histórico y las

interpretaciones erróneas del misterio concepcionista, incluso entre los católicos, lo cual impide la adecuada valoración de sus manifestaciones artísticas. Por consiguiente, en el tercer capítulo explico a detalle la llamada pía opinión junto con una revisión de los principales sucesos que modelaron su devoción en la Península ibérica y más adelante en suelo novohispano. Para ello tuve en especial consideración las reflexiones contenidas en el interesantísimo libro *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, editado por Ruiz Ibáñez y Sabatini, ya que sintetiza lo dicho hasta ahora sobre este interesante fenómeno histórico.

A continuación, expongo mis observaciones acerca de lo que he denominado estrategias discursivas, es decir, las diferentes maneras en que los poetas configuraron sus poemas. Al igual que en el análisis métrico, mi intención fue sistematizar los recursos retóricos y subgéneros que encontré, pues en mi proceso de investigación noté que, aunque se ha escrito mucho sobre ello, nadie ha presentado un panorama que permita apreciar la diversidad retórica del villancico barroco. Por su parte, planteé algo similar con el conjunto de símbolos marianos que los villanciqueros utilizaron como materia prima de sus obras. Para dicha tarea me apoyé principalmente en diferentes manuales y estudios de arte barroco, pues cabe señalar que la pintura y la poesía religiosa de esta época tuvieron una relación más cercana de lo que solemos considerar debido, entre otras cosas, a que la iconografía y los tópicos inmaculistas son, por así decirlo, dos caras de una moneda cuyo origen es el mismo: la tradición y la exégesis bíblica.

La inspiración de este trabajo es un genuino amor por la poesía religiosa de nuestros Siglos de Oro, así como el afán de comprender los distintos elementos literarios y doctrinales que la constituyen. Me parece importante declarar que considero los poemas que edito y estudio como piezas invaluable del patrimonio espiritual hispánico. Los villancicos, al igual

que otras expresiones devocionales, no se pensaron fundamentalmente como *arte*: el goce estético no fue la finalidad, sino un medio de celebración y discernimiento de lo divino.

Por lo tanto, debe considerarse en su valoración aquello que los distingue y aleja de nuestras nociones modernas de literatura y del quehacer artístico. Si bien la demanda constante de villancicos propició la experimentación métrica y la búsqueda de novedades líricas, no dejó de ser una poesía convencional, regida por una serie bien definida de pautas tradicionales con la que sus creadores debían materializar una piedad colectiva, impersonal, por más que encontremos guiños particulares y geniales en los grandes villanciqueros como sor Juana. No se escribió de modo espontáneo para destinarse a la lectura silenciosa y solitaria, fue poesía de encargo, financiada por los organizadores de la fiesta en que se presentaría, acompañada de música, a la multitud congregada. Finalmente, no hay que perder de vista que esta poesía existió plenamente sólo en una ocasión específica e irrepetible: la noche en que se celebraron los maitines de alguna solemnidad de la Iglesia. De aquella melodía, de aquella atmósfera iluminada por las velas y cirios, perfumada por las flores y el incienso, vivificada por la algarabía de la gente, de aquella devoción nos queda la palabra como un eco lejano, pero que chispea en nuestra sensibilidad gracias a la sempiterna emoción del arte.

Capítulo 1. El villancico en la tradición hispánica

Han existido, a través de los siglos, diversas formas poético-musicales denominadas *villancico*, de modo que resulta imposible desarrollar una definición concreta que las englobe inequívocamente a todas; la primera tarea de quienes las estudian es establecer para sus corpus y textos académicos unas coordenadas temporales y estéticas que permitan comprender de qué manera emplean dicho término. No obstante, como se verá en las siguientes páginas, todas estas formas poético musicales están más o menos relacionadas entre sí, ya que en unos casos las conecta su evolución formal y temática, y en otros las vincula su finalidad, el tono o el sentimiento. En general, se puede decir que todas ellas tienen en común que se destinan al canto, presentan un estribillo, tienden a un estilo popularizante y, desde finales del siglo XVI, su contenido es religioso (Tenorio, 1997: 1).

Para clasificar los diferentes tipos de villancicos, se han establecido criterios que se centran en su origen, sus temas, sus características métricas y musicales, o la época en que prosperan. Desde luego, cada uno posee sus propias definiciones, lo cual puede resultar confuso. Por tal razón, considero importante tenerlas presentes.

Algunos autores parten de la distinción entre el villancico *popular* y el *erudito* (Subirá, 1962: 5, 23-27; Aizpurua, 1982: 7; Figueroa, 2012: 9-10). El primero, que bien podría llamarse folclórico, nace y se difunde en el pueblo, es usualmente anónimo, tiene una esencia familiar, pintoresca y sencilla, se canta en las fiestas, las calles o afuera de los templos y se limita a los temas navideños centrales: la adoración de los pastores y su viaje a Belén, la maternidad de María y las cándidas canciones de cuna para arrullar al Niño Dios. Por su parte, aquel erudito (o culto) corresponde al que se elaboró a partir del siglo XV, de autor identificado en muchos casos, y pensado para un público palaciego y con un bagaje cultural

que le permitiese apreciar su sofisticación artística; en pocas palabras, el producido en ambientes letrados.

No está de más puntualizar que los villancicos editados y analizados en este trabajo pertenecen a la clase erudita; por ello me centraré en su tradición y sus características. Aunque también debe aclararse que el villancico culto tiene su raíz en los populares, como lo advierte el *Diccionario de Autoridades*, en el que se define como una “composición de poesía con su estribillo para la música de las festividades en las iglesias. Díjose así según Covarr. de las canciones villanescas, que suele cantar la gente del campo, por haberse formado a su imitación”.¹ Fue precisamente su asociación con lo rústico lo que originó la palabra villancico (diminutivo de villano, relativo a la villa o aldea), de igual manera que sus variaciones arcaicas *villanesca*, *villancete*, *villancejo* e incluso *serranilla* (Méndez, 1952: XI).

Como adelanté, la mayoría de los villancicos cultos manifiestan una intención popularizante, es decir, el propósito de imitar la lírica popular. Sus autores nunca dejaron de retomar o inspirarse en los cantarcillos, expresiones, refranes, adivinanzas, modos de hablar y ciertos aspectos de la vida cotidiana del vulgo. Dicha tendencia recibió un gran impulso con la incorporación de los villancicos en los grandes espectáculos públicos, de auditorio variopinto, a partir de mediados del siglo XVI (Frenk, 1989: 65-66; Krutitskaya, 2011: 210-217; Morales, 2013: 19-32). Por tal motivo no han faltado quienes aprecian estas obras no sólo por su valor estético, sino también como testimonios históricos (Méndez, 1952: VIII, LXIV-LXV; Tenorio; 1997: 72).

¹ Sebastián de Covarrubias dice en su *Tesoro de la lengua castellana o española* que las villanescas son “canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Este mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi” (1674: fol. 210r).

En su modalidad religiosa, el villancico erudito tuvo el objetivo de alimentar la devoción de los feligreses y reforzar en su mente los principales cultos, ideas y dogmas de la Iglesia católica a través del goce estético, lo cual deja claro por qué era especialmente importante que resultase atractivo para distintos tipos de receptores (Rodríguez, 2014: 28-32). Asimismo, hay que considerar, a la hora de evaluar su carácter dual, que su ejecución se daba en un contexto festivo que permitía en considerable medida la risa, la ingenuidad y la “rudeza” (a decir de la crítica ávida de solemnidad y pulcritud clasicista) de los motivos “popularistas” con los cuales, desde luego, se sentían identificados, incluidos y emocionados los sectores más humildes del público: “había que hablar a todos –aunque no siempre simultáneamente– [...]. Lo llano y popular debía alternarse con lo académico, y lo único esencial era que nadie careciese de su bocado” (Méndez, 1952: LXIV).

En el aspecto musical, el villancico popular es, por lo general, monódico; mientras que su par, polifónico, o sea, compuesto para ser interpretado por varias voces (Aizpurua, 1982: 7). Ambos tuvieron al principio un acompañamiento instrumental simple, muy similar, pero con el paso del tiempo la música del villancico erudito se refinó, introdujo el contrapunto y recibió una notable influencia del madrigal italiano, la cual lo dotó de mayor elegancia, sutileza y complejidad técnica. Sin embargo, aun en las piezas más elegantes no dejó de sentirse algo de la "original sencillez y espontaneidad " de sus raíces (1982: 12-14).

Al contrario de lo que hoy suele pensarse, existe, además del villancico *religioso*, otro *profano* o *secular*. De hecho, la revisión de los principales cancioneros del siglo XVI revela que en esa época el contenido “humano” (amoroso, burlesco, pastoril...) fue más frecuente que el sacro (Aizpurua, 1982: 8). El creciente gusto por las contrahechuras a lo divino, impulsado por el despliegue cultural contrarreformista, sumado a la preferencia del público, propició que esta poesía y su música se emplearan cada vez más con fines devocionales, hasta

que quedaron asociadas por completo a las fiestas de la Iglesia (Wardropper, 1958: 184-192; Tenorio, 1997: 13-19).

Por lo anterior, durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, se les llamó villancicos, casi en exclusiva, a las piezas en lengua vernácula, agrupadas en juegos y cantadas en los maitines de las principales fechas del calendario católico (Méndez, 1952: XIII). Las composiciones hechas para las demás celebraciones a menudo recibieron otros nombres, como *chanzoneta* o *letra*, aunque desde el punto de vista métrico no presentan diferencias sustanciales con el villancico. Esto no significa que dejaron de escribirse “villancicos” o cancioncitas seculares, sólo que su evolución continuó bajo otras denominaciones y por otros caminos formales y estilísticos que tienen puntos de contacto todavía no explorados en su totalidad.

1.1 Bosquejo histórico

Resulta imprescindible conocer, por lo menos en líneas generales, el desarrollo histórico del villancico para valorar sus características. Se advierte, con lo dicho hasta ahora, que su “comportamiento líquido” (poético-musical, culto-popular, sacro-profano) le permitió adaptarse a los diferentes gustos de cada siglo, pero también hay que considerar, en una perspectiva más amplia, el paulatino reconocimiento y la apropiación de la lírica popular por parte de los círculos cortesanos y letrados. No es exagerado afirmar que el éxito del villancico en el período Barroco representa la culminación de dicho proceso, en el cual se debe incluir al romance y otras formas poéticas tradicionales utilizadas de nuevo con un alto grado de refinamiento artístico.

1.1.1 Origen del villancico

En sus inicios, el villancico era “cualquier canto o diálogo pastoril, o más en general rusticano,” al que le resultaba “indiferente el contenido profano o sacro” (Méndez, 1952: XI-XII). El redescubrimiento de la lírica medieval española ha revelado que las raíces de la poesía “de tipo tradicional”, en boga durante los Siglos de Oro, se remontan hasta esas cancioncillas populares o semipopulares vinculadas con las cantigas de amigo y las jarchas (Alonso, 1969: 19; Tenorio, 1997: 2).

No se sabe si dichas cancioncillas fueron en algún momento una unidad independiente o si funcionaron siempre a modo de cabeza o estribillo en composiciones más grandes. Sea como fuere, algunos estudiosos, siguiendo las reflexiones de Dámaso Alonso, consideran que el villancico es únicamente aquella estrofitita que sirvió de “núcleo lírico”, a partir del que se creó “una *muwassaha* o un zéjel árabe en el siglo XI o XII, una glosa zejelesca en castellano en el XIV o en el XV, o una nueva glosa en el XVII” (Krutitskaya, 2011: 14), y que se transmitió a través de reelaboraciones y reutilizaciones, las cuales imposibilitan, en muchos casos, datar con precisión su origen.

1.1.2 Villancico glosado, cortesano o de cancionero

A mediados del siglo XV inicia una etapa de valoración de la lírica popular que abarca, de acuerdo con Margit Frenk, hasta 1580, año en que despegla la actividad literaria de Góngora.² Se extiende, entre los poetas cortesanos, la práctica de insertar aquellas estrofitas tradicionales en poemas de su propia factura, los cuales se conservaron mayormente en cancioneros (Tenorio, 1997: 3-7).

² Para conocer las distintas etapas que propone la autora, léase “Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro” (2006: 58-96).

Al principio, estos “cantares de vulgo” no se ciñeron a un esquema preciso: bastó con que en un poema apareciese una cancioncilla y que su tono fuera popularizante. De ahí que recibiesen diferentes denominaciones y que se “confundieran” con otras composiciones acompañadas de música como la *canCIÓN*. La crítica moderna ha intentado esclarecer de qué modo operaron los diferentes términos que se pueden encontrar; sin embargo, dicha labor no ha dado resultados concluyentes, pues no pocas veces las distinciones resultan artificiosas y llenas de excepciones (Tenorio, 1997: 7-9). Incluso en años posteriores, cuando se consolidó la estructura cabeza-pies (que se verá más adelante), con su mudanza, vuelta y repetición, se escribieron muchos poemas de esta forma que ni recibieron el nombre de villancico ni son reconocidos como tal por la mayoría.³

El primer testimonio del uso de la palabra villancico fue en relación con el famoso poema atribuido al marqués de Santillana (1398-1458) “Villancico fecho a unas tres fijas suyas”, cuyas estrofas rematan con diferentes versos tradicionales, sin que ninguno opere como estribillo, lo que, quizás, es evidencia de que, inicialmente, el único criterio para emplear el término (y sus equivalentes) era la presencia del “núcleo lírico” popular (Sánchez, 1969: 48).

Con el paso del tiempo apareció el esquema *estrofa de tipo tradicional-glosa culta*, que se arraigó a finales del siglo XV y principios del XVI, cuando se puso de moda en el ambiente cortesano. Así lo demuestra la gran presencia de villancicos glosados, varios escritos por excelentes poetas como Juan del Encina (1468-1529), en el *Cancionero musical de Palacio* y otras recopilaciones de la época (Krutitskaya, 2011: 12-13). Asimismo, aparecieron los primeros de ellos completamente cultos, con el carácter “discursivo y

³ Son gran ejemplo algunos poemas de santa Teresa de Jesús, entre los que destaca el celeberrimo “Vivo sin vivir en mí”.

razonador” de la poesía trovadoresca, “muy dada al juego con las palabras y los conceptos, a las reiteraciones, las antítesis y las paradojas”, que, como señala Margit Frenk, se aligeró precisamente con el influjo de la lírica popular (1989: 52).

1.1.3 Divinización de la poesía y Contrarreforma

De modo paralelo, se usaron las cancioncillas tradicionales con fines religiosos. Desde mediados del siglo XV, se dieron en España, con especial ahínco, las *contrahechuras a lo divino*, o *contrafacta*, entre las cuales fueron muy famosas las del poeta Juan Álvarez Gato (¿1440?-1509). En los primeros años de la siguiente centuria ya era común adaptar el villancico primitivo, originalmente de tema secular, a una composición devota, glosándolo o rehaciéndolo (Wardropper, 1958: 184-185; Frenk, 2006: 97-108).

Arropado por su creciente moda, e impulsado por el celo evangelizador, llegó el villancico a tierras americanas. De acuerdo con el testimonio de cronistas como Motolinía, fray Jerónimo de Mendieta y Juan de Torquemada, la enseñanza de música y canto a los indígenas, cuya habilidad para componer villancicos en su lengua destacan, comenzó poco tiempo después del arribo de los primeros franciscanos (Méndez, 1952: XXX-XXXI; Krutitskaya, 2011: 26-27). Al principio, los misioneros aprovecharon la tradición española de incluir estos poemitas en obras teatrales con una clara función didáctica, pues resultaba efectivo sintetizar las ideas elementales cristianas, sobre todo dogmáticas, en unos cuantos versos fáciles de comprender y memorizar.⁴ También se produjeron muchos de ellos debido a la demanda de las incipientes catedrales, en las cuales se adoptaron de inmediato las prácticas festivo-musicales de la Península (Tenorio, 1997: 70-71). Este contexto de ímpetu

⁴ Para conocer algunos ejemplos de este tipo de villancico, véase Méndez (1952: XXX; 2008: 92-93) y Tenorio (2010: 140-141, 151).

religioso, más la consolidación del villancico como forma poética destinada a temas sacros, impidió la proliferación de los de contenido profano, de los que sólo se conocen unos pocos ejemplos novohispanos (Tenorio, 1997: 69).⁵

La “divinización” de textos ganó importancia, junto con la demás literatura religiosa, en el ambiente generado por la lucha de la Iglesia católica contra el avance del protestantismo, cuando ésta se vio obligada a plantear una serie de disposiciones, cuyo punto de partida fue el Concilio de Trento (1545-1563), para establecer límites claros entre la ortodoxia y la herejía, que se oponía, entre otras cosas, al culto a la Virgen y a los santos, al valor central del sacramento de la eucaristía, y al uso de imágenes sacras. Con el apoyo de los estados católicos y las órdenes religiosas, la Iglesia romana encauzó sus recursos económicos y humanos para renovarse y fortalecer su autoridad, fijar sus dogmas y ganar terreno entre los creyentes (Londoño, 2012: 9-11).

La actitud racional y mesurada, la preferencia por un culto privado, individual, y el fuerte carácter iconoclasta promovidos por los protestantes fueron combatidos con una “alternativa emocional” (Checa y Morán, 2001: 264) que se centró en la devoción popular, los actos colectivos de fe y una sucesión de programas pedagógicos, propagandísticos y ponderativos apoyados en el arte, que jugó un papel cada vez más importante a medida que en el pensamiento católico se daba una valoración positiva de la sensualidad, entendida como la influencia de los sentidos en el alma y en el conocimiento de las cosas (Checa y Morán: 211-222).

La labor contrarreformista se centró en los fieles, a los que se buscó persuadir, convencer, enseñar y aclarar los misterios de la fe. Por tal motivo, creció el interés en la

⁵ Véase el interesantísimo villancico de tema amoroso que recopila Méndez (2008: 9-11).

retórica y en todos los recursos disponibles para llevar a cabo dicho fin, como lo demuestran las palabras del dominico Tomás Trujillo, quien en su *Thesauri concionatorum libri septem* (Barcelona, 1579) expone que “el predicador ha de enseñar, deleitar y mover, siendo su enseñanza popular, es decir, apta para todo tipo de fieles”, para lo cual debe acercarse lo divino a lo cotidiano mediante el uso claro de palabras sencillas (Checa y Morán: 214-215). Tales ideas se materializaron en una inabarcable producción literaria que no se limitó a los sermones. En el campo de la poesía, se presentó la tendencia a exponer los misterios religiosos a través de imágenes concretas inspiradas en cualquier cosa o acaecimiento de la vida diaria (Frenk, 1989: 59).

Al nuevo panorama religioso se sumó el crecimiento de los centros urbanos y de una población ávida de fastos y entretenimientos, lo que favoreció el cultivo de la poesía, la música, la pintura y la escultura como actividades intelectuales y, sobre todo, como “ornamentos” de los grandes espectáculos públicos, con los cuales la Iglesia y el Estado se celebraron y reforzaron al estimular la cohesión social. La demanda masiva de composiciones en verso perpetuó la producción de una poesía *artesanal*, en la cual se incluye el villancico, ceñida a una tradición (con su abanico de formas métricas, recursos estilísticos y motivos) ya establecida, en la que toda expresión de individualidad se supeditó a las expectativas colectivas (Frenk, 1989: 50-59).

Las disposiciones tridentinas fueron recibidas y juradas en la Nueva España con la celebración del II Concilio Provincial Mexicano (1565), y ratificadas, veinte años después, en el Tercer Concilio convocado por el arzobispo-*virrey* Pedro Moya de Contreras (Toussaint, 1973: 8-11). Además, es importante decir que a partir de él se endurecieron las regulaciones para la organización de las fiestas religiosas, con lo que se depuraron y restringieron muchas expresiones antes vistas con buenos ojos por los evangelizadores. Lo

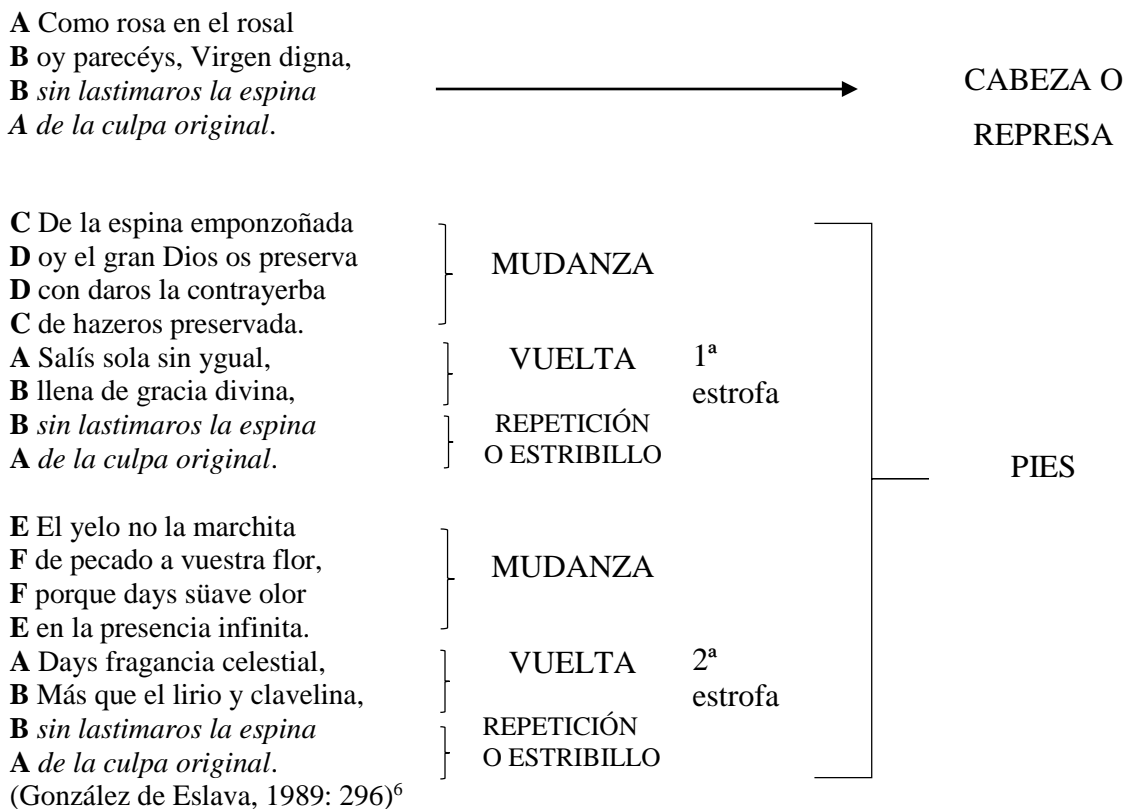
anterior y la consolidación del nuevo orden virreinal, sobre todo en las ciudades, dieron paso a nuevas manifestaciones literarias (Reyes, 1960: 326-327). El villancico novohispano, más flexible y adaptable que el teatro misionero, tuvo cabida en las nuevas exigencias de la Iglesia y en el gusto de una sociedad criolla siempre atenta a las novedades peninsulares y dispuesta a emularlas e incluso superarlas.

El villancico se volvió una de las formas preferidas dentro de esta poesía de circunstancias, seguramente porque permitía adaptar con facilidad una letra o una melodía estimada por el público a un nuevo tema, por lo usual devoto. A partir de la segunda mitad del XVI se produjeron muchísimas piezas sueltas y las primeras recopilaciones de villancicos religiosos, entre los que destacan el *Cancionero de Upsala* y, en el contexto novohispano, el “tardío” *Cancionero musical de Gaspar Fernández, o de Puebla-Oaxaca* (Tenorio, 1997: 12-14, 74-75; Krutitskaya, 2011: 27-30). A propósito, merecen destacarse, por anunciar “muchos de los recursos poéticos a los que recurrieron los villanciqueros del siglo XVII [...] los juegos de sentido, las chocarrerías populares, el tono narrativo, las variadas combinaciones métricas, [y] la inclusión de elementos líricos procedentes de muy diversas tradiciones” (Tenorio, 1997: 88), las villanescas del hispalense Francisco Guerrero (1528-1599) y las ensaladas de Fernán González de Eslava (1534-1601).

1.1.4 El villancico culto de la segunda mitad del siglo XVI

En esta época se consolidó la reconocida estructura cabeza-pies, de la que Juan Díaz Rengifo (1553-1615) hace una inestimable descripción en su *Arte poética* (1759: 44-52). La cabeza, o represa, puede ser un pareado, una tercerilla, una redondilla o una cuarteta (a veces con versos de pie quebrado) que actúa como “núcleo” del poema, pues expresa la idea o sentencia que lo fundamenta. Cada pie, por su parte, consta de una *mudanza*, llamada así porque

“muda” o “cambia” las rimas de la cabeza, una *vuelta* que las retoma y la *repetición* (*estribillo*) total o parcial de los versos finales de la misma:



En este villancico la vuelta se une con el estribillo para formar una segunda redondilla que completa la estrofa, pero en ocasiones sirve de enlace, a través de la rima, entre la mudanza y éste; o bien, está ausente. En cuanto al número de pies, por lo general no son demasiados, aunque no existe un límite establecido. Como puede entreverse, la flexibilidad formal no desapareció del todo.

Además, cabe apuntar que la cabeza concentra, o por lo menos intenta emular, la esencia del villancico primitivo, mientras que los pies realizan la antigua función de glosar. A partir de este período, los poetas comenzaron a escribir sus propios estribillos

⁶ También editado por Tenorio en su antología de poesía novohispana (2010: 217).

popularizantes, los cuales desplazaron paulatinamente a las estrofitas de canciones tradicionales. Dicha práctica, que pertenece a un proceso de “folclorización” de la poesía con el que se reinventó el lenguaje y la belleza de la lírica popular, se acentuó en la generación de Góngora y Lope, o sea, en el último cuarto del siglo XVI y hasta mediados del XVII (Krutitskaya, 2011: 16-17).

Musicalmente, al esquema poético cabeza-pies le corresponde uno de *estribillo-copla-estribillo*, es decir, tripartito: A-B-A. La cabeza tiene su música (A), que cambia a otra (B) con la mudanza y, después, se repite en la vuelta y la repetición literarias. En resumen, se tiene el siguiente modelo conjunto: A estribillo (cabeza) – B copla (mudanza) – A estribillo (vuelta y repetición). Aunque dicha estructura se consolidó con los villancicos de cabeza-pies, en realidad puede contener otras modalidades literarias, pues no está condicionada por la construcción poética, sino por las reglas de la música (Aizpurua, 1982: 18-20). Prueba de ello es que se conservó, con algunas variaciones como una presencia mayor de voces y la introducción de un coro adicional de instrumentos de cuerda (Krutitskaya, 2011: 21-22), durante el esplendor barroco del villancico, período en el que, como se verá más adelante, cambiaron considerablemente sus partes, su extensión y las formas poéticas que adoptó.

1.1.5 Villancico de iglesia o paralitúrgico

Sin duda, el suceso que determinó la definitiva especialización religiosa del villancico fue su incorporación al oficio de maitines. Aunque existen antecedentes de dicha práctica (Krutitskaya, 2011: 36-40), todo parece indicar que se “formalizó” gracias a fray Hernando de Talavera, primer obispo de Granada, quien la pensó como una estrategia para atraer y animar a los fieles. Al principio, los villancicos sólo se cantaban en Navidad y Corpus Christi,

pero poco a poco se emplearon en otras fechas importantes. La idea prosperó y, con el paso de los años, se difundió por toda España y sus dominios (Tenorio, 1997: 17-19).

Los maitines constituyen, junto con laudes, prima, sexta, nona, vísperas y completas, las horas canónicas del Oficio Divino (o Liturgia de las Horas), que es un conjunto de oraciones y lecturas organizadas por la Iglesia, reguladas en el *Breviario*, para que se recen a lo largo de la jornada. Durante muchos siglos se acostumbró orar los maitines cerca de la medianoche, o sea, en los primeros momentos del nuevo día; puede decirse que en las fechas especiales sirvieron como preámbulo del evento principal, la misa. Se conformaban de una invocación, un invitatorio (con su antífona, su salmo y su himno) y tres nocturnos, los cuales se componían, a su vez, de tres salmos con su respectiva antífona, un versículo con su respuesta y tres lecciones con su correspondiente responsorio.⁷ Dichos responsorios (ocho en total, tomando en cuenta que el final se cambiaba por un *Te Deum*), escritos en latín, se sustituyeron por los villancicos (Krutitskaya, 2011: 32-35).

Es importante mencionar que la práctica de incluir villancicos en las fiestas religiosas tuvo detractores desde el inicio. Ellos argumentaron que el canto en lengua vernácula restaba solemnidad al Oficio Divino y a las festividades, que algunos villancicos trataban temas vulgares, indecentes para un templo, y que mucha gente olvidaba sus obligaciones religiosas, pues asistía con el único fin de escucharlos.⁸ La polémica en torno a su uso provocó, en 1596,

⁷ La antífona es una breve invocación o sentencia que acompaña al canto de un salmo; el versículo, un ruego o máxima que se complementa con una respuesta. Las lecciones se conforman de pasajes de las Sagradas Escrituras, de una hagiografía o de la obra de algún Padre de la Iglesia; las lecciones bíblicas se ordenan en ciclos, aunque se pueden incorporar algunas relacionadas con la celebración del mismo modo que las otras dos. Finalmente, el responsorio es un conjunto de versos y respuestas, extraído de la Biblia o inspirado en ella, vinculado con el tema de la celebración y embellecido con acompañamiento musical.

⁸ Es realmente significativo el testimonio de Pedro Cerone (modernización mía): “No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recibido de todas las iglesias de España, y de tal manera, que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco quiero decir que sea siempre bueno, pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos distrae de ella [...]. ¿Qué efecto puede hacer semejante música sino forzar los oyentes, aun no quieran, a reírse y a burlarse, y a hacer de la Iglesia de

la prohibición, por parte de Felipe II, de cantarlos en la Capilla Real; no obstante, Jaime Moll (1970) demuestra que dicha actividad no se abandonó en realidad, aunque sí motivó que Felipe IV impusiera la revisión y aprobación previa de las letras (Krutitskaya, 2011: 36-42).

1.1.6 El villancico barroco

Este suceso enmarca la transición hacia el llamado *villancico barroco*, que es el típico del siglo XVII y buena parte del XVIII. A diferencia de su antecesor, podía añadirse a su estructura de estribillo-coplas una introducción y un recitativo, se agrupaba usualmente en juegos que respetan el orden de los maitines (tres nocturnos, con ocho villancicos en total la mayoría de las veces) y, al ser una pieza reservada para solemnizar las celebraciones religiosas especiales, era “puesto en metro músico” por un maestro de capilla (Tenorio, 1997: 21).

Hasta donde sé, no se ha descrito a detalle el paso del villancico culto del XVI al barroco, proceso que sin duda se relaciona estrechamente con las renovaciones e innovaciones líricas iniciadas en 1580, y continuadas hasta muy avanzado el siguiente siglo (Alatorre, 2007: 21-54). Los juegos más tempranos que se han documentado, tanto en pliegos sueltos como en otros formatos, datan de la segunda década del XVII (Tenorio, 1997: 22; Borrego, 2012: 103), entre los cuales destaca, por su autoría y particular belleza, uno compuesto por Luis de Góngora (2001: 164-181). Algunos datos sugieren que la costumbre de acomodar villancicos en series de ocho o nueve piezas se originó en el siglo anterior, pero ninguno es concluyente (Tenorio, 1997: 22, 24-25 y 28-29); lo cierto es que, aunque la

Dios un auditorio de comedias [...]? Que todo esto sea verdad, hállanse personas tan indevotas que [...] no entran en la iglesia una vez al año, y las cuales, quizá, muchas veces pierden misa los días de precepto sólo por pereza [...], y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que éstas [...], ni les pesa el levantarse a medianoche por mucho frío que haga sólo para oírlos...” (1613: 196-197).

práctica se remonte años atrás, el “nuevo” villancico es producto del gusto y la forma de hacer poesía que maduró a lo largo del XVII.

Junto con la poesía docta del Barroco, el villancico ganó en complejidad estilística y métrica: incorporó todo tipo de recursos retóricos y rompió con las limitaciones del esquema cabeza-pies, el cual evolucionó al ya mencionado estribillo-coplas, cuya flexibilidad permitió el uso y combinación de casi cualquier metro, al igual que la incorporación de formas que antes le eran ajenas, tales como el romance, la endecha, la seguidilla, etcétera. La asiduidad de las fiestas, que año tras año exigía la exposición de los mismos temas, más las expectativas de un público ávido de novedades y la manera como tal de concebir la poesía, con tanto aprecio por los desplantes de ingenio, supuso para los villanciqueros la posibilidad de experimentar con ideas y esquemas métricos (por supuesto, dentro de la ortodoxia religiosa y las convenciones literarias que heredó el género), pero también un reto del cual no siempre se obtuvieron los mejores resultados.

Es necesario matizar la naturaleza culta del villancico barroco, pues continuó aprovechando las expresiones coloquiales, las adivinanzas, los dichos, las canciones popularizantes y numerosas alusiones a la vida cotidiana (Tenorio, 1997: 31-38; Krutitskaya, 2011: 210-217), lo que dio origen a una serie de subgéneros y estrategias discursivas bastante interesantes para la crítica actual por ser una hermosa muestra de aquel “inverosímil girar sobre sí mismo de ese Jano bifronte que es el arte hispano -idealista y realista, celeste y callejero-”, que funde “sus dos caras en una sola incaptable fisonomía” (Méndez, 1952: XVIII).

Sin duda, el Barroco es la época de esplendor del villancico porque, además de ocupar un lugar indiscutible dentro del templo y sus celebraciones (entre las que también deben contarse la dedicación de iglesias, la fundación o traslado de conventos, beatificaciones y

canonizaciones, la profesión de monjas, etcétera), su mérito poético despuntó gracias a la pluma de buenos poetas que no escatimaron ingenio, pericia y, ¿por qué no?, devoción en su factura. Desde luego, no se puede ignorar el gran conjunto de poemas regulares y aun mediocres, de autor desconocido en la mayoría de los casos, ya que en ellos es más fácil observar el carácter fuertemente convencional y circunstancial de esta poesía. No está de más insistir en que el villancico barroco es producto de una herencia literaria, religiosa y social que se sublimó no sólo por circunstancias literarias, sino también con la grandilocuencia de una Iglesia triunfal que con facilidad encontró motivos para festejarse, vitorearse y, finalmente, irrumpir en todos los aspectos de la vida pública y privada, a un grado difícil de comprender en la actualidad, para canalizar, entre otras cosas, el ansia de lujos y maravillas hacia el fortalecimiento del discurso hegemónico y su estructura de poder (Checa y Morán, 2001: 278).

En ese sentido, el villancico continuó siendo parte del arsenal cultural que la Iglesia postridentina construyó y, dicho sea de paso, conservó su función pedagógica, a pesar de que su objetivo inmediato fue el encomio (Checa y Morán, 2001: 119). Claro que, al tratarse de un género irremediabilmente ligado al festejo, los villanciqueros subordinaron no pocas veces su tarea “oficial” a la *musa iocosa*; a final de cuentas, sabían que trabajaban en el montaje de un espectáculo, y como tal, también tenían que preocuparse por complacer y entretener sin más: parafraseando a Lope de Vega, no olvidaron que al vulgo se le habla en necio para darle gusto.⁹

⁹ Idea expresada en su *Arte nuevo de hacer comedias* (2003): “y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto (vv. 45-48).

A mediados de siglo, la práctica de cantar villancicos en los maitines ya se había asentado en las ciudades principales de la Monarquía hispánica. Pienso que su éxito fuera de la Península ibérica se debe a algo más que la estima popular pues, en definitiva, la consolidación de la literatura castellana permitió que se adaptara a diversos contextos sin diluirse: “no habría habido una literatura española en América si el idioma español no hubiera sido un idioma universal y culto, capaz de servir a la expresión de no importa qué temperamento; capaz de dar forma a una literatura original y nueva en no importa qué latitud” (Cuesta, 1991: 294-295). Más allá de ciertos rasgos locales que pueden extraerse de algunas piezas, la producción villanciqueril en uno y otro lado del Atlántico participó de la misma tradición poética: el lenguaje lírico y el conjunto de imágenes, tópicos y recursos son, en esencia, iguales; en otras palabras, se observa una clara uniformidad del *usus scribendi* en poemas de diferentes latitudes (Tenorio, 2010: 17-21). Esto, junto con la enorme demanda, permitió la constante reutilización de letras en distintos lugares (con variaciones que obedecen más a la intención de innovar que a la necesidad de adaptar a un nuevo contexto cultural), lo cual, a su vez, propició una intensa circulación de textos (Marín, 2000; Krutitskaya, 2011: 28-29).

Sólo los villancicos escritos por poetas muy reconocidos, como sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y Manuel de León Marchante (1626-1680), se publicaron en libros; la mayoría se estampó en pliegos sueltos o pasó de mano en mano a través de partituras y apuntes manuscritos. Esto refleja el estatus heterogéneo, tanto social como literario, del género y sus autores. Esther Borrego concluye (2012: 126-129), al reflexionar sobre la patente anonimidad de muchísimas piezas, que el villancico barroco, a pesar de ser cultivado por grandes poetas, evolucionar en lo artístico y contar con ejemplos de incuestionable mérito poético, no dejó de verse como un género menor, de modo semejante a la poesía burlesca,

las jácaras, los entremeses y tantas otras manifestaciones literarias afines, lo cual no debe confundirse con desprecio: simplemente continuó respondiendo a una serie de convenciones, literarias y sociales, diferentes a las propias de la poesía culta de cepa, y desde luego distantes de nuestros conceptos de “autoría”, “originalidad” y “plagio”. Así puede explicarse, al menos de manera parcial, por qué los villanciqueros no se preocuparon por la “anonimia textual” (o sea, la sistemática ausencia de sus nombres en los pliegos), ni por la reutilización y alteración de sus poemas por parte de otros autores o de los maestros de capilla, ni por echar mano de esa práctica en casos de apuro o, quizá, de franca admiración de una pieza ajena (Marín, 2000: 111).

No se sabe con exactitud cuándo comenzaron a circular en España los pliegos sueltos con juegos de villancicos. Se conservan varios ejemplares de la primera mitad del siglo XVII, pero todo indica que no fue sino hasta mediados del mismo cuando se acentuó la moda de imprimirlos año con año (Tenorio, 1997: 22-23), aunque no puede descartarse por completo que la ausencia de pliegos de las primeras décadas se deba a circunstancias que dificultaron su publicación, como la escasez de papel aludida por Antonio Robles en su *Diario de sucesos notables* (Plancarte, 1952: XXXVI),¹⁰ al igual que las inevitables pérdidas sucedidas a lo largo del tiempo. A pesar de ello, el número de pliegos dispersos actualmente en bibliotecas de todo el mundo asciende a cientos, los cuales se han comenzado a catalogar y esperan una intensa labor de rescate y estudio (Borrego: 99-100; Krutitskaya, 2020: 9-10).

Gracias a los pliegos es posible conocer qué piezas conforman numerosas series, y el lugar, la celebración y el orden en que se ejecutaron; tal información difícilmente se puede

¹⁰ La noticia está fechada el 29 de junio de 1678, y dice: “miércoles 29, día de nuestro padre San Pedro, predicó en la Catedral Fr. Antonio Leal, provincial de Santo Domingo: asistió el virrey y audiencia; no hubo villancicos impresos, sin ejemplar desde que se instituyeron los maitines, que ha más de cuarenta años” (Robles, 1972: 242-243).

obtener de otras fuentes. Sin duda, su sistematización ayudará a rastrear de forma más efectiva las variantes, y a comprender los procesos de difusión y el modo en que funciona el juego de villancicos como unidad discursiva; a mi parecer, no se ha reflexionado lo suficiente al respecto. Por eso me parece importante que, en lo posible, se den a conocer conjuntos íntegros, para que así sea más fácil dilucidar la manera en que operaron realmente estos poemas.

Los testimonios novohispanos más antiguos también proceden de mediados de siglo (Krutitskaya, 2020: 113-245). Resulta curioso, además, por recibir el arcaico nombre de “chanzonetas”, un juego cantado en la Catedral Metropolitana, impreso en 1654, mencionado por Méndez Plancarte (1952: XXXVI). A juzgar por la noticia recién citada de Robles, la costumbre de cantar “suites” de villancicos se remonta a los años treinta por lo menos en la Ciudad de México; si se considera que las tendencias peninsulares no tardaban en llegar a la Nueva España, no es tan arriesgado suponer que iniciara incluso antes. Como sea, el auge del villancico barroco en tierras novohispanas se dio en el último cuarto del siglo XVII y el primer tercio del XVIII. Por otra parte, sólo se conocen testimonios de cuatro catedrales que destinaron recursos para publicar juegos de villancicos, a saber: México, Puebla, Valladolid (Morelia) y Oaxaca. Todos los pliegos, no obstante, provienen de alguna de las primeras dos ciudades, pues sólo en ellas había imprenta (Morales, 2013: 14-15).

En cuanto a los autores novohispanos, con toda justicia sor Juana destaca entre un coro conformado por voces anónimas y por otras cuya fama, aunque digna, espera todavía su reivindicación. Gracias al creciente interés en obras distintas a las canónicas, hoy se sabe poco más que el nombre de algunos villanciqueros como Alonso Ramírez de Vargas, Gabriel de Santillana, Felipe Santoyo y Antonio Delgado y Buenrostro, en quien me centraré puesto

que es el autor del juego de 1686 editado en esta tesis.¹¹ Aunque nació en Sevilla, radicó buena parte de su vida en Puebla, donde se educó y recibió las órdenes sagradas. Acompañó a La Habana, en calidad de secretario, al predicador Jesús García Palacios cuando fue nombrado obispo de Cuba. Después pasó una temporada en su ciudad natal y, finalmente, regresó a su segunda patria, la poblana, donde falleció en los primeros años del siglo XVIII. Al parecer, se destacó por ser un excelente orador, pero no le faltó talento para la poesía; se conservan, junto a su juego de villancicos a la Inmaculada Concepción, otro de la Asunción (Tenorio, 2010: 773-782), diversas obras en verso, panegíricos y, desde luego, numerosos sermones.¹²

1.1.7 Villancico dieciochesco

Con la muerte, sin descendientes, de Carlos II en 1700 terminó la dinastía de los Habsburgo en España, e inició la de los Borbones con el francés Felipe V quien, consciente del rezago que sufría el imperio en comparación con las nuevas potencias europeas, impulsó una serie de reformas políticas, económicas, sociales y culturales más o menos continuadas por sus sucesores hasta los primeros años del siglo XIX. Puede decirse, en términos muy generales, que los cambios poco a poco trastocaron el orden barroco en pos de la modernización y la incipiente idea de progreso importadas del pensamiento ilustrado. En el ámbito religioso, la sensibilidad barroca comenzó a considerarse excesiva y de mal gusto, por lo que se restringieron diversas expresiones populares ahora consideradas productos de la ignorancia:

¹¹ Consúltense sus entradas, respectivamente, en las siguientes páginas de la *Poesía novohispana* (2010) de Martha Lilia Tenorio: 647-649, 745, 785 y 771.

¹² Editados en su mayoría por Cecilia A. Cortés Ortiz en su tesis *Sermones impresos novohispanos del siglo XVII: la edición del sermionario Historias varias canónicas moralizadas en sermones de Antonio Delgado y Buenrostro* (2015).

la razón y la medida ganaron estima en detrimento de la experiencia de los sentidos, que había sido tan valiosa en la época anterior (Londoño, 2012: 265-268).

A pesar de ello, el arraigo de las manifestaciones culturales barrocas, entre las que se incluye el villancico, fue tal, que sobrevivieron más allá de la primera mitad del siglo. Así lo demuestra la considerable cantidad de pliegos y manuscritos conservados de ese período, entre los que se encuentran dos de los juegos editados en esta tesis, cantados en 1721 y 1722. En general, con el avance de la centuria se observa un descenso en la calidad literaria de las piezas. Desde luego, la principal causa de ello es el propio debilitamiento de esta poesía, cuyo lenguaje y recursos se vulgarizaron inevitablemente, lo cual se sumó a su creciente descrédito (Méndez, 1952: LIII-LIX; Tenorio, 1997: 38-41).

La apertura a las novedades europeas trajo consigo el interés en nuevas formas musicales, particularmente italianas, que influyeron en el villancico. Aunque la estructura estribillo-coplas se mantuvo, en general, como base durante la segunda mitad del XVIII y en los primeros años del XIX, aparece plagada de variantes (*pastorela, tonadilla, minué, tenor, coreado, alegre, marcha, fuga...*) que evidencian la transición hacia la estructura *recitatorio* y demás composiciones emparentadas con la *cantata* (Aizpurua, 1982: 20-23; Krutitskaya, 2011: 23-25). Por otra parte, la unicoralidad y una plantilla orquestal, que anuncian el gusto neoclásico, desplazan la policoralidad y el complejo instrumental barrocos, lo que resulta en piezas más lineales, sobrias y transparentes (Aizpurua, 1982: 17-18).

No es posible establecer con exactitud cuándo desapareció la práctica de agruparlos en juegos y cantarlos en los maitines; algunos testimonios prueban que todavía en el siglo XIX solemnizaron algunas fiestas. Los “fríos soplos transpirenaicos” de la Ilustración y las primeras revoluciones modernas (la francesa y la industrial) llegaron al mundo hispánico, reconfigurándolo. Se gestaron con ello otra sensibilidad, otra manera de relacionar al pueblo

con su fe y otra realidad material. La llama barroca se extinguió de a poco, igual que el cirio chispeante de un altar, y el villancico enmudeció, refugiándose en las voces humildes y en las noches decembrinas que le dieron vida. Los versos y las partituras que conocemos son el susurro de una melodía perdida en el tiempo, el débil reflejo de una catedral iluminada.

Capítulo 2. Aspectos métricos de los villancicos

Cuando tratan sobre el villancico, los libros modernos de métrica española se enfocan en el que estaba en boga durante el siglo XVI, es decir, aquel anterior a la revolución de Góngora y compañía. Si acaso, comentan sus orígenes populares, la variedad de nombres que tuvo en sus inicios (chansoneta, serranilla...), su relación con otras formas poéticas como el zéjel, y su equivalencia estructural con la letrilla; sea como fuere, dan la impresión general de que se trata de un tipo de poema fijo que sufrió pocas variaciones, semejante a los casos del soneto, la sextina o la décima. Esta deliberada omisión, o franco desconocimiento, del villancico barroco ha entorpecido el acercamiento a uno de los fenómenos más interesantes de la poesía hispánica pues, además de ser cultivado sin descanso y con éxito durante siglo y medio aproximadamente, es cabal ejemplo, por un lado, de los experimentos formales y estilísticos que emprendieron los poetas del momento y, por el otro, de la permanencia de determinados recursos poéticos.

Una comparación rápida entre los villancicos de cancionero y los que integran este trabajo podría sugerir que nada los une más allá del nombre y el tema, porque ni la extensión, ni la disposición de las rimas, ni la combinación de versos y estrofas, ni el lenguaje poético se asemejan. No obstante, Joseph Vicens advierte, en dos de las tantas secciones que añadió al *Arte poética española* de Díaz Rengifo (1553-1615),¹³ la relación entre ambos “formatos” cuando menciona que el estribillo y las coplas del villancico barroco derivan, respectivamente, de la antigua cabeza y sus pies (1759: 54-55). De manera que se llama

¹³ Vicens agregó nuevas secciones al *Arte poética* a principios del siglo XVIII. Los detalles se pueden leer en la “Aprobación del Dr. Antonio Serra” y el “Preludio y razón de lo añadido al que leyere”. Cabe mencionar que este importante libro se publicó por primera vez en 1592.

estribillo porque “estriba”, o sea se basa o fundamenta, en el contenido de las coplas; mientras que por *copla* debe entenderse simplemente estrofa, tomando en cuenta la definición dada en el propio libro: “en [ella] hay dos cosas: cierto número de versos y cierta consonancia entre los fines de ellos, y según la variedad de estas dos cosas, se diferencian y varían” (1759: 28).

Asimismo, la repetición del antiguo villancico,¹⁴ constituida total o parcialmente por versos de la cabeza, pasó a ser el refrán,¹⁵ que no tiene un carácter obligatorio como su antecesor, ya que las coplas barrocas pueden presentarlo u omitirlo; o bien, pueden tener su propia repetición sin que se relacione con el estribillo.

Vicens se centra en dos grandes rasgos del “nuevo estilo”: la estructura general, y la variedad de rimas, versos y estrofas que utilizan los villanciqueros. De la primera señala que un villancico puede contener, además de las partes ya mencionadas, una *introducción* y un *recitativo*.¹⁶ Sin embargo, se puede decir, a juzgar por la cantidad de poemas que sólo reúnen estribillo y coplas, que éstos son los elementos esenciales del género.¹⁷ En cuanto a la riqueza métrica, dice:

Supuesto ya que los villancicos, que hoy están más en uso y con otro perfectísimo estilo mejoradas [sic.], se componen de cuantas especies de versos quisiere su autor, se debe advertir que a veces son los versos consonantes, y estos ya pareados, ya terciados, o ingeridos, o ya de otras consonancias según le parecerá al poeta más plausible la poesía, [...]; otras veces son asonantes [...]; otras veces son mixtos, esto es, parte consonantes y parte asonantes

¹⁴ La estructura de esta clase de villancico se analizó en §1.1.4.

¹⁵ Empleo dicho término con significado equivalente a lo que se entiende comúnmente por estribillo: “verso o grupo de versos que se intercala a lo largo de un poema” (Quilis, 2013: 126). He decidido utilizarlo para evitar confusiones, porque en el villancico barroco, como se ha visto, el estribillo es su cabeza y tiene características distintas a lo que se comprende hoy con esa palabra. Sólo en pocos casos el estribillo-cabeza funciona como refrán. Martha Lilia Tenorio hace la misma distinción (1997: 162, nota 26).

¹⁶ La introducción es un conjunto de versos iniciales que exponen el asunto o idea del villancico; para hacerlo se podía utilizar cualquier combinación métrica (Díaz, 1759: 53). Por su parte, el recitativo se compone de versos cantados de manera pausada o recitada, los cuales también pueden ser de cualquier tipo, aunque en el *Arte poética* se recomiendan los consonantes (58).

¹⁷ Todos los poemas recopilados en esta tesis constan únicamente de estribillo y coplas.

trabados a veces unos con otros, y con algún disonante intermedio [...]. De esta suerte son los métodos de villancicos que hoy más se practican, con los cuales se conforma la música¹⁸ (1759: 52-53).

Desde luego, su naturaleza poético-musical propició la libertad formal a tal grado que algunas de estas composiciones “se conforman en la cantidad y número de las sílabas con el punto de la música en que se cantan, y llevan más o menos largos los versos según lo pidan las fugas que se hacen en las sonadas”, de modo que “de estos no se puede dar regla cierta, porque penden de la música” (Díaz, 1759: 52). Si bien el villancico barroco heredó dicha flexibilidad porque siguió destinándose al canto, no debe perderse de vista que su diversidad métrica obedece, antes que nada, a las prácticas y exigencias poéticas de su época.

Conviene señalar que los poetas escribieron muchas veces sus villancicos sin conocer las melodías que los acompañarían, y no tenían otra opción que guiarse por la poética y la intuición del oído. Indudablemente, algunas de estas letras fueron modificadas en mayor o menor grado por los maestros de capilla para que se ajustaran a la música, pero dicho proceso de adaptación es, en mi opinión, menos determinante que las búsquedas poéticas de los villanciqueros, quienes eran conscientes de que sus creaciones podían imprimirse en pliegos sueltos para deleite de un público más numeroso, permanente y, en especial, ávido de “ver con los ojos los artificios de la métrica y la versificación” (Alatorre, 2007: 58). Pienso que Vicens escribió sobre los nuevos villancicos por un motivo más profundo que su popularidad; la opinión que le generan es entusiasta, mas no porque se acompañen de música o se escuchen muy bien con ella, sino porque vio en ellos verdadera poesía, digna de ser leída: “en todo género de metros hoy llega al sumo la perfección de la poesía, con la invención relevante de

¹⁸ Modernización mía.

sutilísimos poemas a que se esmeran los ingenios. Testigo evidente es la agudísima variedad de villancicos que en estos tiempos inventan los poetas” (Díaz, 1759: 52).

Tanta diversidad llega a parecer caótica. No puede negarse la imposibilidad de desarrollar un modelo único que describa a todos los villancicos barrocos; sin embargo, es viable examinar los esquemas generales que los hermanan o separan. Aparte del tema y el refrán, la rima es el elemento cohesionador en muchos de estos poemas, de tal manera que es posible hablar de dos grandes grupos: aquellos con una sola rima constante y los que presentan rimas independientes.

En los albores de los Siglos de Oro el villancico tradicional intercambió propiedades con el romance: Góngora y sus contemporáneos se aventuraron a incorporar repeticiones (estribillos, paralelismos, anáforas...), un contenido más lírico, metros y estrofas diferentes a la tradicional cuarteta octosílaba, rimas mixtas y otras invenciones al antiquísimo esquema de la asonancia en los versos pares (Alatorre, 2007: 21-47; Frenk, 2006: 621-639). Esta “barroquización” del romance dio origen a una serie de híbridos, a menudo difíciles de categorizar, que son los antecedentes directos del villancico barroco (Jammes, 2001: 7-14). De hecho, algunos de ellos, a juzgar sólo por su estructura, bien podrían pasar por letrillas romanceadas o por romances con estribillo:

Resumiendo, podría decirse que a partir de 1580 los entonces antiguos villancicos, ahora llamados *letras* o *letrillas*, regalaron a los romances su estribillo y propiciaron su forma estrófica, y que el romance nuevo correspondió al obsequio regalando a la nueva letrilla una glosa hecha a su imagen y semejanza: generosamente, los géneros han intercambiado sus propiedades (Frenk, 2006: 631).

Tal fue el éxito de las nuevas formas romanceadas, que los villanciqueros de la siguiente generación continuaron con las innovaciones y las cultivaron copiosamente a la par que las no romanceadas, las cuales integran el segundo conjunto en que se pueden agrupar estas

composiciones (Alatorre, 2007: 55). En suma, dejando de lado las disposiciones estróficas y los metros que despliegan, los villancicos barrocos responden a una de estas dos maneras de estructurarse: un esquema romanceado, o cualquier otra forma de disponer las rimas (consonantes, asonantes y mixtas).

Por otra parte, el mayor grado de independencia formal entre el estribillo y las coplas derivó, como se ha señalado, en las más variadas combinaciones métricas, al punto de que el primero presenta, en relación con las segundas, características disímiles. En términos generales, como dice Martha Lilia Tenorio, “las coplas responden a formas más fácilmente clasificables”, mientras que “los estribillos casi siempre son novedosos” (1997: 147). Más adelante, cuando se vea a detalle cada poema, el lector constatará que algunos contienen un estribillo romanceado con coplas no romanceadas, o viceversa, ya que los villanciqueros aprovecharon múltiples estrategias para enlazar cada una de sus partes, la cuales no son siempre formales; en otras palabras, hay villancicos “parcialmente” romanceados,¹⁹ lo que no significa que exista en tales casos una completa desvinculación entre el estribillo y las coplas. Por tales motivos, aunque juntos constituyen un poema, conviene analizarlos por separado.

2.1 Estribillos

Suelen hallarse antes de las coplas, a modo de invitación, introducción o anuncio del tema que éstas desarrollarán, pero en ocasiones aparecen al final para concluir la pieza, ya sea con una síntesis de su contenido, o bien con una alabanza, congratulación lírica o petición. Se componen de una tirada de extensión variable que va, en el caso de los villancicos que

¹⁹ Es el caso de 1686: I, V, VI y VII; 1721: III y VII; 1722: I, III y IV.

integran esta tesis, desde cuatro hasta 26 versos. En los más complejos se observa el amalgamiento de una o más formas estróficas tradicionales como pareados, tercerillas, cuartetas, seguidillas, quintillas, etc. Si bien no existe una regla estricta para su composición, son más frecuentes los versos de arte menor y asonantados, junto con una mayor presencia de versos sueltos o de rimas accidentales o accesorias, lo cual responde, sin duda, al tono ligero, popularizante a menudo, que el villanciquero buscaba imprimirles para captar la atención del público e invitarlo a ser parte del gozo musical y poético.

2.1.1 Estribillos romanceados

2.1.1.1) 11-11-7-5

Esquema del estribillo más pequeño, que pertenece al villancico **1686, II**:

De festivo, de culto, claro *stylo*,
¡oh, musa laudatoria, grata, atenta!,
forma unas varias voces,
canta *excellencias*.

Considero que esta estrofa es una fusión de la endecha real con la seguidilla, porque una y otra son de cuatro versos con rima asonante en los pares y tienen en común la presencia de heptasílabos, con la diferencia de que la primera los combina con endecasílabos y la segunda con pentasílabos. Ambas formas presentan variantes, como se verá más adelante.

2.1.1.2) Cuarteta asonantada heptasílaba + refrán

Estrofitita sencilla, de tono popularizante, presente en el poema **1722, VI**:

¡Ay luz, ay luz, alumbra!
¡Ay luz, ay luz, brillar!
Salga a su luz el alba,
el sol celestial.
¡Ay luz, ay luz, alumbra!
¡Ay luz, ay luz, brillar!

Cabe destacar que el refrán no se retoma en las coplas.

2.1.1.3) cuarteto asonantado (11-11-11-12 [hipermétrico]) + refrán

Curiosa combinación del “metro italiano” con una variante de seguidilla 5-5-7-5 (el primer verso es tradicionalmente heptasílabo):

Al luminoso trono de las luces
el vapor de la culpa congelado
pensó subir, mas su pena infelice,
con júbilo, quiso burlar animado.
*Triunfen las luces,
brillen los rayos
y a la intacta pureza
felice exalto.*
(1721, II)

Por otro lado, es un ejemplo simple del uso que los villanciqueros suelen dar a los diferentes metros y estrofas para delimitar cada una de las partes discursivas del poema: el cuarteto contiene la introducción al tema del villancico (la derrota de la culpa original), mientras que la seguidilla sirve de remate exclamativo que se retomará en las coplas a modo de refrán.

2.1.1.4) Hexasílabos + pentasílabos

El estribillo de 1722, VIII destaca por su sencillez expresiva combinada con un ritmo rápido y la presencia de una asonancia en los versos pares (*i-a*) que continua en las coplas, aunque no retoman el refrán:

Milagrosa infanta,
prodigiosa niña,
sea bien venida,
tu luz divina.
Desterrando sombras
y ofreciendo el día,
*sea bien venida,
tu luz divina.*

2.1.1.5) 10-9-11-11-6-9

Esta libre combinación de versos, perteneciente al villancico **1721, VI**, presenta rima mixta, donde una es la asonancia en (*i*) de los versos pares que también se prolonga en las coplas:

A María, de gracia pensil,
aplaudan con músicas mil.
En este día mire a María
la melodía del dulce clarín,
y en todo el confín
elogie su limpia raíz.

Como puntualiza Alatorre (2007: 61-64), en esta poesía se volvió común intercalar estrofas y rimas que llegaban a desdibujar el romance “base”. En las coplas de este villancico, por ejemplo, el refrán aglutina sus propias rimas con la asonancia de los versos pares, pero no deja de advertirse la intención que tuvo el autor de romancear el villancico:

La culpa vence María
mirando tal gracia en sí,
que el amanecer, su luz,
fue, para la culpa, huir.
La melodía del dulce clarín,
en todo el confín,
elogie su limpia raíz.

2.1.2 Estribillos no romanceados

2.1.2.1) Pareados

En **1686, I** se encuentra un estribillo heterométrico (conjunto de hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, endecasílabos) con rimas asonantes, salvo una consonancia claramente accidental. Se constituye de dos partes, una dialogada y otra de voces conjuntas en una consecución de rimas gemelas que inicia con los versos más breves y termina con los más largos, un *crescendo* que seguramente se reflejó en el aspecto musical:

1. ¡Ah, de arriba, inmortales!
2. ¡Ah, de abajo, viadores!
1. Decidnos, ¿qué hay por allá?

2. Por allá, decidnos, ¿qué hay?
 1. Que canta la tierra la gracia mayor.
 2. Que cuentan los cielos la gloria de Dios.
Todos. En tiples, en bajos,
 tenores, contraltos
 de varios instrumentos
 que forman los accentos
 de las tres jerarquías,
 en nueve coros juntos divididas,
 para que, acordes, los humanos coros
 celebren tanta gracia numerosos.

2.1.2.2) Pareado + tercerilla

El villancico **1721, VIII** tiene una estrofa de siete versos hexasílabos (el primero es hipermétrico), resultado de la unión de una tercerilla con dos pareados, todos asonantados

(*axa + bb + cc*):

Huye, huye horror soberbio,
 pues ves que en María,
 el sacro portento,
 el cielo y la tierra
 unidos celebran
 segura al peligro
 y libre del riesgo.

Por su parte, el estribillo de **1722, V** consta de 15 versos (de entre cuatro y siete sílabas de extensión) colocados a modo de pareados y tercerillas intercalados, cada uno con su propia

rima consonante, y unidos sintácticamente (*aa + bxb + ...*):

Entre luces más bellas
 que las puras estrellas
 suena, del coro y clero,
 cisne de bronce,
 de metal, jilguero:
 ministril liberal,
 piedra filosofal
 porque al bronce canoro
 en su pecho le forja
 picos de oro.
 Alaba su canción
 la pura concepción,
 y a todos convoca

vocinglero clarín
con que la invoca.

2.1.2.3) Pareado + cuarteta asonantada + refrán

La tirada de versos en **1722, II** se ordena con un pareado consonante octosílabo más una cuarteta asonantada en los versos hexasílabos impares y, al final, otro pareado con la misma rima asonante, a modo de refrán amalgamado que se retomará con leves cambios en las coplas (*aa + bxbxbb*):

Ven, abejuela officiosa,
ven a una cándida rosa
que oculta un clavel.
Ven, que las perlas del alba
te llaman también,
y las flores te inducen
con su rosicler.
Ven, abejuela officiosa, ven.

2.1.2.4) Cuarteta asonantada hexasílaba + “quintilla asonantada”

En apariencia, el estribillo del villancico **1722, VIII** es sólo una tirada de versos hexasílabos:

Amante la Gracia
de la Concepción,
conduce a María
todo su favor.
Oíd, escuchad,
y vuestra atención
admire el primor,
*pues Dios está en ella
y ella vive en Dios.*

Pero se pueden distinguir dos partes: una introducción al tema de la composición (cuarteta) y un llamado al espectador (quintilla). De la primera se tiene el esquema de asonancias *abab*, mientras que el de la segunda es *abbab*. Nótese, asimismo, que varios versos tienen una especie de “semiasonancia” en *a*. Este artificio es frecuente en los villancicos, y considero que se debe a la necesidad de dotarlos de musicalidad: tenían que sonar *melodiosos*.

2.1.2.5) Villancico tradicional

El estribillo de 1722, III sigue, con algunas variaciones, las pautas del villancico culto que antecedió a las formas barrocas:²⁰

¿Cómo puede el dragón con audacia,
de María, oponerse a la gracia?
Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? *Di, dragón.*
¡Ay, que no toma el bocado!
¡Ay, que no cayó en pecado!
¡Ay, que a todo hombre causaste!
¡Ay, que a María no llegaste
ni llegará tu rigor!
Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? *Di, dragón.*

Los primeros cuatro versos (decasílabos pareados) constituyen la cabeza, los siguientes cuatro (pareados con rima consonante) la mudanza, después un verso (octosílabo) sirve de vuelta y, al final, aparece una repetición que operará como refrán en las coplas (*aabb + ccddb + bb*).

2.1.2.6) Madrigal

La combinación de versos heptasílabos y endecasílabos es muy común en el villancico barroco. Con este uso tan extendido, era de esperar que los villanciqueros recurrieran en algún momento a la flexibilidad ofrecida por formas como el madrigal y la silva que hilvanan series sin límite preestablecido de versos rimados a placer, en las que incluso existe la libertad de dejar algunos sueltos.

²⁰ Me refiero a la tradicional estructura de cabeza-pies, donde la primera consta de dos, tres o cuatro versos que contienen la idea que desarrollarán los segundos, conformados cada uno por una mudanza (cambio de rima), una vuelta (la reaparición de las rimas de la cabeza) y una repetición (la inserción de uno o dos versos de la cabeza). Véase §1.1.4.

Cuatro estribillos (de los poemas **III**, **V**, **VI** y **VIII** del juego de **1686**) son madrigales asonantados con una extensión de entre cinco y ocho versos. A manera de ejemplo, cito uno fraguado con la materia luminosa de raíz gongorina:

A su reina las flores
airosas cortejan,
cuando al alba, que al verlas
se pone a reír, le dicen así:
“buen humor se gasta, ¡linda flema!,
con su rocío el alba ¿Estamos frescas?”
“Sí, sí”, responde el alba,
“que todo mi humor se hizo para aquí”.
“Sí, sí”.

(1686, VI)

2.1.2.7) Otras series heterométricas

Con un grado mayor de libertad que casi los hace parecer fruto de la espontaneidad lírica del poeta, siete estribillos (**1686, IV** y **VII**; **1721, I, IV, V** y **VII**; **1722, IV**) combinan diferentes metros y rimas en tiradas de entre siete y 17 versos. Es particularmente interesante, debido a su naturaleza “dramática” y a la metáfora de libro que plantea, la siguiente estrofa:

*1. Libro nuevo, curiosos, libro nuevo,
que todo es un singular puro concepto.
Siete sellos lo signan.*
2. ¿Quién será? ¿Quién será?
1. La concebida en gracia original.
*Todos. ¡Qué Concepción! Atención,
que a voces de clarines se abren los sellos,
y se descubren del libro los misterios.*

(1686, IV)

También resulta llamativa la siguiente tirada de versos, en su mayoría esdrújulos:

*1. ¡Vaya de cánticos,
amigos huéspedes!*
*2. ¡Vaya! 1. Pues oigan
que, en día tan célebre,
con asonancias
y voces esdrújulas
también son armónicas
las aves no músicas*

*Todos. Pero la Ave María,
esa es la única.*
(1686, VII)

Finalmente, merece atención la siguiente estrofa que sin duda transmite la cándida emoción y eufonía de los mejores villancicos:

¡Trinadavecillas,
clarines respirad!,
y en dulces quiebros
requiebros amantes
al alba cantad,
y en tiernos rumores
candores del alba
más pura entonad.
¡Avecillas, no calléis;
clarines, no paréis!
Reparad, reparad,
que es el alba María
quien mueve
con luces de gracia
la voz y el metal.
¡Avecillas, trinad,
clarines, respirad!
(1721, VII)

La emancipación de excesivas restricciones formales permitió a los villanciqueros vivificar el empleo de un repertorio de imágenes poéticas y conceptos religiosos por demás limitado y siempre al borde del deslucimiento, lo cual se complementó, como se verá en el capítulo 4, con su barroquización retórica.

2.1.2.8) Series poliestróficas

Algunos estribillos muestran la unión de tres o más formas estróficas reconocibles, lo que, a mi parecer, responde a la intención de integrar y delimitar a través de dichas estructuras cada uno de los elementos de un discurso, por lo general, más elaborado.

2.1.2.8.1) Cuartetas heterométricas

Así lo constata el estribillo de **1721, III**, conformado por seis cuartetas de versos octosílabos en su mayoría:

1. ¿Cuál es del campo la flor mejor?

2. Sin duda la rosa
que, como flor tan hermosa,
las delicias es del prado.

1. El clavel siempre ha llevado,
de la hermosura, el blasón,
y la áspera condición
de la rosa se ha notado.

2. A la rosa han malquistado
las espinas,
pero su condición dura
la suple con su hermosura.

1. ¿Y qué dirás si te doy,
humanado,
un clavel que tierno ha dado
la vida en amante ardor?

Esa es linda flor.

2. ¿Y qué dirás si te doy
una rosa

que, en extremo hermosa,
es dulce de condición?

Esa es linda flor.

1 y 2. Maravillas son divinas:
haya rosa sin espinas
y un clavel muerto de amor.

Maravillas son de una y otra flor.²¹

Puede observarse que las cuartetas, a excepción de la primera, encasillan las diferentes intervenciones de cada voz, que desarrollan un pequeño diálogo cuyo fin es exaltar a Cristo (el clavel) y a María (la rosa). Las estrofas son bastante sencillas y dinámicas debido a la breve aparición de una anáfora (“¿Y qué dirás si te doy...?”), y un refrán (“Esa es linda flor”); además, también aceleran el ritmo los versos de pie quebrado.

²¹ Léase §Erratas y casos problemáticos.

2.1.2.8.2) Cuarteta heptasílabo asonantada + pareado + tercerillas

Por su parte, el poema 1722, I contiene una estrofa de 12 versos constituida por una cuarteta asonantada en los versos pares que enlista algunos símbolos empleados por la Iglesia en el culto mariano, tal como lo explica el pareado endecasílabo subsecuente, después hay dos tercerillas (8-7-7) con la típica invocación de los coros celestiales para celebrar a la Virgen y, por último, la repetición de los primeros dos versos a modo de refrán que, dicho sea de paso, no retomarán las coplas, sino que glosarán (*xaxa + AA + bxb + axa + xa* [refrán]):

Al ciprés, a la palma,
a la luna, a la estrella,
al jazmín, a la rosa,
al clavel y azucenas,
estos cultos la Iglesia remunera,
tributo del afecto que los feuda;
pues al arma querubines
y en repetidos coros,
chirimías y clarines
univoquen lo que alternan:
*al ciprés, a la palma,
a la luna, a la estrella.*

2.2 Coplas

En ellas se desarrolla propiamente el asunto del villancico. Presentan, en una proporción casi igualada, estrofas heterométricas e isométricas, y no faltan aquellas que intercalan ambos tipos en una misma pieza.²² Su extensión varía, en el caso de los poemas que aquí se muestran, entre cuatro y 16 estrofas, pero lo usual es que no rebase las seis. Como se dijo páginas atrás, las coplas se pueden ensamblar con el estribillo a través de la rima y el refrán y, por lo menos en lo que respecta a estos juegos, ambos (coplas y estribillo) tienen una clara

²² Por ejemplo, en 1721, VII.

relación discursiva complementaria, a pesar de la independencia formal, a veces tan marcada, que entre ellos existe.

2.2.1 Coplas romanceadas

2.2.1.1) Cuartetos asonantados octosílabos

Aunque las innovaciones de los poetas áureos aumentaron el repertorio de versos y estrofas disponibles para realizar un poema romanceado, la tradicional distribución del romance en cuartetos octosílabos no desapareció; al contrario, en las coplas del villancico barroco ocupa un lugar preponderante: basta mencionar que es la base en 12 de las 24 composiciones aquí estudiadas.

De todas ellas, la que más se aproxima a la esencia del antiguo romance (narrativa antes que lírica, de ritmo firme y monótono) es **1686, V**, que básicamente versifica el capítulo 12 del *Apocalipsis* en 16 estrofas, o sea 64 versos sin contar el estribillo, lo cual sobrepasa por mucho la extensión promedio de un villancico. Cito un fragmento que, además, evidencia algunas de las sutilezas estilísticas con que el poeta dotó de gracia su largo poema:

Mostró flaqueza el dragón
y, contra esta mujer fuerte,
se trajo la tercia parte
de las estrellas celestes.
Bien que en su favor también
batalla, contra el rebelde,
escuadrón alado de
espíritus micales.
De pie, derecho, a su vista
intenta el bruto ponerse,
pero como es su intención
torcida, el pie se le tuerce.

En general, esta forma estrófica se presta a la fácil y amena exposición de contenido teológico, naturalmente vestido con el ropaje de la poesía (más o menos fastuoso según la

pericia e inspiración del poeta) como es el caso de los villancicos **1686: I, II y IV; 1721, IV;** y **1722, VII.**

No faltan, desde luego, aquéllos en los que el villanciquero no se conformó con una cuarteta común, y le incorporó, para mayor lucimiento, alguna ingeniosa exigencia:

1. El clavel, rey soberano,
vistió purpúreo color.
2. La rosa, para esta gala,
grana de polvo le dio.
1. El clavel, de enamorado,
perlas da en amante ardor.
2. La rosa, en hojas de nácar,
primero las concibió.
1. El clavel, disciplinado,
más fino está en el rigor.
2. A la rosa se le deben
estremos de su pasión.
1. el clavel, siendo encarnado,
es el blanco de su amor.
2. De la rosa nace al mundo
tan divina admiración.
(1721, III)

Aquí hay un ejemplo de rima mixta, porque al mismo tiempo que se cumple la asonancia necesaria para tener un villancico romanceado, los versos pares de cada voz están aconsonantados.

2.2.1.1.1) Cuarteta asonantada octosílaba + refrán

Tres villancicos presentan dicha estructura, cuyos refranes rompen con la isometría de las cuartetas y la intermitencia de la asonancia, se retoman del estribillo (el tercero con una pequeña variación) y acompañan las coplas a manera de remate laudatorio:

La ave fénix aromática,
singular, flamante, súbita
forma una pira que, póstuma,
de su vida y muerte es rúbrica.
Todos. Pero la Ave María, esa es la única.
(1686, VII)

No siempre triunfa la culpa
que, si el sol llega a salir,
en los principios del sol
tienen las tinieblas fin.
*La melodía del dulce clarín,
en todo el confín,
elogie su limpia raíz.*
(1721, VI)

Si enroscado a su pie asestas,
tu cabeza lo pagó,
que halló en su planta el quebranto
de su altiva presunción.
*¡Ay, qué primor!
Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, Dragón.*
(1722, III)

Cabe destacar la doble complejidad ultrabarroca de **1686, VII**, pues sus coplas no sólo están asonantadas, también son esdrújulas (Alatorre, 2007: 73-74; 193-306). Por otro lado, la práctica de agregar versos a las estrofas “base” de un romance, que rompen su unidad esquemática para ampliar su discurso o agregarle más elementos, inicia con Góngora.²³ Por lo general, se reservó la parte correspondiente al romance para la narración o exposición de la idea principal, mientras que la estructura complementaria se destinó a diálogos,

²³ Sólo por citar un ejemplo, nótese en el siguiente fragmento la manera en que el poeta cordobés rompe la asonancia del romance al incorporar los versos de una canción:

Contando estaban sus rayos
aun las más breves estrellas
en el cristal, que guarnecen
los claros muros de Huelva,
cuando a las serenidades
cometieron (dulce ofensa
de la playa y de la noche),
poco leño y muchas quejas:
*¡Ay, cómo gime, mas ay, cómo suena!
gime y suena
el remo a que nos condena
el niño Amor;
clarín que rompe el albor
no suena mejor.*
(Góngora, 2000: 513-514)

ponderaciones o exclamaciones, y podía estar o no amalgamada sintácticamente al resto del poema (Alatorre, 2007: 28). Asimismo, cuando se repiten los mismos versos, como en los casos recién vistos, funciona a modo de refrán. Pero si sólo se conserva el esquema de la estrofa (o sea, que los versos adicionales son diferentes en cada copla), se trata de una *coleta* (“colecta” le llama León Marchante), *coda* o simplemente *añadido*, que suele prolongar, en vez de interrumpir, la asonancia romanceada (Alatorre, 2007: 63-65; Tenorio, 1997: 156-157).

2.2.1.1.2) Cuarteta asonante octosílaba + cuarteta hexasílaba

Las coplas de **1721, V** son un buen ejemplo de estrofa romanceada con coleta:

Brillantes luces del cielo
que, en esferas de zafiro,
del primer ser de María
claros mostráis los indicios,
*lucid porque puedan
sacar los sentidos
la sombra por luces,
la luz por resquicios.*
Si es María figurada
en vuestros diamantes finos,
¿cómo pueden los borrones
atreverse al cielo limpio?
*Osada es la culpa,
mas conozco fijo
que no le apuntaron
a María sus tiros.*

He resaltado con cursivas los versos añadidos que, en efecto, continúan la asonancia de la estrofa principal. A pesar de ello, se percibe el cambio rítmico al pasar de octosílabos a hexasílabos, lo que seguramente se complementó con una variación musical; por lo demás, resulta patente la función discursiva complementaria de la coda.

2.2.1.1.3) Cuarteta asonante octosílaba / endecha real + 5-6-6-7-11

Aunque hay refranes memorables y otros enlazados con maestría a las coplas que rematan, desde un punto de vista técnico el uso de la coleta puede ser más complejo, porque abre la puerta a más posibilidades métricas y retóricas, como en el caso del villancico **1721, VII**, cuyas coplas impares son cuartetos asonantados octosílabos, mientras que las pares se componen de una endecha real y una coleta heterométrica de cinco versos:

Aves, pues ya se concibe
aurora tan celestial,
vuestra voz, en su alabanza,
organizada afinad.
Dulcísimos clarines,
pues veis la claridad
de la que es salva, salva
a su esplendor hermoso tributad.
*Que a su pureza,
que a su majestad,
los serafines
son aves y clarines
que aplauden por su reina sin cesar.*

El añadido (que he resaltado de nuevo con cursivas) tiene la particularidad de que mantiene la asonancia en su primer verso par, pero después la desplaza al verso impar del final debido a la incorporación de una consonancia (serafines / clarines). El poema, enteramente laudatorio, aprovecha la coleta como *epifonema*²⁴ más versátil que un refrán, pues no se restringe a repetir determinados versos y aparece de manera intermitente.

2.2.1.2) 8-8-6-6-6-6 + refrán

El villancico **1722, VIII** se compone de cinco coplas de ocho versos, dos octosílabos y el resto hexasílabos, con rima asonante en los pares:

Al tiempo que de la gracia
la animó el dorado albor,
María amorosa,

²⁴ Reflexión o exclamación final de una cláusula.

vestida del sol,
empieza a lucir,
y con tal esplendor,
que Dios está en ella
y ella vive en Dios.

Cada estrofa contiene una unidad sintáctica, en la que se fusiona el hermoso refrán. En conjunto, las coplas parecen un verdadero romance lírico-religioso.

Por otro lado, cabe destacar que su estructura figura en el “Catálogo de esquemas métricos” de Antonio Alatorre (2007: 114-115), y es interesante que el único ejemplo sea un poema novohispano contemporáneo del villancico, escrito por fray Juan de la Anunciación.

2.2.1.3) Endecha real

Díaz Rengifo considera endecha al poema conformado por versos quebrados italianos (es decir, heptasílabos) con rima asonante en los pares, del mismo modo que el romance. Apunta, además, su empleo en cantos tristes, aunque dice que muchos poetas la usan también para composiciones gozosas y laudatorias (1759: 66-67). Más adelante, habla de la *endecha endecasílabo*, que es propiamente la que ahora se llama *real*, y se distingue de la primera porque, como lo indica su nombre, tiene uno o dos versos de 11 sílabas. Por lo general, se conforma de tres heptasílabos y un endecasílabo final, aunque éste puede aparecer en cualquier otra posición; en caso de que presente dos, no deben ser contiguos (68). Uno de los villancicos, el **1722, IV**, se construye con el mencionado esquema habitual:

Brillante luna hermosa,
en cuyas luces claras
nunca osadas se vieron,
de pardas sombras, horrorosas manchas.

2.2.1.3.1) 7-11-7-11

Por su parte, el poema **1722, VI** muestra una de las variantes posibles de la endecha real:

Prorrumpa en su candor
los rosicleres nuestra aurora ya,
que si destierra sombras,
las de la culpa viene a desterrar.

2.2.1.3.2) 7-11-7-11 + 7-11

En 1722, V se suma a la endecha una coleta, la cual se encuentra unida sintácticamente, pero diferenciada por la rima:

Desde el lucido coro,
que de estrellas exalta el firmamento,
el clarín más sonoro
derrama por su voz dulce el acento,
publicando a María
más en su concepción pura que el día.
Por exenta en derecho,
tributo no pagó su noble oriente,
pero rinde mi pecho
a la aurora de gracia, reverente,
para que los cantores
juren a los clarines ruisseñores.
Y con suave armonía,
el tiple en punto, en compás los ecos
entonen su alegría,
y del rojo metal los cisnes huecos
producen acordados,
en metro unidos, aunque en voz quebrados.
Porque, a la sacra aurora,
cantando el cielo de su ser esmeros,
en su coro decora
silaba de pureza en sus luceros,
y en voz, elegantes,
sus coros se compitan consonantes.

Además de la rima mixta (que he subrayado), pues la asonancia se construye con pares de rimas que también son consonantes, obsérvese la segunda estrofa, ¿por qué el poeta trasladó la asonancia a los versos impares? ¿Se trata de un descuido, de un injerto tomado de otro villancico o de una modificación hecha a propósito? Como sea, es evidente la intención de romancear las coplas.

2.2.1.4) Otras combinaciones estróficas

2.2.1.4.1) 8-8-10-12 + 5-10-11

El villancico 1722, I también presenta una notoria alteración:

Si, para el alba, el ciprés
le fue símil de grandeza,
para la culpa eterniza
en su apodo lo que simboliza
infausta por funesta;
conque su empresa
no con ella blasona victoria,
pues le quedó de la agalla con ella.
De palma le da sublime
denominación la Iglesia,
porque nunca, del sol, a la palma
la sierpe enemiga exaltó lo que alienta,
porque esta reina,
como tuvo con Dios buena mano,
llevóse la palma de gracia en su fiesta.

La primera copla tiene un verso más que las otras, las cuales se conforman de una cuarteta más una coleta tipo tercerilla. Básicamente, en esta estrofa el cuarteto se ha convertido en una quintilla 8-8-8-10-7. Es atípico que una copla coherente con el discurso de toda la pieza muestre un esquema métrico diferente al resto. Sospecho que el poema quedó inconcluso; quizás el villanciquero tenía en mente un plan más complejo, pero la falta de tiempo o destreza se lo impidió y tuvo que entregarlo así. Por otro lado, las coplas glosan los símbolos marianos mencionados en el refrán del estribillo (el ciprés, la palma, la luna y la estrella) exactamente en el orden en que se enlistan; sin embargo, en el propio refrán se descartan otros símbolos mencionados al inicio (el jazmín, la rosa, el clavel y la azucena). ¿Por qué unos sí se glosaron y otros no, si el mismo estribillo valida todos cuando dice que “estos cultos la Iglesia remunera, / tributo del afecto, que los feuda”? Esto podría ser otra prueba para considerar que se trata de un proyecto truncado.

En cuanto a las coplas homogéneas, la estructura de su cuarteta también se menciona en el catálogo de Alatorre (2007: 144) con un ejemplo nada menos que de Calderón; la coleta, por su parte, se halla unida sintácticamente al resto de la estrofa y conserva su asonancia, pero rompe con su periodicidad.

2.2.1.4.2) 7-10-7-9 + refrán

Finalmente, las cuatro coplas del poema **1721, II** se componen de una rara cuarteta asonantada y una variante de la seguidilla (5-5-7-5) que funciona como refrán:

No cese amor, no cese
de hacer que cante mi fiel contralto,
que en la esfera que veo
ya mi deseo canta milagros.
*Triunfen las luces,
brillen los rayos
y a la intacta pureza
felice exalto.*

2.2.2 Coplas no romanceadas

En ellas se observan esquemas métricos más sencillos y mayor ortodoxia en su elaboración, pero no faltan algunos artificios formales, aunque sin duda menos exigentes y llamativos.

2.2.2.1) Seguidilla

El villancico **1686, III**, por ejemplo, tiene 12 seguidillas con un verso hipermétrico (el tercero) porque finaliza con un candoroso eco:

No en las olas del mal,
no, no fluctúa,
que antes ella es la sola ola
que al mal inunda.
Nunca gustó María
de la manzana

que, como reina augusta, gusta
mejor vianda.

2.2.2.2) Sextilla + refrán

Por su parte, el poema **1686, IV** remata las sextillas (de rima *abbaac*) con un refrán inconexo sintácticamente y que retoma la parte final del estribillo:

Es de este libro el asunto
la gracia de Adán perdida,
que se halló en la Concebida
sin pecado ni aun presunto,
cuya gracia en este punto
es de la ley la excepción.
Atención,
que a voces de clarines se abren los sellos
y se descubren del libro los misterios.

2.2.2.3) Octavilla

A su vez, en las coplas hexasílabas de **1721, VIII**, el cuarto verso (señalado en cursivas) funciona como anáfora, pues se repite en la misma posición en cada estrofa; además, cabe decir que en cada una está hábilmente incorporado a la idea desarrollada:

La luz soberana,
que nace temprana,
por mil privilegios
pisando el veneno:
como es rosa pura,
tan bella y tan fina
no la contamina
el humo grosero.

Por lo demás, son ejemplo bien logrado de la popular rima mixta.

2.2.2.4) Cuarteta + pareado + refrán

Finalmente, las cuatro estrofas de **1722, II** son resultado de la conjunción de una cuarteta octosílaba de rima consonante encadenada (*abab*), un pareado consonante, y el refrán, que es un pareado asonante:

Mira su pompa lucida
y cuanto lucida pura,
porque en ella haga tu vida,
una vida que es dulzura;
que es tan süave,
que lo que sólo en Dios, en ella cabe.
*Mira su rosicler,
abejuela oficiosa ven.*

También es interesante que el refrán presenta tres leves variantes, una en el estribillo (“con su rosicler / ven, abejuela oficiosa ven”), otra en la primera copla (“lleva su rosicler, / abejuela oficiosa ven”) y una más en el resto de las estrofas (“Mira su rosicler, / abejuela oficiosa ven”). En los primeros dos casos los versos están amalgamados al resto de la estrofa, y luego dejan de estarlo.

Sólo resta mencionar las formas estróficas utilizadas sin añadidos ni alteraciones:

2.2.2.5) Quintilla

Aparece en **1686, VIII**:

Si el mundo, ¡oh, dragón!, celebra
contra ti su ileso ser
pues la cabeza te quiebra,
como la más vil culebra
arrastrado te has de ver.

Las ocho coplas del villancico se ciñen al esquema de rima *abaab*.

2.2.2.6) Seguidilla compuesta

Estrofa de origen medieval que resulta de fusionar una seguidilla simple con una tercerilla

($7_x 5_a 7_x 5_a + 5_b 7_x 5_b$). Se emplea en **1721, I**:

El jazmín que en la noche
abre sus hojas,
libro de admiraciones
del alba hermosa,
tenga y atienda

porque alaba la luna
con buena estrella.

Capítulo 3. El dogma de la Inmaculada Concepción de María

El misterio de la Inmaculada (o Purísima) Concepción de María sostiene que, por los méritos de su hijo Jesucristo y la inenarrable gracia de Dios, ella fue preservada de la mancha del pecado original desde el primer instante de su ser. Aunque esta creencia ha existido, y se ha celebrado, desde hace siglos en diferentes comunidades cristianas, no fue proclamada como dogma de la Iglesia católica hasta 1854 por el papa Pío IX a través de la bula *Ineffabilis Deus*. Esto significa que, a partir de ese momento, se considera oficialmente una verdad contenida de forma implícita en la revelación divina y, por lo tanto, todos los devotos católicos están obligados a creer en ella sin apelación. Cabe aclarar que los dogmas de fe no se crean arbitrariamente de un día para otro, ni siquiera en pocos años, sino que son el resultado de un escrupuloso proceso de reflexión que involucra todos los niveles de la cultura y del conocimiento de la Iglesia: Sagradas Escrituras, teología, tradición, la devoción popular y el magisterio eclesiástico (Íñigo, 2012: 19; Vargas, 2015).

La llamada “pía opinión” engloba una de las historias más apasionantes y dilatadas de la doctrina católica, y es un gran ejemplo de cómo se relacionan y sustentan recíprocamente los diferentes estratos de la Iglesia romana que, a pesar de su decidida defensa de la ortodoxia, ha sabido adaptarse a las inquietudes de cada período y de un conjunto heterogéneo de personas. Asimismo, ocupa un lugar central en la cultura de la contrarreforma hispánica, cuyos efectos en todos los rubros de la vida son tema de estudio y debate en la actualidad; en otras palabras, se trata de

un fenómeno que, siendo espiritual, tuvo al mismo tiempo una honda significación política, social y cultural de la que fueron protagonistas poderosos y pequeños, hombres y mujeres, europeos, africanos y americanos, dando forma en parte a las sociedades que nacerían ahí y que se prolongan hasta hoy (Ruiz y Sabatini, 2019: 26).

Ahora resulta difícil de imaginar su importancia en el contexto postridentino, ya que esto requiere conocer sus implicaciones teológicas, así como el desarrollo histórico y cultural de la devoción. En efecto, hay que tomar en cuenta que el intenso tratamiento apologético y artístico de que fue objeto, su apasionado arraigo en todos los estratos sociales, y su exacerbada defensa y difusión por buena parte del clero, las órdenes religiosas, las autoridades civiles y el pueblo marcan el florecimiento de una catolicidad mariana e inmaculista que, si bien halló tierra fértil en las transformaciones e inquietudes de esa época, fue sembrada por la fe y la escolástica medievales (Doménech, 2015: 277; González Tornel, 2016: 72).

Si se suma a lo anterior que el arte inmaculista barroco tiende a plantear la defensa del misterio, o su explicación, a través de convencionalismos y no de un verdadero ejercicio apologético o exegético, se hace patente la necesidad de un repaso, por lo menos en un nivel básico, de sus aspectos teológicos, históricos y culturales²⁵ para evitar interpretaciones equivocadas del misterio y de las devociones y producciones artísticas inspiradas en él.²⁶

²⁵ Hasta donde sé, nadie ha emprendido un estudio, ni en las artes plásticas ni en la literatura, que se enfoque exclusivamente en el modo en que los artistas del barroco hispánico utilizaron la controversia inmaculista, la defensa de la pureza de María por parte de los “verdaderos” cristianos y las dificultades que suscita la comprensión “racional” del misterio como tópicos propios de las producciones inmaculistas. Considérese que, por ejemplo, no existió un despliegue propagandístico y explicativo similar en torno a la Asunción, creencia muy celebrada que tampoco estaba definida como dogma, pero que no tuvo implicaciones socioculturales y políticas similares a las de la Purísima Concepción. Las reflexiones e hipótesis que he leído se encuentran dispersas en obras sobre el desarrollo y la consolidación de la iconografía inmaculista en general (Bosch y Mínguez, 2019; Doménech, 2015), o cuyo propósito se centra en el papel sociopolítico de un determinado conjunto de estas creaciones (Bautista, 2019; Calvo, 2013; Flórez, 2012; González Tornel, 2016; Urrejola, 2016).

²⁶ Por ejemplo, Martha Lilia Tenorio advierte interpretaciones erróneas de los villancicos concepcionistas de sor Juana por parte de algunos críticos que no comprendieron cabalmente el dogma (1997: 301, nota 37).

3.1 Aspectos teológicos

3.1.1 El pecado original

Para comprender la Inmaculada Concepción, es necesario detallar la compleja idea del pecado original, el cual es consecuencia de la desobediencia de Adán y Eva que, tentados por el demonio en forma de serpiente, comieron el fruto prohibido. Por esta acción quedaron privados de la gracia y la justicia originales en que vivían, pues se alejaron de Dios, y fueron expulsados del Paraíso (Génesis 3). Por tal razón, la humanidad quedó sometida a las consecuencias de esa pérdida: la ignorancia, el sufrimiento, la muerte y la inclinación al pecado, llamada concupiscencia o *fomes peccati* (Pérez, 2004: 40-41). Dicha creencia se sustenta en pasajes bíblicos, entre los que destacan el salmo 51 (50), 7: “Mira que en culpa ya nací, pecador me concibió mi madre”, y la siguiente sentencia de san Pablo: “por tanto, como por un solo hombre entró el pecado en el mundo, y por el pecado la muerte, y así la muerte alcanzó a todos los hombres, por cuanto todos pecaron” (Romanos 5, 12). En resumen, se trata de un pecado contraído, no cometido: una condición de nacimiento que la razón no puede explicar del todo.

Esta noción moderna parte de san Anselmo de Canterbury, quien en el siglo XI planteó que el pecado original consiste “en la mera carencia de la justicia original” que recibió Adán y que, al perderla, ya no transmitió a su descendencia, por lo que ésta nace privada, o deudora, de esa justicia (Íñigo, 2012: 21-22). En contraposición, existía ya una postura desarrollada por san Agustín que le arrojó a dicho pecado una esencia material ligada al acto generativo, o sea, al contacto y al placer carnal (Escobar, 2012: 10-11). También es importante mencionar que el obispo de Hipona, al combatir la herejía de Pelagio,²⁷ estableció las bases teológicas

²⁷ Pelagio fue un monje británico que vivió en la segunda mitad del siglo IV y la primera del V. Residió en Roma, Egipto y Palestina. A grandes rasgos, negó la existencia del pecado original y sus consecuencias, en

del concepto de pecado original, pero al referirse a su universalidad y sus efectos en la naturaleza humana, rehuyó cuidadosamente del controversial tema de la Virgen:

por el honor debido a nuestro Señor, cuando se trata de pecados, no quiero mover ninguna cuestión porque sabemos que a ella le fue conferida más gracia para vencer por todos sus flancos al pecado, pues mereció concebir y dar a luz al que nos consta que no tuvo pecado alguno (Escobar, 2012: 28).

Dicha idea, presente de modo más o menos similar en el pensamiento de algunos Padres de la Iglesia, introdujo una inquietante cuestión: ¿Jesús, libre de toda falta, pudo ser concebido por una mujer manchada alguna vez de pecado? Resulta interesante que las autoridades católicas tardaran varios siglos en dar una respuesta dogmática, unánime y definitiva, a una pregunta central para su doctrina.

De vuelta al punto principal, la concepción sin mácula de María nada tiene que ver con la forma en que la engendraron, sólo significa su exención de la culpa común:

En la benditísima Virgen, no solamente no hubo qué lavar, porque desde el primero punto que comenzó a ser fue limpia; y antes que fuese no pudo haber en ella culpa realmente, porque la culpa presupone ser; ni tampoco la hubo en su predestinación, porque sin respecto ninguno de la culpa, como de cosa que no le tocaba a ella, fue predestinada como canta de ella la Iglesia: *Ab initio et ante saecula creata sum* (Eccl 24). Y la gracia que le dieron fue mucho mayor que la gracia que se da a los que por el santo bautismo son santificados: fue, pues, concebida en singular gracia y juntamente con uso de *libero arbitrio* que luego lo ejercitó (Pérez, 2004: 49).

especial la concupiscencia. Argumentaba que la desobediencia de Adán y Eva sólo les había afectado a ellos, y que entonces no habían transmitido ninguna culpa a su descendencia. Por lo tanto, el ser humano nacía con la justicia original y la plena libertad de elegir la obediencia a Dios con o sin la gracia. Para el pensamiento ortodoxo de la Iglesia, basado en las ideas de san Agustín, dicha gracia era necesaria para resarcir la inclinación al pecado con la que las personas nacen debido al pecado original. Esta controversia terminó con las resoluciones de los concilios de Cartago (418) y Éfeso (431), que calificaron como herética la postura pelagiana.

La gracia que gozó la distingue del resto de la humanidad, pues la libera de toda inclinación por el pecado.²⁸

3.1.2 Cristocentrismo

¿Por qué María mereció tal privilegio? Debido a su papel en el plan de salvación. Ella, al ser elegida como madre de Jesucristo, fue resguardada del pecado por él mismo, ya que, como cita Interián de Ayala,

si la Virgen María hubiese contraído la mancha del pecado original, debería decirse que algún tiempo fue enemiga de Dios: lo que ni se debe decir, ni creer; sino al contrario, que antes, y después de su concepción, fue querida de Dios, y estuvo siempre en su gracia. Esto hizo Dios, y pudo hacerlo por una gracia particular (Escobar, 2012: 15).

No se debe perder de vista entonces que las prerrogativas de la Virgen proceden de Dios, y que el fin último de la devoción mariana es Jesucristo, de lo contrario se considerará tergiversada (Escobar, 2012: 38). Algo que, dicho sea de paso, la Iglesia católica siempre ha subrayado para contener el desbordado apasionamiento de la fe popular y las peligrosas herejías.²⁹

²⁸ Quizás alguien se preguntará, como muchas personas a través de los siglos, qué sucedió entonces con las demás consecuencias del pecado original: si la muerte es una de ellas, ¿entonces la Virgen no murió?, ¿y qué hay de los dolores del parto y de otros sufrimientos de la condición humana que son parte del castigo heredado por la desobediencia de los primeros padres? Marina Warner se lo plantea y repasa brevemente los “problemas” teológicos que la Inmaculada Concepción continúa generando en el pensamiento católico y en otras ramas cristianas (1991: 327-331).

²⁹ Todos los teólogos católicos que han reflexionado sobre María insisten en su función conectiva con su hijo. Pero sin lugar a dudas la gran obra que expone los modos y los objetivos de una auténtica devoción mariana es el *Tratado de la verdadera devoción a la Santísima Virgen*, escrito por el teólogo y sacerdote francés san Luis María Grignion de Monfort (1673-1716), que muy bien puede servir de parámetro para comprender la postura oficial del clero de su tiempo. Monfort subraya que Jesucristo debe ser el “fin último” de todas las devociones de un cristiano (2014: 66), que María “está perfectamente relacionada con Dios” y que “cuando se le ama, se le rinde homenaje o se le hace entrega de algo, Dios es alabado, homenajeado y recibe por medio de María y en María” (2014: 229).

Para la devoción sencilla de muchas comunidades cristianas nunca hubo lugar a discusión, y abrazaron y celebraron la pureza intacta de María sin la necesidad de un planteamiento doctrinal. No obstante, para algunos teólogos no dejó de ser polémico que la Virgen, siendo enteramente humana, gozase de dichos dones, los cuales podrían poner en entredicho la redención universal realizada por Jesús. Tales preocupaciones quedaron sintetizadas en las palabras de santo Tomás de Aquino, quien sostuvo que, si María “no hubiera sido concebida con pecado original, no habría necesitado ser redimida por Cristo y, de ser así, Cristo no sería el Redentor universal de los hombres, lo que derogaría la dignidad de Cristo” (Martínez, 2019: 36). Para los maculistas, en su mayoría dominicos como él, no era necesaria la concepción sin mancha de la Virgen en el plan de salvación. En todo caso, bastaba con su purificación, la cual pudo suceder antes de su nacimiento sin ningún problema (*sanctificatio in utero*). Hay que agregar también el peso que tuvo la dificultad de separar la concepción del contacto carnal, resultado de la concupiscencia; como ya se vio, existió una noción del pecado original que lo ligaba al acto sexual con que todo ser humano es engendrado.

En respuesta a la postura tomista, el teólogo franciscano Juan Duns Scoto planteó un argumento que concilió la redención universal con la universalidad del pecado original. Concuera con que toda la descendencia de Adán y Eva fue redimida por Cristo, sólo que en el caso de María actuó de modo particular adelantándose a preservarla del pecado, no curándola o sacándola de él. Para el doctor sutil, la *redención preservativa* engrandece al Salvador, pues prevenir el mal es mejor que curarlo. La *praeredemptio* o prerredención de la Virgen era posible para Jesús, convenía para su mayor honra y entonces la hizo: *potuit, deuit, ergo fecit*, con esta fórmula Duns Scoto sintetizó su explicación (Martínez, 2019: 37; Warner, 1991: 315).

A pesar de la ingeniosa solución del beato franciscano, la ausencia de un pasaje bíblico que hablara explícitamente del misterio, la falta de una afirmación contundente por parte de un autor canónico y las tesis maculistas sostenidas por una parte de la élite intelectual de la Iglesia prolongaron varios siglos la controversia. Sin embargo, el titubeo de las autoridades eclesiásticas no detuvo la difusión de la pía opinión en todos los niveles de las distintas sociedades católicas.

3.1.3 El misterio de la Encarnación

Como se ha señalado, es común, aun entre los católicos, pensar que la Purísima Concepción de María se refiere al hecho de que concibió a Jesús sin contacto sexual, o sea por obra del Espíritu Santo (Mateo 1, 18). En realidad, esta creencia se refiere al misterio de la Encarnación, que es uno de los dogmas centrales del cristianismo, pues engloba la naturaleza humana y divina del Mesías y, por lo tanto, ratifica su misión redentora del mundo (Escobar, 2012: 10-15). Se encuentra sintetizada en la principal profesión de fe del catolicismo, el Credo:

Creo en un solo Señor, Jesucristo,
Hijo único de Dios,
nacido del Padre
antes de todos los siglos:
[...]
*engendrado, no creado,
de la misma naturaleza del Padre;*
[...]
*que por nosotros, los hombres,
y por nuestra salvación,
bajó del cielo,
y por obra del Espíritu Santo
se encarnó de María, la Virgen,
y se hizo hombre...*
(cursivas mías)

Conviene apuntar que los misterios católicos no son nociones aisladas, sino que se sustentan mutuamente para formar un conjunto lógico. En este caso, el dogma de la Encarnación implica, en un primer plano, la naturaleza divina de Cristo, pero también de él se deduce el papel central de la Virgen en el plan de salvación y la gracia única que recibe de Dios, ambas ideas fundamentales para la creencia en la Inmaculada Concepción. Por consiguiente, los discursos teológicos y, desde luego artísticos, que se centran en la exposición de un dogma suelen utilizar o aludir a otros para robustecer su contenido.

3.1.4 Mariología y exégesis bíblica

Como ya se ha dicho, la doctrina católica no es un sistema de pensamiento creado en un momento determinado, sino que es producto de un larguísimo proceso que involucra varios niveles. Los teólogos, a través de los siglos, han utilizado como puntos de partida y de referencia la tradición, que se remonta a las primeras comunidades cristianas e incluye el fervor más sencillo y sentimental de los sectores populares, y las Escrituras, consideradas de inspiración divina. De tal suerte que, en la medida que reflexionaron sobre las verdades reveladas por Dios a través de Jesús y su evangelio, también se hizo patente para ellos la importancia de su madre en la fe de la Iglesia, por lo que esta idea se sumó progresivamente a la comprensión de la historia de la salvación (Gerli, 2012: 19-20). De este modo surgió, a mediados del siglo II, una rama de la teología que se enfoca en la figura de la Virgen, hoy llamada *mariología*.

La elaboración, estudio e interpretación de la Biblia, junto con la defensa de la fe en Cristo, produjeron incontables reflexiones de carácter dogmático y apologético que nutrieron la imaginación y el pensamiento cristianos. El ascenso de la cristiandad no detuvo esta labor exegética, que continuó desarrollándose durante la Edad Media y se fundamentó, en gran

medida, en la interpretación simbólica de las Sagradas Escrituras, de los sucesos históricos y del mundo. Para realizar este trabajo, los teólogos primitivos y medievales consideraron cuatro aspectos o sentidos: el literal (los hechos tal como son), el alegórico (sentido oculto de tales hechos), el tropológico (su sentido moral) y el anagógico (su sentido trascendental) (Réau, 2000: 77-85). El simbolismo expuesto en centenares de comentarios bíblicos fue muchas veces la fuente principal de los artistas cristianos, cuyas creaciones consolidaron, con el paso de los siglos, el fuerte carácter iconográfico de la religión católica.

Asimismo, tanto los Padres de la Iglesia como los teólogos medievales emprendieron la búsqueda de concordancias entre los Testamentos, las cuales probaban, y prueban todavía para la cristiandad moderna, su origen divino y su unidad lógica e indivisible. Este modo de interpretación de las Sagradas Escrituras se llama *tipológica* o *prefigurativa*, pues considera que el Antiguo Testamento anuncia las verdades del Nuevo. El eje central de este método es una visión cristocéntrica de la historia y de las Escrituras: el Viejo Testamento anuncia de forma velada al Salvador y la redención de la humanidad. La íntima relación de María con su hijo propició que las reflexiones tipológicas se extendieran a ella, de modo que se interpretaron diferentes pasajes del Antiguo Testamento como vaticinios de sus prerrogativas y de los momentos más significativos de su vida (Réau, 2000: 230-246). Para la teología católica, estos pasajes autorizan la veneración especial tributada a María (*culto de hiperdulía*) y fundamentan sus bases doctrinales.³⁰

El dogma de la Inmaculada Concepción de María se apoya principalmente en tres lugares bíblicos que se complementan con otros tantos (Krutitskaya, 2011: 82-84; Álvarez,

³⁰ El catolicismo distingue entre diferentes tipos de cultos: de latría, o adoración, debido exclusivamente a Dios, reconocido como ser supremo; de dulía, o veneración, que expresa respeto y honra a los ángeles y santos; por último, el de hiperdulía, o veneración especial, que se da sólo a la Virgen María por ser la madre de Jesús.

2018: 87-90). El primero de ellos proviene del *Génesis*. Cuando Dios descubrió que Adán y Eva lo habían desobedecido, dictó un castigo para cada uno; al dirigirse a la serpiente, le dijo: “Enemistades pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: ella quebrantará tu cabeza, y tú pondrás asechanzas a su calcañar” (Génesis 3, 15).³¹ El catolicismo considera estas palabras como el primer anuncio de un redentor, descendiente de aquella mujer, y de su lucha contra el pecado, simbolizado por la serpiente, al que derrotará definitivamente. Por esa razón el pasaje se ha nombrado *protoevangelio*. En cuanto a María, los exégetas la asocian con la mujer que pisa a su enemiga la serpiente, lo cual interpretan como una prueba de que jamás estuvo sometida al pecado.

Esta lectura se complementa con el capítulo 12 del *Apocalipsis*, en el que san Juan Evangelista narra, en clave simbólica, la batalla anunciada en el protoevangelio:

Y apareció en el cielo una grande señal: una mujer cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando en cinta clamaba con dolores de parto, y sufría dolores por parir. Y fue vista otra señal en el cielo: he aquí un grande dragón bermejo que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas. Y la cola de él arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las hizo caer sobre la tierra. Y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba en parto, a fin de tragarse al hijo luego que ella le hubiese parido. Y parió un hijo varón, que había de regir todas las gentes con vara de hierro; y su hijo fue arrebatado para Dios y para su trono. Y la mujer huyó al desierto, en donde tenía un lugar aparejado de Dios para que allí la alimentasen mil doscientos y sesenta días. Y hubo una grande batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lidiaban con el dragón, y lidiaba el dragón y sus ángeles. Y no prevalecieron éstos, y nunca más fue hallado su lugar en el cielo. Y fue lanzado fuera aquel grande dragón, aquella antigua serpiente, que se llama Diablo y Satanás, que engaña a todo el mundo: y fue arrojado en tierra y sus ángeles fueron lanzados con él. Y oí una grande voz en el cielo, que decía: —Ahora se ha cumplido la salud, y la virtud, y el reino de nuestro Dios, y el poder de su Cristo, porque es ya derribado el acusador de nuestros hermanos, que los acusaba delante de nuestro Dios día y noche. Y ellos le han vencido por la

³¹ A menos que se indique algo distinto, los versículos bíblicos se citan de la traducción realizada por el padre Felipe Scío de San Miguel a finales del siglo XVIII (*Biblia Vulgata*, 1854).

sangre del Cordero y por la palabra de su testimonio, y no amaron sus vidas hasta la muerte. Por lo cual regocijaos, cielos, y los que moráis en ellos. ¡Ay de la tierra y de la mar!, porque descendió el diablo a vosotros con grande ira, sabiendo que tiene poco tiempo —. Y cuando el dragón vio que había sido derribado en tierra, persiguió a la mujer que parió el hijo varón. Y fueron dadas a la mujer dos alas de grande águila para que volase al desierto a su lugar, en donde es guardada por un tiempo, y dos tiempos, y la mitad de un tiempo, de la presencia de la serpiente. Y la serpiente lanzó de su boca en pos de la mujer, agua como un río, con el fin de que fuese arrebatada de la corriente. Mas la tierra ayudó a la mujer, y abrió la tierra su boca, y sorbió el río que había lanzado el dragón de su boca. Y se airó el dragón contra la mujer, y se fue a hacer guerra contra los otros de su linaje, que guardan los mandamientos de Dios y tienen el testimonio de Jesucristo.

Aquí se comenta explícitamente la asociación de la serpiente del *Génesis* con el dragón que acecha a la mujer en labores de parto (“fue lanzado fuera aquel grande dragón, aquella antigua serpiente, que se llama Diablo y Satanás...”), y más adelante se relata el ataque de la bestia contra el resto de su descendencia, que son los cristianos. Sin duda el varón que regirá a todas las naciones es Jesucristo, y la mujer vestida de sol, María; aunque hay que señalar que en los primeros siglos se asoció con la Iglesia y su maternidad espiritual. Además, para la teología católica el relato refuerza la idea de que la Virgen jamás fue alcanzada, o vencida, por el mal (Escobar, 2012: 56-71).

Por otro lado, el capítulo del *Apocalipsis* es de gran importancia desde el punto de vista iconográfico, ya que esta descripción de la mujer ofreció a los artistas plásticos varios de los símbolos y asociaciones útiles para la representación y la alabanza de la Virgen, los cuales se fijaron y evolucionaron en el capital cultural cristiano con el paso del tiempo. Algo similar ocurrió con la representación del dragón y la narración de la batalla celestial del bien contra el mal.

El tercer testimonio bíblico, y quizás el más importante para la mariología, es el de la Anunciación, que procede del *Evangelio de san Lucas* (1, 26-38). Ahí se relata el momento

en que el arcángel Gabriel le comunica a María que será madre de Jesús. El episodio contiene de forma explícita uno de los pilares del cristianismo: la idea de que una joven virgen, casada con un descendiente de David, concibió por obra del Espíritu Santo al hijo de Dios. En el diálogo sostenido entre el mensajero celestial y María aparecen tanto el famoso saludo *Ave gratia plena*: “Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo. Bendita tú entre las mujeres” (Lucas 1, 28), como el *fiat*, cuando ella acepta ser madre: “he aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra” (Lucas 1, 38). En general, el pasaje completo se ha interpretado mayoritariamente como prueba irrefutable de la gracia divina con que la Virgen fue investida desde antes de la expiación consumada por Cristo a través de su sacrificio.

A la par, la interpretación alegórica de otras partes de la Biblia originó una serie de metáforas o símbolos empleados para expresar primero la pureza de María, y más adelante su Inmaculada Concepción. Gradualmente, se aprovecharon en todo tipo de obras devocionales destinadas a un público más amplio que el de las pesadas reflexiones teológicas. Entre dichas creaciones deben destacarse, por su influencia en la producción artística dedicada a la Virgen, las diferentes letanías compuestas a lo largo de la Edad Media, las cuales reguló la Iglesia en el siglo XVI al aprobar las recitadas en el santuario de Loreto, por lo que a partir de ese momento se les conoció como “letanías lauretanas” y se difundieron por todo el orbe católico.

La mayor parte de esta simbología proviene del *Cantar de los Cantares*, un extenso poema erótico que la patrística reinterpretó a lo divino, o sea como una expresión del amor a Dios, por lo que las palabras dirigidas a la amada se aplicaron a María (Peinado, 2015: 159-161). En especial, es importante el versículo que da nombre al modelo iconográfico de la *Tota pulchra*, que consiste en la representación de la Virgen rodeada de los atributos que más tarde serían mencionados en las letanías: “Toda hermosa eres, amiga mía, y mancilla no hay

en ti” (Cant. 4, 7). La oración que complementa el pasaje: *et macula non est in te*, fue resaltada y usada a modo de fórmula por los defensores de la pía opinión, y aún es bastante frecuente su presencia en las imágenes de distintas advocaciones marianas. Asimismo, debe mencionarse otro pasaje del que derivan un grupo de asociaciones bastante recurrentes en los villancicos del ciclo mariano: “¿Quién es esta que marcha como el alba al levantarse, hermosa como la luna, escogida como el sol, terrible como un ejército de escuadrones ordenado?” (Cant. 6, 10)³². La luna y el sol, que también aparecen en la narración ya leída del *Apocalipsis*, son símbolos inalterables de la Inmaculada Concepción y de otras representaciones que derivan de ella o que tienen un origen común. En lo que respecta a la llamativa comparación de la mujer con un ejército, concordó con el papel más activo de la religiosidad católica en su lucha contra el pecado, de la que, como se ha venido dilucidando, María es paradigma.³³

Por último, es pertinente mencionar un par de lugares del Viejo Testamento que, aunque en la devoción mariana actual son poco atendidos, el immaculismo hispánico y postridentino consideró bastante importantes, al menos a juzgar por su recurrencia en la literatura devocional que produjo. El primero se encuentra en el *Libro de Ester*, a quien el poderoso rey Asuero, su esposo, le dijo las siguientes palabras: “No morirás, porque esta ley no ha sido establecida para ti, sino para todos” (Ester 15, 13), cuando ella se desmayó de miedo por romper la orden de que nadie podía presentarse ante él sin haber sido llamado previamente. El pensamiento católico considera que la ley del monarca persa simboliza la “ley” impuesta por Dios contra la descendencia de Adán y Eva (Pérez, 2004: 43-45 y 85-87),

³² Cant. 6, 9 en la *Vulgata*.

³³ Para consultar listas detalladas de los símbolos marianos y sus fuentes bíblicas, véase Escobar, 2012: 96-101; Álvarez, 2018: 97-99; y en especial Peinado, 2015: 161-186.

de la que fue eximida María del mismo modo que Ester no fue sometida al mandato de su propio esposo:

no entró la Madre de Dios en aquel concierto (del pecado original), ni quiso el Rey de los cielos y tierra –a quien todo está presente– que su Madre santísima fuese comprendida en la ley de sus criados y vasallos: que, aunque ella también sea ancilla del Señor (Luc 1), como con verdad ella se llamó, no es ancilla en cosa de pecado, sino en amar y servir (Pérez, 2004: 43).

El segundo pasaje proviene del capítulo 24 del *Eclesiástico*, el cual es un elogio a la Sabiduría como atributo del amor divino, que también se relacionó con la Virgen y con la Iglesia desde tiempos patrísticos. Entonces, cuando la mujer dice de sí misma: “Desde el principio, y antes de los siglos fui criada, y no faltaré yo por todo el siglo futuro” (Eclesiástico 24,9),³⁴ la teología católica se plantea lo que Marina Warner llamó “nacimiento virginal metafísico” (1991: 322): la idea de que María fue concebida sin mácula desde antes de todo tiempo en la mente de Dios, pues su función corredentora como madre del Salvador ya estaba predestinada.

Con lo comentado hasta aquí se trasluce el grado de sofisticación del dogma inmaculista, y puede vislumbrarse por qué generó tantas discusiones y confusiones, incluso entre las personas más devotas a la Virgen. No se debe perder de vista que el desarrollo de una definición libre de toda objeción fue muy largo y, como se dijo al principio del capítulo, desbordó por completo el campo teológico, ya que tuvo repercusiones culturales y sociales que modelaron la política, la identidad, la religiosidad y el arte de la Monarquía hispánica.

³⁴ En la Vulgata: Eclesiástico 24, 14.

3.2 Aspectos históricos y culturales

3.2.1 Raíces de la Inmaculada Concepción

De acuerdo con la tradición católica, desde los inicios del cristianismo se veneró a María por ser la madre de Jesús y por su presencia en la labor apostólica. Sin embargo, no fue hasta el siglo II cuando este culto realmente comenzó a destacar en la fe de la nueva religión, gracias a las reflexiones de los Padres de la Iglesia quienes, al plantear una relación de contraposición entre Adán-pecador y Jesús-redentor, reforzaron la importancia en el plan de salvación de la Virgen, a la que consideraron la nueva o segunda Eva, cuya misión era redimir a la descendencia de la primera. De esta antinomia parten los argumentos a favor de su maternidad divina, su pureza intacta y su papel de intercesora frente a su hijo, lo cual puede notarse en las siguientes palabras de san Ireneo:

Si la primera Eva fue desobediente a Dios, la segunda, María, fue obediente, a fin de que la Virgen María fuera la intercesora de la Virgen Eva. Y así como por una virgen cayó el género humano en cautividad para la muerte, así fue también salvado por una virgen; porque la desobediencia virginal fue compensada en contrapuesta balanza por una obediencia virginal (Escobar, 2012: 22).

Como ya se ha comentado, en la vasta producción patrística se encuentran diferentes encomios y exaltaciones a la naturaleza sin mancha de María, pero ninguno de estos autores formó una doctrina clara al respecto.³⁵

Estas disquisiciones teológicas se dieron en un clima de creciente devoción a la Virgen. Desde luego, no estuvo exenta de cuestionamientos e interpretaciones heréticas que desvirtuaban la creencia en la doble naturaleza divina y humana de Jesús, por lo que las autoridades eclesiásticas decidieron definir en conjunto las pautas doctrinales relacionadas

³⁵ Juan Gonzalo Escobar (2012: 20-26) y Pascal Rambla (1954) ofrecen interesantes repasos de las reflexiones patrísticas y de la Iglesia oriental que modelaron la creencia en la naturaleza libre de pecado de la Virgen María.

con María, comenzando con el dogma de su maternidad divina, declarado en el año de 431, en el Concilio de Éfeso. A grandes rasgos, el dogma plantea que María es verdaderamente madre de Dios puesto que Jesús no dejó de ser divino mientras vivió como hombre (Martínez, 2019: 35). Dicha proclamación propició la expansión de las diferentes fiestas marianas por toda la cristiandad.

También fueron muy importantes en la configuración de la devoción mariana popular los textos *apócrifos* (es decir, no aceptados, no reconocidos), en los que se compiló una serie de anécdotas sobre la vida de Jesús y su familia. El carácter legendario de los relatos y otras razones de carácter doctrinal impidieron su inclusión en el canon bíblico; no obstante, los creyentes, ajenos a las discusiones teológicas, acogieron un gran número de pasajes provenientes de ellos que con el tiempo se consolidaron y transmitieron a través de creaciones artísticas y de obras como la celeberrima *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (Escobar, 2012: 16-17; Réau, 2000: 44-45).

La concepción de María comenzó a festejarse, de acuerdo con la mayoría de las fuentes, en el Oriente cristiano, presumiblemente entre los siglos VII y VIII, período del que datan los testimonios más antiguos que se conocen de la celebración, escritos por san Andrés de Creta. Poco después llegó a tierras italianas con los religiosos que huyeron de las persecuciones iconoclastas de Bizancio (Escobar, 2012: 44-45; Warner, 1991: 311-312).

Al principio, la razón de la fiesta no era la concepción sin mácula de María, sino la forma milagrosa en que sucedió, narrada en el apócrifo *Protoevangelio de Santiago*: Joaquín huyó al desierto luego de que el sumo sacerdote lo reprendiera por su falta de descendencia (lo cual era muy mal visto entre los judíos). Tras el abandono, su esposa Ana paseó entristecida en un jardín, donde un ángel le anunció que tendría un hijo. Después, el mismo ángel le comunicó la noticia a Joaquín, y le ordenó que buscara a su mujer en la entrada de

la ciudad. Él obedeció y se encontró con Ana en la puerta dorada de Jerusalén, donde se abrazaron (o besaron, según otras versiones), y así, prodigiosamente, concibieron a María (Escobar, 2012: 16-17). Si bien al principio hubo variaciones, poco a poco se fijó la celebración el 8 o 9 de diciembre, ya que se tomó en cuenta la Natividad de la Virgen, festejada en septiembre (nueve meses después), y se le llamó la “Concepción de santa Ana”, nombre que aún conserva en la Iglesia ortodoxa.

3.2.2 La concepción inmaculada de María en la Edad Media

La fiesta se transmitió desde Italia a Irlanda e Inglaterra, donde se arraigó y comenzó su expansión y desarrollo doctrinal en Occidente (Escobar, 2012: 45-48). De este período se conoce la primera defensa de la concepción libre de pecado de la Virgen, *De Conceptione Sanctae Mariae*, escrita en 1121 por Eadmer de Canterbury, discípulo de san Anselmo (Flórez, 2012: 1125). Cabe destacar que su difusión fue paralela al florecimiento de la devoción mariana medieval y al surgimiento de la escolástica, con las que se desarrollaron los fundamentos teológicos y devocionales de la Inmaculada Concepción tal como se entendió a partir de la Contrarreforma.

Aunque ya se había planteado la controversia en torno a la concepción inmaculada de María, realmente estalló con intensidad cuando san Bernardo de Claraval rechazó la institución de la celebración por parte de los canónigos de Lyon, a quienes amonestó por creer en leyendas que, aunque muy populares, para él no tenían fundamentos (Warner, 1991: 312-313). Dicha oposición recibió apoyo de muchos sectores eclesiásticos, pero eso no detuvo el crecimiento del culto, lo que orilló a las autoridades romanas a aceptar la fiesta en la primera mitad del siglo XIII, siglo crucial en el desarrollo del misterio porque vio el inicio del debate, ya comentado, entre la postura de santo Tomás de Aquino, abrazada por los

dominicos, y la de Juan Duns Scoto, cuyos argumentos enarbolaron los franciscanos y el resto de los defensores de la tesis inmaculista (Martínez, 2019: 36-38).³⁶

Durante el siglo XIV tanto partidarios como detractores desplegaron toda clase de discursos para sostener su postura. El razonamiento escotista, la influencia cada vez mayor de los franciscanos y de otras órdenes a favor de la pía opinión en las esferas de poder político y religioso, el empuje de la piedad popular y el uso del arte como propaganda obligaron al magisterio de la Iglesia a intervenir, lo cual se reflejó en la importancia que cobró el tema en los concilios del siguiente siglo. Jean Gerson, canciller de París, señaló en el Concilio de Constanza (1414) la necesidad de reconocer la doctrina. Más adelante, en el Concilio de Basilea (1439), el papa Félix V la declaró enseñanza oficial de la Iglesia, pero perdió validez al derivar en cismático dicho concilio.³⁷ Por último, el papa franciscano Sixto IV publicó las constituciones *Cum Praeexcelsa* (1477), donde establece el primer oficio litúrgico propio de la fiesta y la permite en toda la Iglesia latina, y *Grave Nimis* (1483), que expone y asume lo dicho hasta entonces a favor del misterio, pero sin definirlo dogmáticamente (Domínguez y Cortés, 2006: 566; Martínez, 2019: 38).

3.2.3 Origen del inmaculismo español

El culto de la Purísima Concepción de María llegó a la Península ibérica a través de Nápoles y Sicilia, territorios vinculados con el Reino de Aragón, donde fue acogido rápidamente por la Corona. En esta primera etapa destaca la labor de Jaime I, que proclamó defensores del

³⁶ Gonzalo Escobar expone los principales argumentos escolásticos a favor y en contra del inmaculismo (2012: 34-44).

³⁷ El concilio fue convocado por el papa Martín V, quien murió antes de que se celebrara, por lo que comenzó con su sucesor, Eugenio IV, en 1431. Después hubo diferencias entre él y la asamblea, por lo que lo disolvió en 1437 y trasladó la reunión a Ferrara y luego a Florencia. No obstante, un grupo permaneció en Basilea, donde eligieron a Félix V, de manera que, entre 1438 y 1442, hubo dos concilios. Finalmente, el grupo disidente perdió fuerza y Félix V tuvo que abdicar en 1449 (Íñigo, 2012: 25).

misterio a los mercedarios; a su vez, luego de que Fernando III de Castilla conquistó Sevilla en 1248, ellos fundaron un convento donde nació la devoción inmaculista hispalense. También merecen mención los llamados “escotistas catalanes”, entre los que destaca Ramón Lull, que fue el primero en escribir sobre el tema en español, y a quien se le atribuye la fórmula “Inmaculada Concepción” (Calvo, 2013: 156; Martínez, 2019: 36-37).

Desde el principio el poder monárquico y las órdenes religiosas tuvieron un papel predominante en la difusión de la pía opinión, aunque también hay que apuntar que en el siglo XIII ya existía una sólida y generalizada devoción mariana en las tierras españolas, gracias a la importancia que adquirieron las peregrinaciones y a la producción de obras plásticas, literarias y dramáticas que difundieron la opinión y avivaron la religiosidad del pueblo (Gerli, 2012, 20-22). Estas condiciones propiciaron un arraigo casi inmediato del culto, como lo prueban la creación, en Zaragoza, de una Cofradía Real en honor a la Inmaculada Concepción en 1333, y la prohibición de predicar en su contra que decretó Juan I de Aragón en 1394. De modo que ya estaba consolidada la devoción inmaculista en tiempos de los Reyes católicos, que igualmente apoyaron la causa: Isabel respaldó a una de sus damas, la mística Beatriz de Silva, en la fundación de la primera Orden Concepcionista franciscana en 1484, ratificada por Inocencio VIII unos cuantos años después (Jiménez, 2005); Fernando, por su parte, declaró oficial la fiesta de la Inmaculada para el Reino de Aragón en 1503.

3.2.4 El inmaculismo durante la Contrarreforma

El humanismo renacentista produjo un renovado interés por los estudios bíblicos que se expandió por casi toda Europa con la invención de la imprenta (1440). Muchos letrados dejaron de lado las especulaciones escolásticas y se dedicaron de lleno al análisis crítico de

las Escrituras, en especial de la intocable *Vulgata*, lo que, junto con el estallido de la Reforma protestante, sacudió los cimientos del cristianismo occidental.³⁸

Las autoridades y la erudición católica reaccionaron de inmediato con una contundente reivindicación de los aspectos doctrinales más atacados, entre los que se encontró el culto a la Virgen. La facción protestante lo consideró herético o idolátrico, y rechazó la tradición mariológica que fue, al mismo tiempo, el punto de partida de las nuevas devociones marianas, muchas de ellas presentadas y difundidas explícitamente como estandartes contra la apostasía reformista (Bosch y Mínguez, 2019: 242; Escobar, 2012: 128; Londoño, 2012: 9-13, 127-129). A partir de ese momento, los partidarios del immaculismo, a los que se sumaron los jesuitas, se centraron en la antigua interpretación alegórica y prefigurativa de la Biblia para elaborar sus argumentos (Warner, 1991: 318-323). Asimismo, el esfuerzo conjunto de las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, y de las órdenes religiosas difundió, empleando todos los medios a su disposición, las diversas expresiones de la devoción mariana en todos los estratos sociales, con lo que se convirtió en una de las manifestaciones distintivas de la Iglesia latina.

En el Concilio de Trento (1545-1563) se esquematizó y aprobó la postura y los cambios del catolicismo frente a la inevitable implantación de las ideas protestantes. A pesar de la profunda revisión doctrinal que realizó, el magisterio eclesiástico apenas tocó el tema de la Inmaculada Concepción; sólo se limitó a no incluir a la Virgen María en su afirmación sobre la universalidad del pecado original (Escobar, 2012: 52-53; Martínez, 2019: 38). Fue

³⁸ Ernst R. Curtius describe con certera síntesis esta transición en los estudios religiosos: “Bajo el influjo del humanismo, la teología aspira a una nueva motivación y a un nuevo método; pasa de los argumentos racionales a los de autoridad y tradición, de la dialéctica escolástica a la investigación de fuentes, del procedimiento especulativo al ‘positivo’, del lenguaje bárbaro de las escuelas al latín ciceroniano. En el lugar del sistema filosófico viene a colocarse la ‘tópica’ teológica, esto es, la ciencia, no de los argumentos generales propios para la silogística, sino de las fuentes de la fe, contenidas en la Revelación y en la tradición” (2017: 757).

más importante para la ulterior declaración dogmática del misterio la dignificación de la tradición, a la que se le concedió un valor de autoridad (Warner: 320); esto no significa que se aceptaron todas las prácticas y creencias presentes en la piedad popular (aunque varias sí se defendieron y adoptaron oficialmente), sino el reconocimiento de la transmisión no escrita del mensaje cristiano.

La tibieza papal no paralizó el ímpetu de la religiosidad del pueblo, que generó sus propias invenciones, las cuales tuvieron un impacto significativo en la consolidación de un immaculismo distintivamente hispánico. La primera ocurrió entre el 7 y el 8 de diciembre de 1585, cuando un ejército rebelde de holandeses e ingleses abrió los diques de los ríos Mosa y Waal para cercar en el monte Empel a los tercios españoles, comandados por Arias de Bobadilla, que se negaron a rendirse. Al excavar para hacer trincheras, los soldados peninsulares encontraron una imagen de la Inmaculada Concepción pintada sobre una tabla; de inmediato se encomendaron a santa María y consideraron providencial el hallazgo. Aquella madrugada el frío congeló el agua que los rodeaba, lo que les permitió contraatacar al enemigo y derrotarlo sorpresivamente. La victoria se consideró un milagro de la Inmaculada, por lo que fue proclamada patrona de los tercios (Martínez, 2019: 39).³⁹

La segunda sucedió en Granada, entre 1595 y 1599. En un lugar, que más tarde fue llamado Sacromonte, se encontró un conjunto de láminas con textos en latín y árabe, conocidos como *Libros plúmbeos*, junto con supuestos restos de unos discípulos del apóstol Santiago. Su contenido brindaba evidencias de autoridad apostólica para despejar toda duda relativa a la Inmaculada Concepción, porque aseveraba que “a María no envolvió el pecado primero”. La polémica no tardó en desatarse: mientras que en territorio español se acogió con

³⁹ En 1892, la reina María Cristina de Habsburgo la declaró patrona de la Armada de Infantería del ejército de España, patronazgo que conserva el actual ejército español.

fervor el descubrimiento, en Roma se consideró superchería, al grado de que Clemente VIII prohibió toda alusión a los plomos en 1596. No obstante, en los años siguientes circularon en España sermones y tratados teológicos basados en ellos. El entusiasmo monárquico tampoco se contuvo, pues el hallazgo se interpretó como una señal enviada a los españoles para constituirse en protectores del misterio. Por ende, el interés popular aumentó, especialmente en Sevilla, debido a que, a partir de 1610, fue su arzobispo el gran promotor de los plomos: don Pedro Vaca de Castro y Quiñones, que ocupaba ese cargo en Granada cuando se “descubrieron” (Martínez, 2019: 39-53).

A pesar de que la mayoría defendía la creencia immaculista, el supuesto hallazgo también renovó la atención de sus detractores, que se expresaron por medio de libelos y predicaciones. Una serie de acontecimientos llevó la disputa a su punto crítico en 1613, lo que desencadenó una frenética reacción popular, principalmente en Andalucía⁴⁰ Los partidarios de cada postura intentaron imponerse a través del poder real, por lo que Felipe III decidió convocar a un grupo de preladados para discutir sobre el tema; después, en 1616, constituyó la Real Junta de la Inmaculada, cuya misión fue conducir el proceso diplomático en Roma para conseguir la definición dogmática del misterio (Martínez, 2019: 53-56).

3.2.5 El siglo immaculista

Estos sucesos marcan el inicio de un proceso de apropiación del immaculismo por parte de la Corona española, y de su identificación con la sociedad hispánica. En el transcurso del siglo XVII el culto a la Inmaculada Concepción se transformó en un fenómeno imperial que involucró a personas de todo el mundo e incluyó toda clase de expresiones socioculturales.

⁴⁰ Para conocer detalles de lo ocurrido en Sevilla en aquellos años, véase Íñigo, 2012: 36-39.

En el ámbito político, los monarcas peninsulares emprendieron diversos esfuerzos en Roma para lograr la anhelada definición dogmática; si bien no la consiguieron, prepararon el terreno para la proclamación oficial del siglo XIX, la cual asimiló y eclipsó la importancia y la cohesión del immaculismo hispánico. En cuanto a las letras, los partidarios de la concepción sin mácula de María aprovecharon las condiciones a su favor para desplegar su maquinaria didáctica y propagandística, que se apoyó en la circulación de grabados y publicaciones destinados a las distintas esferas de la población.

La diplomacia hispana consiguió en 1617, por parte de Paulo V, el decreto *Sanctissimus Dominus Noster*, que permitió a los immaculistas externar sus ideas sin atacar a sus rivales, pero a éstos se les prohibió defender su postura en público. La decisión papal se recibió con alegría en Sevilla y Granada, donde se realizaron festejos (Martínez, 2019: 55). Además, el voto immaculista se declaró en las Cortes de Castilla, en diferentes cabildos y en otras instituciones, entre las que destacan las universidades, que lo instauraron como requisito para sus catedráticos y para otorgar a los estudiantes sus grados académicos. Las universidades de Sevilla y de Alcalá lo establecieron ese mismo año, después, en 1618, las de Zaragoza y Salamanca, y finalmente el resto en 1619. Más adelante se verá que estos votos y juramentos también se hicieron en la Nueva España. Cabe decir que dicha práctica se remonta a los juramentos realizados en la Sorbona (1597) y en otras universidades europeas (Colonia, Maguncia y Viena); en España, las primeras en ordenarlo fueron las de Valencia y Osuna, ambas en 1530 (Íñigo, 2012: 27).

Gregorio XV amplió la restricción del ya mencionado decreto *Sanctissimus Dominus Noster* a la esfera privada en 1622, pero después se autorizó a los dominicos deliberar sobre la tesis maculista entre ellos. En los años siguientes el immaculismo se consolidó en el mundo hispánico, con lo que se afianzó el papel que había tenido la Monarquía Hispánica frente a

Roma y los demás reinos católicos como defensor y promotor del culto. Sin embargo, los opositores reaparecieron cuando la autoridad papal se mostró desfavorable hacia el culto a la Purísima a mediados de siglo. En 1642, Urbano VIII omitió de las fiestas de precepto la de la Concepción, y en 1644 Inocencio X prohibió el uso del epíteto “Inmaculada”. Desde luego, Felipe IV se contrapuso a ambas decisiones, y en 1645 consiguió que se reestableciera la fiesta por lo menos *in regnis Hispaniarum*. A su vez, la proscripción del piadoso título exacerbó los ánimos en el reino, principalmente en Sevilla, por lo que el monarca pidió a una comisión de teólogos preparar una respuesta, la cual se publicó en 1649 con el título de *Armamentarium Seraphicum*. La tensión desapareció cuando Alejandro VII levantó el veto de su antecesor en 1655 (Domínguez y Cortés, 2006: 659-571; González Tornel, 2016: 75-77).

Más adelante, Felipe IV intentó de nuevo conseguir la definición dogmática. Luego de muchas gestiones, se promulgó la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* en 1661, la cual expresa que:

el alma de María fue preservada inmune de la mancha del pecado original, en el primer instante de su creación [...] por una gracia y privilegio especial de Dios, en atención a los méritos de Jesucristo, su Hijo, Redentor del género. (Escobar, 2012: 54).

Aunque el misterio no se declaró dogma, la bula dejó muy poco lugar a dudas, y se puede considerar el logro más importante del siglo inmaculista. A partir de este momento se apaciguó la controversia y también las desbordadas muestras de devoción.

El afán de la Monarquía hispánica no cesó, pero sólo consiguió un decreto papal más que, si bien importante, no culminó la gran empresa del inmaculismo hispánico. En 1696, Inocencio XII publicó el breve *In Excelsa*, con el que la fiesta de la Purísima se añadió a las celebraciones solemnes de la Virgen. Unos años después, ya en el reinado de los Borbones,

la bula *Commissi Nobis* de Clemente XI la fijó como fiesta de precepto para toda la Iglesia (Escobar, 2012: 54).

3.2.6 El immaculismo novohispano

Es conocida la gran devoción mariana de los primeros exploradores, conquistadores y religiosos europeos que arribaron al continente americano. Con seguridad la creencia en la concepción libre de pecado de la Virgen se encontraba muy arraigada en su fe. Sin embargo, resulta complicado precisar el momento, el lugar y los participantes de la implantación de su culto en el Nuevo Mundo. Se ha sostenido que llegó con el primer desembarco de Cristóbal Colón en el Caribe (Ruiz Guadalajara, 2019: 107), de la misma forma que se ha identificado como representación de una Purísima el famoso estandarte que enarboló Hernán Cortés cuando tomó Tenochtitlan en 1521 (Vargasluago, 2004: 67-71). Lo cierto es que en aquel momento el concepto de la Inmaculada Concepción de María no se había desarrollado ni como advocación ni como un tipo o modelo iconográfico particular y bien definido, por lo que, en realidad, en casi cualquier expresión devota mariana de aquella época subyace la fe en la prerrogativa immaculista; aunque sí se pueden identificar manifestaciones particulares de dicha creencia a medida que se consolidó el control español.

Sin lugar a dudas, fueron las órdenes religiosas quienes iniciaron la expansión del culto a la Virgen en el Nuevo Mundo, la cual se apoyó en la utilización de textos y, sobre todo, de imágenes que, con el paso del tiempo, configuraron las advocaciones marianas novohispanas. Asimismo, la formación de los nuevos centros urbanos permitió la construcción de iglesias, conventos, hospitales y demás instituciones que, al consagrarse a santa María, contribuyeron al arraigo de este culto entre los habitantes.

En el caso particular de la devoción inmaculista, el propio Cortés inició dicha práctica al dedicar el primer hospital de la Ciudad de México a la Concepción. En esa línea sobresale el trabajo de Vasco de Quiroga, que implantó en la región tarasca, a partir de 1530, el modelo de pueblo-hospital, que, en este caso, tuvo como eje central el culto a la Inmaculada.⁴¹ Por otra parte, el primer convento femenino de la Nueva España, fundado en 1540, estuvo a cargo de las monjas concepcionistas,⁴² y se dedicaron a la Purísima las catedrales de Durango, Monterrey y Puebla, ciudad que la declaró su patrona en 1619 y que se convirtió en un bastión del inmaculismo junto con la Ciudad de México.

Infortunadamente, parece que no se han encontrado testimonios “directos” de la celebración inmaculista del siglo XVI en suelo novohispano, pero si se considera su popularidad entre los españoles, y la importancia que tuvo la fiesta en el proceso evangelizador y en la conformación del orden social virreinal (Ricard, 1986: 282-295), resulta muy poco probable que no se realizara. Así lo hace constatar el tercer Concilio Provincial mexicano, que en 1585 declaró obligatoria su celebración para toda la población, excepto los indígenas (Zurián, 1995: 72).

La consolidación de la Monarquía hispánica y el auge de las ideas contrarreformistas fomentaron en suelo novohispano una espléndida cultura festiva cívica-religiosa (Checa y Morán, 2001: 277-282; Íñigo, 2012: 32-36; Zurián, 1995: 58-67), en la que el fervor inmaculista del siglo XVII tuvo un papel privilegiado. Isadora Zurián (1995: 78-98) ha

⁴¹ A grandes rasgos, el pueblo-hospital fue una forma de organización social promovida por Vasco de Quiroga, quien buscaba la integración de los indígenas al nuevo orden español a través de la práctica de las virtudes cristianas, en especial con obras de misericordia, con lo cual también se realizaba una labor humanitaria en favor de los huérfanos, enfermos y desprotegidos. En 1532 fundó el primer pueblo-hospital de Santa Fe de México, y al año siguiente creó el segundo en las cercanías del lago de Pátzcuaro, nombrado Santa Fe de la Laguna. Mucho se ha escrito sobre su inspiración en el pensamiento utópico de Tomás Moro y el humanismo renacentista (Abarca, 2005), mientras que Juan Carlos Ruíz Guadalajara (2019), en un novedoso estudio, investiga el papel del culto inmaculista en la consolidación de este modelo social en la región tarasca.

⁴² Diana Barreto (2012: 142-150) pone en entredicho la fundación de un convento en esa fecha.

clasificado las celebraciones del culto a la Inmaculada en tres rubros: las de precepto u ordinarias, realizadas anualmente el 8 de diciembre; las extraordinarias o excepcionales, organizadas tras el recibimiento de algún decreto u ordenanza; y las de la Real Universidad de México, que siguió los lineamientos de las peninsulares. Todas comprendían una ceremonia religiosa conformada por una procesión y la misa, que se engalanaba con calles y templos ricamente adornados con flores, altares, arcos triunfales y otras creaciones efímeras, las cuales solían conservarse para enmarcar el espectáculo civil integrado por luminarias, juegos artificiales, corridas de toros, mascaradas, juegos de cañas, torneos, representaciones teatrales, certámenes poéticos, etcétera.

La primera gran celebración del misterio en tierras novohispanas se debió al mencionado decreto de Paulo V emitido en 1617. El gremio de los plateros encabezó la fiesta en la Ciudad de México a finales de 1618, mientras que Puebla la realizó al año siguiente, cuando las autoridades consagraron el patronazgo de la urbe a la Inmaculada (Loreto, 1997). Hay que comentar el particular interés que ha generado entre los investigadores este festejo de la capital virreinal, debido a que su justa literaria derivó en escándalo por la intromisión de detractores de la pía opinión, que se enfrascaron con algunos defensores en un intercambio de insultos poéticos que acabaron en los registros de la Inquisición (Tenorio, 2010: 319-337; Íñigo, 2012).

Unos años después, en 1621, se llevaron a cabo las juras de Felipe IV, en las que se acordó un voto de sangre en defensa de la Inmaculada Concepción por parte de “todos los diputados de los reinos [...] en todas las órdenes militares, universidades de estudios, tribunales de ciudades y colegios, congregaciones y cualesquiera otro legítimo cuerpo” (Zurián, 1995: 84). Más adelante, en 1653, el duque de Albuquerque trajo una cédula real

en la que se ordenó nuevamente el juramento en los tribunales y órdenes militares. Aunque no se han encontrado testimonios, sin duda ambos sucesos debieron festejarse.

De acuerdo con el *Triunfo parténico* (1683), reseña de las fiestas universitarias en honor a la Inmaculada llevadas a cabo en 1682 y 1683, la Real y Pontificia Universidad de México organizó su propio festejo en 1618. No obstante, la carencia de recursos impidió que realizara otras en los subsiguientes años (Zurián, 1995: 92-93). A partir de 1653, por iniciativa del rector Dr. Pedro de Gálvez, se instituyó la celebración anual de la Concepción, que se efectuó hasta la supresión de la universidad en 1830. Cabe mencionar que los fastos universitarios gozaron de gran aceptación y siempre fueron respaldados por las principales autoridades civiles y religiosas de la ciudad (Zurián, 1995: 94-98). Asimismo, el *Triunfo* da testimonio de los concursos poéticos efectuados en dichas celebraciones, que se suman al efectuado en 1654.⁴³ Por último, es necesario destacar la importancia de estos certámenes para las letras novohispanas, ya que en ellos participaron algunos de sus poetas más ilustres: María Estrada de Medinilla, Agustín de Salazar y Torres, Luis de Sandoval y Zapata, Alonso Ramírez de Vargas, Juan de Guevara, sor Juana Inés de la Cruz⁴⁴ y Carlos de Sigüenza y Góngora.

3.2.7 La conformación artística de la creencia en la Inmaculada Concepción

La popularización del culto immaculista se acompañó de diferentes expresiones artísticas que evolucionaron a la par de las explicaciones doctrinales. Al tratarse de una creencia cuestionada e intelectualmente compleja, su representación englobó dificultades que se

⁴³ Véase Tenorio, 2010: 441-458.

⁴⁴ Bajo los seudónimos de Juan Sáenz de Cauri y Felipe Salayzes Gutiérrez, de acuerdo con Josefina Muriel (2000: 155-157).

solventaron aprovechando diferentes temas iconográficos. Además, se debe subrayar que el imaginario en torno a la Inmaculada se desarrolló a partir de un proceso entreverado en las artes visuales y en la literatura (Sánchez Martínez, 2015: 1416; Bosch y Mínguez, 2019: 250).

Las representaciones antiguas de la pía opinión fueron implícitas, esto es, se aludió a ella a través de motivos plásticos, consolidados entre los siglos IX y XIV, que se centran en la vida y en la ascendencia de la Virgen. De los primeros sobresale el ya relatado abrazo entre Joaquín y Ana con el que concibieron de forma milagrosa a María, y toda clase de imágenes sobre su entorno familiar y su infancia (Escobar, 2012: 101-109); cabe aclarar que estas creaciones se utilizaron para fomentar el culto a santa Ana, cuya existencia ejemplar y bendecida por Dios afirmaba los privilegios de su hija (Warner, 1991: 316; Escobar: 79-89). Por su parte, en la segunda vertiente se encuentra el tema del árbol de Jesé, padre de David, que se refiere a un tronco que brota del cuerpo de aquél y termina en una flor que se identifica con Jesús. Este tema se inspira en el vaticinio del profeta Isaías (11, 1-2): “y saldrá una vara de la raíz de Jesé, y de su raíz subirá una flor y reposará sobre el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad”. Durante el apogeo de la devoción mariana medieval se volvió común identificar a la Virgen con la flor, plasmada como un lirio blanco, símbolo de la pureza (Escobar: 72-79).

El cambio de paradigma teológico que produjeron el humanismo y, más tarde, la Reforma, reorientó la configuración artística de los temas cristianos en general, y de la Inmaculada en particular. Un sector cada vez mayor de la Iglesia católica se mostró adverso ante muchísimos temas de raigambre medieval que se habían vuelto blancos fáciles de los ataques de los cristianos reformados por su carencia de fundamento bíblico o histórico, o simplemente por juzgarlos ridículos. Entonces se llevó a cabo un proceso de renovación, afianzado en las disposiciones del Concilio de Trento, que descartó de manera sistemática

ese tipo de temas y motivos artísticos, en especial los inspirados en textos apócrifos (Réau, 2000: 543-552). Así, las representaciones señaladas en el párrafo anterior fueron abandonadas en pos de otras basadas en las Escrituras o en tradiciones avaladas por el magisterio eclesiástico.

A principios del siglo XVI, comenzaron a crearse imágenes inmaculistas enfocadas en la figura de la Virgen y en el uso de un discurso emblemático que exponía su pureza intacta. Uno de los modelos más utilizados fue la *Tota Pulchra* (“toda hermosa”), reconocible por los atributos, o símbolos, que rodean su figura, y que se inspiran en diversos pasajes del *Cantar de los Cantares* y de otros libros del Antiguo Testamento. Dichas metáforas de las prerrogativas marianas ya eran muy conocidas gracias a las diferentes letanías que se crearon desde el siglo XII, y a la circulación de obras que profundizaron en la exégesis tipológica enfocada en la Virgen. Su forma definitiva se estableció con los cuadros de pintores valencianos, en particular con los de Juan de Juanes. A la par, se divulgó a través de grabados por Europa y el Nuevo Mundo, donde se usó en las primeras representaciones de la Purísima, como las pinturas murales de los conventos de Huejotzingo y Metztitlán (Escobar, 2012: 89-101; Doménech, 2015; Peinado, 2015; Bosch y Mínguez, 2019: 238-243).

Desde la Edad Media se produjeron representaciones de la mujer del capítulo 12 del *Apocalipsis* con los rasgos más destacados de su descripción: los rayos solares rodeándola, la luna bajo sus pies, la corona de estrellas, el dragón (a un costado o debajo de su planta), y en ocasiones las alas de águila y el niño en brazos. Este modelo, nombrado *Mulier amicta sole* (“mujer vestida de sol”), cobró especial importancia a lo largo del siglo XVI debido a la aceptación definitiva y unánime de la asociación de la Virgen con la protagonista del relato, que a su vez se alineó con la Segunda Eva prometida en el protoevangelio. Su discurso alegórico, más eficiente por más simple, se incorporó paulatinamente a las representaciones

inmaculistas, en confluencia con la *Tota Pulchra*. Más adelante, se afianzó como esquema definitivo de las Inmaculadas debido al éxito de ciertas obras, en especial de Peter Paul Rubens, las cuales se difundieron junto con otras mujeres apocalípticas a través de grabados flamencos que se comercializaron por todos los territorios del dominio español. (Escobar, 2012: 56-71; Doménech, 2015: 285; Wobeser, 2015: 178-180; Bosch y Mínguez, 2019: 242-250).

Además, tuvo un papel importante en este proceso *El arte de la pintura* (1649), escrito por Francisco Pacheco, pues no sólo asentó las disposiciones contrarreformistas, también planteó las convenciones para representar a la Inmaculada que los artistas del barroco hispánico siguieron.⁴⁵ El autor desautorizó el antiguo tema del abrazo entre Joaquín y Ana;⁴⁶ después describió las características de una correcta imagen inmaculista al mismo tiempo que explicó sus bases teológicas. En pocas palabras, fusionó el modelo de la *Mulier amicta sole* con la descripción de la Virgen hecha por la mística Beatriz de Silva, fundadora de la primer orden concepcionista, y agregó algunos detalles de la *Tota Pulchra*:

hase de pintar [...] esta Señora en la flor de su edad [...] con túnica blanca y manto azul [...], vestida de sol [...] que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de [...] doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores; [...] una corona imperial [que] adorne su cabeza [...]; debajo de los pies, la luna [...] más clara y visible [...] con las puntas abajo. [...] Suélese poner en lo alto del cuadro [a] Dios Padre, o el Espíritu Santo, o ambos, con las palabras del esposo ya referidas [*Tota pulchra es amica mea*]. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón, enemigo común, [...] a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original... (2001: 576-577).

⁴⁵ Resulta muy llamativa la pervivencia de la *Tota Pulchra* y, en especial, de las tipologías medievales en el arte novohispano (Doménech, 2014).

⁴⁶ Formalmente prohibido por el papado en 1677 (Escobar, 2012: 83-84).

Progresivamente, se optó por la depuración de símbolos para potenciar la eficiencia discursiva de las obras, con lo que pasaron de un plano erudito a uno más emotivo. De esta manera lograron construir una imagen diferenciada, válida desde el punto de vista teológico y que los espectadores asociaban, sin confusión, con la naturaleza inmaculada de María y con la derrota del pecado.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII proliferaron las Purísimas por todo el Imperio español y su zona de influencia; Diego Velázquez, José de Ribera, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Giambattista Tiepolo, Cristóbal de Villalpando y una incontable corte de pinceles apuntalaron el imaginario inmaculista. Desde luego, el numen de los poetas y las obras de muchísimos escritores, que plasmaron sus inagotables empeños en tratados, sermones, obras dramáticas, libros de oraciones y otros textos, también tuvieron parte importante en la materialización de una creencia que no necesitó de la autorización papal para erigirse en el catolicismo hispánico como una verdad incuestionable, y devotamente acogida y celebrada.

3.2.8 La identidad inmaculista de la Monarquía hispánica

A finales del siglo XVII, el culto a la Purísima estaba completamente entreverado con la identidad hispánica. Las controversias desaparecieron, y las vías culturales, sociales y religiosas que se forjaron para defender y difundir el misterio se aprovecharon en adelante para manifestar adhesiones políticas e identidades locales: desde hacía tiempo el inmaculismo había rebasado los límites religiosos para convertirse en la más contundente expresión de lealtad a la Corona y de pertenencia a distintos colectivos. Conscientes de ello, los Borbones heredaron y adoptaron el fervor inmaculista de sus predecesores y gobernados. Así, Carlos III (1716-1788) retomó el trabajo diplomático en Roma para solicitar el

“universal patronato de Nuestra Señora en la Inmaculada Concepción en todos los reinos de España e Indias”, que concedió Clemente XIII en 1760 por medio del decreto *Quantum Ornamenti*. Unos años después, la devoción real se manifestó nuevamente con la creación, en 1771, de la Real y muy Distinguida Orden de Carlos III, bajo la protección de la Inmaculada (Ruiz y Sabatini, 2019: 15).

En la Nueva España, el culto guadalupano se consolidó a lo largo del siglo XVIII, y formó parte esencial en la conformación de la conciencia criolla que más adelante pugné por su autonomía. Que la Virgen de Guadalupe sea uno de los temas principales de las expresiones artísticas, literarias y eruditas de esa época, no representa la extinción del inmaculismo en estas tierras, sino una de las más significativas muestras de su apropiación regional. Baste mencionar que en la base doctrinal del guadalupanismo subyace la idea de la concepción sin mancha de María, de manera que durante mucho tiempo se identificó a la Virgen mexicana con la Inmaculada.⁴⁷ También tienen bases inmaculistas otras advocaciones locales surgidas durante la época virreinal, como la Virgen de la Salud patzcuareense y la de Izamal, que aún se celebran con genuino entusiasmo popular.⁴⁸ La Purísima como tema central perdió terreno en la producción artística de ese siglo, pero no se extinguió: están obras como los *Anagramas en aplauso y gloria de la Concepción Purísima de María* (1731)

⁴⁷ Ignoro si existe algún trabajo que se enfoque exclusivamente en esa relación, pero un repaso por la literatura guadalupana evidencia de inmediato los puntos en común, especialmente por el empleo mutuo de metáforas y símbolos de inspiración apocalíptica. Francisco de la Maza dice al respecto: “ahora se ha olvidado, se ha perdido esta connotación de *concepta sine macula* en la Virgen de Guadalupe (me refiero a la representación plástica exclusivamente) y nadie hoy la confunde con la tradicional figura de las Purísimas que la imaginación barroca, sobre todo la española, ha dado al mundo; pero no así en 1738, en que en un sermón sobre la Virgen de Guadalupe es la ‘Imagen’ de la Purísima [se refiere a un sermón titulado *Imagen humana y divina de la Purísima Concepción*, que habla en realidad de la Virgen de Guadalupe]. Ahora no se ocurriría insertar una ilustración de una Purísima en un escrito sobre Guadalupe, pues ya la Virgen del Tepeyac es sola y única, sin antecedentes, borrada ya toda relación con otras figuras plásticas marianas” (1984: 142-143).

⁴⁸ El principal testimonio novohispano del origen de ambas advocaciones se encuentra en el *Zodiaco mariano*, obra del jesuita Francisco de Florencia (1755: 1-21; 259-276).

(Tenorio, 2010: 1051-1055); la magnífica pintura de Francisco Vallejo, *Glorificación de la Inmaculada*, creada para adornar uno de los muros principales de la Real y Pontificia Universidad de México;⁴⁹ y el *Poema Panegórico hispano-latino de la Concepción Inmaculada de la Virgen María* (1790).⁵⁰ De acuerdo con información que brinda Beristáin, el tema inmaculista sobrevive por medio de la obra de los árcades fray Manuel de Navarrete y Francisco Manuel Sánchez de Tagle, que escribieron respectivamente un *Panegórico de la Purísima Concepción de María, en octavas reales* (1806), y unas *Odas a la Inmaculada Concepción de María* (1811).⁵¹

El inmaculismo hispánico no desapareció con la desintegración del Imperio, fue heredado por las distintas comunidades que lo conformaron y continuó a través de muchas de sus advocaciones marianas, las cuales se consolidaron con la formación de nuevas identidades nacionales, regionales y sociales. Como arguye Marina Warner, cuando la Iglesia latina se vio abandonada por la élite intelectual y perdió peso en la vida cultural durante el siglo XIX, recurrió a la emotiva creencia en la pureza intacta de María para sobreponerse al racionalismo de sus detractores, y al mismo tiempo reafirmó la infalibilidad papal. Ya establecida como dogma, la Inmaculada Concepción se proyectó por todo el orbe católico, pero cayeron en el olvido las aportaciones, la tradición y la fe de un extenso pueblo que siglos atrás proclamó, en las calles, en los templos, en el arte, en versos, en juramentos y a lo largo de cuatro continentes, que *a María no tocó el pecado primero*.

⁴⁹ Actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Arte (MUNAL).

⁵⁰ Escrito por el michoacano fray José Antonio Plancarte (1735-1815). Martha Lilia Tenorio incluye una muestra de sus poemas y un listado de sus obras en la antología de poesía novohispana (2010: 1257 y ss.).

⁵¹ La noticia se encuentra en los apartados dedicados a cada autor en la famosa *Antología del centenario* que compilieron Sierra, Urbina, Henríquez Ureña y Rangel.

Capítulo 4. El contenido de los villancicos

Los villancicos fueron sólo una de muchas formas en que la religiosidad barroca se materializó, proyectó y sustentó. Se ha insistido en que su realización responde a unas necesidades devocionales concretas.⁵² Por eso al estudiarlos no se pueden omitir sus objetivos principales: elogiar a la figura celebrada (un santo, la Virgen o Cristo) y adoctrinar a los fieles por medio del deleite que provocan la música y las letras. Ambas funciones se entrecruzan en prácticamente todos estos poemas, construyen una unidad homogénea, una aleación. Desde luego se presentan en diferentes proporciones, de modo que hay villancicos con un carácter más doctrinal y otros más “ligeros” que se centran en la alabanza, el lirismo o lo anecdótico, pero sin duda las piezas más interesantes son aquellas que logran un equilibrio entre todos estos elementos, lo que provoca en ocasiones la sensación de espontaneidad y en otras el asombro frente a ingeniosas imágenes, alegorías o toda clase de juegos de palabras.

Los villanciqueros trabajaron con un repertorio lírico y religioso bien asentado por la tradición, que recrearon según las posibilidades de su talento. Su labor se apreciaba en función de su dominio de las formas, tópicos y recursos ya consagrados, y de su capacidad de presentarlos de modo atractivo, lo cual significó todo un reto de ingenio si se suma la limitación que supone cantar una y otra vez los mismos temas. Por otro lado, el villancico barroco heredó de la poesía cancioneril un marcado carácter impersonal y formulario, que expresó más una devoción convencional y colectiva que las inquietudes espirituales de sus creadores. Con justa razón se le ha llamado poesía artesanal, o de circunstancias, pues su

⁵² Véase §1.1.5.

creación obedeció a un encargo concreto y de carácter comunitario, con requisitos bien conocidos por el público que la consumía y cuyo horizonte de expectativas no podía ser transgredido (Frenk, 1989: 52-68). Aun las más aventuradas combinaciones métricas, las más inauditas asociaciones y los más atrevidos desplantes líricos que puedan encontrarse en ella no desvirtúan sus características bien establecidas. Piénsese, por ejemplo, en que incluso las reflexiones personales que una poeta excepcional como sor Juana expresó o esbozó en algunos de sus villancicos se ajustaron a la poética del género, y no al revés (Tenorio, 1997: 129-134). En suma, el villancico barroco no era espontáneo, ni personal, ni se encontraba entre las formas empleadas en las obras más ambiciosas en términos artísticos, pero aquello no significa que carece de dignidad y méritos literarios, sólo que deben valorarse en sus propios términos.

4.1 Estructura de los juegos de villancicos

Leer los villancicos tal como se agruparon y ordenaron originalmente conduce a preguntarse si existió un plan, una intención, en dicha configuración. Si se considera que en el arte barroco fue muy frecuente construir todo tipo de programas discursivos a partir de ciclos artísticos, resulta difícil pensar que los villanciqueros o maestros de capilla juntaron ocho o nueve canciones de modo azaroso o caprichoso, sin tomar en cuenta algún criterio. Por muy sencillas que puedan considerarse estas piezas, constituyeron un espectáculo privilegiado por la amplitud de su público, sujeto por lo tanto a expectativas de las autoridades eclesiásticas y de la diversa multitud de oyentes.

No debe perderse de vista la naturaleza poético-musical del villancico barroco, por lo que su acomodo en cada juego estuvo determinado en cierta medida por la melodía que los

acompañaba; más que de un recital, formaban parte de un concierto. Así que la comprensión de estos juegos como unidad discursiva quedará necesariamente incompleta mientras se desconozca su entramado sonoro.

No obstante, de las letras pueden entresacarse algunas suposiciones. Ya Martha Lilia Tenorio advirtió un patrón al hablar de los juegos sorjuaninos: “en el primer nocturno predomina el aspecto narrativo; el segundo tiende a ser más lírico, menos discursivo, y el tercero termina siempre, como era lo usual, con alguna composición jocosa, festiva, por lo común con una ensalada o ensaladilla” (Tenorio, 1997: 145). La investigadora concuerda con Méndez Plancarte en que se acostumbró agrupar las composiciones de vena cómica y popular hacia el final del espectáculo “en atención a la fatiga de los fieles” (1952: 362). Como en cualquier concierto, la música y el sentido de las letras debían presentar distintos “registros”, diferentes emociones y pensamientos, para mantener atento al público: demasiado de una misma cosa siempre será tedioso, aun para los más aficionados. La limitación temática obligó a los villanciqueros a diversificar el esquema de sus composiciones y a integrar en diferentes proporciones la seriedad y la risa, la sorpresa y la convencionalidad, la nota adoctrinante, el guiño festivo y el encarecido elogio.

En los juegos aquí editados se observa una disposición de los poemas que intercala el tono más laudatorio y festivo de algunos con el dogmatismo de otros, en un lirismo que se dosifica a medida que se filtran los motivos propiamente concepcionistas. El juego de 1686 inicia con un villancico panegírico que introduce el tema de la celebración; los laudes continúan *in crescendo*, pero al inicio del segundo nocturno se inserta un villancico en metáfora de libro que trae de vuelta el aspecto más doctrinal del evento. A modo de *intermezzo*, aparece un interesante y muy extenso villancico de tono burlesco que bien podría ser una jácara, el cual de seguro se acompañó con música de claro gusto popular. Le siguen

un par de composiciones de candorosa, y todo concluye con otro villancico burlesco en el que se muestran de forma explícita algunos tópicos inmaculistas, a diferencia del anterior que presenta sólo ciertas alusiones.

Por su parte, el primer nocturno del juego de 1721 sigue una tendencia similar a su correspondiente del juego anterior, ya que también principia con un villancico introductorio y lo complementan otros dos de marcada esencia lírica, en los que se va diluyendo el tema concepcionista; de hecho, en el tercero no se alude al misterio, por lo que podemos decir que se trata de un *villancico de estructura general*, o *proquacumque*,⁵³ es decir, una pieza que se podía adaptar a cualquier celebración con o sin leves modificaciones de sus elementos (Krutitskaya, 2011: 182). El segundo nocturno abre del mismo modo con un villancico en metáfora de navegación, menos docto que su par de 1686 pero igual de ingenioso y, lo más importante, lleno de imágenes inmaculistas. Prosiguen dos poemas de carácter formulaico (y, por tanto, menos atractivos) que exponen la derrota del mal. Después aparece un villancico laudatorio de exquisito lirismo y, por último, se cierra con una composición muy explicativa que repasa las ideas básicas de la Inmaculada Concepción.

El conjunto de 1722 abre con un poema bastante complejo, en comparación con el resto de los villancicos, que expone algunos símbolos marianos y los vincula con el misterio celebrado. Le suceden tres poemas mucho más sencillos cuyas explicaciones doctrinales se desarrollan a través de tópicos bien conocidos dentro del género: la abejuela y la flor, la derrota del dragón y las asociaciones de la Virgen con la aurora, la luna y el sol. Luego aparece una llamativa composición metapoética que versa sobre la ejecución del “concierto” sacro. A continuación, se inserta un par de villancicos con un contenido decididamente

⁵³ Por el encabezado *Proquacumque solemnitate* (para cualquier solemnidad) presente en algunas partituras de villancicos.

dogmático. Finalmente, aparece una pieza de carácter explicativo que sintetiza las ideas básicas en torno al misterio inmaculista, de modo semejante al cierre del juego de 1721.

Después de esbozar el plan que siguen los villancicos en cada juego, queda clara la flexibilidad de que disfrutaron los poetas y maestros de capilla para acomodarlos, ya que, en apariencia, lo único que debían procurar era la atención del público, dosificando el contenido doctrinal. Por eso los villancicos más líricos y entretenidos suelen agruparse en medio de aquellos más explicativos o de hechura más docta. Pienso que éstos son como pilares en los que se sostiene la edificación festiva de los primeros; con ellos se justifica por completo el carácter sacro del espectáculo. Asimismo, los juegos de 1721 y 1722 demuestran que no siempre se concluía la celebración con una pieza jocosa, pues se podía optar por una recapitulación concisa de las ideas religiosas que sustentaban la fiesta. Por último, los nocturnos marcan pausas en la ceremonia, pero no necesariamente dictan un cambio de tono en el contenido poético, aunque falta saber si en el aspecto sonoro hay igual libertad o si los nocturnos constituyen un bloque bien diferenciado, con lo que podría concluirse que se trata de unidades musicales antes que literarias.

4.2 Estrategias discursivas y subgéneros del villancico barroco

Para lograr tan mencionada variedad no bastaba con el empleo de múltiples formas métricas y musicales, también fue necesario recurrir a diferentes modos de tratar los temas. Para ello se emplearon todo tipo de recursos literarios presentes en la poesía áurea, pero algunos se arraigaron a tal grado en el villancico barroco que dieron origen a una lista de subgéneros. Cabe aclarar que no resulta tan sencillo sistematizar las agudezas y procedimientos que se analizarán a continuación, pues se despliegan entre el campo de la retórica y los recursos

formales, y el de distintos esquemas conceptuales que en ciertos casos se convirtieron, o ya estaban convertidos, en motivos poéticos. Por eso he optado por agruparlos bajo la denominación más general de *estrategias discursivas*, esto es, los distintos modelos que aprovecharon los villanciqueros para configurar sus poemas.

4.2.1 Villancico ecoico

Como su nombre indica, el *eco* es una figura de dicción que consiste en agrupar dos palabras en parte similares para imitar el fenómeno acústico así llamado; Díaz Rengifo las conoce como “reflejas”, y también se pueden construir repitiendo el mismo vocablo, pero en tal caso deberán expresar diferentes significados. Asimismo, distingue entre ecos “atados”, que forman parte de la consonancia del poema, y los “suelos”, que carecen de ese vínculo. Por último, explica que las reflejas pueden aparecer en cualquier parte del verso, aunque lo más usual y llamativo es que se coloquen al final (1759: 140-145).

Es relativamente común encontrar villancicos que se distinguen por la sistemática presencia de dicho recurso, en especial para terminar ciertos versos, como en el caso de **1686, III**, donde las reflejas se acomodan en el tercero de cada copla:

Ya no duden las gentes
que es infalible,
contra toda *desgracia, gracia*
la de la Virgen.

Saludando a María
en eco airoso,
diga, cuando la *alabe, Ave*
el mundo todo.

Parte del reto consiste en la inserción de cada eco en el sentido del texto, de manera que suene natural y armónico. Este villancico se encuentra entre los más disfrutables de toda la colección, y no sólo por la adecuada construcción del artificio, sino porque reviste el

contenido doctrinal con otros recursos de modo sutil. Nótese, por ejemplo, la alusión metapoética en la segunda estrofa citada (presente también en el estribillo: “Oye, Señora, [...] / no ya todo el concepto, el eco solo / de tus grandes elogios”), o el maravilloso equívoco toponímico en los siguientes versos:

Y por Estremadura
muy estremada,
porque así nos convino, vino,
no por La Mancha.

El poeta aprovecha la similitud entre los vocablos Extremadura y estremada (perfecta, admirable), y la asociación, en este contexto, del término “mancha” con la culpa original, para así expresar que la Virgen vino al mundo libre de todo pecado.

4.2.2 Villancico esdrújulo

En la misma línea se encuentran los poemas que incluyen, al principio o al final de cada verso, palabras esdrújulas. El artificio se imitó de la poesía italiana, en cuya lengua son más comunes dicha clase de vocablos. Díaz Rengifo comenta que, ante la dificultad de encontrarles rima consonante, se suele optar por dejar los versos sueltos (1759: 138).

Casi todos los poetas importantes de los Siglos de Oro aceptaron el desafío de escribir poemas esdrújulos; para ello recurrieron a numerosos cultismos e incluso se elaboraron listas de palabras esdrújulas. Cabe señalar que con el tiempo algunos de estos vocablos se vulgarizaron y por eso quizás ahora no todos los lectores advierten su antiguo lucimiento.

El villancico **1686, VII** se compone de coplas esdrújulas cuya peculiaridad radica en que presentan rima asonante en los versos pares, algo que Díaz Rengifo no contempló, lo cual podría indicar que se trata de una solución poco común:

Prodigiosa ave es la tórtola,
tan fina amante, y no adúltera,

que a su esposo toda lágrimas
acecha, como por brújula.

TODOS. *Pero la Ave María, esa es la única.*

La garza es ave sin mácula,
y una u otra vistió túnica
de su candor, con que plácida
vuela a la esfera cerúlea.

TODOS. *Pero la Ave María, esa es la única.*

4.2.3 Villancico con sobrepujamiento

Estos poemas siguen un esquema que consiste en la siguiente combinación de recursos conceptuales: En primer lugar, el poeta plantea un concepto, es decir, la asociación de dos ideas en apariencia distantes (Frenk, 1989: 55). Después se proyecta lo que Ernst Curtius llama *sobrepujamiento*, o sea, una alabanza construida a partir de la comparación de las virtudes, obras u otras características de la persona o cosa elogiada con otras análogas, para probar así su superioridad (2017: 235-239). Finalmente, en las coplas se juega con las posibilidades combinatorias de ambos recursos, aprovechando el campo semántico de las ideas correlacionadas. De este modo, en **1686, VII** el villanciquero parte del doble sentido de la palabra “ave” (por un lado, el animal alado y plumífero; por el otro, la salutación angélica) para expresar que la Virgen María supera a cada uno de los seres mencionados a pesar de sus cualidades excepcionales.

El sobrepujamiento se puede entrelazar con el concepto de diferentes formas y con diferentes grados de complejidad. En el poema recién comentado se introduce de forma simple con una conjunción adversativa (“pero”) sin ahondar en las características del ser encomiado ni en la relación que guarda con los elementos comparados:

De las aves, es la águila
la reina, cúa es la púrpura,
porque cuando al sol extática
atiende, nunca está lúbrica.

TODOS. *Pero la Ave María, esa es la única.*

En el villancico **1686, I** el procedimiento es más sofisticado:

Los ángeles, cotejando,
con la gracia los empleos
de la Virgen, al instante
le dan el lugar primero.
Los arcángeles no alcanzan,
de celestiales secretos,
lo que en un punto alcanzó
la que es más capaz que el Cielo.
Las virtudes, de sus obras,
dicen no se hará concepto
cabal, como el que se hizo
hoy de la Madre del Verbo.

La primera estrofa plantea las ideas correlacionadas: los ángeles y la Virgen. En el resto de las coplas se utiliza ingeniosamente el don o tarea de cada una de las jerarquías angelicales para exponer y exaltar las prerrogativas marianas, en especial las vinculadas con el motivo de la fiesta; en las estrofas citadas, se alude al instante (punto) en que Dios libró a María del pecado original, y a su concepción inmaculada, a través de un brillante equívoco con la palabra “concepto”, que también significa opinión o juicio.

4.2.4 Otros villancicos conceptuales

El desarrollo de los conceptos por medio de enumeraciones de diversos elementos es un procedimiento muy habitual en el villancico barroco que no siempre se acompaña del sobrepujamiento, lo cual no significa que desaparece el aspecto panegírico, sólo que se construye de otras formas, a veces más sencillas y formulaicas.

El poema **1686, VI** plantea la imagen de un cortejo de flores que acompaña a su reina, y después el simbolismo de cada una sirve de punto de partida para hablar de los diferentes privilegios marianos:

Pues al fresco de la aurora
algunas flores, así,

reconocen a la Rosa
por su única emperatriz.

[...]

Tan cándida es la azucena
que nunca supo encubrir
el que no pecó en Adán
la que astuto ignoró ardid.

De majestad purpurada,
no de corrimiento vil,
se ve el clavel dando luz
del mas sacro carmesí.

La azucena, que representa la pureza, revela la ausencia del pecado original en su emperatriz; mientras que el clavel, cuyo color rojo se asocia con la nobleza, es anuncio del “más sacro carmesí” de la Rosa-María. El sentido laudatorio ya no se configura con una comparación, sino con distintos arreglos simbólicos que dependerán del eje de asociaciones con que se plantea cada villancico. Así, **1721, I** sigue un esquema muy similar al anterior, sólo que cambia el escenario cortesano por el militar, pues representa a la Virgen como líder del “batallón de las flores” que la aclama y que defiende su pureza intacta:

La mosqueta del campo
vino valiente,
que también tiene hojas
como mosquetes,
y es cosa cierta
que este día a María
su olor franquea.

La azucena publica
puros elogios,
capitana de plata
con lenguas de oro.
Pura azucena
que, para este misterio,
hoy se hace lenguas.

Aquí se recurre a las características físicas de cada flor, pero no hay que olvidar que en esta poesía siempre se aprovecha el plano simbólico de los elementos empleados, por lo que no desaparece, se encuentra latente, aunque no se exprese directamente.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la profusa simbología del culto mariano, la cual se presta a estos esquemas de listado, como en el caso de **1722, I**, donde el villanciquero se propone repasar los “cultos que la Iglesia remunera” (o sea, símbolos de la Virgen):

[...] Pues al arma querubines
y, en repetidos coros,
chirimías y clarines
univoquen lo que alternan:
*al ciprés, a la palma,
a la luna, a la estrella.*

Las coplas siguen la enumeración que anuncia el estribillo, sin construir un concepto como los que se han visto en los casos anteriores, ya que su propósito es cantar la Inmaculada Concepción a través del valor simbólico-religioso de estos elementos, en un intento poético de letanía glosada.

De vuelta a los planteamientos conceptuales, falta comentar que algunos villancicos los desarrollan con menor rigor, incluso de manera diluida o intermitente, y sin seguir esquemas discursivos tan elaborados, lo que, sin duda, suma en su efecto de espontaneidad y lirismo cuando el poeta logra equilibrar el contenido religioso con la creatividad literaria. Gran ejemplo de ello es **1721, VII**, que convierte en motivo poético la unión de las aves y los clarines, asociados con los coros angélicos, para cantar la gloria de la Virgen:

Dulcísimos clarines,
pues veis la claridad
de la que es salva, salva
a su esplendor hermoso tributad.
Que a su pureza,
que a su majestad,
los serafines
son aves y clarines
que aplauden por su reina sin cesar.

La copla alude a la exención del pecado original que gozó María (la que es “salvada”), al mismo tiempo presenta un grácil eco, y reviste una sencilla y agradable musicalidad. Sin embargo, léase la última:

Muy cándida azucena
llega a manifestar,
en cuanto mueve nieve,
que corre por purísimo cristal.
Que en su fineza,
que en su puridad,
blancos jazmines
besan los querubines,
donde de amor se llegan a abrasar.

Nadie puede negar su belleza, al nivel de la anterior, pero extraña la ruptura con el eje del villancico (las aves y clarines). Quizás hay detrás una intención que escapa a mi lectura, aunque cabe la posibilidad de que realmente hayan sido unos versos de inspiración repentina.

Cuando la poesía y la doctrina no logran equilibrarse, suele prevalecer la segunda. Dichos villancicos son correctos desde el punto de vista pedagógico, aunque su arte no sea tan atractivo, en particular para la sensibilidad moderna, por lo que no dejan de ser importantes para la comprensión de los mecanismos que empleó el género para hacer llegar su mensaje religioso, aun el más sencillo. Tal es el caso, a mi parecer, de **1722, II**, que sigue el motivo de la abejuela atraída por las flores:

Abejuela artificiosa,
galante a los candores
de esta blanca, pura rosa,
cifra de inmensos olores,
en cuya esfera
aprende claridad del sol la hoguera.
*Lleva su rosicler,
abejuela oficiosa ven.*

[...]

No se le atrevió a su seno,
pues sólo dulce se saca,
aquel antiguo veneno,
porque venía con atriaca
tan prevenida,

antes triunfante que tuviera vida.
Mira su rosicler,
abejuela oficiosa ven.

La abejuela es el devoto cristiano, mientras que la flor, la Virgen. Desnudas de complejidades, las coplas exponen las ideas fundamentales de la Inmaculada Concepción. Cualquier espectador de la época reconocía de inmediato la alusión al pecado original con palabras como “veneno”, “serpiente” y otras afines; además, comprendía sin problemas todas esas asociaciones de la Virgen con remedios o antídotos (atriaca) contra el mal. Así que se trata de uno de muchísimos villancicos formulaicos que se limitan a reproducir, con más o menos pericia, las convenciones discursivas de cada fiesta.

4.2.5 Villancico en metáfora de

Las invenciones conceptuales más sofisticadas constituyen el llamado villancico en metáfora de, que se caracteriza por plantear y desarrollar una ingeniosa alegoría. La única restricción en tal procedimiento es la imaginación del autor, aunque suele enfocarse en aspectos de la vida cotidiana como objetos de uso común, profesiones y oficios, o actividades de los distintos estratos sociales (Tenorio, 1997: 32-34).

Este recurso se distingue del resto de los juegos metafóricos en que la asociación formulada ni se desequilibra, ni se rompe, ni aparece de modo aislado o intermitente, porque existe una perfecta concordancia entre el plano anecdótico o real y el evocativo o alegórico a lo largo del poema: el nexo entre uno y otro no es ya la expresión “*es como...*”, ni “*se parece a...*”, ni “*es mejor que...*”, sino simplemente “*es...*”.

El uso de estas alegorías pretendía concretar en elementos o acciones de la cotidianidad las nociones doctrinales más complejas del catolicismo para volverlas accesibles

a todos los creyentes (Frenk, 1989: 58-59). Por ello estos villancicos son muy amenos y atractivos, de tono ligero a pesar de la marcada labor intelectual que subyace a su confección.

A decir verdad, resulta extraño que en los juegos aquí editados sólo se encuentren dos villancicos en metáfora de, uno de libro (**1686, IV**) y otro de navegación (**1721, IV**). Quizás este procedimiento fue un desafío que los villanciqueros prefirieron esquivar, o para el que no contaron con el suficiente tiempo; aunque también existe la probabilidad de que no fuera particularmente de su gusto o del de los patrocinadores de la fiesta.

En cuanto a su estructura, es usual que en el estribillo se plantee el tema de la alegoría para que las coplas entren de lleno al asunto, las cuales, dicho sea de paso, suelen maravillar por su refinado entramado poético:

Libre, libro tan cabal,
está de errata y pecado,
que es fiel trasunto y traslado
conforme a su original:
es puro y es celestial
en que no hay algún borrón.
Atención,
que a voces de clarines se abren los sellos
y se descubren del libro los misterios.
(1686, IV)

La idea de que la Virgen está libre de todo defecto provocado por el pecado se amalgama totalmente con la referencia anecdótica a un libro impreso a la perfección, sin erratas y fiel al manuscrito original. Por otra parte, nótese la exacta conjunción entre el plano real y el alegórico lograda mediante los equívocos toponímicos en las siguientes estrofas:

En el de Santa María
el hombre se embarcará,
si quiere a la Veracruz
el viaje encaminar.
[...]
Cabo de Buena Esperanza
con este norte hallará,
sin que le ofenda el escollo

a donde se perdió Adán.
(1721, IV)

Se alude al papel intermediario de la Virgen: con su guía segura (pues ella no choca contra el “escollo” del pecado) se llega a Jesús (la Vera Cruz) y, por lo tanto, se aspira a conseguir su promesa de salvación (la “buena esperanza”).

4.2.6 Villancico burlesco (jácara)

Parte fundamental de cualquier fiesta son la risa y el desenfado, elementos que la Iglesia hispánica supo encauzar para afianzar su influencia en la población, por lo que se mostró relativamente tolerante con las bromas presentes en mucha poesía religiosa. Asimismo, la literatura burlesca tuvo un auge en los Siglos de Oro, debido, entre otros factores, a la revalorización de los modelos cómicos de la tradición grecorromana y a la herencia de una veta humorística de origen medieval (Cacho, 2007: 9-13; Curtius, 2017: 594-618). De este modo, en el villancico barroco se consolidaron algunos géneros poéticos de carácter jocoso y popularizante, en los que se encuentran expresiones tomadas de la oralidad, equívocos y símiles chuscos, y toda clase de agudezas irrisorias. Léanse a manera de ejemplo las siguientes coplas:

Mostró flaqueza el dragón
y, contra esta mujer fuerte,
se trajo la tercia parte
de las estrellas celestes.

[...]

De pie, derecho, a su vista
intenta el bruto ponerse,
pero como es su intención
torcida, el pie se le tuerce.

Púsose muy colorado,
y tanto llegó a encenderse,
que echaba chispas con vueltas
como rueda de cohetes.

(1686, V)

En general, para tal fin los villanciqueros emplearon a lo divino la *ensalada* y la *jácara*, aunque es posible encontrar otras composiciones similares como el *juguete* (o *juguetillo*). La primera recibe dicho nombre porque intercala, a gusto del autor, toda clase de metros y textos como rimas, refranes, adivinanzas, versos populares, frases bíblicas e imitaciones de diferentes modos de habla, con los que se construye un tono ligero, cómico y festivo (Tenorio, 1997: 310-312; Díaz, 1759: 138-140). Por otro lado, la *jácara* es un romance, o pieza romanceada, que cuenta sucesos del hampa, en especial disputas; su nombre deriva de “rufián”, “maleante” en la germanía (Tenorio, 1997: 226-230).

Las *jácaras-villancico* le parecieron triviales, e incluso indecentes, al gusto neoclásico sobrio y de ingenio achatado presente en casi todos los primeros críticos del género (Méndez, 1952: LIII-LIX, LXIV-LXVII). Pero ahora se estudian como un grato ejemplo de aquella vertiente de la sensibilidad barroca hispánica que se recreó con la unión de lo sacro y lo profano, y con la asimilación de los motivos populares en las creaciones cultas.

En los pliegos sueltos se acostumbró poner el término “*jácara*”, “*ensalada*”, “*juguetillo*”, etc., cosa que no ocurre en las piezas que a continuación se analizarán, por lo que no son *jácaras stricto sensu*, pero poseen las suficientes características para reconocerlas como tales. En todo caso, es innegable que se trata de villancicos burlescos con un objetivo similar al de cualquier *jácara* divinizada: combinar la risa con la enseñanza seria (el principio clásico del *ioca seriis miscere*). Independientemente de que se presenten con ese tipo de etiquetas, un rasgo distintivo de los poemas burlescos es que, en el cuerpo mismo del poema contienen alguna observación que ayuda a contextualizarlos para orientar su lectura (Fasquel, 2007: 50); en otras palabras, en ellos se indica explícitamente que se trata de versos jocosos. Así ocurre en **1686, VIII**, cuyas coplas principian diciendo:

Con un dragón en quintillas
ponerme quiero a burlar,
y pueden muy bien oíllas,
por ceder en maravillas
de la concepción sin par.

Cabe repetir que este villancico es el único de todos los editados que cierra con el estribillo, de modo que los versos recién leídos fueron los primeros que escuchó y leyó el público. Por otro lado, en **1686, V** no existe una aclaración tan evidente, pero el tono popularizante de su estribillo anuncia los conocidos duelos de inspiración hampesca:

¡Campo, señores, campo! Que se aparecen
de singular certamen y desafío,
en punto de un instante,
dos no comunes de grandes señales.
Un celestial asombro ¡Qué prodigio!,
y una mala visión ¡Ahí quiero verte!
Que empiezan, que se embisten, que acometen.

Además, la copla final expresa el modo en que debe interpretarse la pelea entre las “grandes señales” acabada de narrar:

María es la mujer diestra
y el diablo el dragón aleve
que pintan la Inmaculada
Concepción triunfante, indemne.

Como puede notarse, el asunto de ambos villancicos es la derrota del demonio a manos de la Virgen que, por lo demás, se prestaba a esta clase de invenciones. El discurso burlesco se puede construir a partir de diferentes estrategias enunciativas (Fasquel, 2007); por ejemplo, en el villancico que acabamos de citar, la voz poética adopta un estilo juglaresco, pues convoca, atrae al público primero y después le narra el prodigioso enfrentamiento:

Miren, atiendan ¡Y qué
señales tan diferentes!
Una mujer toda luces,
todo un dragón lobregueces.
Al primer paso se encuentran
y, cuando el dragón aleve

quiso jugar la encorvada,
vio a la mujer recta siempre.

Vio que no comió la fruta
del árbol vedado y quiere,
rabioso, tragarse el fruto
de su purísimo vientre...

Por su parte, la voz poética de **1686, VIII** se dirige directamente al dragón para ridiculizarlo al recordarle su intención frustrada de manchar a María con el pecado:

Cuando astuto imaginaste,
en la que es electa una,
hacer tiro, como a un traste
te trató, y al fin quedaste
loco, insensato, a la luna.

El puro instante primero,
que prescribió su limpieza,
lo reconozco y venero
por el mayor quebradero
de tu endiablada cabeza.

Dicho recurso también se puede utilizar sin el tono burlesco, como en **1722, III**:

Temeroso de su esfuerzo,
de ella te ahuyentas veloz
y, para hacerla más cara,
no te ha quedado valor.
¡Ay, qué primor!
Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, Dragón.

4.2.7 Villancico castellano-latino

El tono humorístico del villancico barroco aprovechó a menudo la caracterización lingüística y estereotipada de los grupos socioculturales diferentes al hegemónico: extranjeros (portugueses, franceses, tudescos...), estratos marginales (negros, indígenas, labriegos...) y comunidades periféricas (gallegos, vizcaínos, asturianos...). Puesto que el rasgo distintivo de tales composiciones es la imitación burlesca de su uso limitado o deficiente del castellano, se les conoce en conjunto como villancicos de remedo, de los cuales se desprenden algunas subcategorías como las negrillas (congas o simplemente villancicos de negro), que satirizan

el habla de los afrodescendientes, o los tocotines, que hacen lo propio con los indígenas nahuas. Asimismo, en este grupo se pueden integrar los villancicos que parodian el uso deficiente del latín, en especial por parte de clérigos de bajo rango y de bachilleres incultos (Morales, 2013: 19-32).

Hay también villancicos serios escritos enteramente en latín o en combinación con el español. De acuerdo con Antonio Alatorre (2002: 292-294), los poemas latino-castellanos son una invención áurea que surgió con el afán de demostrar la dignidad del castellano por la similitud que guarda con su lengua madre, de modo que se buscaba confundir ambos idiomas. En efecto, el villancico **1686, II** sigue dicha pauta al incrustar latinismos de fácil comprensión y asimilación para los hispanohablantes:

Sublimes *acclamationes*
causas, formándose egregias
voces: de *Adam* culpa exhausta,
de María *gratia expressa*.

Si nos amas *tam propitia*,
si nos salvas *tam praeexcelsa*,
devotas preces *admitte*,
clamores graves *accepta*.

Vive ínclita, gloriosa,
vive fausta, augusta, *aeterna*
cuando de mácula intacta
purissima te reservas.

Nótese que los cultismos se integran por completo a la métrica, a la asonancia y a la prosodia castellanas, por más que exista un intento más o menos notorio de “imitar” la sintaxis latina. Seguramente este recurso no fue tan común como otros por su matiz culto, pero, a juzgar por el contenido del villancico, funcionaba bien para crear de modo ingenioso aquellas piezas de mayor contenido dogmático.

4.2.8 Villancico dialogado o a dos voces

Uno de los recursos que más ha llamado la atención de la crítica es el diálogo, en especial porque se ha considerado como prueba del carácter teatral de estas piezas. Por lo que sé, no se ha dilucidado si realmente se representaron villancicos barrocos, pero de los propios textos se entresaca que su dialogismo sólo se corresponde con una alternancia coral dinámica y atractiva, que si acaso se aderezada con algunos elementos escénicos (Méndez, 1952: LII).

Es importante comentar que ya existían diálogos simples en la poesía que dio origen al villancico barroco, los cuales se incorporaron a distintas estructuras líricas y se volvieron más complejos a lo largo del siglo XVII, de la misma manera que otros recursos literarios. También se debe apuntar la relación del villancico con géneros teatrales como las pastorelas, los autos y los entremeses, lo que sin duda favoreció su asimilación de rasgos dramáticos (Tenorio, 1997: 11-12, 42-51).

En términos estrictamente poéticos, el diálogo posee la virtud de adaptarse a cualquier metro y a toda la gama de tonos que exigen los juegos de villancicos: construye un humor espontáneo con la participación de personajes que se expresan “mal” y se malinterpretan entre ellos; intensifica las laudes y preces con la unión de varias voces que pueden ser humanas, de seres terrenales y celestiales, o incluso de elementos inanimados como los astros y las flores; desarrolla los conceptos religiosos con debates que se escalonan a través de ingeniosas preguntas y respuestas. Desde luego, las estrategias enumeradas suelen combinarse entre ellas o con las demás vistas en este estudio.

En 1721, III aparecen dos voces que entablan un debate sobre “¿Cuál es del campo / la flor mejor?”, si la rosa-María o el clavel-Cristo:

*I. El clavel, rey soberano,
vistió purpúreo color.*

2. La rosa, para esta gala,
grana de polvo le dio.

La primera copla esclarece la alegoría primorosamente configurada, pues era bien conocida la asociación de lo purpúreo o rojo con la encarnación de Jesús en el vientre de la Virgen; por eso la segunda voz dice que la rosa le dio polvo de grana, o sea un cuerpo humano. Cada copla se construye con la participación de ambas voces, cuyos argumentos se complementan para exponer la estrecha relación entre los dones de Cristo y su madre. Por lo general, no importa qué postura gana en estos debates, ya que el objetivo es matizar una idea compleja como cualquiera de los misterios católicos y unirse para exaltar a la(s) figura(s) celebrada(s):

I y 2. Maravillas son divinas:
haya rosa sin espinas
y un clavel muerto de amor.
Maravillas son de una y otra flor.

(1721, III)

Muchas veces los diálogos se limitan al estribillo, lo que es resultado de la importancia y la sofisticación que adquirió en la poesía y en la música barroca (Alatorre, 2007:64-72). En tales casos, suele usarse para plantear o explicar el asunto del villancico:

1. Libro nuevo, curiosos, libro nuevo,
que todo es un singular puro concepto.
Siete sellos lo signan.
2. ¿Quién será? ¿Quién será?
2. La concebida en gracia original.
Todos. ¡Qué concepción! *Atención,*
que a voces de clarines se abren los sellos,
y se descubren del libro los misterios.

(1686, IV)

4.2.9 Villancico autorreferencial

Otro recurso incorporado al villancico por el gusto virtuosista del Barroco fue la mención de su propia composición poética o musical, y del contexto festivo en que se entona; incluso, a veces, de la celebración en particular para la que se compuso (Tenorio, 1997: 37-38). Los

versos metapoéticos suelen aparecer en los estribillos o en la primera copla, pues forman parte del planteamiento del asunto del poema:

1. ¡Vaya de cánticos,
amigos huéspedes!
2. ¡Vaya! **1.** Pues oigan
que, en día tan célebre,
con asonancias
y voces esdrújulas
también son armónicas
las aves no músicas.
TODOS. *Pero la Ave María,
esa es la única.*
(1686, VII)

Además de aclarar el eje del villancico (el Ave-María sobrepuja a las demás aves), el estribillo anuncia la estructura de las coplas: asonantes (en los versos pares) y con voces esdrújulas (a final de cada verso).

Las menciones metamusicales se incorporan de la misma forma:

A María, de gracia pensil,
aplaudan con músicas mil.
En este día mire a María
la melodía del dulce clarín,
y en todo el confín
elogie su limpia raíz.
(1721, VI)

Baste decir que en el pliego se especifica que este villancico se cantó con clarín y violín. Por otro lado, en ocasiones las referencias musicales funcionan sólo como un motivo poético:

Todos. En tiples, en bajos,
tenores, contraltos
de varios instrumentos
que forman los accentos
de las tres jerarquías,
en nueve coros juntos divididas,
para que, acordes, los humanos coros
celebren tanta gracia numerosos.
(1686, I)

Desconozco si existen villancicos barrocos enteramente metapoéticos, pero los hay centrados en el uso de la terminología musical, llamados “de precisión”, los cuales servían para poner a prueba los conocimientos técnicos y la pericia de los aspirantes a un magisterio de capilla, ya que se les pedía encontrar la manera de expresar con sonidos lo que el texto sugería (Tello, 2013: 39-47).

Aunque no se trata como tal de un villancico de precisión, uno de los ejes de **1722, V** es su propia realización musical y su papel dentro de los festejos a la Inmaculada Concepción:

Entre luces más bellas
que las puras estrellas
suena, del coro y clero,
cisne de bronce,
de metal, jilguero:
ministril liberal,
piedra filosofal
porque al bronce canoro
en su pecho le forja
picos de oro.
Alaba su canción
la pura Concepción,
y a todos convoca
vocinglero clarín
con que la invoca.

El hermoso estribillo rememora la atmósfera de la celebración (recuérdese que los villancicos se cantaban durante la noche, con la catedral iluminada por las velas y cirios) y transforma el metal de los instrumentos musicales en oro con la brillante ejecución de la canción que alaba la concepción sin mácula de María. Las coplas continúan la idea, y hacia el final se vuelcan sobre la ejecución musical, que debe ser armoniosa y libre de errores para cantar así dignamente a la sacra Aurora:

y, con suave armonía,
el tiple en punto, en compás los ecos
entonen su alegría,
y del rojo metal, los cisnes huecos
producen acordados,
en metro unidos, aunque en voz quebrados.

Porque, a la sacra aurora,
cantando el cielo de su ser esmeros,
en su coro decora
silaba de pureza en sus luceros,
y en voz, elegantes,
sus coros se compitan consonantes.

En mi opinión, el poema dignifica la labor de los músicos que se alinean e igualan con los coros celestiales para enaltecer la pureza de la Virgen, sin perder de vista que la unión de los cantores angélicos con los terrenales es un motivo recurrente del villancico barroco.

4.2.10 Figuras de repetición en el villancico

Hasta aquí me he centrado en los recursos poético-discursivos que funcionaron como eje en la configuración de los villancicos, pero también se los puede encontrar de forma aislada junto con otros que, por aparecer sólo en una estrofa o aun en un verso, son escurridizos, y cuya sistematización rebasa el estudio de este género, pues son materia prima de toda la lírica de los Siglos de Oro. Así que sólo comentaré algunos más de interés que he hallado en los poemas editados.

Mucho se ha comentado sobre los rasgos popularizantes del villancico barroco, en especial por la práctica de recuperar o emular toda clase de textos populares como cancioncillas, refranes, adivinanzas, etc. Con el transcurso del tiempo los villanciqueros se dedicaron más a imitar el tono de esa lírica que a retomarla, hasta que la costumbre desapareció; después les ocurrió lo mismo a los gestos popularizantes con el declive del villancico en el transcurso del siglo XVIII (Krutitskaya, 2011: 210-217). Los juegos aquí presentados pertenecen al período de preeminencia popularizante, por lo que se hallan distintas fórmulas para impregnar de oralidad los versos.

El más usual de los recursos popularizantes es la *reduplicación*, figura de dicción que consiste en la repetición de una palabra o frase en el mismo verso. Algunos estribillos la presentan conjugada con un tono exclamatorio que convoca y aclama:

¡Ay luz, ay luz, alumbra!
¡Ay luz, ay luz, brillar!
Salga a su luz el alba,
el sol celestial.
¡Ay luz, ay luz, alumbra!
¡Ay luz, ay luz, brillar!
(1722, VI)

Por otra parte, se utiliza en cada copla de **1721, II**, quizás con la intención de remarcar su musicalidad:

No cese amor, no cese
de hacer que cante mi fiel contralto,
que en la esfera que veo
ya mi deseo canta milagros.
[...]
Que sienta horror, que sienta
aquel indigno que en el triste caos
se atormenta a porfía,
porque María es un sol claro.

En la misma línea se encuentra la *anáfora*, o repetición de la misma palabra al inicio de cada verso o estrofa, que aparece en **1722, VII**: “Aquella aurora primera [...] / Aquella que, predicada, [...] / Aquella que, milagrosa [...] / Aquella que, para templo, [...] / Aquella que su esplendor [...]”. Sin duda, el ritmo iterativo recuerda a las letanías y otros rezos católicos.

Se ha comprobado que la sencillez del villancico barroco es aparente, resultado en buena medida del ingenio y la maestría de aquellos poetas que solventaron la exigencia continua de novedades y lucimientos líricos, para lo cual aprovecharon la relativa libertad que el género les ofreció y la mayoría de los recursos e innovaciones que bullían con la intensa actividad poética del Siglo de Oro hispánico. En la lectura de los juegos que aquí se presentan se

encontrarán equívocos, metáforas y símiles varios, referencias metapoéticas y musicales, distintas clases de aliteraciones, algunos lucidos juegos de contrastes, muchas paronomasias, hipérbatos más o menos logrados, y demás agudezas que seguramente han escapado a mi mirada y que esperan la lectura de alguien para volver a chispear ante los ojos del entendimiento.

4.3 Los tópicos marianos

El villancico fue ante todo una concreción de las prácticas devocionales del barroco hispánico. Junto con otras expresiones realizadas con el fin de acercar las ideas católicas a los fieles y avivar su fe, recreó y reforzó un imaginario religioso reconocido por cualquier espectador mínimamente cultivado de la época. Como ya se vio, la exégesis bíblica, la teología y la dilatada tradición del cristianismo occidental produjeron numerosos símbolos y tópicos que evolucionaron de modo paralelo en las distintas disciplinas artísticas, y que se sometieron a una cuidadosa revisión y renovación durante la Contrarreforma.

El tema mariano ya contaba en ese momento con un consolidado capital simbólico al que se sumaron las nociones teológicas desarrolladas por la renovada interpretación de las Sagradas Escrituras; todo ello en conjunto conforma el núcleo de la tópica con que se confeccionaron los villancicos. Esto se patentiza particularmente en las piezas inmaculistas, que con frecuencia exponen o aluden a las bases doctrinales de dicha creencia a través de diversas metáforas. En general, el villancico barroco opera con un repertorio lírico especializado para cada fiesta, mas no cerrado por completo, pues existe entre estas piezas un intercambio de ciertos motivos poéticos, de modo que, con algunas adaptaciones, una

misma pieza podría servir lo mismo para una composición dedicada a la Virgen que para una hagiográfica o cristológica (Krutitskaya, 2011: 178).

La iconografía inmaculista proviene de las fuentes bíblicas que sustentan el misterio, y se complementa con los motivos poético-sacros inspirados en las demás prerrogativas marianas (su maternidad divina, su papel de corredentora e intercesora, su íntegra virtud, su ascensión y coronación en el cielo, etc.). Cabe señalar que, para el desarrollo de todo ese contenido, los villanciqueros acudieron no pocas veces a otros textos religiosos como los sermones y los himnos del Breviario Romano (la intertextualidad del villancico barroco es un asunto que queda pendiente para futuras investigaciones).

4.3.1 La derrota del mal. Imágenes de origen apocalíptico

El tema más recurrente en los villancicos inmaculistas es el triunfo de María sobre el pecado, representado por el dragón o la antigua serpiente. En especial, suelen fusionarse las referencias al capítulo 12 del *Apocalipsis* con la imagen de la Virgen pisando la cabeza de su viperino enemigo, tomada del *Génesis*:

Si el mundo, ¡oh dragón!, celebra
contra tu su ileso ser
pues la cabeza te quiebra,
como la más vil culebra
arrastrando te has de ver.
(1686, VIII)

Si enroscado a su pie asestas,
tu cabeza lo pagó,
que halló en su planta el quebranto
de su altiva presunción.
¡Ay, que primor!
Dime aleve villano traidor
¿cómo te has de atrever? Di, Dragón.
(1722, III)

De este motivo se desprenden distintas maneras de representar la victoria sobre el mal:

No en las olas del mal,
no, no fluctúa,
que antes ella es la sola ola
que al mal inunda.
(1686, III)

Lo cárdeno y lo morado
del Lirio o la flor de Liz
fatal golpe es en Luzbel,
privilegio amante en sí.
(1686, VI)

A los silbos de tu engaño
el rostro nunca volvió,
que groseras villanías,
no hablan con su atención...
(1722, III)

Resulta particularmente fecundo el campo semántico del combate y, en un nivel más grandilocuente, de la guerra:

Tú, *fortissima* Bellona,
victorias cantando *immensas*,
tantas *nationes* exaltas,
cuantas de culpa libertas.
(1686, II)

El batallón de las flores
hoy a María hacen salva
[...]
porque en su defensa,
siendo fuerte guarda
María, dio el nombre,
en guerra apacible,
de aquesta campaña.
(1721, I)

Porque en su Concepción,
destruyendo la máquina fatal,
toda hecha resplandores
el peplo viste de la claridad.
(1722, VI)

Se destaca la asociación de la Virgen con Belona, diosa romana de la guerra, lo cual no es de extrañar si se recuerda el papel activo y “beligerante” que su figura adoptó en la cultura contrarreformista, para la que no sólo era la gran vencedora del pecado, sino también un símbolo de protección contra las herejías y los demás enemigos del catolicismo.

La copla citada de **1722, VI** alude al mismo tiempo a la visión de la mujer apocalíptica (vestida de sol, con la luna debajo de sus pies y coronada de estrellas). Dichos símbolos, presentes en otros pasajes bíblicos (concretamente en el *Cantar de los Cantares*), en incontables cantos y poemas religiosos, y en las representaciones plásticas de la Inmaculada también son bastante comunes en los villancicos concepcionistas. En la mayoría de los casos se puede identificar el origen de los que se encuentran en los villancicos de nuestro corpus, como en los siguientes versos, que se alinean con el ya comentado modelo de la *Mulier amicta sole*:

Dulcísimos clarines,
pues veis la claridad
de la que es salva, salva
a su esplendor hermoso tributad.
[...]
Sin mácula ninguna,
peregrina beldad
luce; felice dice
que de la luz del sol vestida está.
(1721, VII)

Al tiempo que de la gracia
la animó el dorado albor,
María amorosa,
vestida de sol,
empieza a lucir,
y con tal esplendor,
que Dios está en ella
y ella vive en Dios.
(1722, VII)

4.3.2 El pecado original. La presencia del *Génesis*

La formulación del misterio inmaculista vinculó a la mujer y el dragón de la visión de san Juan con el pecado primero de Adán y Eva debido al engaño de la serpiente, y con la subsecuente condena que Dios les dictó antes de expulsarlos del Paraíso. Siguiendo una línea similar (y a veces encadenada) a la de los motivos apocalípticos, los villancicos a la Purísima rememoran con frecuencia la caída de la antigua pareja para expresar la preeminencia de María (que aquí es la segunda Eva), su exención de la culpa original y su papel en la salvación de la humanidad heredera del castigo:

Por remedio del daño
que el mundo gime,
sepan que hoy una nueva Eva
fiel se concibe.
[...]
Nunca gustó María
de la manzana
que, como reina augusta, gusta
mejor vianda.
(1686, III)

Aquel antiguo caos,
en que a sus hijos introdujo Adán,
en María señora,
ya está desecho, arruinado está.
(1722, VI)

No se le atrevió el afecto
que la fruta ocasionó,
que para este caso,
era solo flor,
y así del Paraíso
no se desterró...
(1722, VIII)

La icónica escena del fruto prohibido comido por Adán y Eva, que representa el pecado original, también se presta en los villancicos a todo tipo de sutilezas para expresar la naturaleza inmaculada de la Virgen.

4.3.3 El *Cantar de los Cantares* y las imágenes lauretanas

El arte immaculista asimiló la simbología, en gran medida sintetizada en las letanías lauretanas, para figurar la pureza de la Virgen, la cual ya no podía comprender el catolicismo hispánico sin integrar la Purísima Concepción a su devoción. Estos símbolos se inspiraron en diferentes pasajes del Antiguo Testamento, pero los más frecuentes provienen en particular del *Cantar de los Cantares*, debido a la asociación de la protagonista con María.

De aquel libro proviene la metáfora de la aurora, una de las más utilizadas en los villancicos marianos, y en general en la lírica de aquella época, sobre todo la de temas bucólicos. Además de prestarse a la creación de una atmósfera de naturaleza idílica dotada en ocasiones de significación religiosa (con el rocío, las flores y el canto de las aves), facilitó la explicación de la relación entre María y su hijo: ella es la Aurora que antecede y anuncia la salida del Sol-Jesucristo. Cabe agregar que esta asociación también tiene una fuente bíblica, pues el cristianismo interpretó la profecía de Malaquías como el advenimiento de Jesús: “Y nacerá para vosotros, los que teméis mi nombre, el Sol de justicia, y la salud bajo sus alas” (*Malaquías* 4,2).

Ven, que tu venida da
seguro norte a decir,
que pues la aurora salió,
cerca está el sol a salir.
(1721, VI)

Aves, pues ya se concibe
aurora tan celestial,
vuestra voz, en su alabanza
organizada afinad.
(1721, VII)

Otras veces la metáfora se dota de carga immaculista, pues la Aurora-María es la luz que desvanece la oscuridad del pecado:

La culpa vence María
mirando tal gracia en sí,

que el amanecer, su luz,
fue, para la culpa, huir.
[...]
Ven, aurora soberana,
porque repares así
aquel borrón que obscurece
todo el humanado país.
(1721, VI)

Sacra, divina aurora,
cuya luz soberana
hace con sus candores,
a nuestro ocaso, oriente de la gracia.
(1722, IV)

Prorrumpa en su candor
los rosicleres nuestra aurora ya,
que si destierra sombras,
las de la culpa viene a desterrar.
(1722, VI)

Luce aurora soberana,
del mundo, nuevo farol,
y logra lucida,
en su concepción,
cuanto otra criatura
jamás alcanzó:
que Dios está en ella
y ella vive en Dios.
(1722, VIII)

Se aprovecha la habitual isotopía moral de la dualidad día-noche. Nótese en especial la carga connotativa de la copla de **1722, IV**, que explota la asociación del oriente con el surgimiento de algo, y al ocaso con su declive.

Si bien el símbolo de la luna aparece en dos de los pasajes bíblicos fundamentales para el culto mariano, no puede omitirse su importancia en las culturas antiguas, la cual fue en buena medida asimilada por el cristianismo. Marina Warner explica el origen griego de la figuración del vínculo de Cristo con su madre por medio del sol y la luna: ella refleja la luz de su hijo sobre las almas de los creyentes (1991: 335).

Ésta, cuyo resplandor
es de tanta claridad,
que el mismo sol de justicia
entre sus luces está
(1721, IV)

Además, la antiquísima concepción de la luna como un cuerpo celeste de forma y superficie perfectas motivó su uso como símil de la belleza física de las mujeres y, en el contexto religioso, de la pureza del alma libre de las imperfecciones del pecado, que por antonomasia es María:

Brillante Luna hermosa,
en cuyas luces claras
nunca osadas se vieron,
de pardas sombras, horrorosas manchas.
(1722, IV)

Por otro lado, la profunda identificación de la Virgen con los cielos se extendió al mar, lo que se consolidó en la literatura con el afortunado error de un copista que, en vez de *stilla maris* (gota de mar), escribió *stella maris*: la estrella que guía en el océano. Después la metáfora derivó en la *stella matutina* de las letanías lauretanas y se fusionó con el tópico ya comentado de la aurora que antecede a la salida del sol (Warner, 1991: 340-343).

Réau advierte la rica simbología vegetal de la Virgen, tomada de los ecosistemas del Mediterráneo oriental, escenario principal del Antiguo Testamento (2000: 161-164). En el villancico 1722, I aparecen el ciprés y la palma, árboles recurrentes en las representaciones de la *Tota Pulchra* porque connotan inmortalidad, divinidad e incorruptibilidad (Peinado, 2015:165-166; 182-183). También es común la aparición de azucenas, lirios y otras flores similares que representan iconográficamente la pureza y otras virtudes apreciadas por la religiosidad católica. Pero en términos cuantitativos el más exitoso de estos símbolos es la rosa que, además, posee una extensa tradición en la poesía amorosa de veta petrarquista. Algunas veces se manifiesta su cepa bíblica (la celeberrima rosa de Jericó del *Eclesiástico*

24, 14), y en otras se alude a alguna de las diferentes significaciones que los autores cristianos le han dado a través del tiempo, en especial a la “rosa mística” de las letanías o a su identificación con la caridad y el amor divino por considerarse la reina de las flores:

Pues al fresco de la aurora
algunas flores, así,
reconocen a la rosa
por su única emperatriz.

“Las espinas que te cercan”,
dicen todas, “el abril
te las dio no para ofensa,
para guardia real sí”.

(1686, VI)

De Jericó la rosa
bella camina,
que en aqueste misterio
no tiene espinas,
y más lozana
salió al punto primero
de su mañana.

(1721, I)

... como es rosa pura,
tan bella y tan fina
no la contamina
el humo grosero.

(1721, VIII)

En las composiciones marianas es un tópico la rosa sin espinas, o sea, libre de imperfecciones, que en el plano inmaculista se referirán al pecado original. Por eso llama la atención el giro que se le ha dado en **1686, VI**, donde las espinas sí están presentes, pero no para ofender (en el doble sentido de faltarle al respeto a Dios y atacar), sino para protegerse (se sobreentiende que del mal). Cabe comentar que la aparición de la Rosa-María conlleva en algunos villancicos la confección de un discurso lírico sustentado en el valor iconográfico de distintas flores, como puede observarse en **1686, VI**, **1721, I**, y **1721, III**.

Otro símbolo recurrente en la poesía concepcionista es el espejo de justicia que no tiene mancha, uno de los títulos marianos de las letanías lauretanas que proviene del libro de *Sabiduría* (7, 26): “Es resplandor de la luz eterna, y espejo sin mancha de la majestad de Dios, e imagen de su bondad”. Tales palabras se aplican a la Virgen, en una relación que recuerda a la ya vista del sol y la luna:

Las dominaciones puras
superior a sí advirtieron
la pureza sin mancha
de la que es de Dios espejo.
(1686, I)

En el Mirasol se mira
la que, desde su raíz,
siempre atendió al de justicia
en el celeste zafir.
(1686, VI)

Dios, en este espejo,
mira la imagen de su majestad
¿Qué luz tendrá su sombra,
pues llega en ella Dios a contemplar?
(1722, VI)

Si bien la segunda copla no utiliza el espejo, pertenece a este grupo de metáforas basadas en la refracción de la luz, en donde el sol siempre es Dios y su irradiación las bondades que recibe la Virgen y refleja al pueblo creyente; desde luego, el archiconocido heliotropismo del girasol se presta a exponer tal relación con igual eficacia y sencillez.

Hasta aquí se han comentado los símbolos provenientes del Antiguo Testamento, y las Letanías lauretanas más comunes en la literatura dedicada a la Inmaculada Concepción que aparecen en los villancicos de esta tesis, pero no son los únicos. Por ejemplo, las siguientes coplas aluden al título “Trono de sabiduría”, para crear juegos polisémicos:

los tronos juzgan que es,
para juzgar nuestros yerros,
la que sin él se concibe

el más elevado asiento.
(1686, I)

Al luminoso trono de las luces
el vapor de la culpa congelado
pensó subir, mas su pena infelice,
con júbilo, quiso burlar animado.
(1721, II)

En la primera el villanciquero se sirve del nombre de una de las jerarquías angélicas, y en la otra del significado más usual de la palabra (el asiento o dignidad de los monarcas).

Asimismo, todos los villancicos en los que María es la emperatriz del cielo y la Tierra tienen títulos lauretanos como referente inmediato: Reina de los ángeles, de los profetas, de los apóstoles, de las vírgenes, de todos los santos, etc. Aunque dicho motivo pertenece propiamente a la fiesta de la Asunción, suele emplearse en otras celebraciones marianas debido a su carácter panegírico y a la facilidad con que se adapta a los famosas alianzas o debates entre los seres celestiales y los terrenales para alabarla (véase **1686, I y VI; 1721 I y VII**).

4.3.4 Las prerrogativas marianas

El misterio inmaculista se sostiene y estructura con el resto de los privilegios marianos que el cristianismo occidental planteó y se explicó a través de los siglos. De manera que, así como ocurre con el tema de la Asunción, los villancicos a la Concepción integran referencias a todos ellos, la mayoría de las veces con el objetivo de exaltar la figura de la Virgen, aunque no faltan las notas catequéticas.

María, libre de concupiscencia, es junto a su hijo el gran modelo de virtud católica. Si bien la temática concepcionista asimila casi por completo la exaltación de su pureza, no

se debe pensar como un motivo exclusivo de ella, pues se trata de un eje que atraviesa todos los dogmas marianos.

¡Oh, cuantos *thronos illustras*,
cuantas coronas supremas!
grabándose de *pretiosa*,
pura, selecta materia.
(1686, II)

Cuando pensó la sierpe
tiznar su armiño,
quedó, en lugar de impura, pura
más que el sol mismo.
(1686, III)

Libre libro tan cabal,
está de errata y pecado,
que es fiel trasunto y traslado
conforme a su original:
es puro y es celestial
en que no hay algún borrón.
(1686, IV)

Si es María figurada
en vuestros diamantes finos,
¿cómo pueden los borrones
atreverse al cielo limpio?
Osada es la culpa,
mas conozco fijo,
que no le apuntaron
a María sus tiros.

Convocó todas sus furias,
para mancharla, el abismo,
pero la región del fuego
no tizna del cielo el brillo...
(1721, V)

Manchas, borrones, erratas... la corrupción del pecado se figura a través de cualquier imagen que exprese imperfección, defecto o falla, mientras que la pureza se asocia por lo común con lo ostentoso, limpio, delicado y blanco.

En esta misma línea, los villancicos exaltan la infalibilidad de la Virgen, su posición privilegiada frente al resto de las criaturas:

Los querubines más sabios
le ceden el magisterio
a la ignorante de culpas,
y de las ciencias al lleno.
(1686, I)

Cathedra electa primaria
luces cuando, alta Minerva,
ignorando fraudes docta,
fallas doctrinas revelas.
(1686, II)

Goza este libro tan raro
privilegio no común
de humana imprenta, según
consta de decreto claro:
todos los fueros de amparo
favorecen su impresión...
(1686, IV)

Mira su pompa lucida
y cuanto lucida pura,
porque en ella haga tu vida,
una vida que es dulzura;
que es tan süave,
que lo que sólo en Dios, en ella cabe...
(1722, II)

Desde luego, los dones de María provienen de Dios, son efectos del papel primordial como madre del Redentor que le predestinó desde el principio del tiempo:

Los principados, que son
aun mejores que los buenos,
no son como la *preelecta*,
príncipes de los electos.
(1686, I)

Aquella que, predicada,
fue grande por maravilla,
y de la ciencia *ab aeterno*
excepciones participa.

[...]

Aquella que, para templo
del uno y trino escogida,
fue, a un tiempo, por privilegio,
virgen, madre, esposa e hija.
(1722, VII)

En la literatura immaculista suelen aparecer epítetos como *preelecta*, o locuciones como *ab aeterno* (desde la eternidad), para expresar dicha predestinación, la idea de que María fue concebida sin mancha en la mente de Dios antes de la creación. Asimismo, se convirtió en un tópico la reflexión, o por lo menos la mención, de aquel instante “fuera del tiempo”, “sin par”, “singular” en que la Virgen surge del divino entendimiento, o bien, el excepcional punto en que inicia su vida y por gracia única el Creador la exenta del pecado original:

Los arcángeles no alcanzan,
de celestiales secretos,
lo que en un punto alcanzó
la que es más capaz que el Cielo.
[...]

Las potestades no así
al demonio ahuyentan presto,
como lo ahuyentó la gracia
de María en un momento.
(1686, I)

Es de este libro el asunto
la gracia de Adán perdida,
que se halló en la Concebida
sin pecado ni aun presunto,
cuya gracia en este punto
es de la ley la excepción...
(1686, IV)

En tan contenciosa lid
venció la mujer, y en breve
se declaró la victoria,
por ella, contra la sierpe.
(1686, V)

El puro instante primero,
que prescribió su limpieza,
lo reconozco y venero
por el mayor quebradero
de tu endiablada cabeza.
(1686, VIII)

Se exalta el instante en que se concibe llena de gracia a María porque el mal que oprime a la humanidad cae derrotado.

Lo anterior también inspiró la formulación de equívocos con la palabra *concepto* que, además de las acepciones bien conocidas a las que hemos hecho referencia en un apartado anterior, en aquella época se usaba para designar al ente vivo que todavía no nace (el embrión y el feto):

Las virtudes, de sus obras,
dicen no se hará concepto
cabal, como el que se hizo
hoy de la Madre del Verbo.
(1686, I)

El orgullo pavoroso,
que al hombre pudo rendir,
al concepto de una Niña
postra la hollada cerviz...
(1721, VI)

El máximo privilegio de María es su maternidad. El amor divino y la gracia que recibe la preparan para tan importante función dentro del plan de salvación. El catolicismo barroco exaltó el vínculo con su hijo tanto por su valor afectivo como por su entramado teológico. Desde luego, los villancicos insisten en ello, enfatizando que la humanidad de Cristo fue posible gracias a ella:

1. El clavel, siendo encarnado,
es el blanco de su amor.
2. De la rosa nace al mundo
tan divina admiración.
(1721, III)

Ésta, cuyo resplandor
Es de tanta claridad,
Que el mismo sol de justicia
Entre sus luces está.
[...]
En esta Niña divina
Golfo y navío tendrá,
que, siendo mar de virtudes,

es la nave que trae pan.
(1721, IV)

Que mucho sí es tan valiente
la niña, y tan superior,
que por su virtud se ve
muy hombre hecho el mismo Dios...
(1722, III)

Aquella que su esplendor
soberano participa,
que sin él no hubiera aurora
y, sin ella, sol ni día.
(1722, VII)

Muchísimos villancicos aluden al misterio la Encarnación para ensalzar la figura de María y exponer el motivo de su exención de toda culpa. Por su parte, en la estrofa de **1721, IV** se encuentra una referencia al misterio de la transustanciación, esto es, la sustancial conversión del pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo en el momento en que son consagrados por el sacerdote: la Virgen es la nave que nos trae a Jesús humanado.

Para la devoción católica, María forma parte activa de la redención que realiza su hijo, es corredentora de la humanidad a través de su mediación y protección:

De tam máximo delicto
instas máxima indulgentia
cuando, dando *empyreas* glorias,
excusas tartáreas *poenas*.
(1686, II)

Si es María con Cristo
corredentora,
ya es la humana desdicha dicha
con tal patrona.
(1686, III)

Anuncio dichoso
que, al humano gozo,
le trae consuelo
pisando el veneno,
pues, cuando la gracia

le ministra vida,
está concebida
por nuestro remedio.
(1721, VIII)

Algunos villancicos reiteran la idea de que María es el camino o medio más efectivo para conocer a Jesucristo:

En el de Santa María
el hombre se embarcará,
si quiere a la Veracruz
el viaje encaminar.
(1721, IV)

Por último, quiero insistir en la importancia de sistematizar el contenido religioso de estas obras no sólo para comprender cómo se configuró en el discurso poético, sino también para derribar la principal barrera que existe entre ellas y la cultura laicizada de nuestros días. Estoy convencido de que, una vez superado dicho escollo, el villancico se nos presenta como un ameno representante de la poesía áurea y, en lo que cabe, una accesible puerta a la cultura hispánica del siglo XVII y parte del XVIII, cuya esencia y sangre fue católica.

Esta edición

Se presentan tres juegos íntegros de villancicos, compuestos para la catedral de Puebla en 1686, 1721 y 1722. Todos se obtuvieron de pliegos sueltos: el primero se conserva en la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), con la clasificación ML3570.2. S36 1681, mientras que los otros se encuentran resguardados por el Centro de Estudios de Historia de México (CEHM), con la clasificación 783.6 V. A., números 15 y 17.

El ejemplar de la Biblioteca Cervantina presenta algunas manchas de humedad, pero se conserva en buen estado, mide 13.2 x 18.7 cm, y se localiza en un cuaderno rotulado “Villancicos poblanos 1681 1686”, que pertenece a la colección Conde Zambrano. Los pliegos del CEHM, por su parte, muestran en su borde izquierdo restos de pegamento y perforaciones debidos a una encuadernación pasada. Además, el juego de 1721 se encuentra guillotinado del borde exterior y el inferior. Las dimensiones de ambos son 14.5 x 19 cm aproximadamente.⁵⁴

Los juegos presentan en la portada el característico grabado xilográfico de los pliegos de villancicos que alude al culto celebrado, junto con distintos adornos tipográficos (la mayoría motivos vegetales) como orlas, cenefas y viñetas. Las imágenes dieciochescas exhiben el modelo de la *Mulier amicta sole* adaptado a la creencia immaculista (la Virgen coronada de estrellas, rodeada por los rayos del sol, con la luna bajo sus pies, sin su hijo en brazos y rodeada de ángeles), mientras que la de 1686 muestra una *Tota Pulchra* (La Virgen rodeada de los símbolos lauretanos). Por otro lado, los pliegos de 1721 y 1722 presentan

⁵⁴ La descripción pormenorizada de los juegos se consultó en la obra de Krutitskaya *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas* (2020). En orden cronológico, la investigadora los catalogó con los números 77, 108 y 112.

viñetas que destacan cada una de las secciones del contenido, y una cenefa que separa cada una de las columnas. En comparación, el impreso de 1686 es bastante sencillo, pues sólo tiene unas discretas decoraciones al principio y al final del conjunto de poemas.

Criterios de edición

No se alteró la división original en tres nocturnos, ni el señalamiento típico del estribillo y las coplas, pero se estandarizaron sus títulos y numeración (Primero, Segundo y Tercero Nocturno; Villancico I, II... VIII), sin omitir las indicaciones sobre el género y la música específicos de algunas piezas (Villancico *latino castellano*, estribillo *con violín*...).

La acentuación y el uso de mayúsculas se actualizaron siguiendo las normas académicas vigentes, y la puntuación se adecuó a las normas actuales; cabe señalar que siempre existirá cierto grado de discrepancia entre la lectura ofrecida y las conclusiones de los demás, lo importante es no perder de vista que cada edición se trata, irremediamente, de una propuesta.

Se modernizaron las grafías antiguas que no representan un rasgo fónico particular del habla novohispana (*qquanto* > cuanto, *alva* > alba, *à* > ha, *azuçena* > azucena, *oi* > hoy, *zisnes* > cisnes, etcétera), y los grupos consonánticos latinizantes o arcaizantes que tampoco tienen valor fónico (*Cathedral* > Catedral, *JesuChristo* > Jesucristo, *herarchias* > jerarquías, *esphera* > esfera, *redempcion* > redención, *passion* > pasión, *vee* > ve, etcétera). Además, se desataron las abreviaturas (como *SS^{ma}* > santísima).

Por otra parte, se conservaron las vacilaciones ortográficas de los grupos consonánticos cultos (*obscurece* / *oscurece*, *immersa* / *inmersa*, *accento* / *acento*, *immortales* / *inmortales*, *estremo* / *extremo*, *embidia* / *envidia*, *transcendente* / *trascendente*, etcétera) y

las formas propias de la lengua de aquella época, como el demostrativo *aquesto/a*, las asimilaciones en la conjugación de verbos (como en *oíllas*), y las formas distintas que presentan ciertas palabras, como *al arma y bien venida*, que aparecen en forma de locución y no de sustantivo (alarma y bienvenida).

Para establecer tales criterios, se consideró, principalmente, el texto de Claudia Parodi titulado “La modernización de textos novohispanos” (1994), así como las pautas seguidas por Jorge Gutiérrez Reyna en su edición crítica de los villancicos de sor Juana (2016: XXXVI-XLII), por Anastasia Krutitskaya en la versión publicada de su tesis *Villancicos que se cantaron...* (2018: 9-12), y por Dalmacio Rodríguez Hernández en su *Sencilla narración...* de Alonso Ramírez de Vargas, incluida en el ya citado *Texto y Fiesta en la literatura novohispana* (2014: 191-192).

Las notas que acompañan a los poemas son léxicas y explicativas. Para las primeras se consultó, la mayoría de las veces, el *Diccionario de Autoridades* (*Aut.*). Cuando no es el caso, se recurrió al *Diccionario castellano* (1787) de Esteban de Terreros y Pando (*Terreros*), al *Diccionario de la Lengua Castellana*, hecho por la Real Academia Española en 1803 (*RAE 1803*), y a las versiones digitales, también de la RAE, del *Diccionario de la Lengua Española* (*DLE*) y del *Diccionario Panhispánico de Dudas* (*Panhispánico*). El resto ofrece noticias (religiosas, mitológicas, históricas...) e interpretaciones (sintácticas y estilísticas) que facilitan la comprensión de los versos; asimismo, algunas notas remiten a la parte del estudio que trata, en detalle, el tema del villancico o estrofa en cuestión.

Erratas y casos problemáticos

Fue común que en los pliegos sueltos no se respetara escrupulosamente la extensión de los versos por las limitaciones del espacio disponible o para aprovechar al máximo el área del papel. También considérese que estas publicaciones se hacían de modo apresurado y descuidado, ya que la intención era venderlas a bajo costo y rápido para obtener ganancias; por lo tanto, abundan en ellas los descuidos “editoriales”. Estas erratas se señalan en las notas al pie de página. La mayoría son evidentes y no presentan complicación, aunque hay unas cuantas enmiendas que se deben a la falta de sentido en algunos pasajes y para rectificar versos hipométricos.

Dos casos resultan más complejos debido a un acomodo de los versos que no considero como producto de la diversidad métrica del villancico barroco. El primero es el estribillo de **1686, VII**, que en el pliego suelto aparece de la siguiente manera:

1. ¡Vaya de cánticos, amigos huéspedes!
2. ¡Vaya! **I.** Pues oigan que, en día tan célebre,
con asonancias y voces esdrújulas
también son armónicas las aves
no músicas
***Todos.** Pero la Ave María, esa es la
única.*

Si bien no parece extraño que haya una serie de endecasílabos esdrújulos, no suelen complementarse con versos tan breves. Por eso he decidido estructurar la estrofa como una serie de pentasílabos y hexasílabos:

I. ¡Vaya de cánticos,
amigos huéspedes!
2. ¡Vaya! **I.** Pues oigan
que, en día tan célebre,
con asonancias
y voces esdrújulas
también son armónicas
las aves no músicas.
***TODOS.** Pero la Ave María,
esa es la única.*

De este modo muestra una métrica homogénea que se acopla mejor al ritmo ágil de la mayoría de los estribillos. Además, se adecúa a las pautas del propio villancico porque así todos los esdrújulos aparecen a final de verso, igual que en las coplas.⁵⁵

El segundo caso, más interesante, es el estribillo de **1721, III**, impreso de esta manera:

¿Cuál es del campo
la flor mejor?
Sin duda la rosa,
que como flor tan hermosa
las delicias es del prado:

1. El clavel siempre ha llevado
de la hermosura el blasón:
y la áspera condición,
de la rosa se ha notado:

2. a la rosa han malquistado
las espinas
pero su condición dura,
la suple con su hermosura:

1. Y que dirás si te doy humanado
un clavel que tierno ha dado
la vida en amante ardor.

2. *Esa es linda flor;*

y que dirás si te doy una rosa,
que en extremo hermosa.
Es dulce de condición.

1. *Esa es linda flor.*

1 y 2. Maravillas son divinas;
haya rosa sin espinas,
y un clavel muerto de amor.
Maravillas son,
de una y otra flor.

Si todo el villancico se conforma de cuartetas, considero muy probable que la primera y la última estrofa que constituyen al estribillo sean también cuartetas, y no quintillas. Por otro lado, cada estrofa del estribillo a partir de la tercera (“a la rosa han malquistado...”) bien

⁵⁵ Véase §4.2.2.

podría seguir la pauta de ésta y formar una cuarteta con pie quebrado (8-4-8-8), que es como he decidido acomodarlas. Asimismo, debe señalarse que las condiciones físicas del pliego (la orilla de la hoja ha sido recortada) impiden ver si los primeros versos estaban asignados a una de las voces que se intercalan en todo el poema; el sentido de los versos y la propia configuración del villancico, compuesto enteramente con dicho artificio, hacen suponer que sí eran entonados por una de las voces, de modo que les he asignado la que me ha parecido más lógica en el diálogo que desarrollan. Además, puede notarse en las estrofas con el verso “Esa es linda flor” que la asignación de las voces resulta extraña, pues no tiene mucho sentido que la segunda voz inicie cantándolo y que la siguiente vez que aparece sea lo único que entona la voz número uno. Me parece que tal verso es una coda de las estrofas que le anteceden, por lo que he reasignado las voces de manera que el diálogo entre ellas resulta coherente y métricamente uniforme. Dicho lo anterior, propongo la siguiente lectura:

1. ¿Cuál es del campo la flor mejor?

2. Sin duda la rosa
que, como flor tan hermosa,
las delicias es del prado.

1. El clavel siempre ha llevado,
de la hermosura, el blasón,
y la áspera condición
de la rosa se ha notado.

2. A la rosa han malquistado
las espinas,
pero su condición dura
la suple con su hermosura.

1. ¿Y qué dirás si te doy,
humanado,
un clavel que tierno ha dado
la vida en amante ardor?
Esa es linda flor.

2. ¿Y qué dirás si te doy
una rosa
que, en extremo hermosa,
es dulce de condición?

Esa es linda flor.

1 y 2. Maravillas son divinas:
haya rosa sin espinas
y un clavel muerto de amor.
Maravillas son de una y otra flor.

Finalmente, insisto en el carácter parcial de varias de las observaciones expuestas aquí y en las notas, a espera de futuras investigaciones que me permitan cotejar la versión de los pliegos que he editado con la de otros testimonios de los villancicos.

VILLANCICOS QUE SE CANTARON en la santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles, a los maitines de la Purísima Concepción de la Madre de Dios, María, Señora Nuestra, este año de 1686.

Escríbalos el licenciado don Antonio Delgado y Buenrostro, domiciliario de este obispado. Púsolos en metro músico Antonio de Salazar, maestro de capilla de dicha santa iglesia. Con licencia, en la Puebla de los Ángeles, en la imprenta de Diego Fernández de León, año de 1686.

PRIMERO NOCTURNO

VILLANCICO I

Estribillo

1. ¡Ah, de arriba, inmortales!

2. ¡Ah, de abajo, viadores!⁵⁶

1. Decidnos, ¿qué hay por allá?

2. Por allá, decidnos, ¿qué hay?

1. Que canta la tierra la gracia mayor.

2. Que cuentan los cielos la gloria de Dios.⁵⁷

Todos. En tiples, en bajos,
tenores, contraltos⁵⁸
de varios instrumentos
que forman los accentos
de las tres jerarquías,

⁵⁶ *viador*: “la criatura racional que está en esta vida, y aspira y camina a la eterna” (*Aut.*).

⁵⁷ Según parece, en el original dice “cuetan”. Alguien tachó la palabra y la corrigió.

⁵⁸ Términos utilizados en la música para clasificar la tesitura (o sea, la altura o tono) de la voz y los instrumentos musicales. Van, del más grave (voz masculina) al más agudo (voz femenina) en el siguiente orden: bajo, tenor, contralto y tiple (o soprano). Además, el tiple es una especie de vihuela (*Aut.*).

en nueve coros juntos divididas,⁵⁹
para que, acordes, los humanos coros
celebren tanta gracia numerosos.

Coplas

Los ángeles, cotejando,
con la gracia los empleos⁶⁰
de la Virgen, al instante
le dan el lugar primero.

Los arcángeles no alcanzan,
de celestiales secretos,
lo que en un punto alcanzó
la que es más capaz que el Cielo.⁶¹

Las virtudes, de sus obras,
dicen no se hará concepto
cabal, como el que se hizo
hoy de la Madre del Verbo.⁶²

Las potestades no así
al demonio ahuyentan presto,
como lo ahuyentó la gracia
de María en un momento.

⁵⁹ El pseudo Dionisio Areopagita, en su *De coelesti hierarchia*, clasificó a los seres angélicos en tres jerarquías con tres coros cada una. La primera, llamada *Epifanía*, está al servicio exclusivo de Dios y se conforma por los *serafines*, *querubines* y *tronos*. La segunda, conocida también como *Hyperfanía*, agrupa a las *dominaciones*, *virtudes* y *potestades*, quienes son responsables de gobernar el universo. Por último, la tercera jerarquía, o *Hypofanía*, constituida por los *principados*, los *arcángeles* y los *ángeles*, tiene la misión principal de transmitir los mensajes divinos a los humanos (Álvarez, 2018: 129-141).

⁶⁰ *empleo*: “ocupación, dignidad” (*Terreros*).

⁶¹ El punto al que se refiere la copla es el instante en que María fue concebida: los arcángeles no tienen la dignidad y perfección que ella alcanzó en el momento de su concepción inmaculada.

⁶² *concepto*: “opinión, dictamen o juicio que uno hace de alguna cosa” (*Aut.*). Juego de palabras que aprovecha la similitud entre *concepto* y *concepción*: las obras de las virtudes no se comparan con la prodigiosa concepción de María.

Los principados, que son
aun mejores que los buenos,
no son, como la *preelecta*,
príncipes de los electos.⁶³

Las dominaciones puras
superior a sí advirtieron
la pureza sin mancilla
de la que es de Dios espejo.⁶⁴

Los tronos juzgan que es,
para juzgar nuestros yerros,
la que sin él se concibe
el más elevado asiento.⁶⁵

Los querubines más sabios
le ceden el magisterio⁶⁶
a la ignorante de culpas
y de las ciencias al lleno.⁶⁷

Los serafines su amor
ponen a los pies excelsos
de la que, fénix amante,
siempre ardió más, nunca menos.⁶⁸

1. ¡Ah, de arriba inmortales! &c.

⁶³ Los *electos* son los elegidos que alcanzan con sus méritos la gloria de Dios. Por su parte, María es *preelecta* porque Dios la eligió desde antes de todo tiempo para ser la madre del Redentor.

⁶⁴ Recuérdese que en las letanías lauretanas la Virgen recibe el título de “Espejo de justicia” (*Speculum iustitiae*), porque ella refleja la bondad de Dios.

⁶⁵ En las letanías, a María también se le llama “Trono de sabiduría” (*Sedes sapientiae*). Ella es el más elevado asiento (o sea, trono) por la particular gracia divina que goza.

⁶⁶ *magisterio*: “el gobierno, instrucción, preceptos y enseñanza que el maestro ejercita con sus discípulos” (*Aut.*).

⁶⁷ *lleno*: “perfección o último complemento de las cosas” (*Aut.*).

⁶⁸ Los serafines se encuentran cubiertos de llamas debido al gran amor que le profesan a Dios (Álvarez, 2018: 131), pero reconocen la primacía de María, fénix que se enciende de amor con más vigor (conviene recordar que la peculiaridad de esta ave mitológica es que se cubre de llamas al momento de morir, y luego renace de sus cenizas).

VILLANCICO II

Castellano-latino⁶⁹

Estríbillo

De festivo, de culto, claro *stylo*,⁷⁰
¡oh, musa laudatoria, grata, atenta!,
forma unas varias voces,
canta *excellencias*.

Coplas

Phoenix, divina María,
si altamente te *praeservas*
contra diabólicas furias,
triumpha de contagio *illesa*.

Ante príncipes *heroycos*,
celestes *intelligentias*,
sacras, peregrinas dotes,
íntegras, raras ostentas.

Cathedra electa primaria
luces cuando, alta Minerva,
ignorando fraudes docta,
fallas doctrinas revelas.⁷¹

⁶⁹ El objetivo de estas composiciones era aprovechar las similitudes entre el español y el latín, por lo que suelen presentar numerosos cultismos, algunos ya castellanizados y otros en su forma latina, pero de fácil comprensión para un hispanohablante medianamente versado. Véase §4.2.7.

⁷⁰ *stilus* (escrita *stylos* por su origen griego) era el punzón que los romanos utilizaban para escribir en tablillas enceradas (Aut.). Dio origen a la palabra *estilo* (manera de hablar o escribir) y muchas veces vale por *pluma*.

⁷¹ La *cathedra* de prima, llamada así porque se impartía por las mañanas, era la que gozaba de mayor estimación (Aut.). Por otra parte, Minerva es la diosa romana de la sabiduría, y suele asociarse, junto con su correspondiente griega Atenea, a las artes y a las actividades académicas. Fue común en la poesía culta de la época que se aprovecharan las virtudes de las diosas grecorromanas para exaltar a la Virgen. En esta copla, los “fraudes” que

¡Oh, cuántos *thronos illustras*,
cuántas coronas supremas!
grabándose de *pretiosa*,
pura, selecta materia.

Contra angélicas ruinas⁷²
sola tú duras perfecta,
cuando te adornas de tanta
gratia virgínea materna.

Tú, *fortissima* Bellona,⁷³
victorias cantando *immensas*,
tantas *nationes* exaltas,
cuantas de culpa libertas.

De *tam* máximo *delicto*,
instas máxima *indulgentia*
cuando, dando *empyreas* glorias,
excusas tartáreas *poenas*.⁷⁴

Sublimes *acclamations*
causas, formándose egregias
voces: de *Adam* culpa exhausta,⁷⁵
de María *gratia expressa*.⁷⁶

María ignora son los del demonio, o sea el pecado y, a mi parecer, las “fallas doctrinas” son las ideas en contra de la Inmaculada Concepción.

⁷² El Diablo y sus seguidores son, de acuerdo con las creencias judeocristianas, ángeles caídos porque se rebelaron contra los mandatos de Dios.

⁷³ *Belona* es la diosa romana de la guerra (*bellum* en latín).

⁷⁴ El Empíreo y el Tártaro fueron retomados de la mitología griega por el cristianismo para representar, respectivamente, el Cielo y el Infierno.

⁷⁵ *exhausto*: “Vacío” (*Terreros*).

⁷⁶ *expresso*: “claro, patente, manifiesto, especificado y sin la menor duda” (*Aut.*).

Si nos amas *tam propitia*,
si nos salvas *tam praeexcelsa*,⁷⁷
devotas preces *admitte*,⁷⁸
clamores graves *accepta*.

Vive ínclita, gloriosa,
vive fausta, augusta, *aeterna*
cuando de mácula intacta
purissima te reservas.

De festivo, de culto, claro stylo,
joh, musa laudatoria, grata, atenta!,
forma unas varias voces,
canta excellencias.

VILLANCICO III

Estríbillo

Oye, Señora, en gracia de la tuya
original, felice,
no ya todo el concepto, el eco sólo
de tus grandes elogios
que en voces apacibles
te cantan diestros racionales cisnes.⁷⁹

⁷⁷ *Prae excelsa*: “elevada, noble en demasía”. Epíteto cuyo origen es, probablemente, el título de la constitución proclamada por el papa Sixto IV en 1477 (*Cum Prae Excelsa*), en la cual se aprobó el oficio y la misa de la Inmaculada Concepción de María.

⁷⁸ *preces*: “los versículos tomados de la Sagrada Escritura y uso de la Iglesia, con las oraciones destinadas por ella, para pedir a Dios el socorro en las necesidades públicas o particulares” (*Aut.*).

⁷⁹ Nótese el sutil equívoco que desarrolla el estríbillo: los “diestros racionales cisnes” (es decir, los músicos) sólo alcanzan a cantar un eco de los grandes elogios que amerita la concepción purísima de María. Al mismo tiempo, el poeta realiza un guiño metapoético con el que anticipa los ecos que aparecen al final del tercer verso de cada copla.

Coplas

Por remedio del daño
que el mundo gime,
sepan que hoy una nueva Eva
fiel se concibe.

Y por Estremadura
muy estremada,
porque así nos convino, vino,
no por La Mancha.⁸⁰

No en las olas del mal,
no, no fluctúa,⁸¹
que antes ella es la sola ola
que al mal inunda.

Nunca gustó María
de la manzana
que, como reina augusta, gusta
mejor vianda.⁸²

Cuando en el jardín Eva
perdió el esfuerzo,⁸³
ella fue, en su desmayo, mayo
de refrigerio.⁸⁴

⁸⁰ *extremado*: “cabal, perfecto, notable, singular, admirable y excelente” (*Aut.*). El villanciquero aprovecha la similitud de dicha palabra con *Extremadura* para crear un equívoco toponímico junto con el nombre de otra región española, La Mancha, con el que hace referencia al mismo tiempo a la mancha de la culpa original.

⁸¹ *fluctuar*: “Vacilar la embarcación por el movimiento de las olas del mar, sin poder tomar rumbo cierto y con riesgo de naufragio” (*Aut.*)

⁸² La eucaristía, alimento del alma que quita los pecados, se llamaba *vianda* (*Aut.*). Por otra parte, tradicionalmente se ha representado el fruto prohibido con una manzana. No está de más recordar que, al comerlo, Adán y Eva desobedecieron a Dios y pecaron por primera vez.

⁸³ *esfuerzo*: “ánimo, valor, denuedo y valentía del espíritu y del corazón” (*Aut.*).

⁸⁴ *refrigerio*: “Alivio o consuelo” (*Aut.*).

Y al caer muerto Adán
le fue María,
para su desaliento, aliento
de nueva vida.

Cuando pensó la sierpe
tiznar su armiño,⁸⁵
quedó, en lugar de impura, pura
más que el sol mismo.

Para general cura
de nuestros daños,
halló en ella el remedio, medio
proporcionado.

Si es María con Cristo
corredentora,
ya es la humana desdicha, dicha
con tal patrona.

Entre las confusiones
varias, comunes,
es el humano acierto cierto
si ella a él concurre.⁸⁶

Ya no duden las gentes
que es infalible,
contra toda desgracia, gracia
la de la Virgen.

Saludando a María
en eco airoso,

⁸⁵ *armiño*: prenda confeccionada con el pelaje blanco de un pequeño mamífero llamado del mismo modo. Se tiene por símbolo de la pureza (*Aut.*).

⁸⁶ *concurrir*: “Asistir, ayudar a alguno” (*RAE 1803*).

diga, cuando la alabe, Ave
 el mundo todo.⁸⁷

*Oye, Señora, en gracia de la tuya
 original, felice,
 no ya todo el concepto, el eco sólo
 de tus grandes elogios
 que, en voces apacibles,
 te cantan diestros racionales cisnes.*

SEGUNDO NOCTURNO

VILLANCICO IV

Estríbillo

1. Libro nuevo, curiosos, libro nuevo,
 que todo es un singular puro concepto.

Siete sellos lo signan.

2. ¿Quién será? ¿Quién será?

1. La concebida en gracia original.⁸⁸

TODOS. ¡Qué Concepción! Atención,

que a voces de clarines se abren los sellos,

y se descubren del libro los misterios.⁸⁹

⁸⁷ Recuérdese el saludo del arcángel Gabriel a María durante la Anunciación: “*Ave gratia plena. Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus*” (Lucas 1:28).

⁸⁸ En el pliego se señala con un 2. este verso, lo que me parece una errata pues carece de sentido que la segunda voz se responda a sí misma.

⁸⁹ El número siete posee un profundo simbolismo en la cultura judeocristiana: Dios creó el mundo en seis días y al séptimo descansó; son siete los cielos donde habitan los espíritus angélicos, los dones del Espíritu Santo, las virtudes cardinales y teologales (que se contraponen a los pecados capitales), etc. (Chevalier, 1986: 941-947; Réau, 2000: 87). En el *Apocalipsis* tiene un uso destacado: se hace referencia, entre muchas otras, a las siete iglesias de Asia, siete copas, siete trompetas, siete cabezas del dragón y a un libro cerrado por siete sellos: “Vi en la mano derecha del que estaba sentado sobre el trono, un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos. También vi a un ángel poderoso que proclamaba a gran voz: ‘¿Quién es digno de abrir el libro

Coplas

Es de este libro el asunto
la gracia de Adán perdida,
que se halló en la Concebida
sin pecado ni aun presunto,
cuya gracia en este punto
es de la ley la excepción.⁹⁰

Atención,

*que a voces de clarines se abren los sellos
y se descubren del libro los misterios.*

Quien este libro compuso
la mente divina fue
en su eternidad, sin que
quedase nada confuso:
de claro apenas dispuso
hubiese en él opinión.⁹¹

Atención,

*que a voces de clarines se abren los sellos
y se descubren del libro los misterios.*

Con la sangre de sus venas,
muerto el Cordero escribió

y de desatar sus sellos?”. Pero ninguno, ni en el cielo ni en la tierra ni debajo de la tierra, podía abrir el libro; ni siquiera mirarlo. Y yo lloraba mucho, porque ninguno fue hallado digno de abrir el libro; ni siquiera de mirarlo. Y uno de los ancianos me dijo: ‘No llores. He aquí el León de la tribu de Judá, la Raíz de David, ha vencido para abrir el libro y sus siete sellos’” (Apocalipsis 5, 1-5). El poeta entreteje dicho simbolismo apocalíptico, que ha interpretado en clave inmaculista, con la actividad de la imprenta para crear un villancico en metáfora de libro. Nótese la perfecta correlación entre el estribillo “Atención, / que a voces de clarines se abren los sellos / y se descubren del libro los misterios” y la paulatina “revelación”, o explicación, de la Inmaculada Concepción de María a través de cada copla, que en conjunto suman siete.

⁹⁰ Dicha ley es la del pecado original, contraído por toda la descendencia de Adán y Eva. Recuérdese que ellos, al desobedecer a Dios, perdieron la gracia que gozaban en el Paraíso, y tal carencia se extendió al resto de la humanidad, excepto a María, quien por voluntad divina nació con ella. Léase §3.1.1 y ss.

⁹¹ Se refiere a que es tan claro el contenido del libro (es decir, la naturaleza intacta de María) que difícilmente se podría admitir otra opinión.

este libro, en quien grabó
los rubíes de sus penas:
su rescate a manos llenas
fue de mejor redención.⁹²

Atención,
que a voces de clarines se abren los sellos
y se descubren del libro los misterios.

Este libro se dedica
a honor del divino nombre,
para provecho del hombre,
que en él sus glorias rubrica:
su alta lección nos explica
cuán nueva fue su elección.

Atención,
que a voces de clarines se abren los sellos
*y se descubren del libro los misterios.*⁹³

Las tres divinas personas⁹⁴
son las que este libro aprueban,
para que a luz salga y muevan
sus letras a las coronas.

¿De cuántas serán patronas
si es con tanta aprobación?

Atención,

⁹² La pasión y muerte de Jesucristo hizo posible la redención de los seres humanos, incluida la de María, quien se encuentra, desde siempre, libre de todo pecado por los méritos de este sacrificio, acto conocido como *redención preservativa* o *praeredemptio*.

⁹³ A partir de esta copla se alude a los diferentes paratextos necesarios en esa época para la impresión de un libro. La *Dedicatoria* es una epístola en la que el autor expresa gratitud y elogios a su benefactor, o busca el favor de algún poderoso. La *Aprobación*, o *Censura*, es la evaluación positiva, de acuerdo con una serie de parámetros morales y literarios, con que un censor, civil o eclesiástico, avala la publicación de una obra. El *Privilegio real* es la autorización para imprimir y vender un texto por un tiempo determinado. Finalmente, el *Testimonio* o *Fe de erratas* confirma el apego del texto impreso al manuscrito presentado para su censura.

⁹⁴ La Santísima Trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y el Espíritu Santo.

*que a voces de clarines se abren los sellos
y se descubren del libro los misterios.*

Goza este libro tan raro
privilegio no común
de humana imprenta, según
consta de decreto claro:
todos los fueros de amparo
favorecen su impresión.

*Atención,
que a voces de clarines se abren los sellos
y se descubren del libro los misterios.*

Libre, libro tan cabal,
está de errata y pecado,
que es fiel trasunto y traslado
conforme a su original:
es puro y es celestial
en que no hay algún borrón.⁹⁵

*Atención,
que a voces de clarines se abren los sellos
y se descubren del libro los misterios.*

VILLANCICO V

Estríbillo

¡Campo, señores, campo! Que se aparecen⁹⁶
de singular certamen y desafío,
en punto de un instante,

⁹⁵ La pureza de María es “copia exacta” (*trasunto*) de la gracia de Dios (“su original”). Dicha noción teológica ha sido entrelazada por el poeta con el *Testimonio* o *fe de erratas*, documento legal de la época que certificaba que un impreso era acorde al manuscrito (el original) presentado para su censura.

⁹⁶ *campo*: “el sitio que se destina y escoge para salir a reñir algún desafío entre dos o más personas” (*Aut.*).

dos no comunes de grandes señales.
Un celestial asombro ¡Qué prodigio!,⁹⁷
y una mala visión ¡Ahí quiero verte!⁹⁸
Que empiezan, que se embisten, que acometen.

*Coplas*⁹⁹

Miren, atiendan ¡Y qué
señales tan diferentes!¹⁰⁰
una mujer toda luces,
todo un dragón lobreguezes.¹⁰¹

Al primer paso se encuentran
y, cuando el dragón aleve¹⁰²
quiso jugar la encorvada,¹⁰³
vio a la mujer recta siempre.

Vio que no comió la fruta
del árbol vedado y quiere,
rabioso, tragarse el fruto
de su purísimo vientre;
cuando ella, diestra, le huye
y las espaldas le vuelve,

⁹⁷ *prodigio*: “Suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza” (*Aut.*).

⁹⁸ *aquí te quiero ver* es una frase coloquial con que se expresa lo difícil o embarazoso de una situación determinada, algo parecido a “¡a ver cómo le haces!”. El verso tiene una carga irónica que se refuerza con el sentido de la palabra *visión*: “el objeto de la vista, especialmente cuando es ridículo o espantoso” (*Aut.*).

⁹⁹ Las coplas “romancean”, con un tono jocoserio, la narración del capítulo 12 del *Apocalipsis* en clave inmaculista.

¹⁰⁰ *señal*: “cosa extraordinaria y fuera del orden natural, que pronostica algún suceso especial o raro” (*Aut.*).

¹⁰¹ *lobreguez*: “oscuridad” (*Aut.*)

¹⁰² *aleve*: “infiel, desleal, pérfido, alevoso y traidor” (*Aut.*)

¹⁰³ “Hacer la encorvada” (*encorvada*): “frase metafórica con que se explica que alguno finge enfermedades para evadirse de alguna ocasión y lance en que no quiere incurrir” (*Aut.*).

quedándose él rechinando
con su dentera los dientes.¹⁰⁴

Mostró flaqueza el dragón
y, contra esta mujer fuerte,
se trajo la tercia parte
de las estrellas celestes

(bien que en su favor también¹⁰⁵
batalla, contra el rebelde,
escuadrón alado de
espíritus micales).¹⁰⁶

De pie, derecho, a su vista
intenta el bruto ponerse,
pero como es su intención
torcida, el pie se le tuerce.

Púsose muy colorado,
y tanto llegó a encenderse,
que echaba chispas con vueltas
como rueda de cohetes.

A este tiempo la mujer,
o a este punto, le desmiente¹⁰⁷
las vueltas, dándole tajos
contrarios a sus reveses.¹⁰⁸

¹⁰⁴ *dentera*: “desazón áspera que causa en los dientes el haber comido cosas agrias. También la ocasiona el ruido desapacible que hace al rasgarse alguna tela, el rozamiento de dos pedazos de hierro o el raer madera con un cuchillo” (Aut.).

¹⁰⁵ *bien (que)*: equivale al adverbio “aunque” (Aut.).

¹⁰⁶ Sinécdoque del individuo por la especie, pues el arcángel Miguel (*Michael* en latín) es el líder del ejército celestial (el “escuadrón alado”), de modo que los “espíritus micales” son, sin más, los seres angélicos.

¹⁰⁷ *desmentir*: “desvanecer y disimular alguna cosa para que no se conozca” (Aut.).

¹⁰⁸ *tajo*: “en la esgrima, es el corte que se da con la espada u otra arma cortante, llevando el brazo desde la mano derecha a la izquierda, y se dice así a distinción del que llaman *revés*, que va, al contrario, desde la izquierda a la derecha”. *Revés*, además, “metafóricamente se toma por la vuelta o mudanza en el trato o el genio, con que hiere o injuria” (Aut.).

Arrastrado por la tierra,
como culebra se advierte,
mordiéndola de coraje
cuando de embidia se muerde,

y más viendo a la mujer,
águila real, beberse
las luces del mismo sol
que la ilustra y la guarnece¹⁰⁹

y, con alas que le dieron,
volar a donde no pueden
llegar sus plumas quemadas,
a rayos del sol ardientes.¹¹⁰

Bien que, espumando bravezas,¹¹¹
undoso raudal expele
de su boca, que en pos de ella
corre por ver si la empece,¹¹²

favorécela la tierra
que, abierta en bocas, se bebe
todo el torrente, dejando
boquiseca a la serpiente.

En tan contenciosa lid¹¹³
venció la mujer, y en breve
se declaró la victoria
por ella, contra la sierpe.

¹⁰⁹ *ilustrar*: “engrandecer, o ennoblecer alguna cosa”; *guarnecer*: “circundar o rodear alguna cosa” (*Aut.*).

¹¹⁰ Parfraseo esta copla y la anterior: la envidia de la serpiente aumenta al ver que la mujer se protege y se adorna con los rayos del sol, y también al verla volar hacia alturas donde ya no alcanza a llegar.

¹¹¹ “Bien que” equivale al adverbio “aunque”, como se leyó en una estrofa anterior.

¹¹² *empecer*: “dañar, ofender, causar perjuicio, mal y daño” (*Aut.*).

¹¹³ *lid*: “batalla o contienda en que pelean dos o más personas” (*Aut.*).

María es la mujer diestra
y el diablo el dragón aleve
que pintan la Inmaculada
Concepción triunfante, indemne.¹¹⁴

VILLANCICO VI

Estribillo

A su reina las flores
airosas cortejan,¹¹⁵
cuando al alba, que al verlas
se pone a reír, le dicen así:
“buen humor se gasta, ¡linda flema!,
con su rocío el alba ¿Estamos frescas?”
“Sí, sí”, responde el alba,
“que todo mi humor se hizo para aquí”.¹¹⁶
“Sí, sí”.

¹¹⁴ *indemne*: “libre o exento de algún daño o mal, físico o moral” (*Aut.*). La estrofa alude a la representación plástica de la Inmaculada Concepción más común de la época, con María pisando a una serpiente o a un dragón. También sirve para recalcarle al lector o espectador la interpretación inmaculista que debe darle a la narración que acaba de leer o escuchar.

¹¹⁵ *cortejar*: “Asistir, acompañar a otro, contribuyendo y concurriendo a lo que sea de su mayor honor y obsequio” (*Aut.*).

¹¹⁶ *gastar buen humor* es estar alegre (*Aut.*): el alba esparce su rocío felizmente. Por su parte, *linda flema* (o *buena, hermosa, graciosa*, etc.) es una interjección usada la mayoría de las veces, de acuerdo con lo comentado en “La flema en los Siglos de Oro” (Tyler: 1986), para responderle con ironía a alguien que ha hecho o dicho una tontería. Sin embargo, no parece haber ninguna burla o reproche en estos versos, sino una expresión coloquial, de familiaridad, para manifestar entusiasmo. Además, se debe tener presente el significado de *humor* y *flema* para los contemporáneos del poema. Durante muchos siglos predominó en Occidente la teoría de los humores, que básicamente sostiene que el cuerpo humano se compone de cuatro sustancias (o líquidos) asociadas a los cuatro elementos: sangre, flema, bilis amarilla (o cólera) y bilis negra. Su desequilibrio provocaba las enfermedades y los trastornos de la personalidad. La flema se asociaba con el agua, lo húmedo y frío, y su exceso en el cuerpo provocaba aletargamiento, pereza y somnolencia; por ello la interjección mencionada se utilizaba en contextos de torpeza, de “lentitud mental”. Aunque la palabra flema aparece en muchos contextos peyorativos, también se empleó para denotar paciencia y tranquilidad.

Coplas

Pues al fresco de la aurora
algunas flores, así,
reconocen a la rosa
por su única emperatriz.

“Las espinas que te cercan”,
dicen todas, “el abril
te las dio no para ofensa,
para guarda real sí”.¹¹⁷

Tan cándida es la azucena
que nunca supo encubrir
el que no pecó en Adán
la que astuto ignoró ardid.¹¹⁸

De majestad purpurada,
no de corrimiento vil,¹¹⁹
se ve el clavel dando luz
del más sacro carmesí.

Lo cárdeno y lo morado
del lirio o la flor de Lis

¹¹⁷ Cabe destacar el giro que el villanciquero le ha dado al conocido tópico mariano de la rosa sin espinas, o sea libre de toda imperfección del pecado. Aquí, las espinas pasan a ser el arma que defiende del mal a la Rosa-María.

¹¹⁸ Hipérbaton: “La azucena es tan cándida que nunca supo encubrir (ocultar) que, aquella que ignoró astuto ardid (la Virgen), no pecó en Adán”. El “astuto ardid” es el engaño del Demonio que condujo a Adán y a Eva a desobedecer a Dios.

¹¹⁹ *corrimiento*: “vergüenza, empacho, rubor que se tiene de haber hecho o dicho alguna cosa mala” (*Aut.*). La *púrpura* es un colorante obtenido de las secreciones de unos moluscos marinos, cuya tonalidad varía entre el azul violáceo y el rojo escarlata. En la antigüedad era muy apreciado y costoso, por lo que sólo las prendas de la realeza y el alto clero se teñían con él. Por este motivo se asoció con la dignidad real, la nobleza y la opulencia. Así que el clavel está “ruborizado” (purpurado) debido a su dignidad real, y no por la vergüenza de haber pecado. Además, el clavel es una de las flores utilizadas para simbolizar a Cristo, en especial cuando se habla de su sacrificio.

fatal golpe es en Luzbel,
privilegio amante en sí.¹²⁰

Aunque humilde de pequeño,
el transcendente jazmín,¹²¹
como siempre fue real,
nunca se vio ser servil.

Desvanecido el narciso
contra el estado feliz
de su reina, el bajo pinta
del altivo querubín.¹²²

Así lloró su infortunio
el jacinto en el jardín:
con el “ay” que fue en la rosa
aliento, y en él desliz.¹²³

Lo pálido en la retama¹²⁴
a culpa olierá si al fin

¹²⁰ Juego de equívocos. *Cárdeno* es el color morado propio de las flores como el lirio (*Aut.*) y de los hematomas (de ahí que se les conozca como *cardenales*). De modo que dicho color, en Luzbel, es prueba de su derrota (fatal golpe), mientras que, en el lirio y la lis, simboliza el amor divino. Asimismo, los versos prolongan el simbolismo del color púrpura explicado en la nota precedente.

¹²¹ *transcender*: “exhalar buen olor, tan vivo y subido, que inmute eficazmente el sentido del olfato” (*Aut.*).

¹²² *desvanecer* es, metafóricamente, “dar ocasión de presunción y vanidad”, y también “flaquear la cabeza por algún vaguido con que se turba el sentido, y queda uno a peligro de caer” (*Aut.*). Hay que recordar el mito de Eco y Narciso, en el que él perece a causa de su vanidad. Así, el narciso soberbio, aunque cabizbajo por ser contrario al estado humilde y feliz de la Virgen (“su reina”), representa la ruindad y el abatimiento (“el bajo”) del demonio, llamado aquí “altivo querubín”, porque era, al principio, el más hermoso de los ángeles, pero su soberbia lo llevó a rebelarse contra Dios.

¹²³ En la mitología griega, Jacinto era un joven hermoso que enamoró al dios Apolo, quien lo asesinó accidentalmente mientras practicaban lanzamiento de disco. Las lágrimas del amante cayeron sobre las flores que brotaron de la sangre del muchacho, imprimiéndose en los pétalos las letras “AI”.

¹²⁴ *pálido*: “amarillo, macilento o descaecido de su color natural” (*Aut.*). Cabe mencionar que la palidez se consideraba un rasgo de belleza en las mujeres, por lo que muchas jóvenes recurrieron al vicio de comer barro para aumentar su atractivo: “Niña del color quebrado, / o tienes amor, o comes barro. / Niña, que al salir el alba / dorando los verdes prados, / esmaltan el de Madrid / de jazmines tus pies blancos; / tú, que vives sin color, / y no vives sin cuidado, / o tienes amor, o comes barro.” (Vega, 2000: vv. 1345-1353). El “color quebrado” podía también ser signo de embarazo: “Que la del color quebrado / culpe al barro colorado, bien puede ser; / mas que no entendamos todos / que aquestos barro son lodos, / bien puede ser.” (Góngora, 2001: 55). De ahí que “a

no fuera, para más gracia,
oro de mejor Ofir.¹²⁵

En el mirasol se mira
la que, desde su raíz,
siempre atendió al de justicia
en el celeste zafir.¹²⁶

*A su reina las flores
airosas cortejan,
cuando al alba, que al verlas
se pone a reír, le dicen así:
“buen humor se gasta, ¡linda flema!,
con su rocío el alba ¿Estamos frescas?”
“Sí, sí”, responde el alba,
“que todo mi humor se hizo para aquí”.
“Sí, sí”.*

TERCERO NOCTURNO

VILLANCICO VII¹²⁷

Estribillo

I. ¡Vaya de cánticos,
amigos huéspedes!

culpa olera” la palidez de la retama sino fuera porque representa la pureza de María y su maternidad excepcional (en mi opinión el “oro de mejor Ofir”).

¹²⁵ *ofir*: Región mencionada en la Biblia, famosa por su riqueza. El “mejor Ofir” es la Virgen misma.

¹²⁶ *atender*: “mirar con agrado, con estimación y justificación a uno, haciendo aprecio de sus méritos y prendas para honrarle y premiarle” (*Aut.*). María es el girasol que mira con amor al Sol de justicia, que es Dios.

¹²⁷ Léase sobre este villancico la sección §Erratas y casos problemáticos.

2. ¡Vaya! *I.* Pues oigan
que, en día tan célebre,
con asonancias
y voces esdrújulas
también son armónicas
las aves no músicas

*TODOS. Pero la Ave María,
esa es la única.*

Coplas

La ave fénix aromática,
singular, flamante, súbita
forma una pira que, póstuma,
de su vida y muerte es rúbrica.¹²⁸

TODOS. Pero la Ave María, esa es la única.

De las aves, es la águila
la reina, cúa es la púrpura,
porque cuando al sol extática
atiende, nunca está lúbrica.¹²⁹

TODOS. Pero la Ave María, esa es la única.

¹²⁸ Cabe comentar la intensidad de la imagen que desarrolla la copla con el uso de la palabra *rúbrica*, que deriva del vocablo latino *ruber*, “rojo”.

¹²⁹ *cuyo/a* puede tener el valor de atributo en oraciones con el verbo ser (*Panhispanico*): “de las aves, es el águila la reina, *de quien es* la púrpura...”, o sea “de quien es la dignidad”. Como se dijo en **1686, VI**, la púrpura es un colorante natural que teñía las prendas de rojo escarlata, muy apreciado y costoso por su rareza, por lo que se asoció con la nobleza y la ostentación. Por su parte, *extático* es un adjetivo derivado de la palabra *éxtasis*: “arrobamiento de espíritu que deja al hombre fuera de sentido o por la fuerza de una vehemente imaginación, o por alguna súbita mudanza de un placer repentino, o no temido pesar, o por operación divina” (*Aut.*). Finalmente, *lúbrico* designa metafóricamente a quien es “propenso a algún vicio, particularmente la lujuria” (*RAE 1803*). La siguiente cita, del *Imagen de la Virgen María...* de Miguel Sánchez, ayuda a ilustrar el sentido de esta estrofa (modernización mía): “Entre todas las aves, tiene por privilegio el renovarse el águila. [...] Levanta el vuelo el águila a todo remontarse y avecindarse al sol, hasta sentirse vivamente abrasada, después al mismo vuelo se arroja a las aguas, donde se baña y refresca; con esto se recoge a su nido, [y] en él se despluma remozándose alegre y reiterándose renovada para un nuevo vivir” (1982: 172). Por lo tanto, el águila nunca se corrompe (estar lúbrica) porque, “extática”, se renueva con el fuego del sol (que, desde luego, simboliza a Dios).

La paloma es ave cándida
sin hiel, esto es cosa pública.¹³⁰
Sino lo creen, desentráñenla,
que no han de hallársela; búsqüenla.

TODOS. Pero la Ave María, esa es la única.

Prodigiosa ave es la tórtola,
tan fina amante, y no adúltera,
que a su esposo toda lágrimas
acecha, como por brújula.

TODOS. Pero la Ave María, esa es la única.

La garza es ave sin mácula,
y una u otra vistió túnica¹³¹
de su candor, con que plácida
vuela a la esfera cerúlea.

TODOS. Pero la Ave María, esa es la única.

La abeja es una ave mínima,
mas tan rara en las repúblicas,
que es en sus dulzuras máxima,
aunque ha sido aquí la última.

TODOS. Pero la Ave María, esa es la única.

VILLANCICO VIII

Coplas

Con un dragón en quintillas
ponerme quiero a burlar,
y pueden muy bien oíllas,

¹³⁰ La *hiel* simboliza la amargura. La paloma, al estar libre de ella según antiguas creencias, se consideraba un animal puro, ave de “buen augurio”.

¹³¹ En el original se lee: “y una o otra vistió túnica...”.

por ceder en maravillas
de la concepción sin par.¹³²

Si el mundo, ¡oh, dragón!, celebra
contra ti su ileso ser
pues la cabeza te quiebra,
como la más vil culebra
arrastrado te has de ver.

Confiese tu rebeldía
que, con mortales desmayos,
cuantos astros en María
son luminares del día,
son en ti asombros de rayos.¹³³

Cuando astuto imaginaste
en la que es electa una¹³⁴
hacer tiro, como a un traste¹³⁵
te trató, y al fin quedaste,
loco insensato, a la luna.¹³⁶

El puro instante primero,
que prescribió su limpieza,
lo reconozco y venero
por el mayor quebradero
de tu endiablada cabeza.¹³⁷

¹³² *ceder*: “rendirse, mostrarse inferior, reconociendo en otro superioridad y ventaja” (*Aut.*). Además, considérese la frase *ponerse* (o *andar*) *en quintillas*, que significa “oponerse a otro, porfiando y conteniendo con él” (*Aut.*). Nótese el guiño metapoético de la estrofa: el poeta anuncia el tono burlesco de las coplas y su forma métrica (quintillas).

¹³³ La estrofa dice que los astros que iluminan a María son rayos mortales para el Dragón.

¹³⁴ Recuérdese que María fue elegida (*electa*) por Dios desde el principio de los tiempos para ser la madre del Salvador.

¹³⁵ *tiro*: “chasco o burla con que se le engaña a alguno maliciosamente” (*Aut.*).

¹³⁶ *a la luna* (o *a la luna de Valencia*) es una locución adverbial coloquial que significa: “frustradas las esperanzas de lo que se deseaba o pretendía” (*DLE*).

¹³⁷ El “puro instante primero” es el momento en que la Virgen fue concebida libre de todo pecado.

¡Oh, qué mal te satisfaces
al odio a que te embraveces!
pues ves que, aunque te disfraces,
como persona que haces
siempre eres la que padeces.

Su limpio armiño sagrado¹³⁸
manchar quisiste arrogante,¹³⁹
descomedido, obstinado,
pero hallástete atajado
luego allí al primer instante.

Y si a este punto, ¡oh, Luzbel!,
llegaron tus humaredas
a querer tiznar infiel,
no pudiendo pasar de él,
de frío abrasado quedas.¹⁴⁰

Estríbillo

¡Vaya, vaya el dragón! Mas, si se queda,
para quien es no más en suerte baja
quédese a pie, y al alto de la planta
de la virgínea huella
arda, brame, reviente, gima, sienta.

TE DEUM LAUDAMUS

¹³⁸ Ya en **1686, III** se comentó que la piel del armiño se toma por símbolo de la pureza.

¹³⁹ En el original se lee “quiste”.

¹⁴⁰ Equívoco con la palabra *punto*, que puede leerse como el instante en que Dios concibió a María libre de toda culpa; o bien, como *grado, nivel*: “si a este grado llegaron tus intentos (humaredas), no pudiendo hacer más quedas abrasado de frío (derrotado, destruido...)”.

**LETRAS DE LOS VILLANCICOS que se han de cantar en los maitines
solemnes de la Purísima Concepción de María Santísima, Señora Nuestra,
en la santa iglesia catedral de esta Ciudad de los Ángeles, este año de
1721.**

Puestos en metro músico por el licenciado don Francisco de Atienza y Pineda, presbítero maestro de capilla de dicha santa iglesia.

PRIMERO NOCTURNO

VILLANCICO I

Estribillo

El batallón de las flores
hoy a María hacen salva,¹⁴¹
y al primer candor del alba
desabrochan sus primores,
y los ruseñores
tocan al arma en sus picos¹⁴²
de ver que, en sus senos ricos,
por María el nombre aclaman
y en los propios suyos
misterios ensalzan:
porque en su defensa
siendo fuerte guarda¹⁴³
María dio el nombre,

¹⁴¹ *salva*: “disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad, o expresión de urbanidad y cortesía”; además, es “el canto y música que las aves hacen cuando empieza a amanecer” (*Aut.*).

¹⁴² *al arma* es una locución interjectiva militar usada para prevenir a los soldados (*DLE*). *Aut.* ya registra la forma sustantivada *alarma*.

¹⁴³ *guarda*: “el que tiene a su cargo y cuidado la conservación de alguna persona, lugar u otra cosa” (*Aut.*).

en guerra apacible,
de aquesta campaña.¹⁴⁴

Coplas

La mosqueta del campo¹⁴⁵
vino valiente,
que también tiene hojas
como mosquetes,¹⁴⁶
y es cosa cierta
que este día a María
su olor franquea.¹⁴⁷

La azucena publica
puros elogios,
capitana de plata
con lenguas de oro.
Pura azucena
que, para este misterio,
hoy se hace lenguas.¹⁴⁸

De Jericó la rosa
bella camina,
que en aqueste misterio
no tiene espinas,
y más lozana

¹⁴⁴ *campaña*: “el tiempo que cada año están los ejércitos fuera de cuarteles contra sus enemigos” (*RAE 1803*). Los versos finales pueden parafrasearse así: “porque María, siendo fuerte guarda (líder), nombra esta campaña de una guerra apacible, que es en su defensa”.

¹⁴⁵ *mosqueta*: “rosa pequeña y blanca de una especie de zarza. Llámase así por su olor de almizcle” (*Aut.*).

¹⁴⁶ *mosquete*: “escopeta mayor y más ancha que las ordinarias y de mucho mayor peso” (*Aut.*).

¹⁴⁷ *franquear*: “ceder, traspasar, donar liberalmente y con generosidad alguna cosa a otro” (*Aut.*).

¹⁴⁸ *hacerse lenguas de otro*: locución verbal coloquial que significa “alabarle, aplaudirle mucho” (*Terreros*); o sea que la azucena celebra en ese día a María en su inmaculada concepción. Además, la azucena es “capitana de plata / con lenguas de oro” porque comúnmente tiene pétalos blancos y estambres amarillos que sobresalen.

salió al punto primero
de su mañana.¹⁴⁹

El jazmín que en la noche
abre sus hojas,
libro de admiraciones
del alba hermosa
tenga y atienda,
porque alaba la luna
con buena estrella.

La amapola arrogante,
muy de la hampa,¹⁵⁰
echando por los trigos¹⁵¹
llegó bizarra,¹⁵²
y en su distrito
hoy defiende a María
por Jesucristo.

VILLANCICO II

Estrillo

Al luminoso trono de las luces
el vapor de la culpa congelado
pensó subir, mas su pena infelice,
con júbilo quiso burlar animado.¹⁵³

¹⁴⁹ Recuérdese que la rosa sin espinas es un símbolo recurrente de la pureza intacta de María. Por otra parte, el “punto primero” hace referencia al instante de su concepción sin mácula.

¹⁵⁰ *gente de la hampa*: expresión utilizada para asociar a alguien con la vida de los delincuentes y las prostitutas (*Aut.*).

¹⁵¹ *echar por esos trigos*: “irse sin atender ni reparar en cosa alguna” (*Aut.*).

¹⁵² *bizarro*: “generoso, alentado, gallardo, lleno de noble espíritu, lozanía y valor” (*Aut.*).

¹⁵³ Parfraseo los versos: “el vapor congelado de la culpa pensó subir al luminoso trono de las luces, pero éste, animado, quiso burlar con júbilo su pena infeliz”.

*Triunfen las luces,*¹⁵⁴
brillen los rayos
y a la intacta pureza
felice exalto.

Coplas

No cese amor, no cese
de hacer que cante mi fiel contralto,¹⁵⁵
que en la esfera que veo
ya mi deseo canta milagros.
Triunfen las luces,
brillen los rayos
y a la intacta pureza
felice exalto.

Que sienta horror, que sienta
aquel indigno que en el triste caos
se atormenta a porfía,¹⁵⁶
porque María es un sol claro.
Triunfen las luces,
brillen los rayos
y a la intacta pureza
felice exalto.

Eterno el lustre¹⁵⁷, eterno
al concebir la ven los prados
que florecer desean

¹⁵⁴ En el original dice “triufen”.

¹⁵⁵ En el pliego se lee “cotralto”. *Contralto*: “la segunda de las cuatro voces de la música, menos aguda que el tiple que es la primera” (*Aut.*). Las otras dos, más graves, son el tenor y el bajo.

¹⁵⁶ *porfía*: “continuación o repetición de una cosa muchas veces, con ahínco y tesón.” (*Aut.*). “Aquel indigno” que se atormenta con la gloria de María es el demonio, quien no pudo someterla al pecado.

¹⁵⁷ En el pliego se imprimió “lustro”, quizás como un derivado de “lustrar” (dar esplendor, brillantez), aunque lo más seguro es que se trate de una errata, por eso he optado por *lustre*.

para que vean puro su erario.¹⁵⁸

*Triunfen las luces,
brillen los rayos
y a la intacta pureza
felice exalto.*

Clarines, son clarines
los que celebran su instante sacro,
cuando con el rocío,
de albor tan pío, cisnes son astros.
*Triunfen las luces,
brillen los rayos
y a la intacta pureza
felice exalto.*

VILLANCICO III¹⁵⁹

Estríbillo

1. ¿Cuál es del campo la flor mejor?

2. Sin duda la rosa

que, como flor tan hermosa,
las delicias es del prado.

1. El clavel siempre ha llevado,

de la hermosura, el blasón,¹⁶⁰

y la áspera condición
de la rosa se ha notado.

¹⁵⁸ *erario* es “el tesoro público del reino o república” (*Aut.*); aquí puede entenderse simplemente como *tesoro*.

¹⁵⁹ Véase §Erratas y casos problemáticos.

¹⁶⁰ *blasón* es, por metonimia, lo mismo que honor y gloria, pues los escudos de armas (blasones) ilustran y dan estimación a las personas que los poseen (*Aut.*).

2. A la rosa han malquistado¹⁶¹

las espinas,

pero su condición dura¹⁶²

la suple con su hermosura.¹⁶³

1. ¿Y qué dirás si te doy,

humanado,

un clavel que tierno ha dado

la vida en amante ardor?

Esa es linda flor.

2. ¿Y qué dirás si te doy

una rosa

que, en extremo hermosa,

es dulce de condición?

Esa es linda flor.

1 y 2. Maravillas son divinas:

haya rosa sin espinas

y un clavel muerto de amor.

Maravillas son de una y otra flor.

Coplas

1. El clavel, rey soberano,

vistió purpúreo color.

2. La rosa, para esta gala,

grana de polvo le dio.¹⁶⁴

¹⁶¹ *malquistar*: “influir o persuadir para que una persona quiera mal a otra, o deje de quererla, la aparte de su cariño y familiaridad” (*Aut.*).

¹⁶² *duro*: “insufrible, ofensivo y malo de tolerar” (*Aut.*).

¹⁶³ A partir de la siguiente estrofa, el villanciquero explota el carácter simbólico de ambas flores. La rosa representa a la Virgen María y el clavel a su hijo Jesús.

¹⁶⁴ El *polvo de grana* es el pigmento obtenido luego de secar y moler la grana cochinilla, insecto que parasita a los nopales y tunas. Se caracteriza y aprecia, como tinte textil y cosmética, por su hermoso e intenso color carmín (véase la connotación del color púrpura en el villancico **1686, VII**). El “purpúreo color” que vistió Jesús y la “grana de polvo” que María le dio son la carne y sangre de un cuerpo humano; la estrofa habla del misterio de la encarnación de Jesús: “por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre”, dice el Credo.

1. El clavel, de enamorado,
perlas da en amante ardor.
2. La rosa, en hojas de nácar,
primero las concibió.¹⁶⁵

1. El clavel, disciplinado,
más fino está en el rigor.¹⁶⁶
2. A la rosa se le deben
estremos de su pasión.¹⁶⁷

1. El clavel, siendo encarnado,
es el blanco de su amor.¹⁶⁸
2. De la rosa nace al mundo
tan divina admiración.

¹⁶⁵ Tanto la rosa como el clavel vierten perlas: la primera, en forma de lágrimas cuando se le representa la Pasión que sufrirá su hijo, y luego éste en forma de sudor cuando llega el momento.

¹⁶⁶ Equívocos: Jesús fue “disciplinado” por el castigo que recibió en la Pasión, y el clavel lo es por su color blanco y rojo (es una flor jaspeada). Sus virtudes descuellan (“más fino está”) en la severidad del castigo (“rigor”) y, atendiendo al plano botánico, porque el clavel florece en la aspereza del frío (eso también significa *rigor*). Léanse estas diferentes acepciones de *disciplinado* y *rigor* en *Aut*.

¹⁶⁷ Otro juego de equívocos: por una parte, gracias a María, Jesús se encarnó, y así pudo redimir a los seres humanos a través de su Pasión; por la otra, existía una gran pasión, en un sentido amoroso, filial y maternal entre ellos.

¹⁶⁸ Más equívocos, esta vez con las palabras *encarnado* y *blanco*. Jesús, siendo encarnado (o sea, engendrado) por María, se volvió el objeto al que se dirige el afecto (“el blanco”) de ella. Al mismo tiempo, alude a los colores del clavel, que como se acaba de comentar son el rojo y el blanco.

SEGUNDO NOCTURNO

VILLANCICO IV

Estrillo

Mortales, venid a embarcar,
que está sin tormenta
pacífico el mar,
y hacen los clarines salva
porque ya ha salido el alba
que a la tierra perlas da.¹⁶⁹
¡Mortales, venid a embarcar!

Coplas

Navegantes, pasajeros,
bien os podéis embarcar,
pues que la luna sin mancha¹⁷⁰
promete serenidad.

Ésta, cuyo resplandor
es de tanta claridad,
que el mismo sol de justicia
entre sus luces está.

Con la paloma que sale
seguro es el navegar,
pues ella nos va guiando
hasta el puerto de la paz.¹⁷¹

¹⁶⁹ Esas perlas son una metáfora del rocío que se forma en las flores. También vale la pena recordar que, en la antigüedad, se creía que las perlas se formaban cuando caía una gota de rocío dentro de una concha.

¹⁷⁰ Símbolo recurrente de la concepción libre de pecado de María.

¹⁷¹ Alusión a un pasaje del Diluvio universal: luego de que cesó la lluvia, Noé liberó aves para comprobar si ya había disminuido el nivel del agua. Primero envió un cuervo y después una paloma, la que a su regreso trajo en su pico una hoja de olivo (Génesis 8). Para el cristianismo esta imagen se convirtió en símbolo de la paz.

En el de Santa María
el hombre se embarcará,
si quiere a la Veracruz
el viaje encaminar.¹⁷²

En esta niña divina
golfo y navío tendrá,
que, siendo mar de virtudes,
es la nave que trae pan.¹⁷³

Cabo de Buena Esperanza
con este Norte hallará,¹⁷⁴
sin que le ofenda el escollo
a donde se perdió Adán.¹⁷⁵

VILLANCICO V

Estríbillo

¡Ah, de los cielos!
¡Ah, de los astros!
¡Ah, de los signos¹⁷⁶
donde María,
sagrado prodigio,

¹⁷² Equívoco que aprovecha el nombre de dos puertos para expresar la idea de que se llega a Cristo (la *Vera Cruz*) siguiendo el ejemplo de María.

¹⁷³ María es comparada con un golfo seguro y con un navío que lleva el pan, o sea, que trae en su vientre a Jesucristo, figurado en este alimento gracias al sacramento de la eucaristía. En el pensamiento católico, la hostia y el vino consagrados se convierten en el cuerpo y sangre de Jesucristo (el misterio de la *transustanciación*).

¹⁷⁴ *norte*: “Metafóricamente, vale guía, tomada la alusión de la estrella del Norte, por la cual se guían los navegantes con la dirección de la aguja náutica” (*Aut.*). Otro equívoco toponímico (“Cabo de buena esperanza”) que continua la idea de que María es la perfecta guía para que el cristiano pueda cumplir su esperanza de alcanzar la salvación.

¹⁷⁵ *escollo*: “peñasco que está debajo del agua, o a las orillas del mar”; metafóricamente es “dificultad, tropiezo y a veces riesgo y ocasión peligrosa” (*Aut.*). El escollo (tropiezo) en donde se perdió Adán fue el pecado original.

¹⁷⁶ La interjección *ah* se emplea “para llamar a quien está en el lugar que se indica” (*DLE*). O sea, la voz lírica convoca a los moradores celestes.

ya libre se atiende
de los peligros!¹⁷⁷
¡Ah, de los cielos!
¡Ah, de los astros!
¡Ah, de los signos!

Coplas

Brillantes luces del cielo
que, en esferas de zafiro,
del primer ser de María
claros mostráis los indicios,
lucid porque puedan
sacar los sentidos
la sombra por luces,
la luz por resquicios.

Si es María figurada
en vuestros diamantes finos,
¿cómo pueden los borrones¹⁷⁸
atreverse al cielo limpio?
Osada es la culpa,
mas conozco fijo¹⁷⁹
que no le apuntaron
a María sus tiros.

Convocó todas sus furias,¹⁸⁰
para mancharla, el abismo,
pero la región del fuego

¹⁷⁷ *atender*: “Se toma por observar algo” (*Terreros*). En este caso el verbo se emplea de modo reflexivo.

¹⁷⁸ *borrón*: “metafóricamente, es la acción indigna y fea, que mancha y oscurece la reputación y fama” (*Aut.*). Aquí se refiere a los pecados.

¹⁷⁹ *fijo* funciona en este caso como adverbio que expresa total seguridad ante algo (*DLE*).

¹⁸⁰ Las *Furias* (*Erinias* para los griegos) son seres del inframundo cuyo fin era castigar a los humanos por sus crímenes.

no tizna del cielo el brillo,
pues antes, severos
cuando más benignos,
a María es gracia
y a ellos castigo.¹⁸¹

Vuelva el dragón orgulloso
a enroscar en sí los giros,
que no pueden sus impulsos
mostrar, donde tiembla, bríos.¹⁸²
Muera la culpa,
viva el prodigio
de la gracia empleo¹⁸³
y del cielo hechizo.¹⁸⁴

VILLANCICO VI

*Estrillo
Con clarín y violín*

A María, de gracia pensil,¹⁸⁵
aplaudan con músicas mil.
En este día mire a María¹⁸⁶
la melodía del dulce clarín

¹⁸¹ No me queda claro a qué se refiere el poeta cuando dice “severos cuando más benignos”. Me parece que los sustantivos que complementan a estos adjetivos son “el abismo” y “la región del fuego”, pero, ¿qué es lo que llena de gracia a María y es castigo para ellos?

¹⁸² *brío*: “ánimo, esfuerzo, valor, coraje y grandeza de espíritu” (*Aut.*).

¹⁸³ *empleo*: “ocupación, dignidad” (*Terreros*).

¹⁸⁴ Los versos finales sintetizan el tema del villancico: la contundente victoria de María sobre el mal (representado por los borriones, la culpa, las furias del abismo y el dragón). Nótese, además, las perífrasis con que se alude a su inmaculada concepción: “sagrado prodigio”, “el primer ser de María”, el “cielo limpio” que el infierno (la “región del fuego”) no puede tiznar, manchar.

¹⁸⁵ *pensil* es un jardín ameno y hermoso (*Aut.*).

¹⁸⁶ *mirar* en el sentido de “reconocer, respetar y atender a uno por alguna calidad especial que concurre en él” (*Aut.*).

*y en todo el confín
elogie su limpia raíz.*

Coplas

La culpa vence María
mirando tal gracia en sí,
que el amanecer su luz
fue para la culpa huir.

*La melodía del dulce clarín
en todo el confín
elogie su limpia raíz.*

El orgullo pavoroso
que al hombre pudo rendir,
al concepto de una niña
postra la hollada cerviz.¹⁸⁷

*La melodía del dulce clarín
en todo el confín
elogie su limpia raíz.*

Antes garría entumecido
y hoy tiene más que gemir,
que se entumece el soberbio
en lo que lo ha de entumir.¹⁸⁸

La melodía del dulce clarín

¹⁸⁷ *cerviz*: “la parte posterior del cuello, en que se juntan las vértebras que unen la cabeza a la espalda, y que está debajo de la nuca” (*Terreros*). Estos versos recuerdan las imágenes de la Inmaculada en que se observa a María pisando la cabeza de la serpiente o dragón.

¹⁸⁸ *garrir* es un verbo bastante extraño que parece derivar del latín *garrire* (*parlar*, en especial aplicado a las aves que “imitan la locución humana”, según *Aut.*). Por el contexto, se ajusta la acepción ofrecida por el *DLE*: el grito de un loro. Por otro lado, *entumecer* tiene, además del significado más conocido (entorpecer el movimiento del cuerpo o de una parte suya), otro muy interesante: “metafóricamente se usa en las cosas inanimadas como el mar [...] cuando se alteran [...] por hincharse, ensoberbecerse, alterarse” (*Aut.*). El poeta ha construido un equívoco a partir de un polípote (repetición de una misma palabra con diferentes morfemas flexivos).

*en todo el confín,
elogie su limpia raíz.*

No siempre triunfa la culpa
que, si el sol llega a salir,
en los principios del sol
tienen las tinieblas fin.¹⁸⁹

*La melodía del dulce clarín,
en todo el confín,
elogie su limpia raíz.*

Ven, Aurora Soberana,
por que repares así¹⁹⁰
aquel borrón que oscurece¹⁹¹
todo el humano país.

*La melodía del dulce clarín
en todo el confín
elogie su limpia raíz.*

Ven, que tu venida da
seguro norte a decir¹⁹²
que, pues la aurora salió,
cerca está el sol a salir.

*La melodía del dulce clarín
en todo el confín
elogie su limpia raíz.*

¹⁸⁹ Como se ha visto, el sol representa a Cristo y su justicia divina, mientras que María se asocia con la aurora que lo antecede. Véase §4.3.3.

¹⁹⁰ *Por que*: cuando esta conjunción subordina a un verbo en subjuntivo, tiene sentido equivalente a “para que” (*Panhispanico*).

¹⁹¹ El *borrón* es, en este caso, el pecado original.

¹⁹² María es “seguro norte” porque no hay mejor guía o camino para llegar a su hijo. Los versos precedentes refuerzan la idea con el tópico de la Aurora-María que anuncia al Sol-Jesucristo.

TERCERO NOCTURNO

VILLANCICO VII

Estribillo

¡Trinad,avecillas;
clarines, respirad!,
y en dulces quiebros¹⁹³
requiebros amantes
al alba cantad,
y en tiernos rumores¹⁹⁴
candores del alba
más pura entonad.
¡Avecillas, no calléis;
clarines, no paréis!
Reparad, reparad,
que es el alba María
quien mueve
con luces de gracia
la voz y el metal.
¡Avecillas, trinad,
clarines, respirad!

Coplas

Aves, pues ya se concibe
aurora tan celestial,
vuestra voz, en su alabanza,
organizada afinad.

¹⁹³ *quiebro*: “en la música, inflexión de la voz que se hace variando cualquier sílaba” (*Terreros*).

¹⁹⁴ *rumor*: “ruido blando, suave y de poco sonido” (*Aut.*).

Dulcísimos clarines,
pues veis la claridad
de la que es salva, salva¹⁹⁵
a su esplendor hermoso tributad.
Que a su pureza,
que a su majestad,
los serafines
son aves y clarines
que aplauden por su reina sin cesar.

Pues es ave cuyo acento¹⁹⁶
de amor divino es imán,
y aplaudida en sus cantares,
amorosas le cantad.

Sin mácula ninguna
peregrina beldad¹⁹⁷
luce felice, dice
que de la luz del sol vestida está.
Que sin vapores,¹⁹⁸
sin obscuridad,
da luces tantas
que, de sus bellas plantas,
rayos llega la luz a mendigar.

Para armonías suaves
su mucha serenidad,

¹⁹⁵ Nuevamente, un juego con los diferentes significados de una palabra: la que es *salva*, es decir, salvada (del pecado) merece como tributo la *salva* de los clarines (“disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad o expresión de urbanidad y cortesía”) (*Aut.*).

¹⁹⁶ Son comunes en la poesía mariana los equívocos con la palabra *ave*. Recuérdese que la principal oración a la Virgen, la *avemaría*, proviene del saludo del arcángel Gabriel en el pasaje de la Anunciación: “Ave gratia plena, Dominus Tecum, benedicta tu in mulieribus” (Lucas 1, 28).

¹⁹⁷ *peregrino*: “se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto” (*Aut.*).

¹⁹⁸ *vapor*: “metafóricamente se toma por la especie o sugestión que perturba y oscurece la razón” (*Aut.*).

manifestándose un cielo,
los más diestros puntos da.¹⁹⁹

Muy cándida azucena
llega a manifestar,
en cuanto mueve, nieve
que corre por purísimo cristal.
Que en su fineza,²⁰⁰
que en su puridad,
blancos jazmines
besan los querubines,
donde de amor se llegan a abrasar.

VILLANCICO VIII

Estríbillo

Huye, huye horror soberbio,
pues ves que en María
el sacro portento²⁰¹
el cielo y la tierra
unidos celebran:
segura al peligro
y libre del riesgo.

Coplas

La luz soberana
que nace temprana
por mil privilegios,

¹⁹⁹ *punto*: “en los instrumentos músicos, es el tono determinado de consonancia para que estén acordes” (*Aut.*).

²⁰⁰ *fineza*: “perfección, pureza y bondad de alguna cosa en su línea” (*Aut.*).

²⁰¹ *portento*: “cualquier singularidad o grandeza que, por su extrañeza o novedad, causa admiración, o terror, dentro de los límites de la naturaleza” (*Aut.*).

pisando el veneno,
como es rosa pura,
tan bella y tan fina,
no la contamina
el humo grosero.

Hoy que se concibe,
tal gracia recibe
que vive su aliento²⁰²
pisando el veneno,
y como escogida
del cielo y amada
se ve celebrada
aun del mismo cielo.

La culpa infelice
no la contradice,
pues ve su pie bello
pisando el veneno
y, así, libre goza
la luz matutina
que tan peregrina²⁰³
le viste el reflejo.

Anuncio dichoso
que al humano gozo
le trae el consuelo
pisando el veneno,
pues, cuando la gracia
le ministra vida,

²⁰² *aliento*: “vigor del ánimo, esfuerzo y valor” (*Aut.*).

²⁰³ Como recién se leyó en el villancico anterior, *peregrino* se refiere a algo especial, pocas veces visto. Por otro lado, el reflejo que la viste es, a mi parecer, el de la luz del sol, o sea, Dios.

está concebida
por nuestro remedio.

TE DEUM LAUDAMUS

**LETRAS DE LOS VILLANCICOS que se cantaron en la santa iglesia
catedral de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles, en los maitines
solemnes de la Limpia Concepción de María Santísima, Nuestra Señora,
este año de 1722.**

Puestos en metro músico por el licenciado don Francisco de Atienza y Pineda, presbítero, maestro de capilla de dicha santa iglesia. Con licencia, en la Puebla, en la Imprenta de la viuda de Miguel de Ortega.

PRIMERO NOCTURNO

VILLANCICO I

Estribillo

Al ciprés, a la palma,
a la luna, a la estrella,
al jazmín, a la rosa,
al clavel y azucenas;
estos cultos la Iglesia remunera,
tributo del afecto que los feuda;²⁰⁴
pues ¡al arma, querubines,²⁰⁵
y en repetidos coros,
chirimías y clarines
univoquen lo que alternan!²⁰⁶
*al ciprés, a la palma,
a la luna, a la estrella.*

²⁰⁴ *feudar*: “dicho de un vasallo: entregar al señor las cargas o impuestos debidos” (*DLE*).

²⁰⁵ *al arma*: locución interjectiva militar usada para prevenir a los soldados (*DLE*). En **1721, I** también se utiliza.

²⁰⁶ *univocar*: “convenir en una razón misma dos o más cosas” (*Aut.*); *alternar*: “ejecutar interpoladamente una misma tarea, obra, ejercicio...” (*Aut.*).

Coplas

Si, para el Alba, el ciprés
le fue símil de grandeza,
para la Culpa eterniza
en su apodo lo que simboliza:
infausta por funesta;
conque su empresa²⁰⁷
no con ella blasona victoria,
pues se quedó de la agalla con ella.²⁰⁸

De palma le da sublime
denominación la Iglesia,
porque nunca del sol a la palma
la sierpe enemiga exaltó lo que alienta,²⁰⁹
porque esta reina,
como tuvo con Dios buena mano,²¹⁰
llevóse la palma de gracia en su fiesta.²¹¹

Luna sin mancha ni sombra
lo que ilumina compendia,
y así sola la Culpa, a su planta,

²⁰⁷ *conque*: “conjunción ilativa que se utiliza para enunciar una consecuencia natural de lo que acaba de decirse” (*Panhispanico*); *empresa*: “cierto símbolo o figura enigmática con un mote breve y conciso, enderezado a manifestar lo que el ánimo quiere o pretende” (*Aut.*).

²⁰⁸ *quedarse de la agalla*: “frase tomada de que los pescados se quedan muchas veces presos del anzuelo, o de la red por la agalla, para dar a entender que alguno se quedó burlado, y desvanecida alguna esperanza en que estaba fundado” (*Aut.*). Parfraseo la estrofa: Si para el Alba (la Virgen) el ciprés es símbolo de grandeza, para la Culpa (el Demonio) simboliza, en cambio, lo funesto; por eso en su “empresa” la figura del ciprés no le representa la victoria, pues se quedó sin conseguirla (“se quedó [colgada] de la agalla”). La estrofa tiene un tono burlesco reforzado con el equívoco del último verso: la agalla es el fruto del ciprés y también la excrecencia, que asemeja a un fruto, producida por ciertos árboles (*Aut.*).

²⁰⁹ *exaltar*: “colocar, elevar, levantar, poner en parte alta alguna cosa” (*Aut.*). Parfraseo estos versos: La sierpe enemiga (el Demonio) nunca colocó (“exaltó”) en la palma del sol (la Virgen) la mancha del pecado (“lo que alienta”).

²¹⁰ *buena mano*: “fortuna, felicidad o acertada elección en alguna cosa que se intenta” (*Aut.*).

²¹¹ *La palma* “se toma también por la insignia del triunfo y la victoria, y figuradamente se toma por el mismo triunfo y se extiende a otras materias; y así se dice *la palma del martirio* y se pone por insignia de la perpetua virginidad” (*Aut.*).

sin verla jamás, a la luna se queda,²¹²
porque la mengua²¹³
la padece en horrores de sombras
cuando esta niña de luz es más bella.²¹⁴

Estrella fulgente sale
a reducir a tinieblas
cuanta nube horrorosa la Culpa
ya cuaja, despide, vapura y condesa;
y así, su esfera
tan exenta se ve de sus fueros,
porque *ab initio* campó con su estrella.²¹⁵

VILLANCICO II

Estribillo

Ven, abejuela oficiosa,
ven a una cándida rosa
que oculta un clavel.²¹⁶
Ven, que las perlas del alba
te llaman también,
y las flores te inducen

²¹² “A la luna” se refiere a que “la culpa” ha quedado derrotada, frustrada.

²¹³ *mengua*: “Pobreza, necesidad, escasez que se padece de alguna cosa. Metafóricamente significa descrédito que procede de la falta de valor o espíritu” (*Aut.*).

²¹⁴ Parafraseo los versos: la luna sin mancha ni sombra compendia lo que ilumina (pues representa, cifra, a María), y la culpa se queda vencida, frustrada, a sus pies, porque sufre su derrota (*mengua*) en las sombras mientras que la Virgen permanece iluminada. Hay que tener presentes las imágenes de la Inmaculada con el demonio a sus pies y rodeada por la luz del sol.

²¹⁵ *esphera*: “se toma comúnmente por el cielo” (*Aut.*); *campar con su estrella*: “ser alguien feliz y afortunado” (*DLE*). Otra estrofa oscura; de nuevo parafraseo: la Estrella fulgente (la Virgen) sale a reducir a tinieblas a cada una de las horrorosas nubes que la culpa ha formado (“cuajado, despedido, evaporado, condensado”), y así la esfera celeste donde se encuentra la estrella se encuentra libre del poder del pecado, pues desde siempre (“*ab initio*”) ha sido feliz y afortunada por el privilegio que gozó (el de su concepción libre de todo pecado).

²¹⁶ Son recurrentes los símbolos de la rosa y el clavel para representar a María y a Jesús respectivamente. Léase el villancico **1721, III**.

con su rosicler.
Ven, abejuela oficiosa, ven.

Coplas

Abejuela artificiosa,
galante a los candores
de esta blanca, pura rosa,
cifra de inmensos olores,²¹⁷
en cuya esfera
aprende claridad del sol la hoguera.
Lleva su rosicler,
abejuela oficiosa ven.

Mira su pompa lucida²¹⁸
y cuanto lucida pura,
por que en ella haga tu vida,²¹⁹
una vida que es dulzura;
que es tan süave,
que lo que sólo en Dios, en ella cabe.
Mira su rosicler,
abejuela oficiosa ven.

No se le atrevió a su seno,
pues sólo dulce se saca,
aquel antiguo veneno,
porque venía con atriaca²²⁰

²¹⁷ *cifrar*: “metafóricamente vale lo mismo que compendiar, epilogar, abreviar, reducir muchas cosas a una o brevísimas cláusulas” (*Aut.*).

²¹⁸ *pompa*: “fausto, vanidad y grandeza” (*Aut.*). “Lucida” deriva del verbo *lucir*: “iluminar, comunicar luz y claridad” (*Aut.*).

²¹⁹ *Por que*, con el mismo significado de “para que” ya visto en **1721, V**.

²²⁰ *atriaca* (*triacca* o *thriaca*) es la “composición de varios simples medicamentos calientes, en que entran por principal los trociscos de la víbora”; se usa contra las mordeduras de animales e insectos venenosos. Viene de la voz *therion*, víbora en griego. Metafóricamente significa “remedio de algún mal prevenido con prudencia o sacado del mismo daño” (*Aut.*).

tan prevenida,
antes triunfante que tuviera vida.²²¹

*Mira su rosicler,
abejuela oficiosa ven.*

Que si alienta a su pureza
la luz con viva eficacia,
rindió la naturaleza
primer lugar a la gracia;
de aquesto infiero
se antepuso su gracia al ser primero.

*Mira su rosicler,
abejuela oficiosa ven.*

VILLANCICO III

Estribillo

¿Cómo puede el dragón con audacia,
de María, oponerse a la gracia?
*Dime, aleve, villano traidor*²²²
¿Cómo te has de atrever? Di, dragón.
¡Ay, que no toma el bocado!²²³
¡Ay, que no cayó en pecado!
¡Ay, que a todo hombre causaste!
¡Ay, que a María no llegaste
ni llegará tu rigor!

²²¹ María triunfó sobre el antiguo veneno (el pecado original) antes que tuviera vida porque fue librada de él desde el principio del tiempo por la gracia de Dios. Se expone la misma noción de su concepción inmaculada *ab aeterno* en la siguiente estrofa.

²²² *aleve*: “infel, desleal, pérfido, alevoso y traidor” (*Aut.*).

²²³ Se refiere al fruto prohibido que Adán y Eva comieron por engaño de la serpiente. La principal consecuencia de esa desobediencia fue la inserción del pecado en la naturaleza humana.

Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, dragón.

Coplas

¿Cómo, incauto, tu veneno
disparas al mismo sol,
si tus sombras ni por lumbres²²⁴
causar le pueden horror?

¡Ay, qué primor!

Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, Dragón.

Si enroscado a su pie asestas,
tu cabeza lo pagó,
que halló en su planta el quebranto
de su altiva presunción.²²⁵

¡Ay, qué primor!

Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, Dragón.

Salístele al paso aleve,
mas tanto se adelantó,
que de tu torpe cautela²²⁶
supo burlar la intención.

¡Ay, qué primor!

Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, Dragón.

²²⁴ *ni por lumbre*: locución adverbial coloquial que significa “de ningún modo” (DLE).

²²⁵ El antecedente de este adjetivo posesivo es la cabeza: “la altiva presunción de tu cabeza”. En esta época fue común representar a la Virgen inmaculada pisando la cabeza del dragón o serpiente para simbolizar la derrota del pecado.

²²⁶ *cautela*: “astucia, maña y sutileza para engañar” (Aut.).

A los silbos de tu engaño
el rostro nunca volvió,
que groseras villanías
no hablan con su atención.
¡Ay, qué primor!
Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, Dragón.

Temeroso de su esfuerzo,
de ella te ahuyentas veloz
y, para hacerla más cara,²²⁷
no te ha quedado valor.
¡Ay, qué primor!
Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, Dragón.

¡Qué mucho si es tan valiente
la niña, y tan superior,
que por su virtud se ve
muy hombre hecho el mismo Dios!.²²⁸
¡Ay, qué primor!
Dime, aleve, villano traidor
¿Cómo te has de atrever? Di, Dragón.

²²⁷ *hacer cara (frente o rostro)* es una locución verbal que equivale a “plantar cara” a alguien, o sea desafiarlo (DLE). “Hacerla” es un ejemplo de láismo: “no te ha quedado valor para seguirla enfrentando”.

²²⁸ Pues fue en el seno de María donde se encarnó Jesús, hombre y Dios verdadero de acuerdo con la doctrina católica.

SEGUNDO NOCTURNO

VILLANCICO IV

Estribillo

Suspéndase el orbe²²⁹
y en dulce mansión²³⁰
celebre, brillante,
radiar fulminante²³¹
del más limpio sol.
Celebre a María,
aurora sagrada
de gracia adornada
que da luz al día,
y en dulce alegría,
en afable unión,
el cielo, la tierra,
los astros, las flores,
los hombres, las plantas
celebren su albor.²³²

Coplas

Sacra, divina aurora,
cuya luz soberana

²²⁹ *suspender*: “arrebatar el ánimo y detenerlo con la admiración de lo extraño, o lo inopinado, de algún objeto o suceso” (*Aut.*).

²³⁰ *mansión*: parada que se hace en alguna parte para descansar (*Aut.*).

²³¹ *radiar*: “despedir o arrojar rayos de luz” (*RAE 1803*).

²³² *albor*: “luz, resplandor o reflejo que al amanecer se ve como blanco en el aire, antes que los rayos del sol” (*Aut.*).

hace con sus candores,
a nuestro ocaso, oriente de la gracia.²³³

Sol de esplendores lleno,
cuya pira sagrada
hace lucir los astros
que hermosos pisan las esferas sacras.²³⁴

Brillante luna hermosa,
en cuyas luces claras
nunca osadas se vieron,
de pardas sombras, horrorosas manchas.²³⁵

Sean nuestros afectos
holocausto a tus aras²³⁶
y, en tu amor abrasador,
incendios suban, víctimas del alba.²³⁷

VILLANCICO V

Estríbillo con clarín

Entre luces más bellas
que las puras estrellas
suena, del coro y clero,
cisne de bronce,

²³³ *oriente* deriva del verbo latino *orīrī*: aparecer, nacer. Durante esta época, especialmente en la poesía, se utilizó como “nacimiento”, “inicio” de algo. Por su parte, con *ocaso* se denota lo contrario: el fin, la decadencia de alguna cosa (*Aut.*). El ocaso al que se refieren los versos es la condición pecadora del ser humano.

²³⁴ De acuerdo con el modelo ptolemaico del cosmos, los astros se encontraban fijos en diferentes esferas celestes giratorias, con las cuales se explicaban sus movimientos.

²³⁵ Recuérdese que la luna sin mancha es uno de los principales símbolos de la concepción inmaculada de María.

²³⁶ *holocausto*: “sacrificio especial en que se consumía enteramente toda la víctima por medio del fuego”. *Ara*: “altar para hacer sacrificio a Dios” (*Aut.*).

²³⁷ *víctima* se usa aquí en su sentido etimológico de *ofrenda* (*Aut.*). En el pliego se lee: “... víctimas de alba”, con lo cual queda el verso hipométrico. He decidido sumarle el artículo a la palabra “alba” para completar el endecasílabo.

de metal jilguero:
ministril liberal,²³⁸
piedra filosofal²³⁹
porque al bronce canoro
en su pecho le forja
picos de oro.²⁴⁰
Alaba su canción
la pura concepción,
y a todos convoca
vocinglero clarín
con que la invoca.

Coplas

Desde el lucido coro,
que de estrellas exalta el firmamento,
el clarín más sonoro
derrama por su voz dulce el acento,
publicando a María²⁴¹
más en su concepción pura que el día.²⁴²

²³⁸ *ministril*: “el que toca los instrumentos llamados ministriles”, que son “los instrumentos músicos de boca como chirimías, bajones y otros semejantes que se suelen tocar en algunas procesiones y otras fiestas públicas” (*Aut.*); *liberal*: “generoso [...] que, sin fin particular, ni tocar en el extremo de prodigalidad, graciosamente da y socorre...” (*Aut.*).

²³⁹ Para la alquimia, la piedra filosofal es una sustancia legendaria con la que es posible transmutar los metales en oro.

²⁴⁰ El ministril es piedra filosofal porque le forja picos de oro a su instrumento (“bronce canoro”, al que ha comparado con un cisne de bronce y con un jilguero de metal), es decir, con él crea hermosa música. Por su parte, *pico de oro* es un “epíteto que se da al que, con energía, discreción, agudeza y facundia, hace cualquier razonamiento, discurso u oración” (*Aut.*).

²⁴¹ *publicar*: “hacer notoria y patente, por voz de pregonero o por otros medios, alguna cosa que se desea venga a noticia de todos” (*Aut.*).

²⁴² Hipébaton: el clarín más sonoro le hace saber a María que en su concepción es más pura que el día.

Por exenta en derecho,
tributo no pagó su noble oriente,²⁴³
pero rinde mi pecho
a la aurora de gracia, reverente,²⁴⁴
para que los cantores
juren a los clarines ruseñores,²⁴⁵

y con suave armonía,
el tiple en punto, en compás los ecos²⁴⁶
entonen su alegría,
y del rojo metal los cisnes huecos
producen acordados,
en metro unidos, aunque en voz quebrados.²⁴⁷

Porque, a la sacra aurora
cantando el cielo de su ser esmeros,²⁴⁸
en su coro decora
sílabas de pureza en sus luceros,

²⁴³ En el ámbito fiscal, se considera *exenta* a la persona que, en virtud de la ley, se libera del pago total o parcial de una contribución. La Virgen es exenta en derecho, o sea por mandato divino, de toda culpa (deuda). Como ya se vio anteriormente, el *oriente* se utilizó como sinónimo o símbolo del nacimiento o surgimiento de algo.

²⁴⁴ Elipsis e Hipébaton: “pero rinde mi pecho reverente tributo a la aurora de gracia”. *Reverente*: “que muestra reverencia o respeto” (*Aut.*).

²⁴⁵ No logro comprender de qué modo se utiliza el verbo *jurar* en estos versos. Se supondría que los cantores juren a María, es decir, la aclamen como soberana (*Aut.*), y no a los ruseñores.

²⁴⁶ En el pliego se lee textualmente: “el tiple el punto, en compás los ecos”. Bien podría tratarse de una enumeración, pero me parece una lectura forzada, además de que, en dicho caso, falta una coma enumerativa. Considero, por lo tanto, que se trata de una errata y enmiendo.

²⁴⁷ *tiple, punto, compás, eco...* son términos musicales que suelen usar los villanciqueros de forma algo genérica. En este caso, se emplean para decir que todos los cantores se conjugan en su alegría para entonar con suave armonía el canto, o los versos, a la Virgen. Por otro lado, *acordar los instrumentos músicos o las voces* es “disponerlos y templarlos según arte, para que entre sí no disuenen” (*Aut.*). Finalmente, hay que señalar que el sentido de los versos finales queda incompleto, ya que no es explícito lo que producen “los cisnes huecos” (instrumentos musicales).

²⁴⁸ *esmero*: “cuidado diligente y atención con que uno procura obrar para hacer bien las cosas, con perfección” (*Aut.*).

y en voz elegantes,
sus coros se compitan consonantes.²⁴⁹

VILLANCICO VI

Estribillo

¡Ay luz, ay luz, alumbra!
¡Ay luz, ay luz, brillar!
Salga a su luz el alba,
el sol celestial.
¡Ay luz, ay luz, alumbra!
¡Ay luz, ay luz, brillar!

Coplas

Prorrumpa en su candor
los rosiclères nuestra aurora ya,²⁵⁰
que si destierra sombras,
las de la culpa viene a desterrar.

Aquel antiguo caos
en que a sus hijos introdujo Adán,
en María señora
ya está desecho, arruinado está.

Porque en su concepción,
destruyendo la máquina fatal,²⁵¹

²⁴⁹ Es decir, que se alternen armónicamente. Destaca el sentido autorreferencial del villancico, que se ha centrado en hablar poéticamente de la música que se produce para alabar a la Virgen, y no en ella como tal. Cabe señalar que no son del todo extraños los juegos metapoéticos en estos poemas (véase §4.2.9).

²⁵⁰ *prorrumpir*: “salir o arrojar con ímpetu o fuerza alguna cosa” (*Terreros*). Hipébaton: “nuestra aurora, en su candor, prorrumpa ya los rosiclères”.

²⁵¹ *Machina*: “Metafóricamente significa la fantasía o traza que uno idea o imagina para forjar alguna cosa” (*Aut.*). La máquina fatal es el esfuerzo o intención del diablo para que todos los seres humanos se condenen.

toda hecha resplandores
el peplo viste de la claridad.²⁵²

Dios, en este espejo,
mira la imagen de su majestad
¿Qué luz tendrá su sombra,²⁵³
pues llega en ella Dios a contemplar?

Suba, suba su albor
en aplauso de todo, más y más,
pues aun la copia sólo
vencer supo el pecado original.

TERCERO NOCTURNO

VILLANCICO VII

Estríbillo

Milagrosa infanta,
prodigiosa niña,
sea bien venida
tu luz divina.
Desterrando sombras
y ofreciendo el día,
sea bien venida
tu luz divina.

²⁵² *peplo*: “vestidura exterior, amplia y suelta, sin mangas, que bajaba de los hombros formando caídas en punta por delante, usada por las mujeres en la Grecia antigua” (*DLE*).

²⁵³ *sombra*: “apariencia o semejanza de alguna cosa” (*Aut.*). María es “sombra” (y “copia” en la siguiente estrofa) de Dios porque lo imita en sus virtudes.

Coplas

Aquella aurora primera
que, en los anuncios del día,
lo que fue prenda de gracia²⁵⁴
hizo rigor de justicia.²⁵⁵

Aquella que, predicada
fue grande por maravilla,²⁵⁶
y de la ciencia *ab aeterno*
excepciones participa.²⁵⁷

Aquella que, milagrosa,
se concibió por enigma,²⁵⁸
y antes que fuese animada
estaba ya para vista.²⁵⁹

Aquella que, para templo
del uno y trino escogida,
fue a un tiempo, por privilegio,
virgen, madre, esposa e hija.²⁶⁰

²⁵⁴ *prenda*: “dádiva o don que los amigos o enamorados se dan recíprocamente en señal de la seguridad o fin de su amistad o amor” (*Aut.*).

²⁵⁵ *rigor*: eficacia, propiedad y precisión (*Aut.*).

²⁵⁶ Hipérbaton: fue predicada por grande maravilla.

²⁵⁷ *participar*: “recibir de otro alguna cosa, haciéndola como propia o como parte que le toca” (*Aut.*). Es decir, recibe de Dios la excepción de la culpa.

²⁵⁸ *enigma*: “sentencia oscura, o propuesta y pregunta intrincada, difícil y artificiosa” (*Terreros*). Recuérdese que la idea de la inmaculada concepción de María es, desde hace siglos, uno de los misterios (cosa inaccesible a la razón y que debe ser objeto de fe) del pensamiento católico. Sin duda, el villanciquero alude a esa denominación y a todo lo que connota.

²⁵⁹ En el desarrollo teológico de la inmaculada concepción se planteó la idea de que María había sido librada del pecado original desde antes de la Creación en la mente de Dios (*ab aeterno*), por lo que ella ya había recibido esa gracia o privilegio antes de que su cuerpo fuera concebido; esto era posible por el simple hecho de que para Dios no existen las limitaciones temporales y espaciales. Los villancicos como éste se limitan a ensalzar dicho suceso a través de fórmulas sencillas, reconocibles y llamativas para la gente, aunque no comprendiera el complejo trasfondo del que parten.

²⁶⁰ El “uno y trino” es la Santísima Trinidad, es decir, Dios en sus tres personas distintas: Padre, Hijo (Jesús) y Espíritu santo. María es su templo porque en ella está su gracia y porque lo “alberga” cuando Jesús encarna en su seno. Por eso se dice que es madre, y al mismo tiempo es esposa porque lo concibió por obra del Espíritu santo, e hija porque fue creada por Dios padre.

Aquella que su esplendor
soberano participa,²⁶¹
que sin él no hubiera aurora
y, sin ella, sol ni día.²⁶²

VILLANCICO VIII

Estríbillo con violín

Amante la Gracia
de la Concepción,
conduce a María
todo su favor.
Oíd, escuchad,
y vuestra atención
admire el primor,
pues Dios está en ella
y ella vive en Dios.

Coplas

Al tiempo que de la gracia
la animó el dorado albor,
María amorosa,
vestida del sol,
empieza a lucir,
y con tal esplendor,
que Dios está en ella
y ella vive en Dios.

²⁶¹ *participar* en el mismo sentido de “recibir” visto en la segunda copla.

²⁶² Ya que en ella Jesús (el sol) se encarnó para cumplir su misión de redimir a la humanidad.

Luce aurora soberana,
del mundo nuevo farol,
y logra lucida,
en su concepción,
cuanto otra criatura
jamás alcanzó:
que Dios está en ella
y ella vive en Dios.

No se le atrevió el afecto²⁶³
que la fruta ocasionó,²⁶⁴
que para este caso
era sólo flor,
y así del Paraíso
no se desterró:
que Dios está en ella
y ella vive en Dios.

Gimió en la antigua coyunda²⁶⁵
todo humano corazón,
pero esta azucena
nunca allí gimió,
porque estuvo libre
de tan cruel prisión:
que Dios está en ella
y ella vive en Dios.

Flechera, allá, la serpiente
a Eva y a Adán los clavó,
mas como era escudo

²⁶³ *afecto*: de este modo “llaman los médicos a algunas dolencias o enfermedades” (RAE 1803).

²⁶⁴ Se refiere al fruto prohibido.

²⁶⁵ *coyunda*: “la correa con que se atan los bueyes al yugo. Metafóricamente vale también sujeción o dominio” (Aut.). La antigua coyunda es el pecado de Adán y Eva.

de tanto valor,
a María no pudo
llegar el arpón:²⁶⁶
que Dios está en ella
y ella vive en Dios.

TE DEUM LAUDAMUS

²⁶⁶ Es común la representación de la virginidad (o la virtud) a través de elementos resguardados, seguros o impenetrables como murallas, cercos o pozos sellados, mas no deja de ser interesante el concepto de María como escudo imbatible.

A modo de conclusión

En los años recientes ha aumentado el interés por un sector más amplio y variado de las letras novohispanas. En mi opinión, esto se debe a que las nuevas generaciones hemos tenido acceso a estudios y obras que han superado los viejos prejuicios en contra de un período al que ya no puede darle la espalda ningún interesado en la conformación de nuestra cultura, sea cual fuere la definición que tenga de ella. Así que con genuino entusiasmo espero que este trabajo represente uno de muchísimos esfuerzos por “traer” a nuestro siglo una literatura que quizá sólo necesita de los puentes adecuados para ser comprendida y apreciada. En el campo específico de la literatura religiosa, estoy convencido de que la poesía reviste un gran atractivo que desvelaremos conforme profundicemos en los mecanismos formales, simbólicos y estilísticos con que opera, y en la relación que guarda con la sociedad y el arte de su tiempo.

Como se ha visto en las primeras páginas de esta tesis, el villancico se encuentra presente a lo largo de la tradición literaria española, pero queda pendiente un trabajo que explique a detalle la transición del villancico culto de principios del siglo XVI al barroco con su estructura de *estribillo-coplas* (a la que podía añadirse un *recitativo* y una *introducción*), y analizar si dicha forma poética antecede al acomodo de los villancicos en juegos divididos en tres nocturnos, o si este formato, incorporado con fines ceremoniales y musicales, se desarrolló paralelamente. Tal proceso pertenece a la renovación lírica que tuvo como eje principal la revaloración del romance, por lo que el estudio del villancico barroco es fundamental en la comprensión de este período tan rico y complejo de la poesía hispánica. Por otro lado, sería interesante examinar los cambios formales y estilísticos que tuvo el

villancico barroco desde la aparición de los primeros juegos para maitines hasta la extinción de dicha práctica en la segunda mitad del siglo XVIII.

En cuanto a la temática de los villancicos, ha quedado patente que el imaginario religioso que emplea es, en esencia, el mismo que se encuentra en la pintura y otras expresiones devotas. Muchas veces resulta imposible precisar si el origen de una imagen, un símbolo o una metáfora es literario o pictórico, ya que tuvieron un desarrollo entrecruzado, pero lo importante es no perder de vista que todos los artistas postridentinos ajustaron sus creaciones a programas discursivos centrados en las Sagradas Escrituras y en las tradiciones principales del catolicismo. Al investigar la historia y las imágenes inmaculistas, fue inevitable recurrir a catálogos y textos sobre iconografía e historia del arte, lo que me hace pensar que sería interesante y muy útil contar con un manual que sistematice el capital simbólico-religioso del villancico barroco, y en general de la poesía sacra. De esta manera quizá podríamos contar con una visión más amplia y concreta de la relación tan estrecha entre lo visual, lo poético y lo sacro-festivo en los Siglos de Oro.

Finalmente, el rescate y estudio de los villancicos novohispanos permitirá explicar de mejor manera el intercambio literario entre la Península y la Nueva España, y el modo en que los autores adaptaron esta poesía al contexto americano, ya sea a través de la reutilización de piezas o de creaciones novedosas. No tengo duda de que nos aguardan en los archivos y fondos reservados juegos muy meritorios que enriquecerán nuestra visión de las letras virreinales, y que ampliarán el conocimiento de nuestra propia tradición poética.

Bibliografía

- ABARCA PÉREZ, Adriano Jacobo, 2005. "Hospital-pueblo: expresión completa del humanismo quiroguiano". En *Memoria XVIII, 2005. Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano / Universidad Autónoma de San Luis Potosí*, pp. 556-566. Disponible en: https://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/memoxviii/05_art_62.pdf [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2023].
- AIZPURUA, Pedro, 1982. "El villancico polifónico". En *Villancicos y representaciones populares de Castilla*. Narciso Alonso Cortés (selec.). Valladolid: Instituto Cultural Simancas.
- ALATORRE, Antonio, 2002. *Los 1001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , 2007. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México.
- ALONSO, Dámaso, 1969. *Cancionero y romancero español*. Navarra: Salvat.
- ALTAMIRANO, Magdalena, 2001. "Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales: semejanzas y diferencias". *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 39, pp. 9-25. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/23/23> [Fecha de consulta: 29 de enero de 2023].
- ALVAR, Manuel, 2005. *Antigua poesía española lírica y narrativa*. México: Porrúa.
- ÁLVAREZ GASCA, Dolores Elena, 2018. *Iconografía virreinal*. México: Lito-Grapo / Universidad de Guanajuato / Grañén-Porrúa.
- BAEHR, Rudolf, 1989. *Manual de versificación española*. Klaus Wagner y Francisco López Estrada (trad. y adap.). Madrid: Gredos.
- BÁEZ-CAMARGO, Gonzalo, 1980. *Breve historia del canon bíblico*. México: Luminar.
- BARRETO ÁVILA, Diana, 2012. *La fundación del convento de Jesús María a partir del convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción (El monasterio de la Madre de Dios)*. Tesis. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BAUTISTA Y LUGO, Gibrán, 2019. "La difusión de la Inmaculada Concepción de María en la Monarquía Hispánica. Metáfora y metonimia en su historiografía". En *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*. José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica / Red Columnaria, pp. 143-183.

- Biblia Vulgata latina, traducida al español y anotada... por Felipe Scío de San Miguel*, 1854. Cinco tomos. París: Librería de Rosa y Bouret. Disponible en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080024043_C/1080024043_C.html> [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2023].
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, 2012. "Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVII): ¿Anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?". *Revista de musicología*, vol. 35, núm. 2, pp. 97-129.
- BOSCH MORENO, Victoria y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, 2019. "El immaculismo en el arte". En *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*. José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica / Red Columnaria, pp. 231-263.
- CACHO CASAL, Rodrigo, 2007. "El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro". *Criticón*, núm.100, pp. 9-26.
- CALVO PORTELA, Juan Isaac, 2013. "La Monarquía hispánica defensora de la Inmaculada Concepción a través de algunas estampas españolas del siglo XVII". *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, núm. especial, pp. 155-168.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), 2005. *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium (1/4-IX-2005)*. Vol. 2. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina / Ediciones Escorialenses.
- CERONE, Pedro, 1613. *El Melopeo y Maestro. Tractado de mvsica theorica y pratica...* Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel, 2001. *El Barroco*. Madrid: Istmo.
- CORTÉS, Narciso Alonso (selec.), 1982. *Villancicos y representaciones populares de Castilla*. Pedro Aizpurua (est. prelim.). Valladolid: Instituto Cultural Simancas.
- CORTÉS ORTIZ, Cecilia Angélica, 2015. *Sermones impresos novohispanos del siglo XVII: la edición del sermonario Historias varias canónicas moralizadas en sermones de Antonio Delgado y Buenrostro*. Tesis. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CORTÉS PEÑA, Antonio Luis (coord.), 2006. *Historia del Cristianismo. Vol. III El mundo moderno*. Madrid: Trotta / Universidad de Granada.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1674. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Melchor Sánchez. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>> [Fecha de consulta: 27 de julio de 2020]

- CRUZ, sor Juana Inés de la, 1952. *Obras completas II. Villancicos y letras sacras*. Alfonso Méndez Plancarte (ed., pról. y notas). México: Fondo de Cultura Económica.
- CUESTA, Jorge, 1991. "El clasicismo mexicano". En *Poesía y crítica*. Luis Mario Schneider (selec. y pres.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pp. 293-305.
- CURTIUS, Ernst Robert, 2017. *Literatura europea y Edad Media latina*. Margit Frenk y Antonio Alatorre (trads.). México: Fondo de Cultura Económica.
- DAVIES, Drew Edward, 2007. "El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro". En *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 87-104.
- DAZA SOMOANO, Juan Manuel, 2009. "Algunas consideraciones sobre la poesía religiosa durante la segunda mitad del siglo XVII". En *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*. Ignacio García Aguilar (ed.). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 165-179.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, 1759. *Arte poética española...* Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí Viuda.
- DISALVO, Santiago, 2018. "La rosa que no quema el aire: imágenes marianas y tópicos mariológicos en la lírica tradicional hispánica". En *Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*. Gloria Chicote, Mariana Masera y Verónica Stedile Luna (coords.). México: Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 32-46.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2014. "La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, núm. 1, pp. 53-76.
- , 2015. "La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*". *Espacio, tiempo y forma. Serie VIII Historia del Arte (Nueva época)*, núm. 3, pp. 275-309.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y CORTÉS PEÑA, Antonio Luis, 2006. "Las Iglesias y las luchas doctrinales en el siglo XVII". En *Historia del Cristianismo. Vol. III El mundo moderno*. Antonio Luis Cortés Peña (coord.). Madrid: Trotta / Universidad de Granada, pp. 551-590.
- ESCOBAR CORREA, Juan Gonzalo, 2012. *Ave María, Gratia Plena: iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción*. Tesis. Medellín: Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia.

- FASQUEL, Samuel, 2007. "La enunciación paradójica y las estrategias del discurso burlesco". *Criticón*, núm. 100, pp. 41-57.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, 2012. *Naranjas y limas. Una tradición compartida con el Caribe*. Tesis. México: Facultad de Filosofía y Letras / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FLORENCIA, Francisco de, 1755. *Zodiaco mariano*. México: Nueva imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- FLÓREZ, Gloria Cristina, 2012. "Tota pulchra es Maria: defensa del misterio de la Inmaculada Concepción en la prédica del virreinato peruano (1654-1736)". En *Advocaciones Marianas de Gloria. Simposium (XXª edición), San Lorenzo de El Escorial, 6/9 de septiembre de 2012*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 1123-1140.
- FRENK, Margit, 1989. "Introducción". En Fernán González de Esclava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Margit Frenk (ed. crít., introd. y apén.). México: El Colegio de México, pp. 13-86.
- , 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GERLI, Michael, 2012. "Introducción". En Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra, pp. 9-66.
- GÓNGORA, Luis de, 2001. *Letrillas*. Robert Jammes (ed., intr. y notas). Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, 1989. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Margit Frenk (ed. crít., introd. y apén.). México: El Colegio de México
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, 2016. "Arte y dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XVII". *Magallánica, Revista de Historia Moderna*, núm. 5. Dossier, pp. 68-98.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (est. y ed.), 1997. *La música en las Catedrales en el siglo XVII. Los villancicos y romances de fray Manuel Correa*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institució "Milà y Fontanals", Departamento de Musicología.
- GRIGNION DE MONTFORT, Luis María, 2014. *Tratado de la verdadera devoción a la santísima Virgen*. México: San Pablo.
- GUTIÉRREZ REYNA, Jorge, 2016. *Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz: edición crítica, introducción y notas*. Tesis. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- ÍNIGO SILVA, Andrés, 2012. *Los sonetos derivados de las predicaciones que en 1618 acompañaron la fiesta de la Inmaculada Concepción y sus respuestas. Propuestas de edición crítica*. Tesis. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- JAMMES, Robert, 2001. "Introducción". En Luis de Góngora, *Letrillas*. Madrid: Castalia, pp. 7-23.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio Jesús, 2005. "Beatriz de Silva y la Inmaculada Concepción. Orígenes de una orden". En *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium (1/4-IX-2005)*. Vol. 2. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina / Ediciones Escorialenses, pp. 692-709.
- KRUTITSKAYA, Anastasia, 2009. "El villancico barroco en la Nueva España del siglo XVIII: hacia una definición del género". En *Unidad y sentido de la literatura Novohispana*. José Pascual Buxó (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, pp. 403-417.
- , 2011 [2018]. *Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730): Edición y estudio*. Tesis. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filológicas.
- , 2020. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. Madrid: Vervuet / Iberoamericana.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, 2012. *Pintura en América hispana. Tomo I – Siglos XVI al XVIII*. Bogotá: Luna Libros / Universidad del Rosario.
- LÓPEZ VALDÉS, Mauricio, 2009. *Guía de estilo editorial para obras académicas*. México: Ediciones del Ermitaño / Centro regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio, 1984. "Temas y motivos tradicionales en pliegos de cordel (Siglos XVIII y XIX)". *Revista de Folklore*, tomo 4ª, núm. 37, pp. 16-22.
- LORETO López, Rosalva, 1997. "La fiesta de la Concepción y las entidades corporativas: Puebla 1619-1636". En *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. Clara García Ayuardo y Manuel Ramos Medina (coords.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Iberoamericana / Condumex, pp. 233-252
- MARÍN, Miguel Ángel, 2000. "A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)". *Revista de Musicología*, vol. XXIII, núm. 1, pp. 103-130.

- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, 2019. "Componentes teológicos y contextos devocionales de la Inmaculada". En *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*. José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica / Red Columnaria, pp. 35-59.
- MAZA, Francisco de la, 1984. *El guadalupanismo mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, 1952. "Estudio liminar". En sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas II. Villancicos y letras sacras*. Alfonso Méndez Plancarte (ed., pról. y notas). México: Fondo de Cultura Económica, pp. VII-LXXVIII.
- (ed., pról. y notas), 2008. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MOLL ROQUETA, Jaime, 1970. "Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del XVII". *Anuario musical*, vol. XXV, pp. 81-96.
- MORALES ABRIL, Omar, 2013. "Villancicos de remedo en la Nueva España". En *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello (coord.). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim), pp. 11-38.
- MURIEL, Josefina, 2000. *Cultura femenina novohispana*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1975. *Arte del verso*. México: Málaga.
- , 1991. *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- PACHECO, Francisco, 2001 [1649]. *El Arte de la Pintura*. Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed., introd. y notas). Madrid: Cátedra.
- PAREJO DELGADO, María Josefa, 2005. "La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas". En *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium (1/4-IX-2005)*. Vol. 2. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina / Ediciones Escorialenses, pp. 965-985.
- PEINADO GUZMÁN, José Antonio, 2015. "Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada". En *Lecciones barrocas: "aunando miradas"*. María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán (coords.). Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", pp. 159-190.

- PÉREZ DE VALDIVIA, Diego, 2004. *Tratado de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora (Tratado de la singular y purísima concepción de la Madre de Dios)*, 1582. Juan Cruz Cruz (introd. y ed.). Pamplona: Cuadernos de pensamiento español.
- QUILIS, Antonio, 2013. *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- RAMBLA, Pascal, 1954. "Historia del dogma de la Inmaculada Concepción". En *Tratado popular sobre la Santísima Virgen*. Barcelona: Vilamala, pp. 192-210. Disponible en: <<http://www.franciscanos.org/virgen/rambla.html>> [Fecha de consulta: 3 de agosto de 2021].
- RÉAU, Louis, 2000. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. José Ma. Sousa Jiménez (trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- REYES, Alfonso, 1960. "Letras de la Nueva España". En *Obras completas. XII*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 280-390.
- RICARD, Robert, 1986. *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 153-1534 a 1572*. Ángel María Garibay K. (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- ROBLES, Antonio de, 1972. *Diario de sucesos notables*. T. I. Antonio Castro Leal (ed. y pról.). México: Porrúa.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, 2014. *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor y PEINADO GUZMÁN, José Antonio (coords.), 2015. *Lecciones barrocas: "aunando miradas"*. Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo".
- ROSCHINI, Gabriel María, 1958. *La madre de Dios según la fe y la teología*. Vol. II. Eduardo Espert (ed.). Madrid: Apostolado de la prensa.
- RUIZ GUADALAJARA, Juan Carlos, 2019. "«...ruega por nosotros, pecadores...». La concepción inmaculada de María en la integración de los tarascos a la Monarquía hispánica". En *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*. José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica / Red Columnaria, pp. 105-141.
- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier y SABATINI, Gaetano (eds.), 2019. *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Red Columnaria.
- , 2019. "Introducción". *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica. Definir un mundo, definirse en el mundo*. En *La Inmaculada Concepción y la Monarquía*

Hispánica. José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica / Red Columnaria, pp. 9-33.

SÁNCHEZ, Miguel, 1982. "Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe". En *Testimonios históricos guadalupanos*. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda (comp.). México: Fondo de Cultura Económica, pp. 152-181.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Rafael, 2005. "La Inmaculada en la poesía barroca española". En *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium (1/4-IX-2005)*. Vol. 2. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina / Ediciones Escorialenses, pp. 1407-1416.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.

SESCOSSE, Federico, 1987. "Iconología de la catedral de Zacatecas". En *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*. XLIV Congreso Internacional de Americanistas. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 191-206.

STASTNY, Francisco, 1987. "Jardín universitario y *Stella Maris*. Inventiones iconográficas en el Cuzco". En *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*. XLIV Congreso Internacional de Americanistas. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 139-162.

SUBIRÁ PUIG, José, 1962. "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico". *Revista de Literatura*, tomo 22, núm. 43-44, pp. 5-27.

TENORIO, Martha Lilia, 1997. *Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.

–, 2010. *Poesía novohispana. Antología*. Dos tomos. México: Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas.

TOUSSAINT, Manuel, 1973. "Concilios provinciales mexicanos". En *La Catedral de México*. Porrúa: México, p. 8-11.

TYLER, Richard W., 1986. "La flema en los Siglos de Oro". En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*. Vol. 2. A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans y José Amor y Vázquez (coords.). Madrid: Istmo.

URREJOLA DAVANZO, Bernarda, 2016. "Notas sobre la Inmaculada Concepción en sermones novohispanos". *Magallánica, Revista de Historia Moderna*, vol. 3, núm. 5, pp. 99-122.

- VALENCIA MORALES, Henoc, 2000. *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*. México: Trillas.
- VARGAS HOLGUÍN, Henry, 2015. “¿Qué es un dogma de fe?”. En *Aleteia*, secc. Espiritualidad [en línea]. Disponible en: <<https://es.aleteia.org/2015/03/11/que-es-un-dogma-de-fe/>> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2021]
- VARGASLUGO, Elisa, 2004. “Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. XIII, pp. 67-78.
- VEGA, Lope de, 2000. *El acero de Madrid*. Stefano Arata (ed.). Madrid: Castalia.
- , 2003. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Juan Manuel Rozas (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>> [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2023]
- WARDROPPER, Bruce, 1958. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente.
- WARNER, Marina, 1991. *Tú sola entre todas las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Juan Luis Pintos (trad.). Madrid: Taurus.
- WOBESER, Gisela von, 2015. “Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, núm. 107, pp. 173-227.
- ZURIÁN DE LA FUENTE, Carla Isadora, 1995. *Fiesta barroca mexicana y celebraciones públicas en el siglo XVII: la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*. Tesina. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.