La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro

Alain Begue

▶ **To cite this version:**

Alain Begue. La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro. Criticón, 2001, 83, pp.133-146. hal-02522937

HAL Id: hal-02522937
https://hal.science/hal-02522937

Submitted on 28 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CRITICÓN, 83, 2001, pp. 133-146.

La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro

Alain Bègue
LEMSO, Universidad de Toulouse-Le Mirail

Fueron pocos los estudiosos que destacaron el carácter teatral de las composiciones poéticas conocidas con el nombre de letrillas y villancicos. Según Menéndez y Pelayo, la historia del género villanciqueril parece vinculada con el teatro religioso, como ocurre en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (*ca.* 1458) de Gómez Manrique, donde figura la canción «Callad fijo mío chiquito», uno de los primeros ejemplos del villancico de Iglesia[1]. En el siglo XVI, algunos dramaturgos (Juan del Encina, Lucas Fernández o también Gil Vicente) incluyen un villancico en sus dramas religiosos, a modo de conclusión ligera y festiva. Más tarde, la supresión progresiva de ciertos componentes característicos de la forma métrica, como los versos de enlace y de vuelta, corre parejas, en el siglo XVII, con la integración de otras formas, que conducen a las designaciones de las coplas con los nombres de «mojiganga», «jácara» o «tonadilla». De ahí que la profesora María Cruz García de Enterría pueda señalar la complejidad formal de los villancicos de la época de Carlos II y su relación con el teatro breve, destacando las formas dramáticas presentes en ellos: «coloquios pastoriles, diálogos burlescos y disparatados, los entremeses de figuras, las jácaras entremesadas, bailes, danzas paloteadas punteadas por el diálogo, y mojigangas»[2]. Hasta tal punto que, a semejanza del teatro menor, estos villancicos dan la palabra a personajes estereotipados

[1] Menéndez y Pelayo, 1916, t. 3, p. 347. Citado por Tenorio, 1999, p. 35.
[2] García de Enterría, 1989, pp. 149-150, y 1997, pp. 171-172.

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...
Centro Virtual Cervantes

tales como alcaldes, sacristanes, ciegos, valientes, gitanos, etc., y concluyen en varias ocasiones con una pelea[3].

Nuestro estudio de la primera réplica —o, mejor dicho, de la intervención del primer locutor en la interacción verbal— se centrará en los villancicos de José Pérez de Montoro (1627-1694). En su obra literaria figuran nada menos que 175 villancicos, lo que hace del poeta y dramaturgo setabense uno de los autores villanciqueriles más fecundos de su época, junto con el Fénix mexicano Sor Juana Inés de la Cruz —con quien mantenía respetuosa y admirativa relación—, el poeta alcalaíno Manuel de León Marchante y el zaragozano Vicente Sánchez.

Pero antes de adentrarnos en este estudio, cabe recordar brevemente la estructura polifacética revestida por el villancico del siglo XVII. En este siglo sigue existiendo, en número cada vez más reducido, la forma binaria tradicional heredada del siglo anterior y constituida de una cabeza (llamada también estribillo) y de coplas. Dichas coplas constan de una mudanza formada por una cuarteta o una redondilla (abab o abba), de un verso de enlace que recuerda la última rima de la mudanza, y de los versos de vuelta cuya(s) rima(s) recuerda(n) la(s) de la cabeza. La inserción de parte de dicha cabeza en la vuelta se llama represa. A principios del siglo XVII surge otra forma, ternaria, que escinde la cabeza inicial en dos movimientos: una introducción y un estribillo[4]. Por otra parte, y como hemos señalado más arriba, la progresiva supresión del verso de enlace implica la apertura del villancico a otras formas métricas como pueden ser el romance, las endechas, etc. Esto corresponde al mayor desarrollo formal que conoce el género, que llega de esta manera a presentar estructuras de tres y más elementos. Señalemos también que los villancicos del siglo XVII se organizaban en series que variaban en función del motivo celebrativo. Así, pues, la serie de Pentecostés constaba de tres villancicos, la de la Inmaculada Concepción, de cinco, la de Navidad oscilaba entre siete y nueve villancicos, mientras que la de Epifanía constaba por lo general de ocho o nueve obras.

Hoy limitaremos nuestro estudio a las cabezas de las formas binarias, lo que lleva a 84 el número de cabezas que forman nuestro *corpus*. Consta éste de 46 villancicos compuestos con motivo del Nacimiento de Jesucristo, 3 para la Epifanía, 25 para celebrar la doctrina de la Inmaculada Concepción y 10 para la de Pentecostés. Nuestro análisis comenzará con una presentación de las primeras réplicas de los villancicos polifónicos de nuestro autor, para ceñirse luego al estudio de su funcionalidad informativa e introductora, performativa y musical.

[3] En un artículo reciente (1997), Josep María Gregori clasifica los personajes villanciqueriles en tres categorías principales: los estereotipados de «recreación pseudolingüística» —el negro, el asturiano, el gallego, etc.—, los que tienen un «rol social específico» —pastores y aldeanos, sacristanes, alcaldes, etc.— y los «de temática costumbrista y de factura culta» —por ejemplo, diálogos entre el buey y la mula, signos zodiacales, etc.

[4] El término «estribillo» no significa que se repitiera de forma íntegra al final de cada estrofa. Es término acuñado que suele designar la parte inicial de la estructura binaria (a la que preferimos llamar «cabeza» para evitar confusiones) y el segundo elemento formal de la estructura ternaria.

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...

Centro Virtual Cervantes

Presentación general

El número de versos atribuidos al personaje inicial de los estribillos oscila entre uno y diecisiete versos, siendo más numerosos los de uno (26,2%), dos (15,5%) y cuatro (31%) versos. Sólo aparecen en una ocasión las réplicas iniciales de doce y diecisiete versos. Como se verá más adelante, las primeras réplicas de uno a dos versos son esencialmente performativas, pues están destinadas a provocar una reacción inmediata del o de los demás personajes, permitiendo de esta forma el desarrollo de la obra. En cambio, el autor acude a las primeras réplicas de más versos para crear el espacio dramático, indicar el tema que será desarrollado —sea en el mismo estribillo, sea en las coplas— o también introducir y presentar a personajes estereotipados.

Un repaso sistemático muestra la importancia de un análisis de las modalidades de enunciación empleadas para la primera réplica. Revela ciertas especifidades según el objeto celebrativo de los villancicos. Así pues, son 26 las réplicas que inician el villancico con una modalidad yusiva, o sea la que expresa el ruego y la orden —16 para Navidad y Epifanía (el 32,7% de los estribillos de Navidad y Epifanía), 10 para la Inmaculada Concepción (40%) y 1 para Pentecostés (10%)—, 26 las que comienzan con una modalidad asertiva —22 para Navidad y Epifanía (44,9%), 2 para la Inmaculada Concepción (8%) y 2 para Pentecostés (20%)—, 25 las que presentan una modalidad interrogativa —8 para Navidad y Epifanía (16,3%), 12 para la Inmaculada Concepción (44%) y 6 para Pentecostés (60%)— y 4 una modalidad exclamativa —una para Navidad (2%), dos para la Inmaculada Concepción (8%) y una para Pentecostés (10%). A las cuatro modalidades frásticas mencionadas tenemos que añadir, por fin, la existencia de dos réplicas iniciales de villancicos para Navidad con una modalidad únicamente musical.

Este censo estadístico muestra la utilización privilegiada de tal o cual de las modalidades en función del objeto de la celebración litúrgica. Así, la modalidad asertiva aparece de forma abrumadora en los villancicos de Navidad, mientras que la modalidad interrogativa parece ser una característica de los villancicos de la Inmaculada Concepción y de Pentecostés.

Estas peculiaridades obedecen a finalidades concretas. A diferencia de lo que ocurre en los villancicos de la Inmaculada Concepción o de Pentecostés, los villancicos compuestos para la celebración navideña o para la Epifanía insisten en el carácter lúdico, festivo y teatral de la celebración, ya que la Iglesia sólo trata en este caso de celebrar el advenimiento del Redentor. Mientras que los villancicos escritos con motivo de la Inmaculada Concepción y de Pentecostés procuran, por su parte, explicar y presentar dos doctrinas o creencias estrictamente teológicas, menos concretas para el feligrés. Los autores insisten, entonces, en su definición y su explicación, lo que acarrea las preguntas iniciales.

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...

Centro Virtual Cervantes

Función informativa

Espacio dramático

En todos los villancicos que forman nuestro *corpus* textual, el espacio dramático es introducido por el primer personaje. Como es de suponer, el contexto y la finalidad celebrativa de los villancicos hace que los personajes evolucionen en espacios eufóricos[5]. Podemos subrayar no obstante una clara diferencia entre los espacios creados en los villancicos dedicados a la Navidad y la Epifanía, por una parte, y los de la Inmaculada Concepción y Pentecostés, por otra. Una vez más, esa diferencia se debe esencialmente al objeto y al objetivo, más bien festivo o más bien doctrinal, de la celebración.

La pureza de María es de esencia divina, así como la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles. No aparecen entonces más que dos espacios en las obras dedicadas a la Inmaculada Concepción y a la venida del Espíritu Santo: la tierra, concebida en su conjunto como residencia de los mortales y en oposición con el Cielo, el cual alberga las fuerzas divinas: dos espacios vinculados, por tanto, mediante una relación vertical.

En cambio, el nacimiento del Niño Jesús y la adoración de los Reyes Magos se desarrollan en espacios limitados y cotidianos concretos, entre los cuales predominan el de Belén —y en él, el pesebre donde nació el Hijo de Dios— y, por extensión, el mundo pastoril y campesino. El autor recurre también a su realidad cotidiana y profesional al recrear las calles de la villa de Madrid y el puerto de Cádiz. Mediante estas obras se procura sobre todo divertir al auditorio involucrándolo en el ambiente festivo que requiere la ocasión, lo que explica la mayor teatralidad de las obras y la elaboración de espacios dramáticos complejos dignos de una obra teatral. Cabe señalar, a modo de ejemplo, la transformación, en tres ocasiones, del espacio dramático de Belén en un puerto de la carrera de Indias, utilizando de este modo la experiencia vivida y cotidiana del público:

1. Albricias, que del Oriente,
   hoy toma puerto en Belén
   la rica flota cargada
   de tesoros para el Rey:
   sea para bien.
2. Hagan la salva real
   los estruendos del metal.
   (*OP*, II, pp. 415-416, Reyes, 1684, V7, vv. 1-7)

1. Viendo el Niño Dios que están
   los galeones a la carga,
   porque no cese el despacho,
   hace a Belén aduana,
   y es porque hoy lo admirable
   de su comercio
   empieza, según consta

[5] Llamamos espacio «eufórico» al espacio caracterizado por su seguridad y que no afecta sino de modo positivo a los personajes. Al contrario, el espacio «disfórico» se presenta como un espacio inseguro, tenso y/o peligroso para los personajes.

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...
Centro Virtual Cervantes

por San Mateo.
2. De toda la humana ropa,
entre en el Portal, o salga,
el frangote o la arpillera,
sólo se deja la paja:...
(*OP*, II, p. 273, Navidad, 1689, V4, vv. 1-12)

Tiempo

En cuanto a las indicaciones temporales, de las 84 primeras réplicas analizadas, sólo seis las introducen y, en estos pocos casos, el primer locutor indica que el villancico es cantado de noche. Ahora bien, se trata esencialemente de villancicos escritos con motivo de Navidad y Epifanía, o sea, para celebraciones nocturnas. Así que, en los seis casos encontrados, tiempo dramático y tiempo de la representación se superponen. El escaso número de ocurrencias —tanto en la primeras réplicas como en el resto de las cabezas— señala la poca importancia que no sólo Pérez de Montoro sino también los demás autores villanciqueriles le atribuían al tiempo en los villancicos: era inútil crear ningún tiempo ficcional ya que el tiempo de la celebración correspondía evidentemente con el motivo festivo.

Personajes indefinidos y personajes estereotipados

El uso de varias voces en los villancicos le permite sobre todo a nuestro autor elaborar una teatralidad fundada en la creación y utilización de personajes. En este sentido, las características intrínsecas del género ofrecen varias posibilidades estructurales. Como ya hemos señalado, el autor tiende a veces hacia la máxima teatralidad, como se puede comprobar tanto en las discusiones entabladas entre varios personajes bien diferenciados como en el intercambio entre varios personajes más bien indiferenciados utilizado a modo de didascalia introductora.

Salvo en algunos casos concretos y esporádicos como el de los personajes tipo del teatro menor (el negro o el gitano), resulta por lo general imposible definir con precisión la identidad del primer locutor de la cabeza. Habitualmente parece pertenecer al mismo grupo sociodramático que sus interlocutores, y, entonces, los participantes en la discusión se diferencian principalmente por su función. En otras ocasiones unos personajes indefinidos se mezclan en una interacción verbal con personajes estereotipados del teatro mínimo, que les son generalmente inferiores por su carácter cómico (bien por el lenguaje convencional de los negros, de los gitanos, de los médicos, etc., bien por la situación). Otras veces se trata de una discusión entre dos grupos antagónicos, el de los locutores celestes y el de los locutores humanos.

Por otra parte, a semejanza de lo que ocurre con el elemento espacial, la definición de los personajes está en estrecha relación con el motivo de la celebración litúrgica. Los villancicos navideños así como los de la Epifanía acentúan la teatralidad del género con la multiplicación de los personajes y con la inserción de personajes estereotipados procedentes del teatro breve. Una de las características de estos villancicos es la introducción y la presentación de estos personajes por el locutor primero, según dos esquemas fundamentales.

Centro Virtual Cervantes

El primer esquema —el mayoritario, por ser el de 13 de los 20 casos— es el de la presentación de dichos personajes por locutores ajenos al espacio dramático que presentan. Puede cumplir esta función un locutor único, como en el sexto villancico de la serie navideña de 1690:

1. Al Portal vienen a pie
y a espacio, según sus genios,
no menos que dos armenios,
cada cual con su arca de Noé.
2. Per mia fee, per mia fee,
qui aunqui mi queda al sereno
miras Jesús Nazareno,
qui estabo Santa María.
(*OP*, II, p. 299, Navidad, 1690, V6, vv. 1-8)

Pero otras veces —las más frecuentes—, se utiliza el diálogo entre distintos locutores indefinidos para introducir a los personajes tipo que entran en la acción dramática y ampliar la presentación. En todos las cabezas que presentan este esquema, el primer locutor desempeña el papel fundamental de «poner en escena» y, a veces, de caracterizar a los personajes tipo así como de dar a conocer el tema desarrollado en el villancico. En colaboración con los demás locutores indefinidos, aparece así como un locutor narrador omnisciente y, por lo tanto, «superior» a los personajes introducidos. Este primer locutor de la cabeza comparte, pues, sus conocimientos —a veces cierta complicidad— con el público, y sienta las bases estructurales y temáticas del villancico:

1. Montados en sus esdrújulos
van Demócrito y Heráclito
al Portal, los dos filósofos
hipocóndrico y zumbático.
2. Vengan muy en hora buena,
si saben tanto,
que cuando el Criador se obstenta
pueden componer que gozo y ternura
parezcan extremo de risa y de llanto.
Dem. Pues *adsum*.
(*OP*, II, p. 271, Navidad, 1689, V3, vv. 1-4)

1. El sacristán de Chipiona
y el alcalde de Paterna
vienen con sus villancicos
a exponerse de Poetas.
2. Vengan muy en hora buena,
vengan, vengan.
3. Y para que los apruebe la solfa,
dé cada uno al examen su letra.
1. Empiece el alcalde,
que sólo dura un año su oficio,
y es razón que empiece

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...
Centro Virtual Cervantes

primero que acabe.
Alc. Pues venme aquí,
que escriviendo al Chiquitillo,
así dice el estribillo:
(*OP*, II, pp. 252-253, Navidad, 1688, V3, vv. 1-15)

A este respecto merece mención especial algunos casos peculiares de villancicos navideños en que estos primeros locutores indefinidos introductores de personajes parecen, curiosamente, hacer las veces de auténticas indicaciones escénicas:

Los portugueses de antaño,
viendo que Dios nos envía
su Hijo al Portal, también ellos
envían al Portal sus hijas:
Éstas, aunque ven tan pobre
al Niño Rey, más se aplican
por él a pedir mercedes,
que a negociar señorías:
1 y 2. Fazaon logar a huas Portuguesiñas.
para ver au mi Nino das almas e as vidas,
fazaon logar, e diranle a mi Nino,
que le buscaon as fillas de Mendo e de Brito.
(*OP*, II, pp. 361-362, Navidad, 1693, V6, vv. 1-12)

En cuanto al segundo esquema, estriba en la autopresentación de los personajes. Cuando los personajes no van presentados por locutor(es) introductor(es), suelen definirse por sí mismos, en cuanto personajes tipo. En los villancicos de Pérez de Montoro, este esquema se aplica únicamente para los personajes del negro y del gitano, que se caracterizan por la lengua que los dramaturgos les solían atribuir. En este caso, el público percibe claramente la finalidad lúdica y cómica del villancico:

1. Lo neglo, que somo gentes,
soble componerle a Niño
una glan recibimienta
quelel llamal a cabildo.
(*OP*, II, p. 284, 1689, V9, vv. 1-4)

Resumiendo: la poca extensión textual del género hace que el autor otorgue al primer locutor de la cabeza villanciqueril una función introductora esencial para la economía de las composiciones. Él es el que introduce el espacio dramático (claramente definido o no, pero siempre eufórico), el tema desarrollado por los demás personajes indefinidos así como los personajes tipo. Pero no a ese papel introductivo se limita su función; también le incumbe al locutor inicial una funcionalidad performativa y musical.

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...
Centro Virtual Cervantes

Función performativa

Destaquemos, en primer lugar, la situación interaccional de un personaje inicial que se dirige a sus interlocutores mediante una modalidad enunciativa **yusiva o exclamativa** con el único fin de hacerles partícipes del espacio celebrativo. En la mayoría de los casos presentados por nuestro *corpus* villanciqueril, el primer personaje no les da a estos interlocutores los elementos de información suficientes que permitirían su integración en el espacio dialogal. Así pues, lo que diferencia al personaje inicial de los demás personajes es su superioridad en el campo de una información, una información cuya retención puede generar varios tipos de situaciones.

En algunas cabezas, dicha retención provoca una reacción interrogativa por parte de los destinatarios del primer locutor, cuya respuesta puede darles o no los elementos necesarios para la comprensión de la situación:

1. Afuera, que va de gusto.
2. ¿Quién diremos?
1. La alegría,
   que viene a pedir de boca,
   con su nueva jacarilla.
3. ¿Qué contiene?
1. Este es el caso,
   de aquel Guapo la venida,
   que está temblando de frío.
4. ¡ Válgame la Virgen misma!
   (*OP*, II, p. 223, Inmaculada, 1686, V6, vv. 1-10)

En caso de una ausencia de respuesta, es en las coplas donde los elementos de información solicitados suelen aparecer y ser desarrollados.

En cambio, en otras obras, la modalidad yusiva del locutor inicial es utilizada para provocar una actitud de oposición por parte de los interlocutores y, de este modo, una disputa, que permite definir progresivamente los dogmas o las doctrinas católicos celebrados:

1. Toquen, toquen a fuego,
   Toquen.
2. No toquen,
1. Sí toquen, toquen,
   que es medianoche,
   y al amor se le quema
   su albergue pobre...
   (*OP*, II, p. 277, Navidad, V5, vv. 1-6)

La atribución de una modalidad de enunciación **interrogativa** al locutor inicial suele aparecer también en varias ocasiones, presentando dos estructuras interaccionales principales.

Una de ellas es la utilización de un locutor inicial en situación de menor información con respecto a su o sus interlocutores. Esa deficiencia se manifiesta mediante preguntas

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...

Centro Virtual Cervantes

dirigidas a los demás locutores, preguntas que acarrean lógicamente una respuesta del destinatario —generalmente el locutor segundo pero también una sucesión de varios locutores—, que proporcionan de este modo la información solicitada:

1. ¿Cómo pudo María,
aunque es tan santa,
librarse de la culpa?
2. Ésa es la gracia.
Que como fue el librarla
caso pensado,
quien lo hizo lo pudo.
(*OP*, II, p. 112, Inmaculada, vv. 1-7)

La segunda estructura consiste en mantener el suspense a lo largo de la cabeza (*mediante la reiteración o no de la pregunta*), *hasta la aparición de la información* solicitada en las coplas del villancico, como ocurre en el tercer villancico de la serie dedicada a la Inmaculada Concepción y compuesto en 1694.

Es de subrayar que de las veinticinco réplicas de primeros locutores que presentan una modalidad de enunciación interrogativa (con el empleo de «cómo», «quién» y, en menor medida, de «qué»), once aparecen en los villancicos de la Inmaculada Concepción y seis en los de Pentecostés. Eso se explica por la finalidad marcadamente doctrinal y didáctica de los mismos.

Respecto a la creencia en la Inmaculada Concepción, el caso es que, en las últimas décadas del siglo XVII, ésta no era dogma romano sino solamente doctrina que, aunque aceptada por la mayoría de la comunidad católica, seguía dividiendo a los concepcionistas —principalmente, los jesuitas y los franciscanos— y anticoncepcionistas —los dominicos, seguidores de las teorías tomistas. Mediante la constitución *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* publicada el 8 de diciembre de 1661 y que imponía adoptar y defender este punto de doctrina, el papa Alejandro VII logró apaciguar a los distintos teólogos y restablecer cierta cohesión en el seno de la Iglesia. El debate, sin embargo, permanecía abierto, y José Pérez de Montoro, en sus villancicos, toma en cierto modo parte en él al destacar el papel relevante desempeñado por la comunidad eclesiástica gaditana: gracias a la magistral historia de la ciudad portuaria redactada por fray Jerónimo de la Concepción, sabemos en efecto que Cádiz se presentaba como la ciudad desde la que se había difundido la doctrina en el resto de la península, lo que acarreó no pocos conflictos de intereses entre cofradías, parroquias y, claro está, ciudades[6].

Así, pues, en la medida en que la modalidad interrogativa permite, mediante la creación de un juego de preguntas y respuestas o de un conflicto (con la consiguiente argumentación de las partes opuestas), definir y explicar mejor los dogmas y las doctrinas de la Iglesia católica, este esquema interaccional desempeña un papel fuertemente didáctico:

1. ¿Quién hizo en un instante
sin tiniebla a la Aurora?

[6] Jerónimo de la Concepción, 1690, pp. 200-209 y 465-470.

Centro Virtual Cervantes

2. Digo que fue la Gracia.
3. Yo, que la Gloria,
porque quien hizo un día
sin noche, y con mañana;
digo que fue la Gloria.
2. Yo, que la Gracia,
y quien puso a María
alma tan prodigiosa;
digo que fue la Gracia.
3. Yo, que la Gloria,
porque en Dios elegirla
primero que formarla;
digo que fue la Gloria.
2. Yo, que la Gracia.
1. Pues, dispútese, aclárese y dígase
quién hizo la costa
de tan alta obra.
2. Yo digo que la Gracia.
3. Yo, que la Gloria.
(*OP*, II, pp. 146-147, Inmaculada, 1691, V2, vv. 1-21)

Función musical

Hemos examinado hasta ahora algunas de las situaciones en las que puede encontrarse el locutor inicial, situaciones que se fundan en interacciones verbales con carácter informativo y/o performativo. Ahora bien, queda una última función fundamental de la primera réplica que radica en su musicalidad. Precisemos, al respecto, que, contrariamente a la música de los siglos anteriores fundada en la modalidad, la música del siglo XVII se caracteriza por su tonalidad, es decir, la atracción de las notas por una nota clave. De esta forma, la importancia de la primera réplica no radica únicamente en su contenido semántico sino también en su contenido musical a partir del cual las demás locutores se situarán a continuación. Dos estribillos nos hacen sospechar una utilización de la intervención de los primeros personajes en este sentido:

1. Din, din, din.
2. Dan, dan, dan.
(*OP*, II, p. 189, Navidad, 1683, V7, vv. 1-2)

1. ¡ Oh...!
2. ¡ Oh...!
3. ¡ Oh...!
4. ¡ Oh...!
2. ¡ Oh increado Rey!
1. ¡ Oh inmensa magestad de Sabaot!
(*OP*, II, p. 267, Navidad, 1689, V1, vv. 1-3)

En estos estribillos, el locutor inicial parece dar el *la* alrededor del cual giran los demás locutores. Son ejemplos evidentes en los que la primera réplica carece

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...
Centro Virtual Cervantes

completamente de valor semántico, pero es de suponer que cualquier toma de palabra al inicio de los villancicos supone plantear la base musical a partir de la cual se situarán las demás voces musicales.

En el mismo sentido podemos subrayar la utilización por el autor, para alcanzar una mayor expresividad fónica, del contrapunto armónico de un segundo locutor para doblar el mensaje inicial. En este caso, este segundo locutor, que parece ser una voz contrapuntística, o bien repite fielmente las palabras del primer personaje, o bien se hace partícipe del mismo mensaje, haciendo preguntas o prolongando la réplica del locutor inicial:

1. Camarada.
2. Camarada.
1. Vamos arrimando solfa,
que es mucho cantar con flema,
para quien está de gorja.
2. Pues ¿qué pide la alegría?
(*OP*, II, p. 295, Navidad, 1690, V4, vv. 1-5)

Parecidamente, se encuentran situaciones en que la repetición o el desarrollo de una misma idea por varios locutores acaba formando, por desaparición de sus diferencias, un mensaje único. La réplica del primer personaje se presenta entonces según tres esquemas.

En el primero, el personaje inicial aborda un tema que los demás personajes desarrollan de forma telescópica, encadenándose entonces las réplicas hasta llegar a un sentido común y uniforme:

1. Ya de noche, y por las calles
no hay tonadillas inquietas,
porque hasta los hombres cantan
lo que los muchachos rezan.
2. Y cuanto se les oye, Dios lo reciba,
todo es de *Padre nuestros*
y *Ave Marías*.
3. Pues cantémosle *rosarios*
al Niño, porque los tenga
recibidos en las pajas,
cuando vuelva a tomar cuentas.
(*OP*, II, p. 319, Navidad, 1691, V6, vv. 1-11)

En el segundo esquema, el primer personaje empieza una frase que desarrollan y acaban los demás personajes:

1. Aquella gran monarquía,
oh inmenso Dios, que fundaste
para que tu santo nombre
confiese, adore y alabe,
2. la naturaleza, aquella
estéril, fecunda madre,

Centro Virtual Cervantes

que tanto daño concibe,
y ni un remedio le nace,
3. sin sucesión que el consuelo
de sus reinos se afiance
medrosa, confusa, triste,
pobre y afligida yace.
(*OP*, II, p. 331, Navidad, 1692, V1, vv. 1-12)

y en el tercero, por fin, se entrelaza su frase con la de los demás locutores para concluirla al unísono con ellos:

1. Muera la noche,
2. Huya las sombras tiranas,
3. Acaben los horrores,
4. Cesen ya las borrascas,
1. Pues nuevo día,
2. Pues nueva llama,
3. Pues durable esplendor,
4. Pues feliz bonanza,
TODOS Amanece, se anima,
se encienden, se hallan
en las misteriosas luces
que hoy se conciben
en la mejor alba.
(*OP*, II, p. 131, Inmaculada, 1688, V3, vv. 1-13)

Notamos que, en los casos de repartición de una frase entre varios locutores, al primer locutor le pertenece mencionar al destinatario, y/o el espacio eufórico o disfórico, el tiempo, el tema que será desarrollado a continuación y la forma métrica o el género poético de las coplas.

Si nos fijamos ahora no en un villancico único, sino en los que forman series (de tres, cinco u ocho composiciones), comprobaremos que, las más de las veces, el villancico apertural de cada serie va construido según la técnica del mensaje único, es decir, una cabeza en que se expresa un primer mensaje que será repetido semántica y/o sintácticamente por otros personajes y destinado al público con los mayores efectos musicales posibles. El locutor primero suele aparecer en este caso mediante una modalidad de enunciación bien interrogativa bien yusiva. La presentación de locutores así reunidos y unidos en la presentación de un mensaje único tiende a provocar la adhesión y la identificación del auditorio y, de este modo, su propia cohesión en la participación festiva:

1. Tierra estéril, que sólo compones
de abrojos y espinas tu fecundidad,
¿qué quieres más?
2. ¿Qué quieres más?
Si hoy el Cielo formando otra Eva,
les da nueva madre a los hijos de Adán,
¿qué quieres más?

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...
Centro Virtual Cervantes

3. ¿Qué quieres más?
Si en la sujeta antigua discordia
declara un instante la eterna amistad,
¿qué quieres más?
4. ¿Qué quieres más?
Si hoy, para que esperes volver a vivir,
empieza a vivir la que ha de reinar,
¿qué quieres más?
(*OP*, II, p. 118-119, Inmaculada, 1689, V1, vv. 1-15)

Con el presente trabajo no hemos pretendido sino presentar ciertos mecanismos de los villancicos de nuestro poeta a través del estudio de las peculiaridades de la primera réplica, entendida como primera toma de palabra en la obra. La esencia a la vez musical y literaria de los villancicos le brinda al poeta setabense una gran libertad de composición que le permite alternar obras parateatrales con obras musicales, obedeciendo siempre al objeto de la celebración así como a su finalidad lúdica o doctrinal. Si, junto con las obras teatrales, la pintura y los sermones dirigidos a los feligreses durante las celebraciones litúrgicas, el villancico forma parte del metalenguaje religioso utilizado por las autoridades eclesiásticas, cuyo objeto primordial y constante es la cohesión de la comunidad católica, el poeta y dramaturgo aurisecular José Pérez de Montoro resulta ser ejemplar: ejemplar por su fecunda y variadísima producción villanciqueril, que le convierte en un escritor esencial para el análisis del género, análisis que permitiría alcanzar un mayor conocimiento de la doble función lúdica y didáctica del villancico del siglo XVII.

Bibliografía

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/I, 1989, pp. 138-154.

——, «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales», en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 169-184.

GREGORI, Josep María, «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 371-376.

JERÓNIMO DE LA CONCEPCIÓN, Fray, *Emporio de el orbe, Cadiz ilustrada, investigacion de sus antiguas Grandezas, discurridas en concurso de el general imperio de España, por el R. P. F. Geronimo de la Concepcion Religioso Descalzo de el Orden de Nuestra Señora de el Carmen, y Gaditano de Origen, que la dedica a la muy Noble, y muy Leal ciudad de Cadiz.* Impresso en Amsterdam, en la Imprenta donde tiene la Administracion Juan Bus, A.° 1690.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1916.

Centro Virtual Cervantes

TENORIO, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, México, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999 (Estudios de Lingüística y Literatura, 12).

*

BÈGUE, Alain. «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro». En *Criticón* (Toulouse), 83, 2001, pp. 133-146.

Resumen. No son pocos los villancicos que presentan una estructura dialogada compleja en el siglo XVII. Nos proponemos analizar las funciones informativa, performativa y musical de la primera réplica en las cabezas de las composiciones escritas por el poeta y dramaturgo setabense José Pérez de Montoro.

Résumé. Les «villancicos» qui offrent une structure dialoguée complexe sont nombreux au XVII[e] siècle. Nous nous proposons d'analyser les fonctions informative, performative et musicale de la première réplique dans les «cabezas» des compositions écrites par le poète et dramaturge de Játiva José Pérez de Montoro.

Summary. The «villancicos» which present a complex structure put into dialogue are numerous in the XVIIth century. Our purpose is to analyse the informative, performative and musical functions of the first cue in the «cabezas» of the compositions written by the playwright and poet of Játiva José Pérez de Montoro.

Palabras clave. PÉREZ DE MONTORO, José. Primera réplica. Villancicos dialogados.

CRITICÓN. Núm. 83 (2001). Alain BÈGUE. La primera réplica en los villancicos dialogad ...

Centro Virtual Cervantes