



HAL
open science

Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du siècle d'or espagnol

Alain Begue

► **To cite this version:**

Alain Begue. Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du siècle d'or espagnol. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 2007. hal-02522942

HAL Id: hal-02522942

<https://hal.science/hal-02522942>

Submitted on 14 Apr 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.

LE VILLANCICO : UN GENRE PARATHÉÂTRAL À LA FIN DU SIÈCLE D'OR ESPAGNOL

Alain BÈGUE

Ce fut sans aucun doute au XVII^e siècle que la forme poético-musicale du *villancico* connut sa plus grande diversité structurelle et formelle. Joseph Vicens le souligna de manière explicite en 1703 lorsqu'il ajouta, dans son édition de l'*Arte poética* de Juan Díaz Rengifo, un nouveau chapitre entièrement consacré aux variantes du *villancico* :

Après les règles communes aux *villancicos*, il semble à propos de signaler quelques singularités, qui puissent ouvrir de nouveaux horizons. Pour cela, l'on présuppose que les *villancicos* sont composés, pour certains, d'une introduction, d'un *estribillo* et de couplets ; pour d'autres, seulement d'un *estribillo* et de couplets ; pour d'autres, d'une introduction, d'un *estribillo* et d'un récitatif ; pour d'autres d'un *estribillo* et d'un récitatif ; pour d'autres d'un récitatif seul ; et pour d'autres seulement de couplets¹.

Ainsi, les caractéristiques de variabilité et de flexibilité attribuées par Sánchez Romeralo à la forme populaire du *villancico*² s'avéraient être encore de mise pour les XVII^e et XVIII^e siècles. Néanmoins, si le *villancico* des X^e et XVI^e siècles se caractérisait par sa brièveté³, le *villancico* baroque se définissait au contraire par une enflure formelle et textuelle permettant à ses auteurs d'avoir recours à des procédés stylistiques très variés et de faire l'étalage de ses dons poétiques.

Dès lors, le polymorphisme du *villancico* du XVII^e siècle et, dans une plus grande mesure, de la fin du XVII^e siècle, nous a d'emblée amené, comme Álvaro Torrente⁴, à en proposer une double définition : le *genre villancico*, qui regroupe l'ensemble des compositions écrites en langue vernaculaire et chantées dans un contexte religieux, se distinguerait ainsi de la *forme villancico*, qui correspond aux compositions dont la structure inclut la division binaire entre *estribillo* et couplets, non interprétées par des solistes.

La forme *villancico* était ainsi hexasyllabique ou octosyllabique, constituée d'une partie initiale de deux à quatre vers —appelé *tema*, *cabeza* ou *villancico*— et d'une seconde partie dénommée *coplas*, *pies* ou *glosa* suivant un schéma bien défini : une *mudanza* de quatre vers, un vers de rappel (*verso de enlace*) de la rime de la *mudanza*, et la *vuelta*, composée d'un ou de plusieurs vers de rappel de la *cabeza*, soit par la rime —comme il était d'usage jusqu'alors—, soit par la reprise d'une partie de la *cabeza*, la *represa* —élément nouveau à la fin du X^e siècle qui caractérisera la forme pendant plusieurs siècles⁵. Le genre du *villancico* regroupe quant à lui une typologie de textes structurellement et thématiquement plus diversifiée. Il peut par exemple être binaire (*cabeza* et *coplas*), tripartite (*Introducción*, *estribillo* et *coplas*) ou présenter encore davantage d'éléments.

Rappelons également que le *villancico* est présent lors des célébrations religieuses les plus variées : lors des fêtes de première catégorie de l'Église (*Fiestas solemnes*) telles que Noël, la Fête-Dieu et l'Assomption, lors des autres fêtes christologiques (l'Épiphanie, la Circoncision, l'Invention de la Croix, la Pentecôte, etc.) ou mariales (la Nativité de Marie, l'Immaculée Conception, la Purification, etc.) et également à l'occasion de la célébration d'un saint (local, national, béatifié ou canonisé), de la Toussaint ou de la profession d'une religieuse. Dans la plupart des cas, les *villancicos* sont organisées en séries. Ceux consacrés à la venue de l'Esprit Saint sont généralement organisées en séries de trois compositions ; les séries dédiées à l'Immaculée Conception sont constituées de cinq compositions ; et celles de Noël ou de l'Épiphanie, de sept à quatorze compositions, sachant que celles de huit et neuf poèmes sont de loin les plus courantes. Ces derniers avaient en effet fini par remplacer les répons de l'office des matines, lors de la veillée de Noël. Célébré dans la nuit du 24 au 25 décembre après le dernier office de la Vigile et qui précède la messe de minuit, l'office des Matines était organisé en trois Nocturnes qui comprenaient chacun trois psaumes avec leur antiphones, suivis de trois leçons qui précédaient chacune, hormis la

¹ J. Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Barcelona, María Martí, 1727, p. 52-53 : « Después de las reglas en común para los villancicos, parece muy del caso advertir algunas singularidades, que puedan abrir camino: para esto se presupone que constan los villancicos, algunos de introducción, estribillo y coplas; otros de solo estribillo y coplas; otros de introducción, estribillo y recitativo; otros de estribillo y recitativo; otros de recitativo solo; y otros de coplas solas ».

² A. Sánchez Romeralo, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969, p. 128.

³ A. Sánchez Romeralo, *ibid.*, 1969, p. 174.

⁴ A. Torrente, *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain : the repertory of Salamanca Cathedral*, Cambridge, St Catharine's College, 1997, p. 53.

⁵ La *represa* est, en effet, absente du *Cancionero de Baena* contrairement au *Cancionero de Palacio* ou encore au *Cancionero musical de Palacio*, où des poètes tels que le Marquis de Santillane et Juan de Mena cultivent et diffusent le *villancico* constitué de *represa*.

dernière, un répons⁶. La structure et l'interprétation des différents textes obéissaient alors à l'objet de la fête ainsi qu'à leur position au sein des séries.

A. La parathéâtralité du villancico

Manuel Alvar⁷, Carmen Bravo-Villasante⁸, María Cruz García de Enterría⁹, Robert Jammes¹⁰ et, plus récemment, Álvaro Torrente¹¹ ont tour à tour souligné le caractère parathéâtral du *villancico*, sans pour autant en proposer une étude approfondie. La présence de personnages-type, l'affinité avec plusieurs sous-genres propres au théâtre bref tels que le *baile*, la *jácara* ou la *mojiganga*, ainsi que le développement d'une fonction analogue à certaines pièces au sein d'un cadre dramatique macrostructural étaient les arguments rapidement avancés par la critique afin d'établir un rapprochement presque exclusif entre le genre poético-musical et le théâtre bref. Nous tenterons donc de démontrer plus précisément l'intime relation existante entre le genre poético-musical du *villancico* et le genre dramatique. Pour ce faire nous avons délimité un *corpus* à partir des œuvres écrites par les poètes José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627-Cadix, 1694), Manuel de León Marchante (Pastrana, 1631-Alcalá de Henares, 1680) et Vicente Sánchez (ca. 1610-1680).

Dans la plupart des cas, les auteurs de *villancicos* étaient eux-mêmes à l'origine de bon nombre de pièces appartenant au théâtre bref. Tel fut le cas, par exemple, de Manuel de León Marchante, auteur d'environ seize *entremeses*, trois *bailes* et cinq *mojigangas* ; de Sor Juana Inés de la Cruz, auteur de trente deux *loas* —huit sacrées et vingt-quatre profanes—, d'un *sainete* et d'un *sarao* ; ou encore de José Pérez de Montoro, qui écrivit quatre *loas* —trois palatines et une sacramentelle—, un *baile* et un *entremés*.

1) La mise en dialogue¹²

L'un des principaux traits permettant d'établir ce rapprochement réside dans la possibilité de mise en dialogue de ses différentes parties. Les locuteurs peuvent alors être anonymes et caractérisés tout simplement par un nombre reflétant l'ordre de leur intervention, ou au contraire être clairement défini comme des personnages-type « mis en scène » directement après une introduction qui peut adopter la fonction d'une véritable didascalie théâtrale, comme nous pouvons le constater avec le texte suivant :

INTRODUCCIÓN

Apártense, que a Belén
vienen dos ciegos cantando,
y tanto temer se deben
sus coplas, como sus palos.
Por novedad de esta pascua,
a tiento vienen pintando
la salida que hizo a Atocha
el Rey desde su palacio.

ESTRIBILLO

1. Relación, villancico y gaceta
para cantar en la Noche Buena,
¿quién me la compra? ¿quién me la lleva?
2. La salida que el rey hizo a Atocha

⁶ Le schéma organisationnel suivi jusqu'à alors pour les Matines était :

1. Nocturne I : antiphone 1 + psaume, antiphone 2 + psaume, antiphone 3 + psaume, versicule avec sa réponse, leçon 1, répons 1, leçon 2, répons 2, leçon 3, répons 3.
2. Nocturne II : antiphone 4 + psaume, antiphone 5 + psaume, antiphone 6 + psaume, versicule avec sa réponse, leçon 4, répons 4, leçon 5, répons 5, leçon 6, répons 6.
3. Nocturne III : antiphone 7 + psaume, antiphone 8 + psaume, antiphone 9 + psaume, versicule avec sa réponse, leçon 7, répons 7, leçon 8, répons 8, leçon 9, *Te Deum laudamus*.

⁷ M. Alvar, *Villancicos dieciochesos*, Málaga, Ayuntamiento, 1973, p. 16-17.

⁸ Bravo-Villasante, *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid, Emesa, 1978, p. 14 et 15-19.

⁹ M. C. García de Enterría, « Literatura de cordel en tiempo de Carlos II : géneros parateatrales », dans *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (ed. Javier Huerta Calvo et al.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. 1, p. 149-150.

¹⁰ R. Jammes, « La letrilla dialogada », dans *El teatro menor a partir del siglo XVII* (ed. Luciano García Lorenzo), Madrid, CSIC, coll. « Anejos de *Segismundo* », 1982, p. 93.

¹¹ A. Torrente, *op. cit.*, p. 58.

¹² Comme Henri Mitterand, nous entendons par dialogue ce qui est « échange de propos au style direct, entre deux ou plus de deux interlocuteurs » (H. Mitterand, « Dialogue et littérarité romanesque », dans *Le dialogue* (ed. P. León et P. Pétron), Ottawa, Didier, 1985, p. 146. Cité par C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales. 1/ Approche interactionnelle et structure des conversations*, Armand Colin, 1998, p. 113).

Parmi les personnages d'origine péninsulaire, nous pouvons distinguer celui de l'Asturien qui, outre sa caractérisation linguistique, est généralement affublé d'un nom ridicule qui indique à la fois son origine villageoise et son goût immodéré pour le vin —Turibión del Parral et Martín del Parral; cette dernière caractéristique étant reprise dans la parémiologie de l'époque, comme le signale Gonzalo de Correas en recueillant le proverbe « Al Asturiano, vino puro y lanza en mano ». Le personnage se caractérise également par son ignorance —« Asturiano ni mulo, ninguno » avait répertorié Correas— et sa pingrerie. Le premier trait apparaît dans l'exemple suivant lorsque Martín del Parral répond à un locuteur indéfini 2 qu'il ne comprend rien à son explication de la venue du Christ :

Mira que lo eterno
 en traje mortal
 también disfrazado
 en Belén está.
 AST[URIANO]. Esas solofías
 non riego a alcanzar,
 el que es vinu, es vinu,
 el que es pang, es pang.
 (Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 229, v. 34-41)

De la même façon, le trait de la pingrerie est présenté, dès l'apparition du personnage principal de la composition, Turibión del Parral, qui décide d'accepter la lettre qui lui est adressée, après avoir appris qu'il n'avait pas à payer son port :

AST[URIANO]. Esí soy you,
 mais sepa primeiru,
 que si vieni la carta cum porte,
 tumarla noun quieru.
 A pagar por ti y por todos
 hoy viene el divino Verbo.
 AST[URIANO]. Comu you non paigue el porte,
 la carta venga al mumento.
 (Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 418, v. 13-20)

Pour ce qui est des personnages galiciens, ils ont une fonction presque essentiellement musicale et les traits péjoratifs et dégradants traditionnellement associés au personnage galicien dans la littérature du Siècle d'Or¹⁴ sont généralement absents.

Dans la composition suivante, cinq personnages galiciens marquent d'entrée sa finalité ludique et principalement musicale avec les nombreuses assonances (*o*, *a* et *u*) et allitérations (*t*, *g*, *s*) et l'introduction d'un refrain qui, placé après chaque réplique des locuteurs, est non seulement caractérisé par des onomatopées (« tras, tras, tras ») mais par les phonèmes /a/, /t/ et /r/ :

Votai os zapatíños,
 galegos e galegas,
 e descalciñus todus
 fagamus cuchupetas.
 Tras, tras, tras,
 con la tantarrañuela.
 (Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 440, v. 1-6)

Il convient d'ajouter aux personnages asturiens et galiciens, sujets de la Couronne de Castille, celui du Portugais qui, bien qu'appartenant à un royaume distinct, fut, pour des raisons historiques et linguistiques, longtemps associé à la littérature espagnole. Parmi les traits caractéristiques qui lui sont généralement attribués par les auteurs du Siècle d'Or —leur arrogance, leur courage, leur courtoisie, leur ingéniosité, leur promptitude à s'enamourer¹⁵—, les auteurs de *villancicos* ne retinrent que le premier, dans une variante décrite par Miguel Herrero García comme une « vanité généalogique (...) et [une] noblesse exagérée¹⁶ », ainsi que la propension du personnage à tomber facilement amoureux.

¹⁴ Consulter les pages 202-220 du chapitre VII consacré au personnage dans M. Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.

¹⁵ Voir dans M. Herrero García, *ibid.*, le chapitre IV, consacré aux Portugais. Luis de Góngora dans la *letrilla* XIX

¹⁶ M. Herrero García, *ibid.*, p. 157 (vanité généalogique) et 167-173 (caractère amoureux).

Le sixième *villancico* de la série de Noël écrite en 1692 par Pérez de Montoro, appelé « sainte portugais » (v. 11) par l'auteur, s'appuie sur un rapprochement analogique entre la noblesse des Portugais et celle de Dieu. Cette connexion s'établit dès la *cabeza* avec la dilogie du mot « palla », à la fois patronyme noble et traduction du mot « paille » en langue portugaise. Ainsi, après avoir fait remarquer qu'il est impossible que le noble Vasco Palla trouve son origine dans la crèche de Bethléem (v. 1-21), deux personnages portugais, Brito Pereira et Mendo Figueira, gentilshommes comme le Roi des rois — « fidalgos a par do Rey » (v. 2)—, revendiquent leur noble lignée par un jeu de mots fondé sur une paronomase : le rapprochement phonétique entre leur patronyme —Pereira et Figueira— et les noms de deux fruits —« pera » et « figo »— présents dans le verger du Paradis entraîne un second rapprochement, étymologique ou historique, et font de nos deux personnages des membres d'une noblesse ancienne :

A Pereiras y a Figueiras
 naon se pode negar que tein
 suas raíces ne le Paraíso,
 pois la foi su primer plantel ;
 y hoy se faz mimoira das pallas,
 porque Deus qui fosen aer.
 (Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 342, v. 22-27)

Par ailleurs, le paradoxe qui existe entre l'origine royale de l'Enfant et son dénuement, sa pauvreté sur la paille de la crèche est expliqué par l'amour qu'éprouve Dieu pour les hommes ; un amour que même le meilleur des Portugais ne pourraient ressentir :

Son Figueiras e Pereiras
 os fidalgos de mais prez
 y das pallas non finca memoira
 que sejan no mundo alguien ;
 loga nonca vido, mi Niño,
 que foz namorado o mellor portugués.
 (Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 342, v. 34-39)

Personnages étrangers

Parmi les personnages-type de théâtre qui trouvent leur origine hors de la péninsule ibérique, le noir d'Afrique est celui qui apparaît le plus fréquemment dans les *villancicos*, et de façon systématique dans ceux consacrés à la Nativité, où le *villancico*, appelé *guineo* ou *negrilla*, est toujours placé, dans les séries de Noël, en position de clôture de l'ensemble de la série.

La relation existante entre le *villancico* et le personnage noir s'appuie d'abord sur un rapport extratextuel. En effet, dans la *Farsa teologal* de Diego Sánchez de Badajoz, une noire monte sur scène en interprétant —pour le bonheur d'un théologien qui assiste à la scène et qui voit que Dieu se manifeste également à travers les représentants les plus bas de la Création— un *villancico* en l'honneur de l'Incarnation. Le rapprochement avec le personnage noir chanteur s'est par la suite progressivement affirmé jusqu'à la constitution de *villancicos* de noirs comme dans le cas de la série de Noël composée par Luis de Góngora et interprétée en 1609. Le succès de ce type de compositions est tel que, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le *villancico* guinéen devient incontournable, comme nous l'indique la *cabeza* suivante :

1. Ya que falta, porque acabe
 de vestirse la función,
 un villancico de negro,
 aunque hay tantos de color...
 (Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 328, v. 1-4)

Cette exigence répond à une organisation précise des séries : le *villancico* de personnages noirs placé en position conclusive du dernier nocturne doit être le plus festif de tous. Cette fonction ainsi essentiellement ludique des *guineos* est précisée par l'accentuation des aspects musicaux des textes et/ou les instruments et les danses qui les accompagnent ; ces dernières étant indissociables des chants de noirs et

constituant l'une des principales caractéristiques du personnage dans la littérature espagnole aussi bien profane que religieuse¹⁷.

En outre, la simplicité et l'infantilisme traditionnellement associés au personnage « dans le théâtre et dans les chansons populaires espagnoles du Siècle d'Or¹⁸ » sont parfois, pour nos auteurs, la source d'un comique de situation fondé, comme pour le personnage asturien, sur le décalage provoqué entre les traits énoncés et la fonction qui lui est attribuée de façon ponctuelle. Ses traits caractéristiques intrinsèques — leur langue spécifique, la couleur de peau, leur statut d'esclave— sont des référents constants dont la valeur est à la fois esthétique et théologique : l'opposition des couleurs noire et blanche offre toute une série de jeux antithétiques simples et, sur un plan métaphorique et théologique, le noir symbolise la tache laissée par le péché originel, l'esclavage des hommes enchaînés au péché originel, ce qui explique l'omniprésence du thème de la Rédemption. C'est ainsi que *villancico* suivant est construit sur une double relation analogique entre un plan historique —le commerce des esclaves noirs et le statut d'esclave— et un plan théologique —le rachat du genre humain et le statut d'esclave des hommes qui subissent le joug du péché originel :

Alegres como mil pascuas
de que viene, aunque desnudo,
el Niño a comprar esclavos,
y que todos somos unos.
(Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 305-306, v. 305-306)

La venue au monde de Jésus-Christ devient ainsi une source de joie pour des noirs qui seront rachetés par le Fils de Dieu —malgré la nudité et la pauvreté qui le caractérise dans la crèche—, et qui verront alors disparaître le poids d'une hiérarchie sociale qui les accable.

Les gitans appartiennent également à la catégorie des personnages étrangers utilisés pour leur langue. Il s'agit généralement de personnages féminins dont les danses et les chants traduisent la fonction principalement musicale de la composition alors concernée. Nous voulons pour preuve de ce que nous avançons la versification des couplets des compositions alors concernés, qui sont des variantes du *romance aseguidillado* —7-5-7-5-5 et 7-5-7-5— ; l'allusion au type de *villancico*, musical —« tonadillaz » (v. 18)— ; l'allusion aux instruments utilisés pour leur accompagnement —« caztañetaz y zonajaz » (v. 5), « panderoz y cazcabelez » (v. 7) dans la composition de 1692 écrite par Pérez de Montoro ; et « pandero » (v. 19), « caztañuelaz » (v. 20) dans celle de 1688— ; ainsi que l'allusion à la danse qui devait accompagner l'interprétation du chant :

1. ¿ Dónde van las gitanillaz ?
2. ¿ Dónde van ?
3. ¿ Ya ze lo dirán
en copillaz tiernecillaz,
con tonadillaz, bailadillaz,
que al Niño divertirán,
no zin ton ni zon,
porque zomoz laz gitanillaz
celebradaz ladroncillaz,
y al Niño vendrá ocasión
en que guzte mucho de un Buen Ladrón.
(Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 335, v. 15-24)

L'auteur de ce texte ressent ici en outre la nécessité de justifier la présence de ces *villancicos* de gitanes au sein des séries lorsqu'il rapproche le bon larron biblique et les gitans, traditionnellement définis comme des voleurs.

b. Personnages avec fonction sociale

Les personnages villageois

¹⁷ B. Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995, p. 37. Les danses d'esclaves noirs bénéficièrent d'une acceptation telle de la part du public qu'elles finirent par faire partie de certaines célébrations liturgiques. Ainsi les processions et les fêtes du *Corpus Christi* qui étaient précédées de *zurabandas* (B. Fra Molinero, *ibid.*, p. 37, n. 29). Ces danses étaient censées représenter le monde désordonné et dominé par le démon que venait éclairer le Christ. Les danses de noirs contrastaient ainsi avec la blancheur de l'Hostie (B. Fra Molinero, *ibid.*, p. 50).

¹⁸ B. Fra Molinero, *ibid.*, p. 21.

Parmi les personnages-type du théâtre bref issus du monde villageois, les alcades sont sans aucun doute ceux qui bénéficièrent d'un indéniable succès au XVII^e siècle, notamment grâce au génie du dramaturge Luis Quiñones de Benavente et aux dons particuliers de l'acteur Juan Rana. Les auteurs de *villancico* auront sans cesse recours à certains ressorts propres du théâtre bref. Le cinquième *villancico* de la série de Noël composée par José Pérez de Montoro et interprétée à la Chapelle Royale de Madrid en 1686, s'appuie ainsi sur la traditionnelle dispute entre les deux alcades villageois, le noble et le paysan. Ce couple de personnages manifeste par convention une incompréhension mutuelle fondée principalement sur les *alcaldadas*, appelées encore « sentences comiques des Lycurgues de la charrue et du manceron¹⁹ » par Eugenio Asensio. Les décisions échevelées de l'alcade paysan, qui souligne son ignorance et son incapacité à diriger une municipalité, sont à l'origine des nombreuses disputes —définies comme structures de débat par Javier Huerta Calvo²⁰— qui foisonnent dans les *entremeses* du XVII^e siècle et dont Luis Quiñones de Benavente s'était fait une spécialité avec la série des *Alcaldes encontrados*²¹.

Dans l'un des *villancicos* écrit par León Marchante, la dispute des deux alcades portent sur leur désaccord quant au type de festivités que devraient célébrer leur village, Bethléem, pour la naissance du Christ. La finalité comique de la composition apparaît dès l'introduction par le truchement d'une caractérisation antagonique des personnages fondée sur une paronomase (« votos », v. 7, et « botarates », v. 8) :

Los alcaldes de Belén,
viendo un milagro tan grande,
como que un recién nacido
pueda enmendar tantos males,
para festejar al Niño,
hoy su ayuntamiento hacen,
que unos vienen a ser votos,
y otros a ser botarates.

(Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, OP, II, p. 243, v. 1-8)

Il s'agit-là des seuls traits des personnages présentés par l'auteur, qui s'appuie sur une caractérisation des alcades préalablement connue par un public qui a maintes fois assisté à leur évolution sur scène. La hiérarchie sociale des alcades, les allusions antisémites du paysan —qui auraient très bien pu trouver leur place dans la composition poétique sacré—, etc. disparaissent de la construction du texte au profit d'une focalisation sur la bêtise et l'incapacité de l'alcade paysan.

Le sacristain, personnage qui apparaît le plus souvent dans les *entremeses*²² et dont la figure « pourrait peut-être le mieux symboliser et personnifier le genre²³ », est lui aussi présent dans les *villancicos*. Il était devenu, avec ses *pullas*, son latin peu orthodoxe et macaronique et ses *villancicos*, l'un des personnages incontournables non seulement des *entremeses* de la Fête-Dieu, comme l'affirme Eugenio Asensio²⁴, mais également des *villancicos* écrits aux XVII^e et XVIII^e siècles.

L'une des compositions de Pérez de Montoro —la troisième de la série de Noël de 1688— s'appuie entièrement sur une dispute verbale entre un sacristain et un alcade chanteurs de *villancicos*, scène relativement fréquente dans le théâtre bref profane. Après leur introduction par trois locuteurs indéfinis qui spécifient à la fois leur origine géographique —« El sacristán de Chipiona / y el alcalde de Paterna » (v. 1-2)—, la raison de leur venue par une allusion métraréférentielle —établissant dès lors un contrat avec l'auditoire puisque faisant référence à une caractérisation traditionnelle des personnages-type du théâtre bref (« vienen con sus villancicos / a exponerse de poetas », v. 3-4)— ainsi que leur ordre de passage —« Empiece el alcalde, / que sólo dura un año su oficio » (v. 9-10)—, nos deux personnages présentent successivement la *cabeza* de leur chant respectif consacré à la Nativité. Comme dans bon nombre de pièces du théâtre bref, le principal motif de discordance des personnages de cette composition repose sur l'apparente supériorité intellectuelle du sacristain sur l'alcade. La fonction comique de ce dernier ne réside pas —bien qu'il s'autodéfinisse à deux reprises dans les couplets comme villageois (« siendo alcalde y de lugar », v. 66 ; « Yo, aunque soy hombre de campo », v. 73)—, dans sa caractérisation linguistique mais bien dans sa

¹⁹ E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, p. 154.

²⁰ J. Huerta Calvo, *El teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, p. 29-30.

²¹ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 2000, tome 2, nos 282-287, p. 659b-681b.

²² E. Cotarelo y Mori, *ibid.*, tome 1, p. CLIII.

²³ J. Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 35.

²⁴ E. Asensio, *op. cit.*, p. 149.

simplicité et dans le caractère échevelé de son *villancico* ainsi que dans l'usage inhabituel et, donc, comique du latin. Cela ne manque pas de provoquer la réprobation d'un sacristain qui se caractérise, en revanche, par son maniement du latin et par sa bonne connaissance des Écritures saintes, comme en témoignent les nombreuses citations bibliques latines tirées aussi bien de l'Ancien que du Nouveau Testament.

De la même façon, certains auteurs eurent recours à l'une des structures de débat de base de l'*entremés* des XVI^e et XVII^e siècles consistant en la dispute comique entre un mari villageois et son épouse²⁵. Comme dans la pièce anonyme intitulée *El melonar y respondona*, la querelle des personnages trouve son origine dans leur mécontentement quant à leur condition d'époux. Le motif de leur dispute, l'irrecevabilité de leur demande de divorce devant l'Église mais, surtout, le décalage existant entre la situation particulière et prosaïque de nos deux personnages et la fonction universelle du Sauveur confèrent à notre *villancico* une finalité résolument ludique et comique. Ce double aspect est d'ailleurs accentué par le recours, lors de la caractérisation du mari, à la langue conventionnelle et théâtrale du *sayagués* et à la danse comme accompagnement de l'interprétation musicale et vocale de la composition, comme le demandent les locuteurs indéfinis qui organisent la mise en scène des personnages. Le choix du *zarambeque* pour accompagner le chant, la présence d'un refrain d'origine populaire après chaque couplet et le recours à la *copla de romance aseguidillado* 7-5-7-5 avec rimes variables pour la construction des couplets accentuent le caractère ludique du *villancico* et explique sa présence en fin de nocturne.

Les personnages de la ville ou de la cour

Les personnages de la ville et de la Cour sont également présents dans notre corpus. Dans le treizième *villancico* de la série de Noël de 1683 écrit par Pérez de Montoro, ce sont les personnages-type de la duègne et de l'écuyer de dames —*rodrigón*— qui font leur apparition. La composition s'appuie sur la traditionnelle dispute entre la duègne et l'écuyer²⁶. La justification de la présence de ces personnages se fonde sur le contexte euphorique du moment et la finalité ludique de la composition. La dispute est principalement alimentée par l'écuyer de dames, Don Jimeno, qui se plaît à se moquer de la loquacité de Doña Ana (v. 39-40, 65-68) et de sa laideur (v. 49-52, 81-84, 89-92). Chaque réplique de la duègne, qui a tendance à l'envolée lyrique, donne lieu à une moquerie de son acolyte.

De la même façon, le sixième *villancico* de la série de Noël élaborée par Pérez de Montoro en 1688 propose un dialogue entre trois personnages fréquemment présents dans le théâtre bref : le médecin, l'avocat et l'astrologue. Le premier d'entre eux, on le sait, fit l'objet d'une satire constante dans la littérature du Siècle d'Or. Traités d'ignorants, d'indiscrets et d'avares, ils se montrent souvent cruels et indifférents envers les malades. On ridiculise leur science et leur langage²⁷. Facile à tromper avec des histoires sans queue ni tête, le personnage de l'avocat fait généralement preuve d'une certaine crédulité²⁸. L'astrologue, quant à lui, est victime de moqueries à cause de sa science jugée fautive, et ce depuis le XVI^e siècle, comme le montre la pièce de théâtre bref *El astrólogo borracho*²⁹. Les dénominateurs communs de ces personnages-type sont leur expression dans un langage technique souvent incompréhensible et la croyance en l'exactitude de leur science.

Le recours aux personnages-type provenant en grande majorité du théâtre bref s'avère ainsi très fréquent dans les *villancicos* des XVII^e et XVIII^e siècles. Généralement présents dans des compositions placées en fin de nocturne, leur fonction ludique est appuyée par leur caractère parathéâtral. En outre, le rapprochement entre le *villancico* et le théâtre bref repose sur l'adoption de certaines structures et de certains genres littéraires, comme on peut le constater notamment avec le recours à la structure de défilé ou au genre de la *jácara*.

3) La structure de défilé

Selon Javier Huerta Calvo, la structure fondée sur le défilé de personnages est l'un des procédés les plus importants du théâtre bref³⁰. En règle générale, il souligne l'incompétence d'un personnage, comme le médecin de *El hospital de los podridos* ou encore l'alcade de l'*Entremés de la visita de la cárcel*, de Jerónimo Cáncer y Velasco, où le célèbre Juan Rana relâche l'un après l'autre tous les détenus de sa prison.

²⁵ J. Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 29-30.

²⁶ L'*entremés* d'Antonio Zamora intitulé *El pleito de la dueña y el rodrigón* en est un très bon exemple.

²⁷ E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, tome 1, p. CLII a.

²⁸ E. Cotarelo y Mori, *ibid.*, tome 1, p. CLII a.

²⁹ E. Cotarelo y Mori, *ibid.*, tome 1, p. CXLVIII b.

³⁰ J. Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 27.

Sans vouloir indiquer une influence directe du théâtre bref, nous constatons néanmoins que le principe de la succession des personnages fut également adopté par les *villancicos* du XVIII^e siècle. En effet, l'Adoration des bergers constitue un exemple de défilé auquel les auteurs font mention pour introduire le procédé structurel. Ainsi, par exemple, dans le huitième *villancico* de la série de Noël écrite en 1683 par Vicente Sánchez, qui présente l'arrivée par voie maritime des représentants de différentes nations venues fêter la naissance du Christ.

La structure de défilé s'accompagne très souvent d'un autre procédé fréquent, celui de la métaphore filée, « en métaphore » d'audience royale dans le quatrième *villancico* de la série de Noël composée en 1686 par Pérez de Montoro pour la Chapelle Royale, à titre d'exemple, où, par le biais de l'Incarnation, Dieu est venu sur terre pour accorder son audience à différents personnages de l'Ancien Testament (Adam, Moïse, Salomon) et du Nouveau Testament (Joseph) ainsi qu'aux Pères de l'Église. Les personnages ou groupes de personnages sont respectivement amenés par cinq locuteurs différents (L1, L3, L4, L5 et L6) à un locuteur L2 qui procède à la publication du décret, en fonction des doléances présentées :

1. Adán, Señor, que goza,
por labrador, indulto de nobleza,
hoy se halla preso y pobre,
forjando de su yerro su cadena,
pide una espera,
pues el mundo obligado
tiene a sus deudas.
2. Atended al decreto que lleva:
En el limbo por cárcel,
quédese ahoa,
que hoy del Cielo ha llegado
la mejor flota.
(Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 241, v. 26-38)

4) Les *jácaras* et *mojigangas*

Avec les personnages et la structure de défilé, les auteurs eurent recours à certains genres qui trouvèrent leur origine dans le théâtre bref, tels la *jácara* et la *mojiganga*.

a. La *jácara*

Les origines de la *jácara*, née au début du XVIII^e siècle, se trouvent dans le *tono humano* chanté pour calmer l'impatience du public pendant l'installation d'une représentation théâtrale. Interprétée à deux ou à trois voix par les musiciens de la troupe, il s'agissait généralement d'un *romance* pastoral, amoureux, chevaleresque ou *jocoso*, qui n'avait rien à voir avec la *comedia* qui suivait. Parfois, le sujet du *romance* avait trait à la vie et aux méfaits des gens des bas fonds de la société —la *hampesca*—, ce qui donna naissance à la *jácara*³¹. Bien qu'elle apparaisse de façon prédominante au début du spectacle, la *jácara* était également souvent placée à la fin d'un *entremés* ou intercalée entre un *entremés* et un *baile*.

La *jácara* était incontournable dans les séries de *villancicos* consacrées à l'Immaculée Conception et à la Nativité. Dans les séries immaculistes, elle est généralement une composition conclusive, placée en cinquième position. Ces *jácaras* sont alors toutes des invectives proférées contre le diable. En ce qui concerne les séries de Noël, la *jácara* apparaît le plus souvent en ouverture du deuxième nocturne. Le contexte euphorique de la Nativité est alors le principal argument évoqué afin de justifier la présence de ces compositions. Selon la composition de Noël de 1694, la présence de la *jácara* apparaît même comme un ingrédient indispensable pour le bon fonctionnement de la série :

1. Si es que ha de haber jacarilla,
caiga, compañeros, caiga.
(Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 384, v. 1-2)

Par le recours au lexique le plus bas, aux tournures figées populaires et aux proverbes, et aux jurons, le langage des *jácaras* relève du style vulgaire. Les *jácaras* écrites à Madrid sont des narrations

³¹ E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. CCLXXIX a.

synchroniques, se limitant à la description burlesque de la Nativité et/ou de l'Adoration, tandis que celles composées à Cadix présentent des narrations diachroniques qui retracent, également de manière burlesque, l'histoire de l'humanité depuis la Création jusqu'à la naissance du Christ.

b. La *mojiganga*

Comme le souligne Catalina Buezo, alors que les *mojigangas* représentées pendant le carnaval ou la Fête-Dieu devenaient les *intermezzi* des pièces profanes ou des *autos* sacramentels, ceux des fêtes d'hiver —plus concrètement du solstice d'hiver— furent intégrés dans le répertoire du *villancico* de Noël. De la même façon, Buezo, qui entreprit une analyse des *villancicos* de Noël de la cathédrale de Tolède produites entre 1637 et 1656, précise qu'ils sont, si l'on tient compte de leur morphologie, de leurs traits caractéristiques et de leur dramaturgie, identiques aux *mojigangas* séculières représentées pendant les autres saisons de l'année³². Par ailleurs, on assisterait, à la fin du XVIIIe siècle, à une chute de l'*entremés* et du *baile* et, au contraire, à une augmentation des *mojigangas*³³.

Le genre de la *mojiganga* se caractérise par sa veine burlesque, la présence d'instruments de musique populaires et bruyants, la danse, mais aussi par le déguisement grotesque et symbolique des personnages ainsi que l'adoption de la technique du défilé³⁴.

Le recours à ce genre est généralement justifié par l'euphorie du moment ainsi que par le déguisement humain adopté par Dieu à sa naissance. Ainsi, dans le *villancico* tripartite écrit par Pérez de Montoro à l'occasion de l'Épiphanie en 1688, qui est, selon son *introducción*, une « *mojiganga* de animales » (v. 5), où la justification repose sur la représentation traditionnelle de la crèche du Christ avec l'âne et le bœuf. Par ailleurs, Il convient également de souligner l'importance accordée à la danse (v. 11) et aux instruments de musique (v. 12) :

Para divertir los Reyes,
los pastores han dispuesto,
disfrazados de animales,
hacerles un gran festejo.
Mojiganga de animales
quieren hacer, que en efecto
si Dios nació entre dos bestias,
será idea del cuento.

ESTRIBILLO

Pues Amor se disfraza, zagales,
festejémosle con disfraces.
Pues yo alegraré la danza
con el tamborilillo y la flauta,
zumbe que tumbé,
y hagámonos rajas,
(Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, II, p. 435, v. 1-14)

Cinq locuteurs se succèdent, déguisés respectivement en lion (v. 28-35), en chameau (v. 36-43), en hermine et en tigre (v. 44-51), en braque (v. 52-59), en cheval (v. 60-65), en licorne (v. 68-75), en brebis (v. 84-91), en singe (v. 92-99), et en martre (v. 100-108). Certains de ces déguisements animaliers, qui permettent bien entendu d'introduire une allusion métaphorique religieuse, se caractérisent par leur aspect grotesque.

Ces *villancicos* se rapprochent des *mojigangas* dramatiques en ce sens qu'ils présentent verbalement les mêmes caractéristiques du défilé de personnages déguisés, du déguisement grotesque et symbolique, de l'importance accordée aux instruments et à la danse.

À bien des égards, le *villancico* de la fin du XVIIIe siècle adopta un caractère parathéâtral doublé d'une finalité bien souvent ludique, ce qui ne manqua point de soulever le problème de la licéité de ce genre poético-musical si prisé par les fidèles.

³² C. Buezo Canalejo, *La mojiganga dramática : historia y teoría*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 175-187, 353-397.

³³ E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, tome 1, p. CXVII b-CXVIII a.

³⁴ C. Buezo Canalejo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, I. Estudio, Kassel, Reichenberger, 1993, p. 93.

B. La licéité des *villancicos*

En effet, outre l'insertion du genre en langue vernaculaire au sein d'actes liturgiques latins, le rapprochement graduel entre le *villancico* et les genres appartenant au théâtre bref ne manqua point d'attirer les foudres des gardiens de la morale ecclésiastique. Les critiques José López-Calo et Carmelo Caballero nous montrent que certains ouvrages théoriques du XVIII^e siècle reflètent clairement l'existence du débat. Ainsi, dans son traité *El Melopeo y Maestro*, publié en 1613, le napolitain Pietro Cerone demande-t-il le rétablissement de l'interdiction des chants de *villancicos* décrétée en 1596 par Philippe II :

Je ne veux dire que l'usage des *villancicos* soit mauvais, puisqu'il est accepté par toutes les églises d'Espagne, et de telle sorte qu'il semble que l'on ne puisse obtenir la parfaite solennité qu'il convient s'il n'y en a point. Mais je ne veux dire non plus qu'il soit toujours bon, car il ne nous convie pas seulement à la dévotion, mais nous en distraie, particulièrement ces *villancicos* qui présentent une grande diversité de langages. Chez les Italiens il était habituel de chanter des chansons offrant une diversité de personnages et une variété de langages (que l'on appelait *mascherate*) dans les musiques de récréation, faites en temps de carnaval et des bacchanales, pour rire et se divertir. Car entendre à présent un Portugais et puis un Biscayen, ici un Italien et là un Tudesque, premièrement un gitan et ensuite un noir, quel effet peut avoir une telle musique hormis celui d'obliger les auditeurs (malgré eux) à rire et à se moquer ? Et faire de l'Église de Dieu un auditoire de comédies, et de la maison de prière, une salle de récréation ? Que tout cela est vrai, on le voit dans des personnes si indévotées que (pour ainsi dire) elles n'entrent dans l'église qu'une fois l'an, et qui (peut-être) perdent souvent la messe des jours des Pâques seulement par paresse, pour ne pas se lever de leur lit, et, sachant qu'il y a des *villancicos*, personne n'est plus dévot qu'elles à la ronde, ni plus attentif qu'elles. Car elles ne manquent de se rendre à l'église, à l'oratoire et au calvaire, et se lever à minuit seulement pour les écouter, malgré le froid, ne leur pèse... ¶ Je ne veux user davantage mes paroles à ce propos, mais ce fut non sans zèle et bonne intention que la Très Catholique du roi D. Philippe II (de bonne mémoire, qui est aux cieux), en l'an du Seigneur 1596, ordonna que l'on ne chantât plus de *villancicos* en sa Chapelle Royale &³⁵.

La *Laura de Música eclesiástica* de Juan Ruiz de Robledo ainsi qu'un texte de Manuel Ambrosio de Figueroa datant de 1683 font également allusion à la déplorable présence de ces chants profanes³⁶. La condamnation du *villancico* est, au début du XVIII^e siècle, unanime. En 1706 paraissent à Madrid deux mémoriaux à l'adresse de l'Inquisiteur Général, dénonçant les abus introduits dans la musique sacrée. Les condamnations de leurs auteurs —Pedro Paris y Royo, prêtre et soprano à la Chapelle Royale, et Fray Francisco Arteta, théologien de l'ordre de la Merci— concernant le *villancico*, portent sur ses composantes littéraire et musicale d'origine profane et souvent théâtrale, sur les effets perniciose qu'elles provoquent sur l'auditoire lors des actes liturgiques, dérogeant notamment aux décrets du Concile de Trente, et ils mettent en avant la responsabilité des auteurs de cette déplorable situation, responsabilité d'autant plus grande qu'ils appartiennent généralement à la communauté ecclésiastique³⁷.

L'introduction de ces chants en langue vernaculaire dans les cathédrales espagnoles entraîna l'afflux massif du peuple, causant bon nombres d'abus —allant même parfois jusqu'à l'invasion du chœur par les fidèles— et de désagréments, généralement d'ordre organisationnel³⁸. Devant cette fureur populaire et le prestige que cela supposait pour les chapitres, les maîtres de chapelle devaient sans cesse composer de nouvelles œuvres et jouissaient, pour ce faire, de prérogatives telles que la possibilité de s'absenter du chœur pendant un, deux, voire trois mois, ou encore de s'absenter de la ville pendant le temps nécessaire à

³⁵ P. Cerone, *El Melopeo y Maestro: Tractado de musica theorica y practica, en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto Musico ha menester saber. Esta repartido en XXII libros, compuesto por el R. D. Pedro Cerone*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, Livre premier, chapitre 68, p. 196 et 197. Cité par Jaime Moll, « Los villancicos cantados en la Capilla Real en los s. XVI-XVII », *Anuario Musical*, 25, 1970, p. 81-82 : « 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 solamente no nos convida a devoción, mas nos distrae della: particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes. Entre los italianos acostúmbrese el cantar canciones con diversidad de personajes y variedad de lenguajes (a las cuales llaman Mascherate) en las Músicas de recreación, hechas en tiempo de Carnestolendas y Bacanerías, para reír y holgarse. Porque el oír ahora un Portugués y ahora un Vizcaíno, cuándo un Italiano y cuándo un Tudesco, primero un gitano y luego un negro, qué efecto puede hacer semejante música sino forzar los oyentes (aún no quieran) a reírse y a burlarse? ¿Y hacer de la Iglesia de Dios un auditorio de comedias: y de casa de oración, sala de recreación? Que todo esto sea verdad, hállanse personas tan indevotas, que (por modo de hablar) non entran en la Iglesia una vez al año; y las cuales (quizá) muchas veces pierden Misa los días de precepto sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que éstas. Pues no dejan Iglesia, Oratorio, ni Humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos... ¶ No quiero gastar más palabras en esto, sólo que no sin celo santo y buena intención la M. C. del Rey D. PHILIPPE II (de buena memoria, que está en el cielo) en los años del Señor de 1596 mandó no cantasen más Villancicos en su Real Capilla &... ».

³⁶ J. López-Calo, *Historia de la Música. Tomo 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, coll. « Alianza Música », 1988, p. 118, et C. Caballero Fernández-Rufete, « *Miscelánea profana*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII », dans *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995* (ed. Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet), Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, p. 52.

³⁷ C. Caballero Fernández-Rufete, *ibid.*, p. 49-51.

³⁸ J. López-Calo, *op. cit.*, p. 119.

la composition des chants³⁹. La pression ainsi exercée sur les auteurs et compositeurs eut sans aucun doute des répercussions notables sur les textes et sur la mélodie. Paris y Royo s'attaque ainsi à l'emploi de poésies « [r]emplies de mots vains, indécents et qui provoquent des rires insolents, *piarum aurium offensivas*, comme si la Maison de Dieu était devenu un lieu pour le théâtre profane de danses et d'*entremeses* [...] de cour de *comedias*⁴⁰ », pour s'interroger ensuite sur les conséquences de l'introduction de mélodies d'origine profane : « Quelle dévotion provoqueront chez les fidèles les *villancicos* qui, outre le fait que leurs consonances soient lascives et impures, pleines de sons résolument profanes et vicieux, sont accompagnés de vaines et ridicules poésies, qui ne servent qu'à provoquer le rire des auditeurs ?⁴¹ ».

Notre censeur nous fournit un dernier élément capital pour l'étude du débat portant sur la licéité du genre en nous informant de la tenue d'un procès inquisitorial à l'encontre d'un *villancico* :

Et parce que cela me paraît adéquat, je ne manque pas de rappeler à votre illustre seigneurie le cas survenu en vie du Père Tomás Sánchez, qui fut l'un des consultants à qui l'on demanda une censure, car on avait dénoncé au tribunal de l'Inquisition un *villancico* de farce, dont le sujet était un *mundinovi* [...] dont le concept fit l'objet d'un scandale à Madrid, et qui, par la censure de Sánchez, Schex, et d'autres hommes savants, à qui l'on avait adressé le texte dudit *villancico*, fut retiré et interdit⁴².

Par ailleurs, les formes italiennes firent ainsi progressivement leur entrée dans le genre poético-musical. Benito Jerónimo Feijoo s'en prendra à ces œuvres musicales interprétées au sein des églises et issues, selon lui, du théâtre profane :

[...] Et ces derniers temps, qu'a-t-on fait? Non seulement la musique du Théâtre a été conservée au théâtre, mais la musique du Théâtre elle-même s'est déplacée vers le Temple.

5. Celles chantées que l'on entend maintenant dans les églises sont, non point par leur forme, les mêmes qui résonnent sur les planches. Toutes sont composées de menuets, de récitatifs, d'ariettes, d'allégros, et sont placés en clôture ce que l'on appelle des *graves*, mais très peu, afin qu'elles n'épuisent point. Qu'est cela ? La musique ne doit-elle être toute grave dans le Temple ? Toute la composition ne devrait-elle point inspirer la gravité, la dévotion et la modestie ? Il en est de même chez les instruments. Cet air de *canarios* qui domine tant le goût des modernes et qui s'étend dans tant de *gigas* qu'il existe à peine des sonates qui n'en contiennent ; que feraient les âmes, si ce n'est exciter dans l'imagination des ventripotents pastoraux ? De la sorte, la musique, qui devrait arracher l'esprit de l'auditeur du terrain du temple jusqu'à celui des Cieux, l'amène de l'église au festin. Et si celui qui écoute, ou par tempérament, ou par habitude, est mal disposé, son imagination ne s'arrêtera point là⁴³.

Malgré les censures et les tentatives d'interdiction répétées, l'Église faisait preuve d'une certaine permissivité envers un genre poético-musical qui jouissait d'une immense popularité au XVIIe siècle. Au XVIIIe siècle, la raison et la morale parviendront cependant à réduire progressivement son importance jusqu'à sa totale interdiction à la fin du siècle.

Nous espérons avoir pu montrer les similitudes entre le genre théâtral et un genre poético-musical protéiforme encore peu étudié sous son jour littéraire. Notre approche ne correspondait cependant qu'à une époque précise de l'histoire du *villancico*, la seconde moitié du XVIIe siècle, qui nous est apparu comme une période charnière, un âge d'or du genre. Il aurait été en effet présomptueux de penser avoir fait le tour d'un genre dont la principale caractéristique réside très certainement dans sa constante évolution formelle et esthétique et dans son immense capacité d'adaptation ; une caractéristique qui poussa très certainement l'Église à faire preuve d'une certaine permissivité envers un genre poético-musical qui jouissait d'une

³⁹ M. Querol Gavaldá, *Música barroca española. Volumen III, Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, coll. « Monumentos de la música española », 1982, p. XIII. Certaines églises stipulaient même que les textes ne devaient être dévoilés que le soir des actes liturgiques sous peine d'excommunication.

⁴⁰ P. Paris y Royo, §§ 4 et 28. Cité dans C. Caballero Fernández-Rufete, « Dos memoriales sobre la música de los templos », *Revista de Musicología*, 15, 1, 1992, p. 323-361 : « llenas de palabras vanas, indecentes y provocativas a descompuestas risadas, *piarum aurium offensivas*, como si la Casa de Dios se hubiera hecho para profano teatro de bailes y entremeses (...) las ideas puramente entremeses de corral de comedias ».

⁴¹ P. Paris y Royo, *op. cit.*, § 5.

⁴² P. Paris y Royo, *op. cit.*, § 28.

⁴³ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1778. Tome I, 14, p. 286-287 : « [...] Y en estos últimos tiempos ¿qué se ha hecho? No sólo se conservó en el Teatro la Música del Teatro, mas también la Música propia del Teatro se trasladó al Templo.

5. Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias, son, no cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman *Grave*; pero de eso es muy poco, porque no fastidie. ¿Qué es esto? ¿En el Templo no debiera ser toda la Música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas *Gigas*, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte, la Música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el Templo terreno al Celestial, le traslada de la Iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación ».

grande acceptation de la part de la majorité des fidèles et qui, malgré ses aspects ludiques, pouvait servir de support théologique et apologétique.

Bibliographie

ALVAR M., *Villancicos dieciochescos*, Málaga, Ayuntamiento, 1973.

ASENSIO E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.

BRAVO VILLASANTE C., *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid, Emesa, 1978.

BUEZO CANALEJO C., *La mojiganga dramática : historia y teoría*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

BUEZO CANALEJO C., *La mojiganga dramática : de la fiesta al teatro, I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE C., « Dos memoriales sobre la música de los templos », *Revista de Musicología*, 15, 1, 1992, p. 323-361.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE C., « *Miscent sacra profanis* : música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII », dans *Música y Literatura en la Península Ibérica : 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995* (ed. Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet), Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, p. 49-64.

CERONE P., *El Melopeo y Maestro: Tractado de musica theorica y practica, en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto Musico ha menester saber. Esta repartido en XXII libros, compuesto por el R. D. Pedro Cerone*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

COTARELO Y MORI E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 2000.

DÍAZ RENGIFO J. , *Arte poética española*, Barcelona, María Martí, 1727.

FEIJOO B. J., *Teatro crítico universal*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1778. Tome 1.

FRA MOLINERO B., *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995.

GARCÍA DE ENTERRÍA M. C., « Literatura de cordel en tiempo de Carlos II : géneros parateatrales », dans *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (ed. Javier Huerta Calvo et al.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. 1, p. 138-54.

GREGORI J. M., « Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico », dans *Música y Literatura en la Península Ibérica : 1600-1750* (ed. Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet), Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, p. 371-376.

HERRERO GARCÍA M., *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.

HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.

JAMMES R., « La letrilla dialogada », dans *El teatro menor a partir del siglo XVII* (ed. Luciano García Lorenzo), Madrid, CSIC, Coll. « Anejos de *Segismundo* », 1982, p. 91-118.

KERBRAT-ORECCHIONI C., *Les interactions verbales. 1/ Approche interactionnelle et structure des conversations*, Armand Colin, 1998.

- LÓPEZ-CALO J., *Historia de la Música. Tomo 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, coll. « Alianza Música », 1988.
- MITTERAND H., « Dialogue et littérature romanesque », dans *Le dialogue*, ed. P. León et P. Pétron, Ottawa, Didier, 1985, p. 141-154.
- MOLL J., « Los villancicos cantados en la Capilla Real en los s. XVI-XVII », *Anuario Musical*, 25, 1970, p. 81-96.
- QUEROL GAVALDÁ M., *Música barroca española. Volumen III, Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, coll. « Monumentos de la música española », 1982.
- PÉREZ DE MONTORO J., *Obras posthumas lyricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736. 2 tomes.
- SÁNCHEZ ROMERALO A., *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969.
- TORRENTE A., *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain : the repertory of Salamanca Cathedral*, Cambridge, St Catharine's College, 1997. Thèse de doctorat inédite.