



HAL
open science

Teatro de poetas en el tiempo de los novatores (1675-1725)

Alain Begue

► **To cite this version:**

Alain Begue. Teatro de poetas en el tiempo de los novatores (1675-1725). Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009, 2010. hal-02522963

HAL Id: hal-02522963

<https://hal.science/hal-02522963>

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.

Teatro de poetas en el tiempo de los novatores (1675-1725)

Alain BÈGUE
Université de Poitiers

No pocas veces se señaló el carácter parateatral del villancico: Manuel Alvar¹, Carmen Bravo-Villasante², María Cruz García de Enterría³, Robert Jammes⁴ o, más recientemente, Álvaro Torrente⁵. Sin embargo, no se ha llegado a proponer un estudio que profundice en esta relación entre el género dramático y el poético-musical⁶. Por lo general, los argumentos avanzados —las más veces de pasada— por la crítica para establecer una aproximación casi exclusiva entre ambos géneros fueron la presencia de personajes-tipo tanto en el teatro como en los villancicos, la afinidad de éstos con varios subgrupos propios del teatro breve como el baile, la jácara o la mojiganga, así como el desarrollo de una función análoga a ciertas piezas en un marco dramático macroestructural.

Como indicó Álvaro Torrente⁷, el papel desempeñado por el villancico en el teatro religioso primitivo, por una parte, y la evolución del teatro religioso post-tridentino explicaría en gran medida el carácter parateatral de este género poético-musical. En efecto, el estudio histórico del género villanciqueril muestra —como destacara en su día Menéndez Pelayo⁸— una relación de inclusión en el teatro religioso vinculado con la celebración de la Navidad. Así, la pieza dramática titulada *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, escrita entre 1467 y 1481 por Gómez Manrique y representada en el convento de Calabazanos (Palencia), concluye con uno de los primeros ejemplos de villancico de iglesia, el cantar —que se presenta como una verdadera nana— «Callad, hijo mío chiquito». Por otra parte, y también desde fines del siglo XV, dramaturgos como Gil Vicente, Lucas Fernández, Juan de Timoneda, o también Diego Sánchez de Badajoz incluyeron uno o varios villancicos —nunca dialogados— en sus obras religiosas, bien bajo la forma de entremés —haciendo de esta manera posible la exposición del tema tratado o también una caracterización de los personajes—, bien como composición festiva de clausura. Paralelamente, y seguramente mucho más tarde, a esta relación de inclusión se añadiría otra de contigüidad entre los autos representados durante la celebración navideña y los villancicos interpretados para la misma ocasión. Así, los tres autos de Jorge de Montemayor presentados al príncipe Felipe en 1545-1547 fueron representados con motivo de la Navidad, a semejanza de los villancicos, después

¹ M. Alvar, *Villancicos dieciochescos (La Colección malagueña de 1734 a 1790)*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Delegación de Cultura, 1973, pp. 16-17.

² C. Bravo-Villasante (ed.), *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid, Editorial Magisterio Español (Novelas y cuentos, 228), 1978, pp. 14 y 15-19.

³ M. C. García de Enterría, «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales», en Harm Den Boer, Javier Huerta Calvo y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi (Diálogos hispánicos de Amsterdam, 8), 1989, vol. I, pp. 149-150.

⁴ R. Jammes, «La letrilla dialogada», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro menor a partir del siglo XVII*, Madrid, CSIC (Anejos de *Segismundo*), 1982, p. 93.

⁵ A. Torrente, *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Cambridge, St Catharine's College, 1997a, p. 58.

⁶ Propusimos estudios sobre dicha relación en A. Bègue, *Recherches sur la fin du Siècle d'Or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004, pp. 292-356, y «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol», en Dominique Moncond'huy y Henri Scepi (eds.), *Les genres de travers: littérature et transgénéricité, La Licorne*, 82 (2007), pp. 133-156.

⁷ A. Torrente, *op. cit.*, p. 58.

⁸ M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911-1916, t. 3, p. 347.

de cada nocturno de los Maitines. Este hecho parece indicar, en el seno del marco macroestructural de la celebración litúrgica, una función similar a la vez lúdica y conclusiva.

Sin embargo, esta coexistencia dejará progresivamente lugar al uso privilegiado del villancico en los maitines de Navidad. Leandro Fernández de Moratín señala, ya desde finales del siglo XVIII, el vínculo existente entre la importancia adquirida por el villancico y la supresión de los autos navideños después del Concilio de Trento, reunido entre 1545 y 1563. Dicha supresión de las representaciones dramáticas en los templos parece estar al origen del desarrollo y de la adopción progresivas, en los villancicos de Navidad, de características formales propias del teatro:

Quedaron, pues, reducidos las antiguas acciones dramáticas de las iglesias a unos breves diálogos mezclados con canciones y danzas honestas, que desempeñaban los sacristanes, mozos de coro, cantores y acólitos en la fiesta de Navidad, precediendo a su ejecución la censura del vicario eclesiástico. Ya no intervenían patriarcas, profetas, apóstoles, confesores ni mártires, sino ángeles y pastores; figuras más acomodadas a la edad, el semblante, a la voz y estatura de los niños y jóvenes que habían de hacerlas. De aquí que tuvieron su origen las piezas cantadas que hoy duran con el nombre de villancicos, los cuales, más artificiosos entonces que ahora, se componían de representación, canto, danza, acción muda, trajes, aparato y música instrumental⁹.

Así, pues, tanto la complejidad formal e interpretativa, como el carácter parateatral de los villancicos a partir de la segunda mitad del siglo XVI obedecerían a una reacción ante la interdicción tridentina de las representaciones teatrales en el seno de las iglesias. Del mismo modo, podríamos avanzar como explicación las transformaciones formales sufridas por la forma binaria original, como la supresión del verso de enlace¹⁰. Esta transformación pudo estar al origen de la inserción, en el siglo XVII, de otras formas o géneros métricos festivos vinculados al canto y/o al baile como la jácara o la tonadilla, acercando de este modo el villancico a los géneros teatrales breves que presentaban una función parecida, como la mojiganga o el entremés.

VILLANCICO Y ARTE DRAMÁTICO

Por otra parte, y desde un punto de vista estructural y formal, uno de los principales rasgos que permiten aproximar el villancico del arte dramático reside en la posibilidad de poner en diálogo sus movimientos constitutivos. Los locutores pueden ser entonces anónimos y sencillamente caracterizados por un número que refleja el orden inicial de su intervención o, al contrario, estar claramente definidos como personajes tipo “puestos en escena” directamente después de una introducción que puede ofrecer la función de una verdadera didascalía dramática, como puede comprobarse en el fragmento siguiente:

INTRODUCCIÓN

Apártense, que a Belén
vienen dos ciegos cantando,
y tanto temer se deben
sus coplas, como sus palos.
Por novedad de esta pascua,

⁹ L. Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, Paris, Librería Europea de Baudry (Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días, vol. I), 1838, pp. 49-50.

¹⁰ A. Bègue, *op. cit.*, 2004, pp. 239-240.

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
para cantar esta pascua dichosa,
¿quién me la lleva? ¿quién me la compra?
1. ¿Ah, Domingo?
2. Amigo Sancho.
1. Clara la voz, que la gente se emboba.
2. No puedo más, que no veo gota.
1. ¿Quién me la lleva? ¿Quién me la compra?
3. Deme el papel.
1. Daca y toma.

(J. Pérez de Montoro, *Obras póstumas líricas*¹¹, II, pp. 219-220, vv. 1-19)

La presencia de distintos enunciadores es, por lo general, propia de la cabeza en el caso de los villancicos bipartitos y del estribillo, en el de las composiciones tripartitas. Por otra parte, en la gran mayoría de los villancicos tripartitos, los locutores son personajes tipo.

En el ejemplo que sigue, el personaje del alcalde (B), procedente del teatro breve, es introducido por tres locutores indefinidos (A): el primero, por su afirmación inicial, provoca en su interlocutor una reacción de adhesión que se traduce por un recurso a la modalidad yusiva de exhortación, permitiendo la salida al escenario del personaje tipo. Esta estructura interactiva se articula así en dos movimientos:

- | | | | |
|----------|--|---|---|
| | <ol style="list-style-type: none"> 1. El sacristán de Chipiona
y el alcalde de Paterna
vienen con sus villancicos
a exponerse de poetas. 2. Vengan muy enhorabuena,
vengan, vengan. 3. Y para que los apruebe la solfa,
dé cada uno al examen su letra. | } | A |
| ALCALDE. | <ol style="list-style-type: none"> 1. Empiece el alcalde,
que sólo dura un año su oficio,
y es razón que empiece
primero que acabe. <p>Pues, venme aquí,
que escribiendo al Chiquitillo,
así dice el estribillo
y las coplas así como así :</p> | } | B |
- (J. Pérez de Montoro, *OP*, II, p. 252-253, v. 1-16)

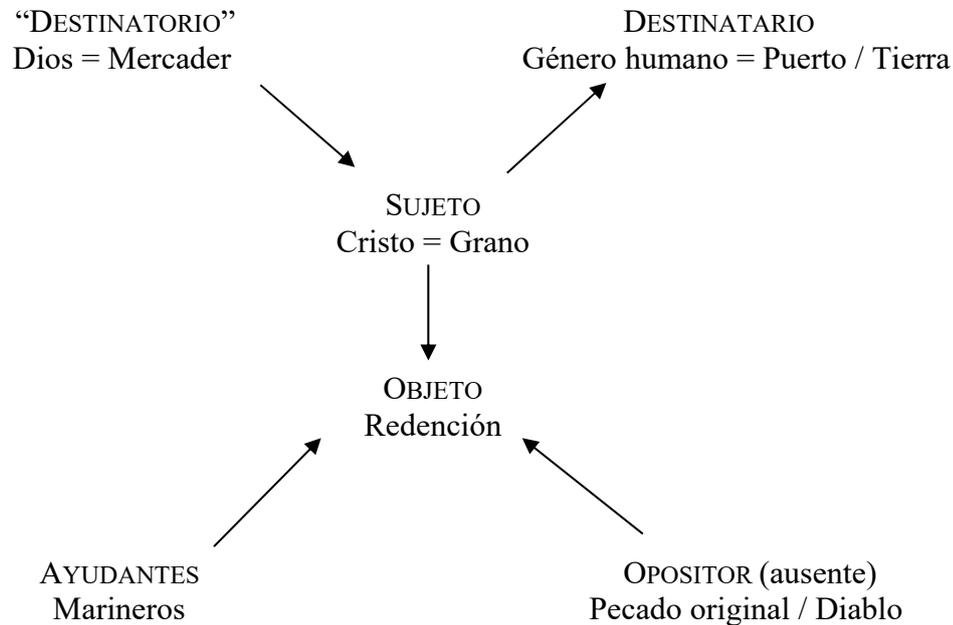
Pero quizá donde mejor se pueda apreciar el carácter teatral del villancico sea en el fragmento inicial del villancico inaugural de la serie navideña interpretada en el convento real de las Descalzas Reales en 1683, escrito por el poeta setabense José Pérez de Montoro:

¹¹ En adelante *OP*.

- CORO 1. Pues aquel alto monte
tierra nos muestra,
marineros felices,
¡a tierra! ¡a tierra!
- CORO 2. Pues que a nave extranjera
llega a la playa,
¡clarines y tambores
hagan la salva!
- CORO 3. ¡Salva! ¡salva!
1. Maina las velas,
y pues nos llama
con salva a la tierra,
responded con la salva.
 2. Pues de paz trae la nave
bandera blanca,
la salva continúe:
¡salva! ¡salva!
¿Ah del mar?
¿Ah de la tierra?
 2. ¿Quién del puerto del mundo
busca el amparo ?
- VOZ 1. La nave del Mercader,
que de los países altos
trae las riquezas sólo en un grano.
2. ¿Y en qué puerto comerciar
intenta tesoro tanto?
 3. En el de Santa María
desembarca disfrazado.
El de cáliz y hostia
será su trato,
y en Veracruz el precio
tiene librado.
 2. ¿Y registrarse quiere?
 1. No, pues es llano
que estas mercaderías
entran por alto.
 2. Llegue a tierra, amaine
las velas.
 1. Amaina, amaina.
 2. Y con salva le admitan.
 3. ¡Salva! ¡Salva!
 2. Eche las anclas más firme.
 1. Su amor es ancla,
que con tierra le aferra.
 2. Y en voces varias
hagan salva a la nave.
- TODOS. ¡Salva! ¡Salva! ¡Salva!
(J. Pérez de Montoro, *OP*, II, pp. 171-173, vv. 1-47)

Como podemos observar, se funda, este carácter parateatral, en la separación, en varias ocasiones, de la enunciación en locutores diferenciados —en este caso, los marineros (coro 1, locutores 1 y 3) y los locutores del puerto (coro 2, locutor 2)—; la presencia del diálogo —entre ambos grupos de locutores y de coros—; el inicio de una tensión dramática —mediante

la introducción de episodios iniciales de una trama cuya resolución aparece generalmente en las coplas—; o la de una acción —con la posible creación de un esquema actancial. La tensión y la acción dramática del microuniverso presentado en nuestro ejemplo obedecen a un esquema actancial —variante de un esquema mítico y bíblico esencial— que, según el modelo propuesto por los estudios estructurales de Greimas¹², sería el siguiente:



Dios —el «mercader» celeste— envía, mediante un navío y su tripulación, a Cristo —por alusión metafórica, el grano con el que será elaborado el pan eucarístico— para liberar a la naturaleza humana —los locutores del puerto— del pecado original y, de esta manera, alcanzar la Redención.

Al igual que el texto dramático existe además en el villancico una diferencia entre un texto principal, que recibe el auditorio, y un texto secundario escrito por el autor, con la presencia de un paratexto aunque reducido, semejante a las didascalias —atribución de los enunciados, nombre de los locutores cuando son definidos, instrumento que se toca, separación de las partes—. El maestro de capilla, al igual que el director de una pieza, interpreta el texto para su recepción por el público y el texto del villancico es interpretado en un marco que le confiere a la vez un criterio de ficcionalidad y espacios dramáticos.

Del mismo modo, fuerza es constatar que, si la teatralidad se mide, como afirma Alain Girault, por elementos externos al texto como, «desde un punto de vista estático, un espacio de juego (escenario) y un espacio desde donde se puede ver (sala), un actor (gestualidad, voz) en el escenario y espectadores en la sala [; desde] un punto de vista dinámico, la constitución de un mundo “ficticio” en el escenario en oposición al mundo “real” de la sala, y, en el mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de “comunicación” entre el actor y el espectador»¹³, la interpretación del villancico se asemeja a una representación teatral; la dicotomía entre escenario y sala del espacio escenográfico¹⁴ puede corresponder a la existente entre el espacio de la interpretación de los villancicos —el espacio de los músicos así como el

¹² A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse (Langue et langage), 1966, pp. 175-180.

¹³ A. Girault, «Deux *Timon d'Athènes*: Réflexion en 16 points sur 2 mises en scène de la pièce de Shakespeare», *Théâtre/public*, 5-6 (1975), p. 14. Citado por P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 360a.

¹⁴ El espacio escenográfico o espacio teatral está «más precisamente definido como el espacio en el que se sitúan el público y los actores durante la representación» (P. Pavis, *op. cit.*, p. 118a); en el caso de los villancicos, la iglesia o la capilla.

de los cantantes, organizados o no en coros— y el del público oyente —el espacio de los feligreses en la capilla o iglesia así como el de los miembros eclesiásticos—, que se encuentra así en la misma situación que un espectador de teatro a la italiana¹⁵.

La evidente limitación del villancico radicaría en la ausencia del comediante, «elemento característico de la actividad teatral»¹⁶. Ahora bien sabemos de casos —si bien escasos y muy localizados (en Zaragoza a principios del siglo XVII y en Salamanca a inicios del XVIII¹⁷) y sin papel dramático— de verdadera puesta en escena de villancicos con juegos de actores. La gestualidad de los intérpretes parece depender del grado de definición de los locutores textuales y queda supeditado y acentuado, lógicamente, con la aparición, como locutores, de personajes estereotipados del teatro breve. Están igualmente presentes, aunque de modo puntual, algunos juegos escénicos simples fundados en el desplazamiento de los intérpretes o la oposición de dos o varios espacios de interpretación —como en nuestro ejemplo donde el espacio de la interpretación fue muy probablemente dividido en tres espacios escénicos diferenciados: el de los marineros, el del puerto y el de la salva.

Señalemos, además, que la parateatralidad de los villancicos pasa, como se puede comprobar al abrir cualquier pliego de villancicos por la presencia de no pocos personajes procedentes generalmente del teatro breve, dando así lugar a villancicos de personajes tipo, por lo general presentes en composiciones ubicadas al final de los nocturnos, cuya principal función era lúdica. Estos textos pueden quedar distinguidos, según la tipología establecida por Josep María Gregori¹⁸, en tres principales categorías: los villancicos de personajes tipo que se caracterizan por una «reelaboración pseudolingüística» —personajes peninsulares (asturianos, gallegos, catalanes, portugueses) y extranjeros (guineo o negro, gitanos), personajes con alguna deficiencia ortofónica (el tartamudo), etc.—; los de personajes que representan una «papel social específico» —pastores y campesinos, sacristanes, alcaldes, rodrigones y dueñas, etc.— y, finalmente, los que representan una «temática naturalista y de factura elevada», como, por ejemplo, el diálogo entre el asno y el buey, en el establo que vio nacer a Cristo, Demócrito y Heráclito, etc.

La aproximación entre villancico y teatro breve descansa asimismo en la adopción de ciertas estructuras y ciertos géneros literarios como podemos apreciar en un recurso a la estructura de desfile, uno de los procedimientos más importantes del teatro breve¹⁹, o al género jacaresco. En efecto, y sin querer indicar una influencia directa del teatro menor,

¹⁵ Resulta interesante este último dato en la medida en que, tal como el espectador de teatro a la italiana definido por Anne Ubersfeld, el auditor de villancicos se convierte en el «voyeur impotente» que repite «el papel que es [o, a nuestro parecer, debe ser] el suyo en la vida» (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor-Éditions sociales (*Essentiel*, 11), 1982, pp. 45-46). Además, en el caso de composiciones con una finalidad apologético, el autor puede franquear esa frontera que existe entre el espacio de la ficción y el del auditorio con fines muy peculiares.

¹⁶ A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷ En efecto, Álvaro Torrente estudió el villancico *Los figurones ridículos en Salamanca*, escrito para la catedral de Salamanca e interpretado durante las celebraciones navideñas de 1729, subrayando que fue representado como intermedio escénico. Este intermedio combinaba textos declamados por personajes que sin duda alguna estaban disfrazados con partes cantadas por un coro y un solista (A. Torrente, «Un villancico danzado y representado: *Los figurones ridículos en Salamanca*», en Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet (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. 495-516).

¹⁸ J. M. Gregori, «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet (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. 375-376.

¹⁹ J. Huerta Calvo, «Formas de la oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, 7 (1988), p. 27.

constatamos que el principio fundado en la sucesión de personajes fue también adoptado por los villancicos del siglo XVII. Según los propios autores de la época, la Adoración de los pastores constituye un ejemplo de desfile del que se sirven para introducir el procedimiento estructural. En el octavo villancico de la serie navideña escrita en 1683, el zaragozano Vicente Sánchez presenta la llegada por vía marítima de los representantes de las distintas naciones venidas para festejar el nacimiento del Redentor. Esta estructura de desfile se acompaña en muchas ocasiones de otro procedimiento frecuente en los villancicos, el de la metáfora hilada conocida como «en metáfora de».

En lo que a la jácara respecta, era imprescindible en las series de villancicos dedicadas a la doctrina de la Inmaculada Concepción y a la Navidad. En las series inmaculistas suele ser una composición conclusiva, colocada en quinta posición. En este caso preciso, las jácaras serán invectivas proferidas contra el diablo. En las series navideñas, la jácara aparece las más veces en apertura del segundo nocturno. El contexto eufórico de la Navidad resulta ser entonces el principal argumento evocado para justificar la presencia de estas composiciones.

Cerraremos este breve y rápido recorrido analítico de las deudas contraídas por el villancico con el género dramático, y, como vemos, más especialmente con el teatro breve con la presencia de las mojigangas. Como subraya Catalina Buezo, mientras las mojigangas representadas durante el carnaval o el Corpus Christi se convertían en *intermezzi* de las piezas profanas o de los autos sacramentales, los de las fiestas de invierno —más concretamente del solsticio de invierno— fueron integrados progresivamente en el repertorio del villancico navideño. Son, si se tiene en cuenta su morfología, sus rasgos caracterizadores y su dramaturgia, semejantes a las mojigangas seculares representadas durante las demás estaciones del año²⁰. En el villancico, la mojiganga, cuyo uso se justifica tanto por la euforia de la fiesta litúrgica como por el disfraz humano adoptado por Dios al nacer el Redentor, se caracteriza por su vena burlesca, la presencia de instrumentos de música populares y ruidosos, el baile, el disfraz grotesco y simbólico de los personajes así como por la adopción de la citada técnica del desfile²¹.

AUTORES DE VILLANCICO Y DE TEATRO BREVE

Y es que, en la mayoría de los casos, los poetas villanciqueros eran autores asimismo de no pocas piezas pertenecientes al teatro breve. Así fue el caso, por ejemplo, de Manuel de León Marchante, autor de dieciséis entremeses, tres bailes y cinco mojigangas; de Sor Juana Inés de la Cruz, que escribió treinta y dos loas —ocho sagradas y veinticuatro profanas—, un sainete y un sarao; o también José Pérez de Montoro, que fue autor de cuatro loas —tres palaciegas y una sacramental—, un baile y un entremés.

Me centraré principalmente en la obra del poeta setabense Pérez de Montoro, que fue a partir de los años de 1680, como indicamos en otras ocasiones²², uno de los escritores de villancicos más afamados, fecundos y originales de su tiempo. Compone así en 1683 una larga serie de catorce obras para su interpretación, para Navidad y Reyes (en 1684) en el convento de las Descalzas Reales. A principios del año de 1684 son interpretados otros villancicos compuestos por nuestro poeta en el convento real de la Encarnación. Cinco obras navideñas suyas cantadas en 1685 en la catedral de Toledo, primada de las Españas, serán interpretadas de nuevo en la Capilla Real en 1686, en presencia de la pareja real y del duque

²⁰ C. Buezo Canalejo, *La mojiganga dramática : historia y teoría*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 175-187, 353-397.

²¹ C. Buezo Canalejo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro, I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993, p. 93.

²² A. Bègue, «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro», p. 134, y *Recherches sur la fin du Siècle d'Or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*, pp. 16-18 y 216-217.

de Medinaceli, entonces primer ministro y protector del poeta. De la misma manera, durante los Maitines de Navidad de 1686, se cantan en el convento real de la Encarnación otra serie de villancicos compuestos por nuestro escritor. Pérez de Montoro volverá a escribir cantos para dicha regia institución religiosa para Reyes de 1688. La estancia cortesana de nuestro poeta explica el hecho de que, a partir de 1688, año de su vuelta a Cádiz, se haya convertido en el autor oficial de los villancicos cantados durante las principales fiestas litúrgicas celebradas por la catedral de la ciudad portuaria: Pentecostés, en 1687, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694 y 1695; la Inmaculada Concepción en 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693 y 1694; y Navidad, en 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693 y 1694. Cabría añadir a estas composiciones religiosas las escritas por encargo de instituciones tanto civiles como religiosas.

ESTRUCTURAS SIMILARES

Ahora bien, como autor de villancicos Pérez de Montoro parece haber recurrido, para las réplicas iniciales de su *Loa sacramental al nacimiento del hijo de Dios y con su auto al nacimiento de Sueños hay que verdad son*, de don José Pérez Montoro, que la hizo el año de 701 para los acólitos de la catedral de la ciudad de Cádiz, a una estructura parecida a la de algunos villancicos dialogados:

MENANDRO	<p>¿Qué es esto, dioses divinos, que parece que hacen fiestas los Cielos, y hasta saberlo mi alma vive suspensa? No se han visto más alegres estos prados y estas selvas jamás; ¿qué puede ser esto? Algún gran misterio encierra.</p>	5
SILVANO	<p>¿Si nace algún Rey al mundo, o comunica a la tierra el Cielo secreto alguno? ¿Qué novedad es aquesta? ¿Hay tal luz y resplandor? ¿Hay tal día, hay tal grandeza? Alegre se muestra el valle, dél la tristeza se ausenta.</p>	10 15
MENANDRO	<p>No sé qué misterio es éste que los corderillos juegan de contento con las madres brincando en la verde hierba. ¿Si se hace fiesta al dios Pan este día? ¿No hay quien sepa decirme qué significa esta suspensión tan nueva?</p>	20
SILVANO	<p>Espantado estoy de ver que se ha vuelto primavera este día, y que las plantas por arrojar flor revientan; parece que estoy dormido, que es lo que mi vista ciega</p>	25 30

	mira, que tal alegría mi corto saber eleva.	
MENANDRO	Silvano.	
SILVANO	Menandro amigo.	
MENANDRO	Sabes tú acaso qué sea esta fiesta y alegría.	35
SILVANO	¡Pardiez! No sé cosa cierta. Sólo lo que te diré, que estando yo en la dehesa repastando mi ganado, oí que con voces bellas cantaban por esos aires mil alegres chanzonetas unos zagales hermosos que iban volando.	40
MENANDRO	Pues ¿vuelan?	
SILVANO	Sí, a fe, y con muy ricas alas y de colores diversas que parecen guacamayos en las plumas.	45
MENANDRO	¡Oh, quién fuera digno de saber lo que es!	
	<i>Sale un ángel y ellos se admiran.</i>	
ÁNGEL	Yo quiero hacer que lo sepas: Habéis de saber, amigos, que hoy de la humana librea del hombre se viste Dios, tomando su carne misma. Hoy nace temblando al hielo; hoy se cumplen a la letra las antiguas profecías. Los Santos Padres se alegran de que nazca aqueste niño, pues dél su remedio esperan con vuestros primeros padres, Patriarcas y Profetas. Y hoy en un portal humilde aqueste gran Rey se apea, que sólo servía en Belén de acoger de noche bestias. Entre unas humildes pajas la Virgen santa se alberga; José, su padre adoptivo, llora de ver su pobreza. Está el portal hecho un cielo, mas ¿qué mucho que lo sea	50 55 60 65 70
	<i>Humillase</i>	

fiesta en él quien le crió
 con su Divina Potencia?
 Partid a Belén, amigos,
 y llevadle algún ofrenda,
 que es niño que lo agradece
 como con buena fe sea.

75

El análisis sistemático de los villancicos que propusimos en trabajos anteriores presentaba entre otras unas estructuras básicas fundadas en la interacción verbal de varios locutores²³. Dos de ellas se basan en la modalidad de enunciación interrogativa de una primera réplica. La primera reside en la utilización de un locutor inicial en situación de inferioridad intelectual o de informaciones respecto a su o sus interlocutores. Esta deficiencia se manifiesta mediante el cuestionamiento dirigido a los demás locutores; cuestionamiento que acarrea una respuesta del destinatario —por lo general, el segundo locutor, pero también una sucesión de varios locutores—, que proporcionan de esta manera la información solicitada. La segunda estructura se presenta como el cuestionamiento del locutor inicial, inferior en conocimiento, que puede dar lugar a una «estructura de debate» al provocar una oposición entre dos locutores que muestran su desacuerdo sobre la respuesta que hay que dar. Las dos estructuras fundadas en una modalidad de enunciación interrogativa puesta al inicio de las obras permitía, mediante la creación de un juego de preguntas y respuestas explicativas o de un conflicto, donde la argumentación de cada opositor quedaba puesta de relieve, definir y explicar mejor las doctrinas de la Iglesia católica²⁴.

Por supuesto estas estructuras puedan presentar variantes, como ocurre en el ejemplo siguiente, sacado del villancico apertural de la serie de 1691 dedicada a Pentecostés:

ESTRIBILLO

- | | |
|--------------------------------------|----|
| 1. ¿Qué es esto, Cielos? | |
| 2. ¿Qué es esto, Cielos? | |
| 3. ¿Quién ha ordenado? | |
| 4. ¿Quién ha dispuesto, | |
| que a la tierra, al agua, y al aire, | 5 |
| dé vida el fuego ? | |
| 1. ¿Qué es esto, Cielos? | |
| 2. ¿Qué es esto? | |
| 3. ¿Si es acaso, que en cada | |
| mundo pequeño, | 10 |
| hasta hoy no fueron cuatro | |
| los elementos? | |
| 4. ¿Qué es esto, Cielos? | |
| Pero ¿quién no conoce? | |
| ¿Quién no está viendo, | 15 |
| que la tierra, el aire, y el agua | |
| vienen de nuevo? | |
| Porque baja la llama divina | |
| fortaleciendo, | |
| y avivando el calor limitado | 20 |
| con fuego inmenso. | |

²³ A. Bègue, «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro», pp. 140-142.

²⁴ Así, pues, más de la mitad de las réplicas que presentaban una modalidad de enunciación interrogativa estaban dedicados a la Inmaculada Concepción y a Pentecostés, lo que puede explicarse por el carácter fundamentalmente doctrinal y didáctico de estas composiciones cuya finalidad lúdica es, a la inversa de los villancicos de Navidad y Reyes, fuertemente atenuado.

como el mayor Lo estimamos:
 pues ¿qué importara que rica
 el América abundara
 en el oro de sus minas,
 si esterilizando el campo 55
 sus fumosidades mismas,
 no dejaran a los frutos
 que en sementeras opimas
 brotasen? Demás de que
 su protección no limita 60
 sólo a corporal sustento
 de la material comida,
 sino que después, haciendo
 manjar de sus carnes mismas
 (estando purificadas 65
 antes, de sus inmundicias
 corporales), de las manchas
 el Alma nos purifica.
 Y así, atentos a su culto,
 todos conmigo repitan: 70

ELLOS, Y MÚSICA ¡En pompa festiva,
 Celebrad al gran Dios de las Semillas!

(Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, III. Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 3-5)

El mismo procedimiento queda reflejado en las loas palaciegas de Sor Juana Inés de la Cruz, como ocurre en la *Loa en celebración de los años del Rey nuestro señor don Carlos II*:

[*Cantan dentro:*]

CORO 1 Hoy, al clarín de mi voz,
 todo el Orbe se convoque;
 que, a celebrar tanto día,
 aun no basta todo el Orbe.
 Hoy, para el Natal de Carlos, 5
 vistan libreas los Montes,
 púrpura y oro las Rosas,
 nueva fragancia las Flores.
 ¡Que es bien que la Tierra
 venere y adore, 10
 al que en sus distancias
 fija sus pendones!

CORO 2 Hoy a la dulce armonía
 de mis bien templadas voces,
 los Orbes Celestes paren 15
 sus movimientos veloces.
 Hoy, para el Natal de Carlos,
 de tejidos resplandores
 vistan galas las Estrellas,
 de rayos el Sol mejore. 20
 ¡Que bien es que el Cielo

celebre y honore,
a quien es columna
de su Templo, inmóvil!

Estríbillo

AMBOS COROS	y en fin, Cielos, Estrellas, Tierras, Montes, celebrad a Carlos, ínclito joven que hoy a su edad acompaña, a quien el Mundo venera, una nueva primavera, con que fertiliza a España.	25 30
	¡Y en su Natal hermoso, para que asombre, los Elementos mismos estén conformes!	

(Sor Juana Inés de la Cruz, *Íbidem*, pp. 279-281)

En el caso de los loas de Sor Juana Inés de la Cruz, las réplicas exhortativas del o de los locutores iniciales, que resultan ser cantos y acompañados musicalmente, forman una escena introductoria —señalada paratextualmente como tal— que deja paso a la salida de personajes, alegóricos o no, que corresponderán a la modalidad yusiva mediante un acatamiento de la misma.

De la misma manera, en la gran mayoría de los villancicos, la estructura interaccional iniciada por una modalidad yusiva introduce, por lo general, a un primer locutor que, manifestando una superioridad por su particular (y retórico) conocimiento del motivo de la fiesta, no da a sus interlocutores la o las informaciones suficientes para un buen entendimiento de la exhortación. La retención de información puede provocar una reacción interrogativa de estos últimos, a la que puede contestar o no el locutor inicial para comprender la situación. La adhesión del interlocutor se traduce concretamente por la recuperación de la modalidad yusiva por parte del o de los interlocutores, que se hacen el eco del mensaje inicial de locutor primero. En el caso de una ausencia de respuesta, se desarrollan normalmente los elementos de información en las coplas.

En los versos iniciales de su *Loa al redentor patriarca san Pedro Nolasco, que compuso para el Colegio de la Concepción de Mercenarios Calzados de Alcalá de Henares*, Manuel de León Marchante sustituye la modalidad yusiva por una asertiva, pero con idéntico resultado estructural y programático:

Canta la Música dentro.

En la complutense Atenas
hoy celebran los ingenios
al Redentor redimido,
segundo Moisés del pueblo.

Sale Minerva vestida de gala, con banda, espadín y bastón, y una corona de laurel en la cabeza.

(Manuel de León Marchante, *Obras poéticas póstumas*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1722, pp. 209-210, vv. 1-4)

Y es que los villancicos comparten con ciertos tipos de loa, principalmente la sacramental, la palaciega y la de casas particulares, ciertas características genéricas fundamentales. Coinciden en el carácter circunstancial y/u ocasional de su escritura, en un

marco extremadamente eufórico y festivo: bodas, nacimientos, aniversarios, llegadas de los miembros de la familia real en el caso de las loas palaciegas y fiestas litúrgicas en el caso de las loas sacramentales y los villancicos. En ambos casos, se puede apreciar la simultaneidad del conflicto dramático, manifestada por la fuerte presencia de marcadores que implican al espectador temporal —sincrónica y diacrónicamente (la redención del género humano en el caso de la literatura religiosa)— y espacialmente —coordinadas diacrónicas que presentan un espacio simbólico absoluto, que se integran bajo el epígrafe alegórico del *orbe*— propios de la escritura laudatoria y que crea la ilusión de una realidad envolvente, según los términos de Judith Farré²⁶, así como la ausencia, de forma general, de un conflicto dramático, que convierte el motivo festivo en el pretexto para la conmemoración y celebración, marcado por la retórica epidíctica, la retórica de la *laudatio*. Por último, la presencia de alusiones metateatrales o metapoéticas, según el género, donde se plantea la necesidad de una obra y un festejo que conmemoren la ocasión, y la importancia concedida al acompañamiento musical, total en los villancicos, puntual en el caso de las loas, son los otros de los puntos comunes del villancico y de la loa. Así, pues, arte dramático y villancico ejercieron una influencia mutua y recíproca, y la permeabilidad de la frontera que los separaba no hizo sino alimentar los debates de la licitud de ambos géneros a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Manuel, *Villancicos dieciochescos (La Colección malagueña de 1734 a 1790)*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Delegación de Cultura, 1973.
- BÈGUE, Alain, «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro», *Criticón*, 83, 2001, pp. 133-146.
- , *Recherches sur la fin du Siècle d'Or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004. Tesis doctoral inédita.
- , «Loa sacramental al nacimiento del Hijo de Dios, de José Pérez de Montoro: estudio y edición», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia (Anejos de *Criticón*, 17), 2006, pp. 65-76.
- , «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol», en Dominique Moncond'huy y Henri Scepi (eds.), *Les genres de travers: littérature et transgénéricité, La Licorne*, 82 (2007), pp. 133-156.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (ed.), *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid, Editorial Magisterio Español (Novelas y cuentos, 228), 1978.
- BUEZO CANALEJO, Catalina, *La mojiganga dramática: historia y teoría*, Madrid, Universidad Complutense (Tesis doctorales, 42/91), 1991.
- , *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro, I. Estudio*, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 19), 1993.
- FARRÉ VIDAL, Judith, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 73-74), 2003. 2 vols.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, Paris, Librería Europea de

²⁶ J. Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger (Estudios de Literatura, 73-74), 2003, vol. 1, p. 6. La dicotomía entre realidad y ficción apela a la simultaneidad del conflicto dramático para así envolver al auditorio en la participación conmemorativa de los valores panegíricos que ostenta

- Baudry (Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días, vol. I), 1838.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales», en Harm Den Boer, Javier Huerta Calvo y Fermín Sierra Martínez (eds.), (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi (Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8), 1989, vol. I, pp. 138-154.
- GIRAULT, Alain, «Deux *Timon d'Athènes*: Réflexion en 16 points sur 2 mises en scène de la pièce de Shakespeare», *Théâtre/public*, 5-6 (1975), p. 14.
- GREGORI, Josep Maria, «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet (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.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse (Langue et langage), 1966.
- HUERTA CALVO, Javier, «Formas de la oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 105-117
- JAMMES, Robert, «La letrilla dialogada», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro menor a partir del siglo XVII*, Madrid, CSIC (Anejos de *Segismundo*), 1982, pp. 91-118.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, *Obras completas, III. Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- LEÓN MARCHANTE, Manuel de, *Obras poéticas póstumas*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1722.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911-1916. 3 tomos.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PÉREZ DE MONTORO, José, *Obras póstumas líricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736. 2 tomos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 131), 1969.
- TORRENTE, Álvaro, «Un villancico danzado y representado: *Los figurones ridículos en Salamanca*», en Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet (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. 495-516.
- , *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Cambridge, St Catharine's College, 1997. Tesis doctoral inédita.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor-Éditions sociales (Essentiel, 11), 1982.