

Contra el diablo: los villancicos-jácaras para la Inmaculada Concepción

Alain Bègue

FoReLL – CELES XVII-XVIII. Université de Poitiers

Sabido es que la doctrina de la Inmaculada Concepción gozó de una fervorosa devoción popular en España, devoción respaldada por la actuación, desde el siglo XVI, de los monarcas españoles en favor de su reconocimiento como dogma por la Santa Sede. En Andalucía, esta devoción llegó incluso a convertirse en defensa encarnizada de la doctrina cuando, a principios del siglo XVII, se enciende la ciudad de Sevilla debido a una virulenta disputa entre los dominicos, seguidores de la tesis tomista, que excluye a la Virgen de todo pecado mortal y venial excepto del original, y las demás órdenes, encabezadas por franciscanos y jesuitas, máximos defensores de la doctrina. La violencia de los sucesos sevillanos conduce a Felipe III al envío de representantes a Roma para que la Santa Sede zanje el problema. Los esfuerzos españoles se verán recompensados con la promulgación, el 8 de diciembre de 1661, de la constitución *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, que prohíbe cualquier discusión que fuese en contra del sentimiento común y piadoso de la Iglesia¹. La alegría causada en Sevilla por esta ansiada promulgación no dejó de reflejarse en los villancicos del momento, como señalamos en un trabajo anterior donde estudiábamos el uso de este género poético-musical, de función teológico-lúdica, como recurso propagandístico por parte de las autoridades eclesiásticas².

Una aproximación a los pliegos de villancicos del siglo XVII conservados en las principales bibliotecas europeas pone en evidencia el papel apologético que tuvieron esas pequeñas piezas poético-musicales en todas y cada una de las ciudades que desempeñaron un papel relevante en la defensa de la doctrina marial. Las capillas e iglesias sevillanas se destacan así por la temprana —se conserva un pliego de 1628— y sistemática presencia de interpretación de series de villancicos en las importantes fiestas dedicadas a la Inmaculada Concepción: así en la iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel, en la iglesia de santa Ana de Triana, en la capilla del convento de Nuestra Señora del Carmen Casa Grande y, sobre todo, en la iglesia colegial del señor San Salvador y en la catedral de Sevilla.

Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación “Violencia y fatalismo en la literatura áurea: la jácara” (BU003A10-1) del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación de la Junta de Castilla y León.

¹ DTC, t. 7, primera parte, 1175.

² Alain Bègue.

Junto a Sevilla, Cádiz destaca también por su fuerte implicación en la defensa de la doctrina inmaculista. Y, en su caso, han llegado hasta nosotros los pliegos de las series de villancicos cantados con motivo de los maitines de la Inmaculada Concepción de los años 1688 a 1700. Esta implicación de la ciudad portuaria se explicaría, según destacaba el historiógrafo carmelita Jerónimo de la Concepción, por la primacía universal de aquella en el establecimiento y la difusión de la celebración del privilegio mariano. Según el religioso, san Basilio, primer obispo de Cádiz y miembro de la misma orden, habría sido quien instaurara hacia el año 37 las celebraciones inmaculistas en la ciudad, con anterioridad a otros templos de la Península y mucho antes de que la doctrina fuera adoptada por los demás países³. Menos hipotéticos que estas supuestas primacías son, por un lado, el juramento de la defensa de la doctrina marial hecho por los cabildos municipal y catedralicio en Cádiz en 1618⁴, y la petición, en la misma ciudad, el 5 de octubre de 1639, de que cada sermón sea precedido por una alabanza dedicada al “Santísimo Sacramento en nombre de la muy pura concepción de Nuestra Señora concebida sin pecado original”⁵. Siempre en Cádiz, en 1668, se fundaba un convento de religiosas descalzas de la Inmaculada Concepción Recoletos⁶ y se publicaban numerosas obras en defensa de la doctrina marial⁷. Además, la ciudad portuaria no dejó de hacer suntuosas celebraciones en fechas señaladas, como en 1654, después de que Felipe IV hubiera jurado su adhesión a la doctrina, o en 1662, después de la publicación de la bula del papa Alejandro VII⁸.

Así pues, el apoyo de Cádiz a la doctrina de la Inmaculada Concepción no podía dejar de reflejarse en las diversas manifestaciones promovidas por las autoridades tanto eclesiásticas como civiles de la ciudad. En lo que a los villancicos respecta, como una de las más llamativas peculiaridades de los textos escritos para la celebración de la Inmaculada Concepción en la catedral de Cádiz cabe destacar la presencia de villancicos-jácaras vejatorios e injuriosos dirigidos contra el diablo.

La presencia de la jácara en la conformación del villancico, bien como una de las partes constitutivas de una estructura bipartita, bien como elemento autónomo, no constituye en sí una novedad para la fecha en que se escriben los villancicos gaditanos que forman nuestro corpus textual. Este subgénero poético —en su época de consolidación, un romance y, tal como indica su nombre, una obra que presentaba, en su inicio, las desventuras de un jaque,

³ Jerónimo de la Concepción, t. 1, 247-250.

⁴ Archivo Histórico Municipal de Cádiz (AHMC), Actas capitulares, lib. 9, f. 197.

⁵ AHMC, Actas capitulares, lib. 20, f. 428.

⁶ Arturo Morgado García, 58-59.

⁷ Arturo Morgado García, 127-128.

⁸ Jerónimo de la Concepción, t. 2, 191-195.

personaje fanfarrón y bravucón, la actividad marginal de los habitantes del mundo del hampa, siempre vinculada a actos delictivos y castigos ejemplares—había adoptado progresivamente características formales teatrales, con la incorporación del diálogo, y ya venía ofreciendo desde sus orígenes unos rasgos musicales, si consideramos que uno de sus antecedentes posibles podrían ser “las cancioncillas que se intercalan o sirven de cierre a las obras dramáticas de Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro”, y que “acaban cantando la vida de los jaques o maleantes en una lengua también especial y críptica, la germanía”⁹. Si se añade, a la íntima relación de la jácara con el teatro y la música, el procedimiento de construcción *en metáfora de*¹⁰ —que crea un tejido metafórico fundado en la superposición de dos realidades, uno metafórico, en el caso que nos interesa, las reyertas entre valientes y guapos, y otro bíblico, la lucha de María y de Cristo contra el demonio, y que engloba la totalidad de la obra—, se puede explicar la inserción, en el siglo XVII, de la jácara en los villancicos, sobre todo en cuanto género poético-musical y parateatral. Como podremos comprobar en el ejemplo siguiente, se pone de manifiesto cómo el lenguaje de germanía se diluye en los villancicos jacaescos, en los que sólo algunos términos recuerdan el mundo del hampa:

Villancico III

La flor de la bizarría,
y el non plus de lo bravato
sale a campar, como digo:
¡Alerta, señores bravos!
Una niña es la valiente,
ríndase todo cristiano,
pues se acobarda el infierno,
si de su aliento oye el bramo.
Ni teme, ni debe al mundo,
porque al fin pie tan alto
que al sol meterá en cintura,
y a la luna en su zapato.
Es matadora tan libre,
que dando muerte a un espanto,
no consiente su valor
que la arguyan de pecado.
Aquel temerón, que llaman
el culebrón del manzano,
pretendió darle culebra,
y ella le dio un sepan cuantos.

⁹ Catalina Buezo Canalejo, 93.

¹⁰ Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales*, 1602-1614, et José de Valdivielso, *Romancero espiritual*, 1612 (4 ediciones entre 1612 y 1614).

Salieron a un desafío
cuerpo a cuerpo, y brazo a brazo,
y con su planta la niña
dejó al crudo boqueando.
Si parece que esto es mucho,
no hay, por dios, de qué admirarlo,
porque este triunfo la niña
por gracia sólo ha llevado.
No la busca la justicia,
que en ella no tiene mando,
porque su honor y su brío
llevan el derecho a salvo.
Pasar quiere tan sin culpa
por los siglos y los años,
que por la madre de dios
deja su ser apurado.
Como una reina se estima,
y esto con tan lindo trato,
que puede hacerlo, por cristo,
en creyentes a los santos.
Mas ya todos lo confiesan,
pues rendidos a su amparo,
por madre de pecadores
todo el mundo le ha aclamado.
Hasta dios, viven los Cielos,
con ella principio ha dado,
siendo un principio dios,
al despique de un agravio.

Estribillo

Esta sí, temerones,
que es valentía,
pues matando al más bravo
nos da la vida;
y es la linda gracia,
que a vista de la culpa
tan libre se salga.
¡Vaya, vaya,
campe su estrella,
porque al mundo no paga,
ni tiene deuda,
que es la más pura,
que es la más bella,
y el ave más divina
de gracia llena!

Además, desde el punto de vista pragmático, la simple mención hecha al subgénero poético le permite al público saber que la tonalidad de la obra será ligera y, en no pocas ocasiones, fuente de comicidad. El anunciar el uso de la jácara es un recurso del que se sirve el autor para apartarse de cualquier responsabilidad cuando proceda a ciertas representaciones bíblicas audaces y prosaicas.

Adscritos a esta tradición, resulta en cambio significativa y singular de las series de villancicos gaditanas la presencia de villancicos-jácaras que presentan al diablo como interlocutor directo o indirecto de uno o varios discursos ofensivos e injuriosos. Aparecen únicamente en las series escritas por José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627-Cádiz, 1694), quien fuera uno de los poetas y villanciqueros de más prestigio de todo el país, escritor “oficial” de la catedral gaditana y autor de treinta y ocho villancicos dedicados a la Inmaculada Concepción, lo que lo convierte en uno de los escritores villanciqueros más fecundos del siglo XVII en el tema. Estas series de villancicos escritas para la catedral de Cádiz con motivo de la fiesta de la Inmaculada Concepción constan todas de cinco composiciones. Y los villancicos-jácaras contra el diablo son, excepto en el caso de la serie de 1689, donde aparece por primera vez y en tercer lugar, los villancicos conclusivos de todas las demás series elaboradas entre 1690 y 1694.

Ahora bien, el hecho de concluir una serie de composiciones dedicadas a la Virgen con una jácara que cubre de invectivas al diablo parece obedecer a una convención literaria. No sólo aparece en las series de villancicos, sino también como conclusión de otras manifestaciones públicas literarias. Por ejemplo, un certamen poético organizado en 1653 en Sevilla con motivo de la Inmaculada Concepción y de la Asunción. Este se cerraba con el poema “¡Oh perro! ¿A María tú?”, escrito por el poeta sevillano Fernando de la Torre Farfán, tal como se indica en el impreso “Después de leídas las poesías y repartidos los premios, para poner fin al certamen hizo el siguiente romance para dar vejamen al demonio”¹¹.

Por otra parte, la ubicación de estas composiciones obedece a una gradación de los villancicos en el seno de las series que conforman. Como señalamos en otras ocasiones, las series suelen empezar con una primera obra dedicada a la exhortación y a la majestad del objeto de la celebración para dejar paso a unos cantos definitorios y explicativos del misterio inmaculista y concluir con un último poema lúdico.

¹¹ *Poesías de Don Fernando de la Torre Farfan Insigne poeta sevillano. Copiados de los originales del autor y algunas q tenía en la memoria dictadas por el mesmo* (Sevilla: Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 58-2-25, ff. 157v-160v).

La cabeza de estos últimos villancicos plantea, desde los primeros versos, el propósito mismo de su composición, al tiempo que busca una justificación para su propia existencia:

1. Ya que nunca duerme el diablo,
 porque rabie y se entretenga,
 lleve al uso la costa
 un poco de cantaleta.
2. Jacarilla, jacarilla. 5
3. Que le sople, que le encienda.
 4. Que le atice, que le ahume.
 1. Que le abrase y que le escueza.
 2. ...porque vea con qué gracia
 le casca entre ceja y ceja... 10
 3. ...la que hoy se concebe pasmo
 de humildad contra soberbia.
- TODOS.*
 Oiga, atienda, escuche y calle,
 que no es más de una ligera
 jacarilla, jacarilla, 15
 que la abrase y que le escueza.
 (OP, II, X, 151, IC, 1691, V5, vv. 1–16)

Como era de esperar, el propósito injurioso y vejatorio de estos villancicos-jácaras aparece también en la adopción de un léxico denigrante. En los casos que nos interesan, y como no podía ser de otra manera, los apelativos insisten, por un lado, en el deplorable aspecto del ángel caído tras tanto tiempo pasado en los fuegos infernales —“diablo del tizo” (1690, V5, v. 13), “el tostón del abismo” (1690, V5, v. 33), “el chicharrón eterno” (1691, V5, v. 17), “el hollón del abismo” (1691, V5, v. 21), “el tizón” (1691, V5, v. 22)— y, por otro, en su estupidez —“pobre babieca” (1691, V5, v. 56)—. La procedencia abismal del demonio se refleja asimismo en la naturaleza de sus atributos sacados de la cotidianidad más prosaica:

Oiga el chicharrón eterno,
 que se fríe, porque en fuerza
 de su yerro, su vasija
 es sartén, aunque es caldera.
 (OP, II, 151, IC, 1691, V5, vv. 17–20)

Otros atributos se refieren al estado físico provocado por su caída:

Pues ráigasele del casco,
 que no sabrán, ni su lepra,
 ni su tiña, ni su roña,
 lo que hoy pasa en la limpieza;
 (OP, II, 152, IC, 1691, V5, vv. 37–40)

éste, pues, que por soberbia
 hoy se ve desparrapado,
 pobre, mísero y astroso,
 que es lo que conserva de astro;
 (OP, II, 170, IC, 1693, V5, vv. 59–62)

Otros apelativos acuden a insultos, como *perro*:

Este can, este Cerbero,
 por quien al Género Humano
 se abrieron las puertas negras,
 y las blancas se cerraron;
 (OP, II, 170, IC, 1693, V5, vv. 35–38)

En la caracterización moral del diablo tampoco puede dejar de destacarse su falta de honra al haberse valido de una superchería para engañar a la primera mujer:

Oiga ese diablo del tizo,
 que astuto, más que valiente,
 campaba en el mundo sólo
 porque aconsejó una muerte.
 (OP, II, 143, IC, 1690, V5, vv. 13–16)

este negociante astuto,
 que sin el *tanto más cuanto*
 nos da los gustos a riesgos,
 y los placeres, a daños;
 (OP, II, 170, IC, 1693, V5, vv. 39–42)

En cuanto al sistema verbal que los versos de estos villancicos actualizan, pone de manifiesto la violencia tan característica y convencional de las jácaras al traducir la lucha eterna y enconada que libra el género humano contra el diablo: “sacudir”, “raigar el casco” (1691, V5, v. 37), “romper la cabeza” (1691, V5, v. 52), “descalabrar la cholla” (1693, V5, v. 76–77), “rajar el casquete” (1690, V5, v. 48), “reventar” (1690, V5, v. 60).

El mismo propósito denigratorio se encuentra en la deslexicalización de giros fraseológicos vinculados al blanco de la burla:

Vaya de jácara, vaya,
 y lleve la antigua sierpe,
 no a lo del diablo sea sordo,
 porque importa que oiga y lleve.
 (OP, II, 142, IC, 1690, V5, vv. 1–4)

Este último ejemplo evidencia, a nuestro parecer, una de las características más destacables de estos villancicos-jácaras contra el demonio. Porque el análisis de las modalidades de enunciación de nuestros villancicos subraya, en efecto, un

claro predominio de la modalidad yusiva, con una abundancia abrumadora de imperativos que permiten anclar la relación del público con el yo poético-locutor hablante en el tiempo de la enunciación, creando de esta manera un acercamiento de los dos espacios, el del locutor-intérprete y el del público auditorio, al tiempo que manifiestan la superioridad del locutor, puesto que los insultos, que pertenecen a la pragmática del lenguaje, al suponer un acto ilocutorio, tienen como propósito poner al receptor, según un mecanismo de “Estímulo → Respuesta”, en una situación tal que está obligado a reaccionar a la agresión verbal, bien por la queja, bien por el enfrentamiento físico o bien por la huida. Sucede entonces que la incapacidad del diablo para contestar a las vejatorias y amenazadoras palabras del locutor se traduce en una superioridad efectiva de la comunidad formada por éste y el público:

¿Ah, del villano tizón,
que fue noble serafín
y su mucho madrugar
redujo a eterno morir?
¡Salga aquí! 5
¡Salga aquí! ¡Si es lucero, salga aquí!
Que para hacerle noche el humo infeliz,
con que ha de llorar,
basta que nuestra Aurora
empiece a reír. 10
¡Salga aquí! ¡Salga aquí!

Coplas

Vaya este asonante agudo
que le pienso sacudir
sobre la bestia infernal,
a ver si el diablo es sutil. 15
Diga el bruto, quien le dijo
que le había de salir
del modo que lo pensó
el Eritis sicut dij.
(OP, II, 122, 1689, V3, vv. 1–19)

Vaya de jácara, vaya,
y lleve la antigua sierpe,
no a lo del diablo sea sordo,
porque importa que oiga y lleve.
Vaya de jácara, vaya; 5
lleve y vaya, vaya y lleve.
Y pues de lo que hoy le diga
cualquier pobre penitente,
nunca bien puede pesarle,

llevará mal que le pese: 10
Vaya de jácara, vaya;
lleve y vaya, vaya y lleve.

Jácara

Oiga ese diablo del tizo,
 que astuto, más que valiente,
 campaba en el mundo, sólo 15
 porque aconsejó una muerte.
 Oiga, y calle: y si le digo
 que vea, sé que no puede,
 porque hay quien para un instante
 le hizo ciego eternamente. 20
 Díganos cómo fue aquello
 de caer, tomando adrede
 la mañana para nunca,
 y la noche para siempre.
 (OP, II, 142-143, 1690, V5, vv. 1–24)

Esta superioridad del yo lírico-locutor puesta de manifiesto a través de una importante presencia del imperativo —fuerte presencia que provoca un real sentimiento de asalto, cercano al sentido primero del verbo latín *insultāre*, “saltar contra”— aparece claramente cuando se le niega al demonio el derecho —virtual— a la palabra y se le atribuye una discapacidad que recuerda su papel en el pecado original. Así, por ejemplo, en los versos siguientes:

Oiga, y calle: y si le digo
 que vea, sé que no puede,
 porque hay quien para un instante
 le hizo ciego eternamente.
 (OP, II, 143, 1690, V5, vv. 17–20)

En otros versos antes aludidos veíamos cómo se le negaba incluso el derecho a no oír el ataque verbal del locutor:

Vaya de jácara, vaya,
 y lleve la antigua serpe,
 no a lo del diablo sea sordo,
 porque importa que oiga y lleve.
 (OP, II, 142, IC, 1690, V5, vv. 1–4)

El locutor domina el espacio enunciativo mediante una apropiación incesante de este (a través de encadenamientos de imperativos y, a veces, de interrogaciones retóricas), pero también y sobre todo porque el diablo no puede contestar a este ataque verbal al quedar silenciado por la presencia de un locutor generalmente único en las coplas. Además, en el caso de una modalidad de enunciación interrogativa, al no poderse albergar duda alguna en cuanto a las

respuestas, resulta una evidencia el reconocimiento por parte del público receptor de la supremacía de la acción divina y de María Inmaculada.

En este sentido, el villancico de 1694 presenta en sus coplas una interesante estructura fundada en la sucesión de cuatro locutores que expresan un idéntico criterio, pareciendo formar una barrera fónica que impide cualquier posibilidad de intervención vocal del diablo. La unión de los locutores y la sensación de delimitación de una frontera vocal se ven reforzadas por la sucesión de anáforas que forman un verdadero tejido verbal y sonoro:

Corrido

1. Sal aquí, perro maldito,
.....
 2. Sal aquí, cazarratones
.....
 3. ¿Pensabas, di, pobre tonto,
.....
 4. ¿Pensabas, como gran bestia,
.....
 1. Pues tómate en un instante
.....
 2. Tómate si muda el nombre
.....
 3. Tómate, si hará la niña [...]
.....
 4. Pues allí es que no es terrible
.....
 1. Allí es que no estaba escrito,
.....
- (Real Academia de la Historia, Ms. 9-2616, f. 238v, IC, 1694, V5, v. 25, 29, 33, 37, 41, 45, 49, 53 et 57)

La invectiva formulada contra el diablo, interlocutor virtual, adquiere progresivamente más fuerza en la medida que las réplicas de los locutores se imbrican formando una sola y única frase. Además, la unión de los locutores, a la que se asocia naturalmente un auditorio que comparte la misma aversión hacia el que estuvo en el origen del pecado original y que, por esa misma razón, identifica a los locutores del villancico, manifiesta de este modo la aplastante superioridad de la comunidad de los feligreses sobre la figura así marginalizada del diablo.

Aunque la Inmaculada Concepción aparece en otras composiciones descrita con los atributos de una guerrera que lucha con fuerza a la cabeza de sus huestes celestiales, los villancicos-jácaras presentan una violencia verbal y pragmática ausente de las composiciones explicativas y definitorias, violencia no

sólo perfectamente avalada por las características intrínsecas del género jacaresco, sino también apoyada en el hecho de que estas obras suponen un exutorio para el auditorio, que venía a canalizar una suerte de descarga emocional; supondrían, en otras palabras, una especie de catarsis colectiva para un público al que se le recuerdan sin cesar sus deberes de cristianos. Como en algunas piezas de teatro breve, las series dedicadas a la Inmaculada Concepción concluyen con un apaleamiento, no general, sino dominado y dirigido hacia un demonio “tonto y apaleado”.

Y en fin, de este instante dice
 que sobre lo desmembrado,
 que le tiene el Sacro Leño,
 es para él segundo palo.
 (OP, II, 171, IC, 1693, V5, v. 87-90.)

Esa violencia, que en palabras de Maravall¹² pareció caracterizar la cultura barroca, es desplazada hacia un objetivo común y se transforma en una risa, verdadero factor de cohesión de los feligreses en esa búsqueda constante de una participación de estos en el espacio ficcional. Ya Maravall había destacado esta búsqueda de participación del espectador como procedimiento de persuasión propio de la sociedad barroca¹³. De la misma manera que otras composiciones burlescas que manifiestan el menosprecio y la victoria aplastante de la Virgen sobre el demonio, el villancico conclusivo de las series inmaculistas analizadas podría entonces estar formando parte de las estrategias establecidas por la Iglesia con el propósito de obtener la cohesión de la comunidad católica.

Como un intento de ampliar los límites de esos procedimientos de cohesión a los demás villancicos podrían percibirse los casos en que al esquema estructural fundado en la exhortación inicial, característica del villancico, Montoro añade en varias ocasiones el empleo de las dos primeras personas del plural. El primer villancico de la serie de 1693 repite a modo de estribillo los versos “Servid y sirvamos, / cantad y cantemos”. En este caso, el locutor se dirige al auditorio mediante la utilización de la segunda persona del plural del imperativo para incluirlo después en el espacio textual al emplear la primera persona del plural. Nuestro poeta procede de manera más sutil cuando recurre al presente de indicativo combinado con la primera persona del plural en la modalidad asertiva, como ocurre en el ejemplo siguiente:

Con licencia de las luces,
 hoy, que el ruido de los rayos
 quiere que el diablo sea sordo,
 es menester que oiga el diablo:

¹² José Antonio Maravall, 427.

¹³ José Antonio Maravall, 169.

pues si el pobre no supo
 cómo ni cuándo
 se encendió la luz bella
 que hoy *adoramos*,
 (OP, II, p. 169, 1693, IC, V5, vv. 1–8)

Montoro supo también poner en práctica estrategias propias de las obras dramáticas, cuando los locutores se convierten en verdaderos personajes que transmiten indirectamente un mensaje al auditorio. El poeta hace así uso del tropo comunicacional que, según lo define Catherine Kerbrat-Orecchioni, se produce “cada vez que se opera, bajo la presión del contexto una inversión de la jerarquía normal de los destinatarios: es decir cada vez que el destinatario que, en virtud de los indicios de alocución pasa en principio por ser el destinatario directo, no constituye en realidad más que un destinatario secundario, mientras que el verdadero alocutario es en realidad el que tiene en apariencia el estatuto de destinatario indirecto”¹⁴. En los ejemplos que siguen vemos claramente esta desviación de la trayectoria locutoria hacia el auditorio mediante el uso de frases yusivas implícitas.

Sí es menester;
 María es merecedora
 de lo más, y aunque la den
 cuanto obsequioso toca al sacrificio,
siempre es mayor culto el obedecer,

 Sí es menester,
 porque de esta aurora el limpio,
 puro, intacto amanecer,
ni duda ya el mundo lo claro que está,
 mas con el precepto, sin ojos se ve,
 (OP, II, p. 167, 1693, IC, V3, vv. 41–45
 y 53–57)

Así pues, al componer para el capítulo de la catedral de Cádiz esos villancicos que serán interpretados para la celebración de la Inmaculada Concepción, Pérez de Montoro no sólo hacía prueba de una fuerte adhesión personal a la creencia de este privilegio marial, sino que participaba igualmente de la finalidad apologética de la Iglesia Católica a través del recurso de una serie de procedimientos estilísticos que presentan como fin último la reunión de sus miembros y su unión en torno a la referida doctrina. Sirva como ejemplo la peculiaridad que suponen estos villancicos jácara contra el diablo, de los que hemos intentado analizar brevemente el alcance de su rotunda diatriba.

¹⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, 92.

Bibliografía

- Bègue, Alain. “Teología y política en los villancicos del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro”. En *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15–19 de julio 2002*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, vol. I, 317–330. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004.
- Buezo, Catalina. “Jácaras y tonadilla”. En *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, 92–100. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- DTC, Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire. Dir. Alfred Vacant y Emile Amann, Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1920–1950. 30 vols. en 15 tomos.
- Jerónimo de la Concepción. Fray. *Emporio de el orbe*. Ed. Arturo Morgado García. Cádiz: Universidad de Cádiz/Ayuntamiento de Cádiz, 2002–2003. 2 tomos.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales. 1/ Approche interactionnelle et structure des conversations*. Paris: Armand Colin, 1998.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Morgado García, Arturo. *El estamento eclesiástico y la vida espiritual en la diócesis de Cádiz en el siglo XVII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996.
- OP, Pérez de Montoro, José. *Obras póstumas lyricas*. Madrid: Antonio Marín, 1736. 2 tomos.
- Reyes Peña, Mercedes de los. “Un pasquín anti-inmaculista en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII”. En *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, ed. Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner, 133–160. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

