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

SEPARATA

Edición de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, n.º 4

Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Congreso (14.º 2009. Olmedo, Valladolid)

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 / Edición de Germán Vega García Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada. – Valladolid [etc.] : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial [etc.], 2010.

180 p. ; 23 cm + CD con textos de las comunicaciones
(Literatura. Colección "Olmedo Clásico" ; 4)
ISBN 978-84-8448-556-8

1. Literatura española – 1500-1700 (Periodo Clásico) – Historia y crítica – Congresos 2. Vega, Lope de (1562-1635) – Crítica e interpretación I. Vega, Lope de (1562-1635) II. Vega García-Luengos, Germán, ed. lit. III. Urzáiz Tortajada, Héctor, ed. lit. IV. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. V. Serie

821.134.2"15/17"

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

Edición de
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

Olmedo Clásico
2010

AYUNTAMIENTO DE OLMEDO
SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES
AITENSO Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro
Universidad de Valladolid
Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© Los Autores, 2010
Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid
Ayuntamiento de Olmedo

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-8448-556-8
Depósito Legal: S. 922-2010

Imprime: Gráficas VARONA, S.A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49
37008 Salamanca

Olmedo Clásico

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 Alvar[1], Carmen Bravo-Villasante[2], María Cruz García de Enterría[3], Robert Jammes[4] o, más recientemente, Álvaro Torrente[5]. Sin embargo, no se ha llegado a proponer un estudio que profundice en esta relación entre el género dramático y el poético-musical[6]. 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 Torrente[7] el papel desempeñado por el villancico en el teatro religioso primitivo, por una parte, y la evolución del teatro religioso post-tridentino

---

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, Magisterio Español, 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, 1997, 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.

OLMEDO CLÁSICO

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 Pelayo[8]– 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, fijo 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 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 dramatúrgicas 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 instrumental[9].

---

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.

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.

Olmedo Clásico

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 enlace[10]. 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 didascalia 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,
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.

10 A. Bègue, *op. cit.*, 2004, pp. 239-240.
11 En adelante *OP*.

OLMEDO CLÁSICO

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:

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.
1. Empiece el alcalde,
que sólo dura un año su oficio,
y es razón que empiece
primero que acabe. } A

ALCALDE. Pues, venme aquí,
que escribiendo al Chiquitillo,
así dice el estribillo
y las coplas así como así : } 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:

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 ?

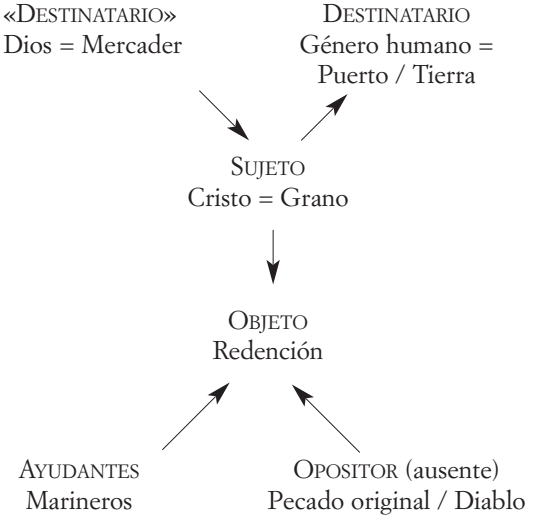
VOZ 1. La nave del Mercader,
que de los países altos
trae las riquezas sólo en un grano.
2. ¿Y en qué puerto comerciar
intenta tesoro tanto?
3. En el de Santa María
desembarca disfrazado.
El de cáliz y hostia
será su trato,
y en Veracruz el precio
tiene librado.
2. ¿Y registrarse quiere?
1. No, pues 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)

OLMEDO CLÁSICO

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 una 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 Greimas[12], 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

12 A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, pp. 175-180.

Olmedo Clásico

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 escenográfico[14] puede corresponder a la existente entre el espacio de la interpretación de los villancicos –el espacio de los músicos así como el 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 italiana[15].

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 XVIII[17]) 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.

---

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.

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, 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 («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).

OLMEDO CLÁSICO

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 Gregori[18], 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 breve[19], o al género jacaresco. En efecto, y sin querer indicar una influencia directa del teatro menor, 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 vi-

---

18 J. M. GREGORI, «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en *Música y Literatura en la Península Ibérica*, pp. 375-376.

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

Olmedo Clásico

llancico 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 año[20]. 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 desfile[21].

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 ocasiones[22], 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 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 escri-

---

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

21 Catalina 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.

Olmedo Clásico

tor. 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 ¿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.

Silvano ¿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.

Menandro 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?

Silvano 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
mira, que tal alegría
mi corto saber eleva.

Menandro Silvano.

Silvano Menandro amigo.

Menandro Sabes tú acaso qué sea
esta fiesta y alegría.

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.

Menandro Pues ¿vuelan?

Olmedo Clásico

SILVANO Sí, a fe, y con muy ricas alas
y de colores diversas
que parecen guacamayos
en las plumas.

MENANDRO ¡Oh, quién fuera
digno de saber lo que es!

Sale un ángel y ellos se admiran.

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,
Patrïarcas y Profetas.
Y hoy en un portal humilde
aqueste gran Rey se apea,
que sólo servía en Belén
de acoger de noche bestias.
Humíllase
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
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.

El análisis sistemático de los villancicos que propusimos en trabajos anteriores presentaba entre otras unas estructuras básicas fundadas en la interacción verbal de varios locutores[23]. 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 católica[24].

Por supuesto estas estructuras puedan presentar variantes, como ocurre en el ejemplo

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.

OLMEDO CLÁSICO

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

COPLAS

3. Esto es, que Amor en la tierra
Fortifica los cimientos,
Con que el segundo edificio,
Fue reparo del primero.
4. Esto es, que el fuego en el aire,
De varias lenguas compuesto,
Quiere que luzcan las voces,
Pero que ardan los silencios.

(J. PÉREZ DE MONTORO, *OP*, II, pp. 451-452, vv. 1-31)

Los locutores de este villancico presentan su incomprensión ante la venida del Espíritu Santo mediante una sucesión de preguntas monológicas a las que se contestan en las coplas. Lo que se consigue mediante esta estructura es mantener la atención de los oyentes gracias a la introducción de un misterio, tal como ocurre en el caso de nuestra loa navideña. En ella, Menandro y Silvano introducen el espacio dramático y el argumento eufóricos de la Natividad por medio de una perfecta alternancia de cuatro monólogos interrogativos de ocho versos cada uno (dos coplas de romance). A continuación la modalidad interrogativa de las primeras réplicas deja paso a la yusiva (vv. 48-49) –modalidad de enunciación cuya función performativa es la misma que la interrogativa en los villancicos– en el diálogo de los personajes pastoriles que siguen manifestando su incomprensión, esta vez ante la manifestación de los ángeles. Esta incomprensión permite así la salida al escenario del ángel cuyo papel es responder a los interrogantes de los dos pastores y anunciar el nacimiento del Hijo de Dios.

De igual modo, la influencia del villancico en la escritura del texto dramático de Pérez de Montoro queda patente en la similitud del verso inicial de la loa con las de numerosos villancicos, como ocurre con el villancico apertural de la serie de Pentecostés de 1691 («¿Qué es esto Cielos?…», *OP*, II, pp. 451-452), el octavo villancico de la serie navideña de Cádiz de 1689 («¿ Qué es esto, Niño hermoso…», *OP*, II, pp. 283-284), el octavo villancico de la serie navideña de Cádiz de 1690 («¿Quién es, pastores, decidme…», *OP*, II, pp. 304-305), el octavo villancico, tripartito, de la serie de Reyes escrita para el Real Convento de la Encarna-

Olmedo Clásico

ción en 1684 («¿Quién es aquí, pastorcillos…», *OP*, II, pp. 418-421) o las coplas del villancico inaugural de la serie navideña de 1686 del Real Convento de la Encarnación («¿Quién es aquel generoso…», *OP*, II, pp. 211-214).

En su *Loa para el auto sacramental de «El divino Narciso» por alegorías* escrita para *El divino Narciso*, Sor Juana Inés de la Cruz había recurrido a la modalidad yusiva y exclamativa, característica fundamental del villancico popular de los siglos XV y XVI, por su abundancia. A pesar de sus progresivos cambios formales, sobre todo a fines del siglo XVI, el villancico barroco, más popularizante que popular, había conservado esta característica de intensificación expresiva de la frase producida por la carga afectiva de estas modalidades de enunciación[25]. Como en sus villancicos, Sor Juana inicia la escritura de su loa sacramental con una situación interaccional en la que un personaje inicial se dirige a sus interlocutores por medio de una réplica yusiva y exclamativa con el único propósito de integrarlos al espacio de la celebración:

MÚSICA Nobles Mejicanos,
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del Sol origina:
pues hoy es del año
el dichoso día
en que se consagra
la mayor Reliquia,
¡venid adornados
de vuestras divisas,
y a la devoción
se una la alegría;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios
de las Semillas!

MÚSICA Y pues la abundancia
de nuestras provincias
se Le debe al que es
Quien las fertiliza,
ofreced devotos,
pues Le son debidas,
de los nuevos frutos
todas las primicias.
¡Dad de vuestras venas
la sangre más fina,
para que, mezclada,
a su culto sirva;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios
de las Semillas!

Siéntanse el Occidente y la América, y cesa la Música.

OCCIDENTE Pues entre todos los Dioses
que mi culto solemniza.
aunque son tantos, que sólo
en aquesta esclarecida
Ciudad Regia, de dos mil
pasan, a quien sacrifica
en sacrificios crüentos
de humana sangre vertida,
ya las entrañas que pulsan,
ya el corazón que palpita;
aunque son (vuelvo a decir)
tantos, entre todos mira

[25] A. Sánchez Romeralo, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 131), 1969, p. 262.

Olmedo Clásico

mi atención, como a mayor,
al gran Dios de las Semillas.

América Y con razón, pues es solo
el que nuestra Monarquía
sustenta, pues la abundancia
de los frutos se Le aplica;
y como éste es el mayor
beneficio, en quien se cifran
todos los otros, pues lo es
el de conservar la vida,
como el mayor Lo estimamos:
pues ¿qué importara que rica
el América abundara
en el oro de sus minas,
si esterilizando el campo
sus fumosidades mismas,
no dejaran a los frutos
que en sementeras opimas
brotasen? Demás de que
su protección no limita
sólo a corporal sustento
de la material comida,
sino que después, haciendo
manjar de sus carnes mismas
(estando purificadas
antes, de sus inmundicias
corporales), de las manchas
el Alma nos purifica.
Y así, atentos a su culto,
todos conmigo repitan:

Ellos, y Música ¡En pompa festiva,
Celebrad al gran Dios
de las Semillas![26]

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,
vistan libreas los Montes,
púrpura y oro las Rosas,
nueva fragancia las Flores.
¡Que es bien que la Tierra
venere y adore,
al que en sus distancias
fija sus pendones!

Coro 2 Hoy a la dulce armonía
de mis bien templadas voces,
los Orbes Celestes paren
sus movimientos veloces.
Hoy, para el Natal de Carlos,
de tejidos resplandores
vistan galas las Estrellas,
de rayos el Sol mejore.
¡Que bien es que el Cielo
celebre y honore,
a quien es columna
de su Templo, inmóvil!

Estribillo

Ambos coros y en fin, Cielos, Estrellas,
Tierras, Montes,
celebrad a Carlos, ínclito joven
que hoy a su edad acompaña,

26 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.

OLMEDO CLÁSICO

a quien el Mundo venera,
una nueva primavera,
con que fertiliza a España.
¡Y en su Natal hermoso,
para que asombre,
los Elementos mismos estén
conformes!

(Sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Ibidem*, 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[27].

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 apre-

27 Manuel de LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1722, pp. 209-210, vv. 1-4.

OLMEDO CLÁSICO

ciar 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 –coordenadas 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 Farré[28], 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 sobre la licitud de ambos géneros a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

28 J. FARRÉ VIDAL, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger, 2003, vol. 1, p. 6.

ISBN 978-84-8448-556-8

OLMEDO CLÁSICO

Universidad de Valladolid
Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES

AITENSO
Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro

AYUNTAMIENTO DE OLMEDO