

Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales*

Eva Llergo Ojalvo
Universidad Complutense de Madrid

1. Acotación del género

A pesar del creciente interés que el villancico al que nos referimos está despertando en la crítica actualmente, aún parece necesario comenzar cualquier disertación sobre el mismo definiendo y acotando el género. Así pues, cuando hablamos de “villancico paralitúrgico” nos estamos refiriendo a las canciones en lengua romance que se interpretaron en contexto litúrgico desde comienzos del siglo XVII hasta bien entrado el XIX.¹ El adjetivo “paralitúrgico” nos salva de la indeterminación que la polisemia del término pueda suscitar. Gracias a él subrayamos la fuerte relación que establecieron siempre estos cánticos con las ceremonias religiosas durante las cuales eran interpretados, hasta el punto de hacerse indispensables en las celebraciones de ciertas festividades de la Iglesia de tanta importancia como la Navidad o la Epifanía.

Su vinculación a la liturgia no le impidió ser objeto de reiteradas críticas; estas siempre estuvieron centradas en denunciar las profanas licitudes de sus letras, su inapropiado parentesco con los subgéneros teatrales breves y los ecos mundanos que resonaban entre sus notas. Y es que, efectivamente, el villancico paralitúrgico acabó siendo tildado con los mismos reproches que sus ascendientes: las representaciones de teatro que se llevaban a cabo en las iglesias durante la Edad Media y que, a raíz del Concilio de Trento, acabaron siendo desterradas *extra muros*.

Sin embargo, sin desdeñar el potencial lírico que puedan encerrar sus letras más ortodoxas, el filólogo actual se siente mucho más atraído por todo lo que fue objeto de crítica en el villancico. Curiosamente, la mayor parte de la “conflictividad” de las letras se encuentra en los villancicos de tono más dramático, mientras que los que tienen un predominio de lo lírico caminan más de la mano de la imaginaria cristiana habitual.

* Este estudio se gestó a la luz del Proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia “Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, fase 3,” cuyo investigador principal es Álvaro Torrente y al cual pertencí en calidad de personal investigador en formación.

¹ Si bien hay testimonios indirectos que confirman que la práctica de cantar canciones en romance durante las liturgias se practicaba desde, al menos, comienzos del siglo XIV (Stevenson, 120; sobre “liturgia, poesía y teatro en la Edad Media”, Cátedra), las primeras pruebas materiales firmes (la impresión de pliegos de villancicos) se conservan de los años 20 del siglo XVII. Por otro lado, también por esas fechas el género fosilizó su nomenclatura y profesionalizó sus características hasta llegar, al fin, a lo que hoy entendemos por villancico.

2. Un precedente: los villancicos de la Real Capilla

Precisamente, en un estudio previo que servirá de referente al que desarrollamos aquí (Llergo 2011), vislumbramos las líneas tipológicas del villancico: la lírica y la dramática. En dicho estudio analizamos de forma exhaustiva el corpus de villancicos cantados en la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVII. A través de estos textos pormenorizamos las características de las líneas tipológicas del género. Por un lado, la lírica, en la que se advierte una voluntad de alabar, resaltar o asombrarse ante un suceso o realidad, aunque sin la necesidad de que esté presente el “yo” lírico. Por otro, la dramática, evidente la mayoría de las veces por la aparición de diálogos o monólogos, de personajes tipo del teatro breve (negros, moriscos, gitanas, etc.), o de fórmulas teatrales (jácara, mojiganga, baile, etc.). No obstante, otras veces se trata de una intención dramática marcada por la teatralidad de la situación y no por el uso del lenguaje prototípicamente escénico (Llergo, 227-31).

A pesar de que la Real Capilla fue el centro neurálgico de la actividad villanciquera durante el siglo XVII, es evidente que las conclusiones del estudio de sus textos no pueden tomarse de forma generalizada. Para empezar, parecen estar especialmente condicionados por la presencia del rey y de lo más selecto de la corte durante la interpretación de los villancicos. Esto es visible por la contención en el tratamiento de las materias no religiosas, su parentesco evidente pero atemperado con lo teatral y la instrumentalización política de los textos a favor de los intereses de la monarquía. Por ello, tras el estudio citado resultó evidente la necesidad de averiguar si las conclusiones obtenidas eran características propias de la institución regia o podían hacerse extensibles a otras iglesias y conventos españoles.

3. La teatralidad en los villancicos de las Descalzas

Y así es cómo aterrizamos en el presente estudio. Nuestra pretensión concreta es analizar los grados de teatralidad de los textos de villancicos paralitúrgicos en otra institución religiosa madrileña: la capilla musical del Monasterio de las Descalzas.

3.1. El contexto

La Capilla y Monasterio de la Visitación, regido por Religiosas Franciscas Descalzas de la primera regla de Santa Clara, fue fundado en 1572.² En seguida se le atribuyó el nombre familiar de Monasterio de las Descalzas Reales, por su fuerte vinculación a la corona. Fue fundado por doña Juana de Austria, hija de Carlos V y por lo tanto infanta de Castilla. Juana acabó contrayendo matrimonio con Juan Manuel de Portugal y dando a luz al futuro rey luso, Sebastián I.

² Varios años antes, Doña Juana ya había movilizado a un grupo de monjas del Monasterio de Santa Clara en Gandía para llevarlas al de Madrid en cuanto acabaran las obras de construcción del edificio. En 1564 se trasladó allí el Santísimo Sacramento, pero no fue hasta 1572 cuando se lleva a cabo la fundación escrita del Monasterio (Capdepón, 216). Hathaway (11) también afirma que no existe una fecha concreta para marcar sus orígenes.

Desde su fundación, el Monasterio contó con el patronato y la protección de los reyes. En 1580 el monasterio acogió a la reina María de Austria viuda de Maximiliano II de Habsburgo, que adoptó el régimen de la comunidad, y a su hija Margarita, que profesó como monja con el nombre de Sor Margarita de la Cruz. Posteriormente, residieron en él otras personalidades reales como Ana Dorotea de Austria, hija del emperador Rodolfo II, o la segunda Sor Margarita de la Cruz, hija de Juan José de Austria (Portús, 4).³ Por otro lado, el Monasterio sirvió de acogida a las reinas y princesas en las ocasiones extraordinarias en las que el rey debía estar ausente.

Su relación con la corona hizo que la producción musical de su capilla fuera comparable a la ostentada en la Real Capilla. Así pues, algunas de las más relevantes personalidades musicales de la época desarrollaron su labor en el monasterio. Por ejemplo, una de las primeras medidas tomadas por doña María de Austria al llegar al Monasterio fue reclamar para la institución al magnífico músico Tomás Luis de Victoria. Parece que comenzó a servir en las Descalzas hacia 1587 ocupando una capellanía del Monasterio. A la muerte de la emperatriz, en 1603, trocó el magisterio por la organistía y permaneció en el puesto hasta 1605 (Llorens Cisteró, 853). A Victoria le sucedieron durante el siglo XVII otros músicos de renombre como Antonio Fernández de Alameda, Francisco Moreno, Francisco Dávila y Páez, Sebastián López de Velasco, Gabriel Díaz Besón, Pedro Martínez Vélez, Tomás de Micieces, Cristóbal Galán, Matías Juan Veana y Juan Bonet y Paredes (Hathaway, 271).

Ya hemos hablado de la importancia de la capilla musical de las Descalzas, pero ahora vamos a centrarnos en su importancia como enclave festivo y cultural en el Madrid de la época. El Monasterio fue elegido frecuentemente como escenario de fiestas tanto religiosas como civiles. Fue un lugar emblemático para las fiestas de la Corte por su localización estratégica en el corazón de Madrid y su configuración como plaza que permitía la construcción de un tablado y la acumulación de público (Portús, 5).

En este marco celebratorio, se inserta la costumbre de cantar villancicos durante los maitines de Navidad y Epifanía como un engranaje más de la fiesta barroca:

[...] el villancico aurisecular [...] se configura como un género que proyecta en la música eclesiástica todo lo que supone la fiesta barroca de diversión: jácaras, danzas, bailes, sainetes, diálogos o coloquios, etc. En una “fiesta de villancicos” –término frecuentemente utilizado por los contemporáneos de Miguel Gómez Camargo– pueden llegar a amalgamarse todos o casi todos los géneros dramáticos menores; asimismo, también incorpora muchos otros aspectos de la fiesta barroca que otorgan espectacularidad a la celebración. (Caballero Fernández-Rufete, 76)

³ Un listado completo de todas las monjas de estirpe real que hubo en el Monasterio puede encontrarse en Álvarez Solar-Quintes (50-55).

Por su parte, los villancicos ejecutados en conventos tenían fama de permitirse mayores licencias con lo profano. Así se explicita, por ejemplo, en esta comparecencia de un testigo de la interpretación de villancicos en la Corte:

Esto [la interpretación de villancicos] ha llegado a tal depravación, que muchos años ha que se dicen los Maitines de la Natividad del Señor a puerta cerrada en todos los conventos de las religiosas, por los excesos y palabras indebidas que los estudiantes se portaban estos días. (Paz y Melia 1964, XI)

En nuestro caso han llegado hasta nosotros procesos inquisitoriales abiertos en contra de dos villancicos de las Descalzas (Hathaway, 235-64). En ellos se les acusa de mezclar los asuntos religiosos con los profanos y de causar risa y escándalo en el público. Aunque no podamos descartar que sucediera lo mismo en otras iglesias y conventos, el proceso inquisitorial es, sin duda, evidencia de que en el Monasterio se debía de traspasar con cierta ligereza los límites entre lo profano y lo religioso.

Hasta aquí unos apuntes de las fuentes indirectas que sugieren hacia dónde va encaminada nuestra intuición. Si, como hemos afirmado, una de las principales maneras que tenía el villancico de relacionarse con lo profano era su parentesco con lo teatral, cabe esperar una fuerte presencia de éste en los textos de las Descalzas.

3.2. Los textos de villancicos de las Descalzas: particularidades

Así pues el corpus con el que hemos podido trabajar se concreta en veinticuatro textos de villancicos comprendidos entre los años 1678 y 1700.⁴ Se trata, sobre todo, de cánticos destinados a la celebración de la Navidad (1679, 1680, 1682-85, 1688, 1690-96 y 99) y, en menor medida, la Epifanía (1690 y 1700).⁵ De forma aislada se conserva también un pliego de villancicos destinado a la celebración de la festividad del Santísimo Sacramento (del año 1678).

Como particularidad insólita dentro del género, pueden encontrarse algunos pliegos que contienen conjuntamente los villancicos destinados a la Navidad y a la Epifanía (en concreto los de los años 83 al 86). Esta práctica, muy minoritaria en el mundo del villancico, marca un sello de personalidad en los pliegos de las Descalzas. Por otro lado, la menor recurrencia de los pliegos dedicados a la festividad de Reyes puede

⁴ El estudio que hemos tomado como punto de partida se ciñe a los villancicos interpretados en la Real Capilla en el siglo XVII, de modo que limitaremos nuestro análisis actual a los que se cantaron en las Descalzas durante a la misma época. *Vid.* la descripción de los pliegos consultados en “Corpus de estudio,” al final del artículo.

⁵ Hathaway (141-55) estudia un corpus de villancicos para profesiones de monjas del Monasterio de las Descalzas (entre los años 1670 y 1698). La investigadora los califica como “sermon in music” (231, n. 49). Así pues, nosotros no lo incluimos porque el predominio de la vertiente lírica en esta modalidad de villancicos es casi total y, por lo tanto, no arroja ninguna información útil para los fines del presente estudio. Es posible también que existieran villancicos para otras festividades, pero no han llegado hasta nosotros impresos.

deberse a que la celebración de los maitines de Epifanía –hora litúrgica de la festividad en la que tradicionalmente se cantaban villancicos– no era habitual en el Monasterio. Al menos, así lo dejan explicitado las aclaraciones de su fundación,⁶ al indicar que de la Epifanía se celebrarán únicamente la misa y las vísperas. Por lo tanto, debemos interpretar que en los años en que sí conservamos villancicos para la festividad de Reyes se varió la política habitual del Monasterio.

A primera vista, parece viable contraargumentar que la innovación afectó no a la inclusión de la hora litúrgica de maitines para poder así cantar villancicos, sino a la variación de la costumbre de cantarlos sólo en dicha hora. No obstante, parece improbable, puesto que los pliegos de villancicos no dejan duda de la “nocturnidad” del evento. Hablan de “Villancicos que se han de cantar [...] la *noche* de Navidad este año de [...] y la *noche* de Reyes de [...]”. La mención a “noche” sólo podía referirse a maitines que, a pesar de su origen etimológico, se celebraban, a horas variables, tras la caída del sol desde que Fray Hernando de Talavera adelantase la hora para atraer al pueblo a oír los oficios divinos (Madrid s. a., 28-29). En Navidad la misa sí se celebraba inmediatamente después de los maitines; de la misma manera que se celebra todavía hoy la llamada “misa del gallo.” Sin embargo, en la Epifanía a los maitines seguían las laudes y la misa sería la mañana de la celebración.⁷ La víspera era la hora litúrgica anterior, celebrada a media tarde, así que parece poco probable que los pliegos se estén refiriendo a ella al mencionar el momento como “noche de Reyes.”

Por otro lado, el incremento de festividades no estaba reñido con el calendario oficial del Monasterio de las Descalzas, siempre y cuando lo solicitase la comunidad de monjas.⁸

Otra de las particularidades de los pliegos de villancicos de las Descalzas es que su cantidad era variable en cada festividad. Si bien se advierte cierta tendencia a incluir diez: uno por cada responsorio del oficio de maitines y otro más para la adoración. Sin embargo, no son pocas las ocasiones en las que aparecen siete, ocho o nueve en los dedicados a la Navidad. Los pliegos destinados a la Epifanía muestran una mayor heterogeneidad numérica pues llegan a darse casos con tan sólo cuatro o cinco villancicos.

La conservación de pliegos del Monasterio de las Descalzas, no obstante, es bastante escasa hasta llegar a los años 80 en los que se regulariza. Esta tendencia puede explicarse probablemente con el hecho de que la institución comenzara la práctica de impresión de los pliegos durante esos años. La fecha, de todos modos, es tardía en el panorama global de la Península. El primer pliego conservado impreso es

⁶ Anónimo 1679 (53).

⁷ La organización horaria de las vísperas y los maitines de Navidad y Epifanía puede verse en los testimonios dejados por el cardenal don Diego de Guzmán del ceremonial seguido en la Real Capilla (f. 27 r.º y f. 22 r.º). En el siglo XVIII contamos con el testimonio de Sebastián Álvarez de Pedrosa (citado a través de Hathaway, 290) que afirma que, en Navidad, los villancicos de maitines se celebraban a las diez de la noche.

⁸ Anónimo 1679 (55).

de Sevilla en 1612. En Madrid la impresión se inicia en 1644 con un pliego de la Real Capilla para la celebración de la Epifanía.

Como dato de contraste también es relevante que se conserven pliegos de villancicos muy anteriores para las mismas festividades en los conventos madrileños de la Encarnación⁹ y el de la Merced. En el primero, aparece un pliego que presenta unas letras compartidas con la Real Capilla para la Navidad en la tempranísima fecha de 1649.¹⁰ Posteriormente, vuelve a dar noticias en 1671, todavía pronto si se tiene en cuenta que la primera referencia que tenemos de las Descalzas es de siete años después. El convento de la Merced, por su parte, aparece con un pliego destinado a la Navidad de 1668.

No obstante, a pesar de la demora en la costumbre de la impresión de los pliegos, parece más que evidente que la práctica venía ejerciéndose desde muchos años antes a juzgar por la madurez de los primeros textos que nos encontramos en los años 80. Existen, además, pruebas documentales indirectas que prueban la ejecución de los villancicos en las Descalzas desde 1660.¹¹

Algo importante a tener en cuenta antes de entrar de lleno en el análisis de los textos es si eran originales o copias de los interpretados en otras capillas. La circulación de las letras de los villancicos entre las distintas instituciones religiosas españolas era una práctica común en la época. Los maestros de capilla tenían la obligación de componer músicas originales para los villancicos de Navidad y Epifanía. Las letras solían ser nuevas también, pero en caso de no haber encontrado a tiempo unas adecuadas se recurría al intercambio. En nuestro estudio de los textos de la Real Capilla analizamos las reutilizaciones de sus letras en otras iglesias (Llergo, 273-284).¹² Así pues, encontramos que en las Descalzas aparecen coincidencias con la Real Capilla de manera anecdótica –cuatro casos en todo el siglo XVII– (Llergo, 279). También se ha realizado un cotejo de los textos para el presente estudio. El resultado es que los villancicos dramáticos ejecutados en las Descalzas durante el siglo XVII son en un 89% originales.¹³ Este dato es de máxima relevancia pues implica que los

⁹ La capilla musical de la Encarnación era bastante pareja en importancia a la de las Descalzas. Sin embargo, había sido fundada en 1611 por la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, por lo que tal vez no podía esperarse de ella la madurez y organización ostentadas en las Descalzas (Hathaway, 12).

¹⁰ La reutilización de letras de villancicos era una práctica habitual, pero se ejercía de forma oficiosa. Explicitar la compartición de las letras y, además, en una misma festividad y año, es también una tendencia inhabitual en el panorama del villancico. En este caso su título no deja duda: *Villancicos nuevos que se cantaron este año de mil y seiscientos y cuarenta y nueve la noche de Navidad en la Capilla Real y en la Encarnación, con un Romance Guineo a lo divino* (Madrid, s. i., 1649). BNE, VE/45-40.

¹¹ Se trata de un proceso que la Santa Inquisición abrió contra dos de los villancicos allí interpretados en el año 1663 (Hathaway, 235-64).

¹² Para comprobar las reutilizaciones de textos se usaron los incipit de los villancicos contenidos en los catálogos que pueden verse en la bibliografía.

¹³ Cuando las Descalzas copian villancicos de otras iglesias, parecen regirse por el principio de autoridad, esto es, que las letras tengan un autor reputado, como León Marchante o Vicente Sánchez.

textos fueron, en origen, compuestos para ser representados en el contexto de las Descalzas. Si el porcentaje de préstamo fuera mayor serían muy distintas las conclusiones que pudiéramos extraer.

3.3. Análisis: niveles de parentesco

Pasemos, por tanto, al análisis de los textos. Efectivamente, en nuestro estudio de referencia (Llergo 2011) pudimos comprobar cómo los villancicos de carácter teatral, que ocupaban poco más de la mitad del corpus de estudio, emparentaban, sobre todo, con los bailes dramáticos, jácaras, mojjingangas y entremeses.

En el caso de las Descalzas el primer dato de contraste es que los villancicos teatrales configuran el 73,5% del total. En la mayoría de los pliegos ocupan la mitad más uno de los villancicos que lo configuran: cuatro de siete, seis de diez, etc. En los pliegos más cercanos al siglo XVIII se dan varios casos en los que todos los villancicos, a excepción de uno o dos, son de talante dramático. Como ocurría en la Real Capilla el texto que abre el pliego es siempre solemne y piadoso y es, en la práctica totalidad de los casos, de tipo lírico.

Habitualmente, la tipología teatral implica un tono alegre que puede ir de lo meramente gracioso a lo tremendamente mordaz. En nuestro corpus solo nos hemos topado con un villancico de carácter teatral y de talante serio. No por casualidad abre el pliego. Tanto la temática del texto –desfile de enemigos de la iglesia– como su vinculación al universo alegórico del Auto Sacramental lo convierten en paradigma de la ortodoxia cristiana. El villancico al que nos referimos fue compuesto “en metáfora del auto de fe general” que se celebró en Madrid en 1690.¹⁴ En los villancicos solía ser frecuente la mención de algún suceso de la realidad cercana, así como la codificación metafórica de ese acontecimiento. Así pues, en este texto asistimos a la asignación de los papeles habituales de los autos de fe a personajes bíblicos, especialmente del relato del nacimiento de Cristo:

En el teatro del mundo,
siendo un pesebre el sitial,¹⁵
naciendo la Ley de Gracia
las otras viene a anular.

Andrés fue de aquel auto
primer ministro,
y sus aspas señales

También es relativamente recurrente en nuestro corpus la reutilización de textos del convento de la Merced; algo que puede ser indicio de que existiera alguna relación entre sus maestros de capilla u algún otro miembro del coro.

¹⁴ Un testigo ocular ofrece un escalofriante relato de lo que allí pudo verse (Careaga, 51-52).

¹⁵ *Sitial*: “El asiento, o silla con un pequeño banco delante, cubierto de un tapete con una almohada, o cojín encima, y otra a los pies de la silla, de que usan los reyes, príncipes y prelados en la asistencia de las funciones públicas” (*Aut.* [s.v.]).

son del castigo.

El sermón el Baptista
dijo el primero,
y otro Juan dio el asunto
con su Evangelio.

El Niño dijo la misa,
cuya obligación celestial,
aunque es ahora el introito,
después la consumará.¹⁶

El villancico, dentro de su parentesco con lo teatral, está vinculado a los entremeses de personajes fundamentados en la estructura de desfile ante un juez.¹⁷ Se basa, como decimos, en un procesión de personajes (aquí alegóricos) que circulan ante un espectador-juez (en nuestro caso el Niño); a su presentación (que puede ser en estilo directo con el consiguiente implemento de teatralidad o en estilo indirecto, como ocurre aquí), le sucede un juicio por parte del espectador y a éste una nota admonitoria. Veamos un ejemplo:

Con la prisión de sus yerros
al fin llegó el Alcorán,
presumiendo que su espada
su engaño ha de sustentar.

Condenado fue a nota
de eterna infamia
y a vivir en la cárcel
de su ignorancia.

No se fue en la fuerza
de su aceros,
que un imperio amenaza
todo su imperio.

Insistimos, sin embargo, en que el tono ceremonial y piadoso, como el de este ejemplo, suele ser muy poco frecuente en los villancicos de tipo dramático. Ofreceremos a continuación una visión panorámica de los villancicos que ostentan un parentesco con lo teatral según los subgéneros a los que se adscriban.

¹⁶ Fragmento del villancico I de la Navidad de 1691.

¹⁷ Según Huerta (92), esta categoría “se fundamenta en el desfile sistemático de personajes estereotipados o figuras, ante un personaje que cumple la función de juez o de árbitro, dictador de sentencias y calificaciones diversas sobre los defectos o las manías de aquellos, poniendo así de manifiesto su lado ridículo.” Se diferencia de los villancicos de mojiganga (basados también, como veremos, en un desfile de personajes) en que aquí hay una intencionalidad moral fundamentada en la estructura de exposición de un “pecado” y su veredicto, mientras que en las mojigangas solo se aspira a la presentación jocosa de personajes.

3.3.1. Villancicos de jácara

Comenzamos con los villancicos de jácara que en el panorama de las Descalzas tienen una escasa representación. Solamente encontramos tres:¹⁸ dos de las denominadas “jácara narrativas,” llamadas así porque lo único que conservan del ambiente jacaresco original es su carácter narrativo de una biografía, en nuestro caso, la de Jesús.¹⁹ Estas tienen un grado menos de familiaridad con las jácara dramáticas que la otra vertiente que encontramos en los villancicos. Se trata de los “villancicos de jácara a lo divino” en los que descubrimos el mismo relato biográfico pero con el tradicional vocabulario del hampa tan característico de este subgénero dramático; aunque, por su puesto, con una intencionalidad “a lo divino.” En el caso de las Descalzas el caso que encontramos es muy notable por su dramatismo. Se trata de una jácara dialogada, algo que la emparenta todavía más con su homónima teatral y que no tiene precedente en el caso del corpus estudiado de la Real Capilla. Incluimos un fragmento a modo de ejemplo en el que se aprecian hasta tres interlocutores:

- | | |
|------|---|
| [1.] | Reviente el mismo Demonio,
muera Luzbel, viva el alma,
muera la casa del mundo
y viva la de la gracia. |
| [2.] | Ten, que no es buena la trova. |
| [1.] | ¿Por qué, amigo, ha de ser mala? |
| [2.] | Porque añades y no vuelves
las cosas como las hallas. |
| [1.] | Pues ea, mudemos tono. |
| [2.] | Esa es cosa bien pensada,
que no ha de estar firme el hombre
cuando Dios hace mudanzas. |
| [1.] | Oigan la gracia,
y el diablo sea sordo; prosigo y vaya.
Muera Luzbel, viva el Alma.
Reviente el mismo demonio. |
| [2.] | Ten, que esa es la misma trova. |
| [1.] | ¿Qué importa si es otro el tono?
Hoy nace Manuel Cuadrado,
aquel jayán valeroso, |

¹⁸ Configurarían el 2,9% de los villancicos dramáticos de las Descalzas, lo que, efectivamente, no es mucho si tenemos en cuenta que en la Real Capilla los villancicos de jácara representan el 13% (Llergo, 362).

¹⁹ En este caso podría parecer que la asociación al subgénero teatral jacaresco es forzada, pero, en el caso de las jácara, son los propios pliegos los que dejan clara la vinculación al aparecer tituladas como tales. En el caso de las Descalzas se trata del villancico VII de los Reyes de 1683 y del IX de la Navidad del mismo año.

- el que ha de asentar la mano
y el pie sobre los tres monstruos.
Estos son tres enemigos
de Flora, frágil, lo hermoso;
de Gil, el largo, lo fiero;
de Juan Redondo, lo tosco.
- [2.] No entiendo la algarabía.
[3.] Díselo. Bras, a ese tonto.
[1.] Es Flora, frágil, la carne;
Gil, largo en cola, el demonio
y, venciendo a todos estos,
en la Cruz, cuadrado tronco,
el Niño es Manuel Cuadrado
y el mundo, Juan Redondo.
- [2.] Bien dices. Dame tabaco.
[1.] ¿Estás loco?
[2.] Súbeseme a las narices
el humo de un soliloquio
y se me viene al cerebro
que el Niño, como nosotros,
toma hoy tabaco, porque
toma de la tierra el polvo.²⁰

3.3.2. Villancicos de mojíganga

Otro de los subgéneros teatrales breves que se dan cita en el villancico son las mojíganga. Formalmente, las mojíganga callejeras se cantaban con estribillos, añadían un mote a la aparición de cada personaje, y hacían uso de los tipos o figuras propios del carnaval y su música, instrumentos e indumentaria. Todo ello es motivo suficiente para que el género se moviera como pez en el agua dentro de los villancicos, que contaban con posibilidades similares, aunque tuvieron que transformar ciertos aspectos para adaptarlos a sus limitaciones. La estructura más habitual en los villancicos de mojíganga es la basada en la entrada de personajes y presentación de sus caracteres y/o entrega de presentes o requiebros. No obstante, la aplicación de la mojíganga en el villancico es, sin embargo, variable y gradual.

En nuestro estudio previo configuramos tres categorías atendiendo a su cercanía a lo teatral. En el nivel más lejano encontraríamos la primera modalidad. Se trata del relato de la aparición de personajes disfrazados desfilando ante el rey (con la ambivalencia habitual del título aplicado al terrenal y al celestial), sin atender a un esquema, con frecuentes digresiones, y sin alusión a los motes que acompañaban a los

²⁰ Fragmento del villancico IV de la Navidad de 1684.

integrantes de los desfiles callejeros. En este caso estaríamos ante una representación verbal del componente visual y auditivo (música, jaleo...) de la mojiganga callejera.

Un segundo grupo lo configurarían los textos que alternan el uso de la primera y tercera persona en la presentación de los personajes del desfile, supliendo, del mismo modo que la variante anterior, la aplicación visual de la mojiganga. Eso sí, ostentan mayor o menor carga teatral según qué persona usen. Además, el componente verbal intrínseco al género en su vertiente callejera se incluye, a veces, a través de los motes, entendidos como frase o sentencia que glosa lo anteriormente dicho y que, frecuentemente, incluye un misterio o alusión por descifrar.

Por último, un tercer tipo de villancico de mojiganga, se aproximaría mucho a la vertiente más teatral de ésta, recurriendo únicamente a la primera persona para la presentación de los integrantes del desfile y haciendo uso, en muchos casos, incluso de la entradilla de personaje típica del teatro. Sin llegar, por descontado, en ningún caso a un verdadero desarrollo de acción dramática por las limitaciones propias del género.

Lo que sí es común a todas las modalidades es el uso del disfraz, real o figurado a través de personificaciones; la música, el cante y el baile, y cierto tono chusco o, cuanto menos, festivo.

En nuestro corpus del Monasterio de las Descalzas, la mojiganga tiene una altísima representación. Baste como ejemplo que en uno de los pliegos (Navidad de 1685) de los ocho villancicos que lo configuran seis son dramáticos y de esos seis, cinco podrían ser denominados como “villancicos de mojiganga.” Sin embargo, no hay representantes de la primera modalidad que acabamos de exponer, la que posee menos relación con su homónima teatral. Del resto, la mayoría pertenecen a la segunda categoría: la presentación de los personajes del desfile es explícita y se enuncia o bien de modo narrativo (mediante la tercera persona) o bien de modo teatral (a través de la primera persona). Asimismo, es significativo que sea mayoritario el uso de la primera persona.

Como ejemplo del uso de la tercera persona aportamos un fragmento que incluye además, algo que sucede con frecuencia en los villancicos de las Descalzas: el abandono o desplazamiento de la temática religiosa o, cuando menos, de la ambientación navideña. En este caso se trata de un insólito desfile de peleas por entrar en el portal. A la descripción de los personajes, le sigue la consiguiente réplica de la situación por parte del coro:

El primero que embistió
fue un hidalgo de librea
y acertando a un tabernero
el pellejo le revienta.

Al portal se refugia
mas no le dejan,
que el tabernero temen

agüe la fiesta.²¹
 Al sacristán de Getafe
 le tiró un diente una vieja
 y acertándole en un ojo
 le enseñó a matar candelas.
 Qué mucho con un diente
 la sierpe hiera,
 si mató una manzana
 los hijos de Eva.²²

Como hemos dicho, entre los villancicos de mojiganga de la segunda modalidad contamos también los que incluyen la entrada del personaje en primera persona. Para ejemplificarlo con textos de las Descalzas, destacamos el siguiente fragmento que resulta característico al estar la presentación de los personajes en un formato similar al mote (“sentencia breve, que incluye algún secreto o misterio, que necesita explicación” [Aut.]):

[CORO]	Al primer paso, la ronda, ha encontrado con un viejo que, alegre, como una Pascua está al fresco y al refresco. ¿Qué diremos, qué diremos? ¿Quién viene? ¿Quién va? Escuche y lo sabrá.
[DICIEMBRE]	Soy el pobre diciembre que aguarda a enero, que si él viene con Reyes, yo con Rey vengo.
[CORO]	En un corro de zagalas se halló, con traje risueño, una dueña que ocultaba con un velo su desvelo. ¿Qué diremos, qué diremos? ¿Quién viene? ¿Quién va? Escuche y lo sabrá.
[DUEÑA]	Entre las juventudes soy el respeto y de su regocijo la dueña y el dueño. ²³

²¹ Alusión a la costumbre de los taberneros de ofrecer el vino aguado para ahorrarse dinero.

²² Fragmento del villancico VII de la Navidad de 1699.

²³ Fragmento del villancico VIII de la Navidad de 1685.

En último lugar, los textos de las Descalzas también nos proporcionan ejemplos muy destacados de la tercera modalidad expuesta de “villancicos de mojiganga.” En el siguiente fragmento la teatralidad es más que evidente. Se trata del desfile de multitud de personajes tipo por una venta pidiendo posada al ventero. De cada uno de los encuentros surge una situación cómica, obviamente, más verbal que gestual dado el género del que hablamos:

[JUAN GRAJO] 1.	Loado sea Dios.
VENT[ERO].	Sea loado.
[JUAN GRAJO] 1.	¿Hay qué cenar?
VENT[ERO].	¿Quién diremos?
[JUAN GRAJO] 1.	Juan Grajo ²⁴ soy.
VENT[ERO].	Un pichón.
[JUAN GRAJO] 1.	Si no grazna, venga presto.
VENT[ERO].	El pichón, aunque grazne, coma bailando y ande la Noche Buena la de Juan Grajo.
[JUAN GRAJO] 1.	Con el niño imagino partir la cena dándole por confites lo que es grajea. ²⁵
VENT[ERO].	Ande el contento.
[JUAN GRAJO] 1.	Ande la fiesta.
[ESCOLAR] 2.	<i>Laudetur Christus.</i> ²⁶
VENT[ERO].	Por siempre.
[ESCOLAR] 2.	¿Hay qué cenar?
VENT[ERO].	¿Quién lo pide?
[ESCOLAR] 2.	Un escolar.
VENT[ERO].	Hay un pollo.
[ESCOLAR] 2.	El “cras, cras” ²⁷ temo que pío.

²⁴ En germanía, ‘moneda auténtica, de ley.’ También, ‘naipe sin falsear.’ Por otro lado, en los juegos de naipes es la baraja preparada para hacer trampas con ella, probablemente con la treta del ‘humillo,’ que consistía en señalar determinadas cartas con hollín de lápiz negro, como el color del grajo. “Treta o fullería de pícaros. La baraja preparada para la fullería” (Alonso Hernández, 178).

²⁵ *Grajea*: “Especie de confitura muy menuda que ordinariamente sirve en las carnestolendas para tirar unos a otros. Díjose grajea cuasi granea por tener los granitos muy sutiles” (*Aut.*). Aquí, obviamente, se utiliza por su similitud fónica con “grajo.”

²⁶ *Laudetur Christus (lat.)*: ‘Cristo sea alabado.’

²⁷ Alude a la vida de San Expedito. En el momento en el que decidía su conversión al cristianismo se le apareció un cuervo, representante del demonio, que le gritó “cras, cras, cras” (‘mañana,’ en latín), con la intención de postergar su decisión. El santo, sin embargo, respondió “hodie, hodie, hodie” (‘hoy,’ en

- VENT[ERO]. Este pollo que digo
 no lo deshonres,
 que es pariente del cuervo
 de San Onofre.²⁸
- [ESCOLAR] 2. Llévelo a la madre
 del Niño para
 que se vea que el cuervo
 vuelve hoy al arca.²⁹

3.3.3. Villancicos de entremés

A continuación veremos el parentesco que los villancicos de las Descalzas guardan con el subgénero teatral breve por excelencia: el entremés. El *Diccionario de Autoridades* lo define como “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre jornada y otra de la comedia mayor, para mayor variedad o para divertir y alegrar al auditorio.” Esta definición casi podría aplicarse de igual modo a nuestros villancicos, siempre y cuando cambiásemos “la comedia mayor” por “la ceremonia religiosa.” Por ello, no debe extrañarnos que el mayor grado de hermanamiento del villancico con los géneros del teatro breve se logre a través del entremés. Huerta (87) confirma la naturaleza simple del entremés pero subraya también “la variedad de estructuras que hace posible diversas alternativas en el texto dramático.” En su análisis de este género, el investigador distingue cuatro tipos puros de entremés en función a sus distintos componentes formales: acción, situación, personajes y lenguaje literario. Nuestra tarea, pues, será analizar las posibles correspondencias de los textos de villancicos con estas estructuras entremesiles.³⁰

3.3.3.a. Estructura de situación

Huerta (91) define la primera modalidad –la estructura de situación–, como aquella que “supedita la acción argumental a la presencia de un cuadro de costumbres

latín) y aplastó al cuervo con el pie. Tradicionalmente, la figura de San Expedito aparece sosteniendo una cruz en la que pone “hodie” y a sus pies un cuervo gritando “cras.”

²⁸ San Onofre fue un eremita egipcio que fue alimentado por un cuervo.

²⁹ Alusión al episodio bíblico del diluvio universal, cuando Noé envió al cuervo para ver si ya había tierra en la que posarse. Según las escrituras “el cuervo estuvo saliendo y retornando [al arca] hasta que se secaron las aguas.” (*Génesis*, 8, 6-7) Fragmento del villancico IX de la Navidad de 1692.

³⁰ Sin embargo, por las características propias del villancico, resulta prácticamente imposible que este se adscriba a lo que Huerta llama “estructura de acción.” Según el investigador, esta se basa en la ejecución de una burla propiamente dicha o bien de carácter amoroso, establecida sobre las coordenadas dramáticas de preparación, ejecución y desenlace. En nuestro análisis de los textos, tanto los de la Real Capilla como los de las Descalzas, no se han encontrado correspondencias, ni directas ni indirectas, con esta estructura organizativa. La línea que vertebra el “argumento” de los villancicos, en los mejores casos está basada únicamente en una presentación y un desarrollo de lo expuesto, siendo excepcionales los casos en los que podemos hablar de la existencia de una conclusión. Prescinde así el villancico, mayoritariamente, del desenlace, guinda sin la cual no puede concebirse la verdadera estructura de acción.

[...]. El autor capta un determinado momento de la vida cotidiana, una serie especial de costumbres, unos modos de comportamiento.” Evidentemente, si en el teatro se trata de una ambientación, por ejemplo, en una taberna madrileña, el villancico adaptará las localizaciones a sus intereses: los maitines de Navidad, el coro, el portal de Belén, etc.

Así pues, entre los textos “situacionales” dedicados a las Descalzas encontramos la “escenificación” de algunos eventos habituales en la época con su pertinente codificación villanciqueril: la lectura de la gaceta que sirve de repaso a lo más destacado del año; una academia literaria protagonizada por animales; la utilización metafórica de juegos típicos como la pizpirigaña,³¹ las adivinanzas o el juego del hombre;³² una función de títeres, etc. Por lo original del asunto, hemos elegido el siguiente fragmento como ejemplo, donde la “situación” surge de la interrupción por parte de los pastores de Belén del correo (cartero) que pasa frente al portal, con el fin de robarle las cartas para leerlas en voz alta:

- | | |
|-------|---|
| 1. | En la primera carta dice:
“Amigo, yo tengo a mi suegra
muy mala;
rogad a Dios que se muera
que así me prometo tener
buenas Pascuas.” |
| CORO. | ¡Qué linda carta!
Aunque más vale viva
suegra mala,
para cuando algún Corpus
falte Tarasca. ³³ |
| 2. | En ésta dice: “Señor,
murióse el borrico, perdióse
el albarda;
enviar en que marches,
que no ha de ir en patas.” ³⁴ |
| CORO. | ¡Qué linda carta!
¿Para qué el vizcaíno
por burro clama |

³¹ *Pizpirigaña*: “Juego con que se divierten los muchachos, a quien se le dio este nombre porque le hacen diciendo ciertas palabras y dándose unos pellizcos en las manos” (*Aut.*).

³² *Juego del hombre*: “Género de juego de naipes entre varias personas, con elección de palo, que sea triunfo y el que le elige se llama hombre” (*Aut.*).

³³ *Tarasca*: “Figura de sierpe que sacan delante de la procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de nuestro Señor Jesucristo por su sagrada muerte y pasión del monstruoso Leviatán” (*Aut.*). La comparación con la suegra se basa en su fealdad y en su tópica malicia.

³⁴ La agramaticalidad de la frase se justifica porque es la forma habitual de representar el habla del personaje-tipo que aquí se interpreta: el vizcaíno. Además, era frecuente presentarlo también torpe e ignorante, de ahí su confrontación con el burro.

si viniendo en sí mismo,
no le hace falta?³⁵

Aunque no tiene una gran representación en ninguno de los *corpora* estudiados, sí es ligeramente más frecuente en las Descalzas. En sus textos, la estructura de situación usa con frecuencia la primera persona y no recurre sistemáticamente a la narración de los acontecimientos expuestos como sí suele ocurrir en los villancicos de la Real Capilla, lo que contribuye, una vez más, a su mayor grado de teatralidad.

3.3.3.b. Estructura de personaje

Continuando con nuestro repaso del parentesco del villancico con el entremés, pasamos ahora a ocuparnos de la estructura de personaje. Esta se desdobra en la estructura de desfile ante un juez y en la estructura de personaje en sentido estricto. La primera ya la hemos mencionado a través del primer ejemplo expuesto en este artículo del corpus de las Descalzas, en referencia al excepcional tono serio que presenta.

La segunda, está basada en la exposición de un personaje que por su extravagancia o por vicio particular, acapara la atención burlesca. Es fácil adivinar el protagonismo que esta estructura tiene en los villancicos. Sin embargo, mientras que en el teatro se trata de personificaciones de defectos, en el villancico sólo se persigue una estampa caricaturesca y amable de los personajes. Así pues, habitualmente los tipos que se dan cita en los textos de villancicos pueden agruparse según su etnia (negros, gitanos, moriscos), su región (gallegos, vizcaínos), su nacionalidad (portugueses), su profesión (pastores, poetas, estudiantes, bollereros...), o por alguna peculiaridad de su figura o su condición (cojos).

El corpus de las Descalzas presenta un abanico mucho más amplio de tipos que la Real Capilla. A los que acabamos de enumerar se suman, como novedad, alemanas, criollas, toledanas, sacristanes y viejas. Destacamos este último ejemplo, la construcción del personaje de la vieja donde, de nuevo, la postergación del tema navideño es evidente. No tiene desperdicio cómo justifica su inclusión dentro de la festividad:

[CORO]	Como sabe [la vieja] que el Niño que hoy nace blasona de eterno, los años la bullen, y por ver si le gana siglos contándole cuentos, allá se introduce.
--------	--

A la presentación le sigue un desarrollo que de chusco pasa a grotesco:

[VIEJA]	Confieso que soy tan vieja que, aunque dicen que fui hermosa,
---------	--

³⁵ Fragmento del villancico IX de la Navidad de 1699.

yo no me acuerdo en mi vida
haber sido buena moza.

[CORO] 1. Muérase, tía.
[VIEJA] No quiero, ea.
CORO. Muérase, muérase, muérase, vieja.
[VIEJA] Con la mucha edad que tengo,
he perdido la memoria,
y ochenta años ha que cuentan
que me llamaban Cristóbal.³⁶

[CORO] 1. Muérase, tía.
[VIEJA] No quiero, ea.
CORO. Muérase, muérase, muérase, vieja.
[VIEJA] En el beber y el vivir
tengo, según me lo notan,
siete vidas, como el gato
y nueve, como la zorra.³⁷
Los labios se me han hundido,
aunque no de chupar moras,
que apretando al jarro el pico³⁸
se me hizo hacia acá la boca.³⁹

3.3.3.c. Estructura de lenguaje literario

Para finalizar el estudio del parentesco de los villancicos con el entremés analizaremos la estructura más vinculada a lo teatral: la basada en el lenguaje literario. En el teatro se presenta en forma de contienda verbal, discusión o debate entre dos personajes. En su paso al villancico implica la inclusión obligatoria de un diálogo y, habitualmente, la caracterización de los personajes que lo sostienen. Esto suele tener como resultado unos textos fuertemente emparentados con el teatro que pueden ser tomados como pequeñas representaciones. En el corpus de las Descalzas es altísima la representación de este tipo de villancicos. Encontramos ejemplos de lo más variopintos. Algunos basan su “argumento” en la confrontación de visiones de sus personajes: duelos entre maestros de capilla; un alemán y un turco discutiendo sobre las guerras que mantuvieron a lo largo del siglo; personajes contrapuestos como rodrigones y dueñas, hidalgos y villanas, poetas de villancicos y poetas de comedias, licenciados y beatas, maridos y mujeres, estudiantes y soldados, pastores y letrados, pajes y monaguillos, y un larguísimo etcétera. Otros, superponen los discursos de personajes sin ofrecer confrontación: latinos, tartamudos, etc. También los hay que

³⁶ Alusión a su vejez y fealdad, que imposibilitan una pasada juventud y belleza hasta el punto de que, de haber sido joven, habría sido hombre (Cristóbal).

³⁷ *Zorra*: “En estilo familiar, la borrachera” (*Aut.*).

³⁸ Alusión a su alcoholismo.

³⁹ Fragmento del villancico II de la Navidad de 1696.

mediante la dialéctica transmiten la doctrina cristiana, como la conversación entre Perico y Marica, o los que generan comicidad por la transformación del mensaje como el siguiente ejemplo entre una dueña sorda y su paje:

[CORO]	Porque está el Niño desnudo a María los lenceros para que le hagan pañales sus telas dan con afecto.
DUEÑA	¿Quién les mete a los necios si tengo telas? ¿Hanse visto en palacio hilar las dueñas?
PAJE	Señora, que los lenceros al Niño traen un regalo.
DUEÑA	Ya he oído, que preguntan si hilan las dueñas hilo delgado.
[CORO]	Unas higas de azabache envían los buhoneros, porque no hagan mal de ojo al Niño, como es tan bello.
DUEÑA	Miren qué les importa que lleve anteojos, si cegara no vieran eso, ni esotro.
PAJE	Escuche bien el recado, y sin oír no se enoje.
DUEÑA	A la postre si los traigo, ¿qué les va en ellos a esos hombres? ⁴⁰

3.3.4. Villancicos de baile

Por último, analizaremos la presencia que otro subgénero teatral breve, el baile dramático, tiene en los villancicos de las Descalzas. Para empezar conviene dejar claras las diferencias entre unos y otros: mientras que en los bailes dramáticos se intuye la búsqueda de situaciones dramáticas en las que tengan cabida el canto y las danzas, en los “villancicos de baile” el asunto se centra, en la mayoría de los casos, en la música, la danza y/o el tañido de diferentes instrumentos. En los villancicos esta modalidad suele asociarse con dos figuras tipo: los negros y los gallegos. Ambos hacen recurrentemente uso de sus músicas y danzas típicas para mostrar su regocijo ante el Niño.

⁴⁰ Fragmento del villancico VI de la Navidad de 1691.

Las letras de estos villancicos suelen fundamentarse en la narración de los pormenores de la danza y, en muchas ocasiones, la reproducción onomatopéyica del sonido de los instrumentos. En los textos de las Descalzas no encontramos ninguna modificación de esta tendencia tal y como aparece en la Real Capilla. Sirva el siguiente fragmento como ejemplo del obrar general:

Tuturutú, y andar, tuturutú y andemos,
que sin a gaitiña bailará o galego.
A o compás de os instrumentos.
¡Ay, ay, ay, que me folgo,
que me fino, me collumpio, me recreyo!
A o compás de os instrumentos,
que sin gaitiña bailará o galego.⁴¹

Aunque los textos de las Descalzas no supongan una gran aportación a esta modalidad, gracias a unos cuantos casos proporcionados en “villancicos de baile” conectaremos con las nociones de “representación” y “representabilidad”⁴² que dan título a este trabajo.

4. Representación y representabilidad

Es muy probable que, a estas alturas, ningún investigador del villancico tenga dudas sobre la potencialidad teatral del género, esto es, su representabilidad. Es decir, que a la caracterización dialectal de los personajes tipo no la acompañase alguna caracterización física o que los décticos de movimiento insertados en el texto no tuvieran una réplica en la actuación de los cantores. En resumen, es difícil sustraerse a la idea de que la *performance* estuviera basada únicamente en la interpretación del canto. El problema al que nos enfrentamos primordialmente es la ausencia de testimonios⁴³ de que esa representabilidad de los textos tuviera *de facto* un trasunto físico. Esta carencia documental se ha intentado solventar con el análisis exhaustivo de las letras de villancicos en busca de huellas claras que prueben que existían efectivamente ciertos grados de representación.⁴⁴

Y es aquí cuando volvemos de nuevo a las letras de villancicos de las Descalzas. Con las pruebas aportadas hasta el momento se deduce que los textos del Monasterio se permitían un parentesco con lo teatral más explícito que los que se componían para

⁴¹ Fragmento del villancico VIII de la Navidad de 1680.

⁴² La definición de los términos aplicados al mundo del villancico le pertenece a González Marín (105).

⁴³ Sí las hubo y muy explícitas hasta el siglo XVI (López Calo, 275; y Caballero Fernández-Rufete, 63). Sin embargo, la interrupción de las “acotaciones” en los textos del XVII se tradujo como un cese en la práctica. Torrente (1997, 459-516) y Siemens (547-58) sí ofrecen pruebas, aisladas pero potentes, que apoyan la teoría de que la práctica seguía vigente a finales del XVII y el XVIII.

⁴⁴ Hablamos de “grados de representación” porque, en ningún caso, nos parece posible la idea de que la puesta en escena de los villancicos se hiciera del mismo modo que se ejecutaban en los tablados los subgéneros breves con los que lo hemos confrontado.

la Real Capilla. Mayor utilización tanto de los diálogos como de la primera persona, una gama más amplia en el uso de personajes típicos del teatro, más flexibilidad temática y una predisposición especial al olvido de la ambientación navideña parecen indicios suficientes para fundamentar nuestra teoría.

Además, existen otras huellas textuales que nos ayudan a acortar las distancias entre la representabilidad y la representación. En primer lugar, encontramos una serie de “villancicos de danza” que verbalizan la acción indicando que se baila y lo que se baila. Lo primero es habitual en los villancicos de esta modalidad. Lo segundo ya no tanto, aunque sigue siendo frecuente. La particularidad de los de las Descalzas es que supone una muestra de varias danzas que se van sucediendo ante el auditorio: una chacona, una folía, un torneo, etc. Los personajes que las ejecutan van anunciando la entrada de una u otra a medida que se termina la anterior. En algunos villancicos del Monasterio a estos déicticos se les añade un refuerzo en el propio pliego, pues cada grupo de versos viene etiquetado como el nombre de la danza que representa a modo de nombre de sección. Esta “acotación” debía servir a los músicos para prevenir el cambio de tonada y, por qué no, a los cantantes/danzantes del cambio de baile que debían ejecutar. A nuestro juicio parece innegable que en estos villancicos “de danzas” debían cantarse acompañados de sus correspondientes bailes. Si éstos eran ejecutados por los mismos cantores es algo que no podemos probar.

Veamos uno de los ejemplos en los que, precisamente, se utiliza la entradilla de personajes “danz” (no parece descabellado que pueda ser el comienzo de “danzantes”):

DANZ[ANTES].	La danza empiece cun turo placé, y al Niño aleglemo, que nace en Belé.
1.	Empiece el Ziol Francico.
2.	Empiece el Ziol Tumé.
3.	Entle tulo lo neglo, y empiece la danza Baltulumé.
1.	Ha entlado cansalo y eztá delengalo.
2.	Puez vaya el toniyo de zu melcé.
[1.]	<i>Chacona</i> ⁴⁵ Que ci eztá delengalo mi Baltulumé, a loz piez de lo Diozo

⁴⁵ *Chacona*: “Son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no sólo se baila en España en los festines sino que de ella la han tomado otras naciones y le dan este mismo nombre” (*Aut.*).

- recoble loz piez.
 A cabayo ce ponga
 en mula y en buey,
 y en doz blutoz velemoz
 la danza de tlez.
 Que al Ziolo ez forzozo
 le palezcan ben
 laz mudanzaz, si hoy hace
 mudanza en Belén.
 Otlo baile mulemo,
 polque la mula
 za mohína y enceña
 laz heladulaz.
 2. Vaya el *villano*,⁴⁶
 loz pastolez ayuden
 como paizanoz.
 TOD[OS] Vaya, vaya, el villano.

- Villano*
1. Al chiquiyo que le dan
 pol la manzana de Adán.
 2. No le dalan ota coza
 cino muelte liguloza.
 1. Polque nace entre la paja
 Diozo que del cielo baja.
 2. Polque ez el máz fértil glano
 pala el pan maz zobelano.
 1. Ci ez tolot un volcán su pecho,
 ¿cómo tilita en el lecho?
 2. Pol hacel con suz pezalez
 el lemedio de miz malez.
 1. Esta danza ez muy celia.
 Vaya ota alegle,
 con que el Diozo que chola
 zu llanto temple.
 1. Vaya el *canalio*.⁴⁷
 2. Va el *zalambeque*.⁴⁸

⁴⁶ *Villano*: “Tañido de la danza española, llamado así porque sus movimientos son semejantes de los bailes de los aldeanos” (*Aut.*).

⁴⁷ *Canario*: “Tañido músico de cuatro compases, que se danza haciendo el son los pies, con violentos y cortos movimiento” (*Aut.*).

1. Zalambeque vaya,
con zu teque teque.
TOD[OS.] Vaya, vaya,
vaya el *zalambeque*.⁴⁹

Una búsqueda de huellas de la representabilidad en los textos de las Descalzas da abundante fruto. Uno de los más explícitos es el ejemplo de un villancico compuesto con el siguiente motivo: la mula y el buey han compuesto una comedia con pedazos de otras muchas. Así pues, a lo largo de las coplas⁵⁰ la mula y el buey representan su espectáculo en primera persona. Sus intervenciones están marcadas en el texto con la acotación “recitativo.” Entreveradas con ellas se incluyen otras coplas etiquetadas como “texto” que cumplen la función de las acotaciones escénicas y, probablemente, eran cantadas por el coro. Veamos el texto:

- | | |
|-------------------|---|
| TEXTO | Con música de cencerros
salió el buey a echar la loa
y al Niño que la escuchaba
le representó estás coplas: |
| RECITATIVO [BUEY] | Yo soy el buey, Niño hermoso
que al verte al frío y sin ropa,
te caliente, cuya hazaña
hoy te traigo a la memoria.
Aunque no es, Príncipe excelso,
de personas generosas
el referir beneficios
ni el contar hazañas propias. |
| TEXTO | La loa acabó la mula
y con el común estilo,
haciendo su reverencia
al Niño hermoso le dijo: |
| [RECITATIVO-MULA] | A tu majestad excelsa
aquesta fiesta dedico,
que el buey y yo hemos pensado
por hacerte algún servicio.
Duque excelso de Antioquía,
Príncipe heroico de Tiro, |

⁴⁸ *Zarambeque*: “Tañido y danza muy alegre y bulliciosa, la cual es muy frecuente entre los negros” (Aut.).

⁴⁹ Fragmento del villancico II de la Navidad de 1685. La cursiva es nuestra. La particular ortografía y fonética del villancico se justifica por la reproducción del habla del los negros como personaje-tipo.

⁵⁰ Los villancicos solían estar formados por dos secciones, estribillo y coplas, o por tres, introducción, estribillo y coplas.

jurado Rey de Samaria,
grande Emperador de Egipto.

CORO Prosiga el estilo,
y acabe la loa
sin riesgo de silbos.

TEXTO Vistiéndose el buey salió
a comenzar el festín,
y a la mula le decía
coléricamente así:

RECITATIVO [BUEY] Muchos años tenéis, mula,
bien por podéis ir de aquí,
que ha días que me cansáis
y cuando en mi casa os vi
quedé en el cuarto que visteis
tan conmigo y tan sin mí,
que el valor me vio animar
y el amor me vio morir.

TEXTO Para acabar la jornada
la mula salió vestida
de dueña en una tramoya
que ella fabricó, y decía:

RECITATIVO [MULA] Buey aleve, buey ingrato,
si has presumido, por dicha,
que es alguna mula vieja
la que en este portal miras
seis años ha, señor mío,
que así se pasan los días,
que así se consume el tiempo
y así se teje la vida.

CORO La zumba prosiga,
y el entremés se haga
con las chirimías.

TEXTO A la segunda jornada
el buey salió con antojos
y mirando a los pastores
le dijo al Niño, muy osco [...].⁵¹

Y así continúa, jornada tras jornada, la comedia que representan el buey y la mula. Al final, como todo espectáculo teatral de la época, el coro anuncia el baile que cierra la representación (“CORO. Remate con baile / de dulces cadencias / y airosos compases

⁵¹ Villancico VIII, Navidad de 1684.

[...]”) y tras la intervención del coro se incluye otra sección más del villancico etiquetada como “torneo.”⁵² El villancico ha sido compuesto “en metáfora” de un espectáculo teatral barroco y, por lo tanto, este torneo representa el baile habitual que se ejecutaba en las comedias. Además, no sólo lleva el nombre de una danza sino que, para incluirlo, se ha roto la estructura tripartita prototípica del villancico, incluyendo una sección extra.

Esta disposición “teatral” del contenido del texto no es una excepción en el panorama de los villancicos de las Descalzas. En el pliego de la Navidad de 1687 encontramos dos ejemplos muy similares. El primero tiene como tema una academia literaria, de nuevo organizada por el buey y la mula. Sus coplas están divididas en “texto,” a modo de acotación, y “recitativo,” que se corresponde con la voz de los personajes. Sin embargo, los “recitativos” se van alternando con otras etiquetas como “décima,” “seguidillas,” “cedulillas” o “romance” según los personajes van leyendo sus composiciones que, por su puesto, se corresponden con las estrofas señaladas en cada sección. El segundo caso en el mismo pliego está basado en la presentación de unas dueñas que van al portal desfilando y cantando una tonada. Las intervenciones están divididas entre el “coro,” ocupado en cantar un estribillo que se repite, el “texto,” que cumple la función de acotación narrada, y las dueñas, que van interviniendo en primera persona y aparecen numeradas del uno al seis. Además, dentro de la sección “estribillo” se inserta la tonada interpretada por las dueñas y etiquetada en el pliego como tal.

También en el pliego de la Navidad de 1683 encontramos otro caso similar. Esta vez se trata de un desfile de naciones; el “texto” de nuevo representa la acotación que va anticipando la entrada de los personajes; a éste le sigue un estribillo, que configura la primera parte de la intervención del personaje en primera persona; por último, se remata con unas “coplas” que están formadas, sin embargo, por una sola copla a la que sigue el aviso de que el estribillo anterior debe repetirse. La dinámica puede observarse más fácilmente a través de un ejemplo:

- | | |
|---------|--|
| 1. | [<i>Texto:</i>]
Entre las demás naciones
la primera que al portal
llegó a rendir obediencia
fue un músico catalán. |
| CATALÁN | [<i>Estribillo:</i>]
Veniu les miñones
si voleu ballar
estes carnesolies,
perque ya es Nadal. |

⁵² *Torneo*: “Danza que se ejecuta a imitación de las justas llevando varas en lugar de lanzas, en cuyo juego consiste lo especial de ella” (*Aut.*).

La faralá, falelá, la faralá, lailá.

[CATALÁN] [Coplal:]
 Yo de Barcelona
 li volgui portar,
 molts grans que deji,
 perque es millor gra.
 La faralá, etc.

Otros apuntes “seudo-teatrales” podemos encontrarlos en el villancico XIII del pliego de la Epifanía de 1694 en donde aparecen unas “coplas en diálogo.” Estas anuncian, efectivamente, la conversación entre una dueña y un rodrigón. Por supuesto, son innumerables los villancicos que poseen la característica entradilla de personaje. Como podemos observar, los procedimientos no son unitarios, pero es evidente que todos persiguen el mismo fin: teatralizar el formato textual en el que se presentaban los villancicos asemejándolos cada vez más a la apariencia de un entremés. Por otro lado, si se estaba alterando la apariencia textual del villancico parece probable que ello fuera acompañado también de un mayor grado de dramatización en la puesta en escena.

Esta tendencia no es exclusiva de las Descalzas. Aunque por su número resulten anecdóticos, también en la Real Capilla encontramos unos pocos casos como los que hemos señalado antes. En todos ellos las modificaciones se generaron a raíz de la especial teatralidad que poseía el villancico.⁵³ Todo ello nos parece indicio suficiente para argumentar la posibilidad de que estos villancicos pudieran contener ciertos grados de representación y de escenificación de las danzas que se señalaban.

Un dato que ayuda a reforzar esta teoría es que en el Monasterio de las Descalzas, al menos cuando el Rey presenciaba las ceremonias, el coro no se posicionaba en el angosto espacio destinado a los músicos como era habitual, por ejemplo, en la Real capilla, sino que bajaba al presbiterio (Llergo, 160). Allí podía disponer de mucha más movilidad y, de haber realmente representación, podía efectuarse sin problemas de espacio.⁵⁴

5. Conclusiones

Gracias a la confrontación de los villancicos dramáticos interpretados en la Real Capilla y en las Descalzas hemos obtenido dos conclusiones principales. En primer lugar, ya fuera por la ausencia del Rey durante la interpretación de los villancicos o por la especial laxitud religiosa que se permitían los conventos femeninos con este tipo

⁵³ Hay casos en los que se varía la estructura habitual para introducir un “sarao,” una “escaramuza” o, precisamente un “torneo.” Todos ellos implican una idea de movimiento pues son nombres de danzas o modos de combate (Llergo, 172-73).

⁵⁴ Este dato es de máxima relevancia pues la carencia de espacio es lo que ha hecho desechar la potencial representación de los textos a algunos investigadores (Caballero Fernández-Rufete, 78).

de géneros, hemos probado que los villancicos de las Descalzas se permitían más licencias con lo teatral y lo profano. En ocasiones, como hemos visto, olvidaban por completo su carácter religioso y el contexto litúrgico en el que estaban siendo interpretados los cantos. La predisposición festiva que ostentaban fiestas como la Epifanía y la Navidad se convertía en predominantemente profana y el talante de los cantos caminaba cada vez más hacia lo teatral.

Sin embargo, en segundo lugar, también creemos haber demostrado que los textos de las Descalzas respetan el esquema general de parentesco con los subgéneros que se pudo deducir del estudio de la Real Capilla. Esto es prueba de que, a finales del siglo XVII, el género del villancico estaba lo suficientemente maduro como para compartir y articular su *modus operandi* entre los textos de diferentes instituciones. Muestra evidente de que existía un “manual de estilo” implícito que conocían y manejaban los diferentes poetas villanciqueros y que el género no era tan “casual” como ha parecido a muchos de sus estudiosos hasta el momento.

Corpus de estudio

1. *Villancicos al Santísimo Sacramento que en su fiesta ha de cantar la Capilla de las Descalzas [sic] Reales de esta Corte, este año de 1678.* Madrid?: s. n., 1678? BNE, VE/ 88-54.
2. *Villancicos que se cantaron en el Real Convento de las Descalzas la noche de Navidad deste año MDCLXXIX.* Madrid?: s.n., 1679? BNE, VE 83- 44.
3. *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las Descalzas la noche de Navidad este año de 1680.* Madrid: Mateo Espinosa y Arteaga, 1680. BNE, VE/ 83-45.
4. *Villancicos que se cantaron en la Capilla Real de las señoras Descalzas la noche de Navidad de 1682 y la de... Reyes de 1683.* Madrid?: s.n., 1683? BNE, VE/ 79-1.
5. *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1683 y la de Reyes de 1684.* Madrid: Antonio Zafra, 1683? BNE, VE/ 79-2.
6. *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1684 y la de Reyes de 1685.* Madrid: Antonio Zafra, 1684? BNE, VE/ 79-3.
7. *Villancicos que se han cantaron en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1685 y la de Reyes de 1686,* Madrid: Antonio Zafra, 1686? BNE, VE/ 79-4.
8. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas.* Madrid: Melchor Álvarez, 1688. BNE, VE/ 83-46.
9. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas.* Madrid: s.n., 1689? BNE, VE/ 83-47.
10. *Villancicos que se han de cantar la noche de los Santos Reyes en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de M. DC. LXXX.* Madrid: Melchor Álvarez, 1690? BNE, VE/ 77-12.
11. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1690.* Madrid: Melchor Álvarez, 1690? BNE, 83-48.
12. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las señoras Descalzas este año de 1691.* Madrid: Melchor Álvarez, 1691? BNE, R/ 34988 (10).
13. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las señoras Descalzas, este año de M. DC. LXXXII.* Madrid: Melchor Álvarez, 1692? BNE, R/ 34988 (11).
14. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de M. DC. LXXXIII.* Madrid: Melchor Álvarez, 1693? BNE VE/ 83-51.
15. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1694.* Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694? BNE, R/ 34988 (12).

16. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1695*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1695? BNE, R/34988 (13).

17. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1696*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1696? BNE, R/34988 (14).

18. *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1699*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1699? BNE, R/34988 (15).

19. *Villancicos que se han de cantar en los maitines de... Reyes, en la Real Capilla de las señoras Descalzas este año de 1700*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700? BNE, Navidad, 1700. VE/77-51.

Obras citadas

- Alonso Hernández, José Luis, & Javier Huerta Calvo. *Historia de mil y un juanes: (onomástica, literatura y folklore)*. Salamanca: Universidad, 2000.
- Álvarez de Pedrosa, Sebastián. *Ramillete festivo, y solemne diario de las solemnidades, y fiestas clásicas, que se celebran en todas las Iglesias de Madrid [...]*. Madrid: Librería de Lorenzo Cardama, 1739. BNE, 2/19995.
- Álvarez Solar-Quintes, Nicolás. *Reales Cédulas de Felipe II y adiciones de Felipe III a la escritura fundacional del Monasterio de las Descalzas de Madrid (1556-1601)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1962.
- Anónimo. *Real Fundación de la Capilla y Monasterio de religiosas Franciscas Descalzas de la Primera Regla de Santa Clara, que en la villa de Madrid dotó y fundó la Sereníssima Señora Doña Juana de Austria, Infanta de Castilla y Princesa de Portugal, por los años de 1572, con las aclaraciones que a ella hizo en Gumil de Mercado, a 15 de octubre de 1602 el Señor Rey don Phelipe III, como Patrón y Protector que era, confirmadas por la Santidad de Clemente VIII en 24 de marzo de 1601*. Madrid: Imprenta de Francisco Javier García, 1769. AGP, Sección Patronatos, Leg. 710/6.
- Capdepón, Paulino. “La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 37 (1997): 215-26.
- Careaga, Martín. *La “santa” Inquisición*. México D.F.: Martín Careaga, 1998.
- Cátedra, Pedro M. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 2005.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. “*Miscent sacra profanis: Música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII*.” En María Antonia Virgili, Germán Vega & Carmelo Caballero, eds. *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Valladolid: Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas,” 1997. 49-97.
- . “¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid.” En Ignacio Arellano & Germán Vega García-Luengos, eds. *Calderón: Invocación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra [GRISO](Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*. New York: Peter Lang Publishing, 2001. 53-86.
- Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. En Isabel Ruiz de Elvira, coord. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1992.
- González Marín, Antonio. “El teatro y lo teatral en los villancicos de Joseph Ruiz Samaniego (I).” *Nasarre. Revista de Musicología* 10 (1992): 97-140.
- Guzmán, Diego de, *Memorias del cardenal Don Diego de Guzmán*. [Manuscrito] 1609-1626. RAH, 9/476.
- Hathaway, Janet. *Cloister, Court and City: Musical Activity of the Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid), c. 1620-1700*. Ann Arbor: UMI, 2005.

- Huerta Calvo, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Llergo Ojalvo, Eva. *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Llorens Cisteró, José M.^a. “Victoria, Tomás Luis de.” En Emilio Casares Rodicio ed. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores, 1999-2002, t. X. 852-59.
- López Calo, José. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.
- Madrid, Jerónimo de. *Breve summa de la sancta vida del religiosísimo y muy bien venturado fray Hernando de Talavera [...] fue el que la recopiló el Licenciado Don Jerónimo de Madrid, Abad de la Sancta Fe, Dignidad en la Sancta Iglesia de Granada*. [Copia manuscrita] s. a. BNE, Ms. 2042.
- Paz y Melia, Antonio. *Sales españolas. Agudezas del ingenio nacional*. BAE, n. 176. Madrid: Atlas Ediciones, 1964.
- Portús Pérez, Javier. “Las Descalzas Reales en la cultura festiva del Barroco.” *Reales Sitios* 138 (1998): 3-12.
- Siemens, Lothar. “Villancicos representados en el siglo XVII: el de los ángeles y pastores de Diego Durón (1662).” *Revista de Musicología* 10 (1987): 547-558.
- Stevenson, Robert. *Spanish Music in the Age of Columbus*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.
- Subirá, José. “La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.” *Anuario Musical* 12 (1957): 147-66.
- Torrente, Álvaro. “Un villancico danzado y representado. ‘Los figurones ridículos de Salamanca.’” En María Antonia Virgili, Germán Vega & Carmelo Caballero, eds. *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Valladolid: Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas,” 1997. 495-516.
- Torrente, Álvaro, & Miguel Ángel Marín. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Torrente, Álvaro, & Janet Hathaway. *Pliegos de villancicos en Hispanic Society of America y en la New York Public Libray*. Kassel: Reichenberger, 2007.