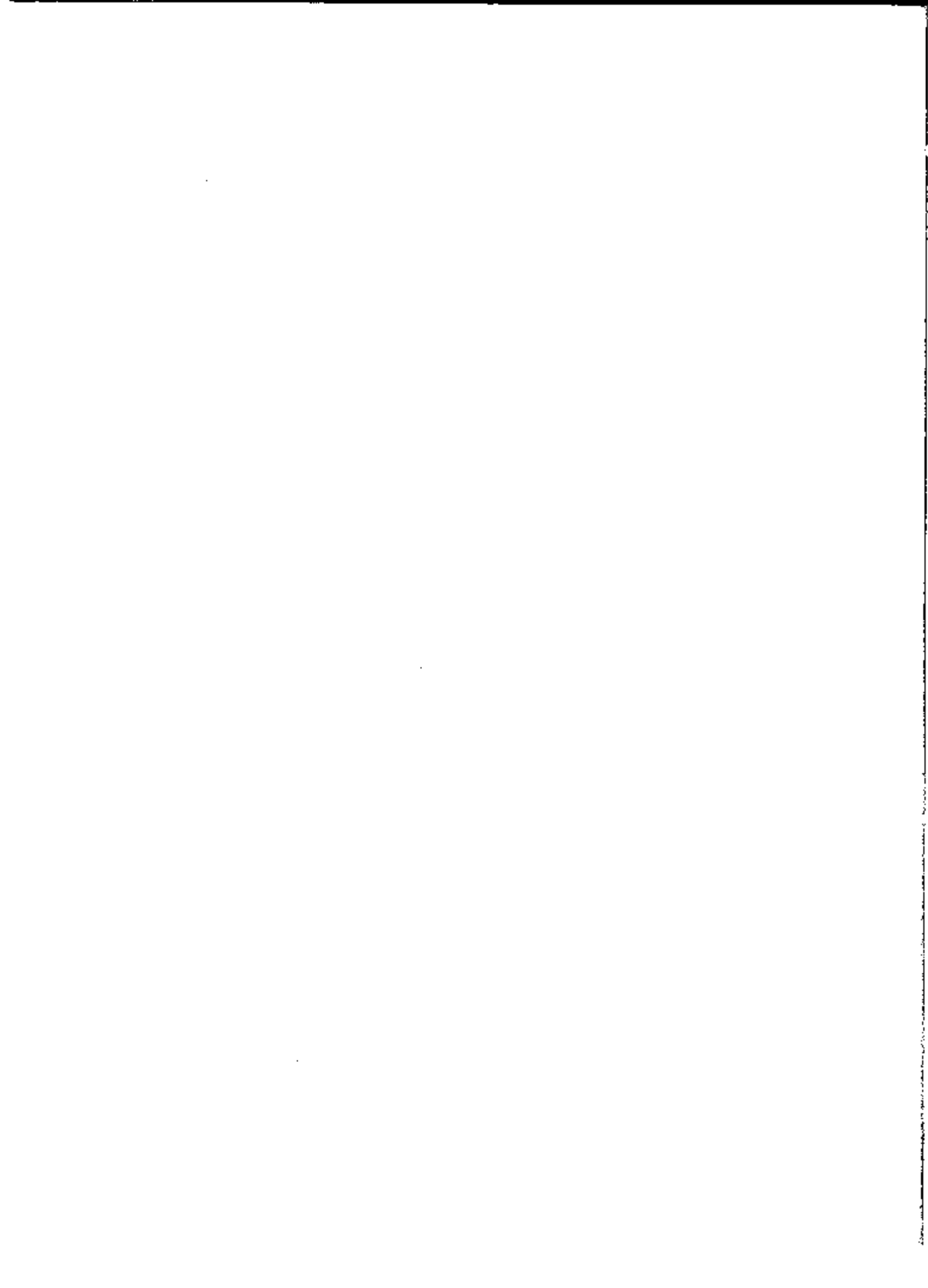


VILLANCICOS BARROCOS EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA *♪* German Tejerizo Robles





**VILLANCICOS BARROCOS
EN LA
CAPILLA REAL DE
GRANADA**

GERMAN TEJERIZO ROBLES

— Dr. en Filología Románica —



VILLANCICOS BARROCOS EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA

**500 LETRILLAS CANTADAS LA NOCHE
DE NAVIDAD (1673 A 1830)**

**I ASPECTOS LITERARIOS E
HISTORICOS. ANTOLOGIA**
— DE LETRILLAS —



JUNTA DE ANDALUCIA

CONSEJERIA DE CULTURA

Edita: Editoriales Andaluza Unidas, S.A.
Tajuda, 2. SEVILLA

Impreso en los Talleres de Ediciones ANEL, S.A.
Polígono Industrial Juncaril. ALBOLOTE (GRANADA)

I.S.B.N. Tomo I 84-7587-132-1
I.S.B.N. Tomo II 84-7587-133-X

Depósito Legal: GR 419/1989

*A la memoria del maestro
Emilio Orozco Díaz,
gran conocedor del arte
barroco granadino*

"De una cosa no trataste, que es de las mayores y de más consideración que hay en GRANADA ... que es de la CAPILLA REAL donde están enterrados Los Reyes Católicos ... la gran riqueza que tiene de tantos y tan ricos ornamentos de sedas, brocados, oro y plata; haber en ella veinte y cuatro capellanes, tener su Coro y servicio como en la iglesia catedral ... y así esto como otras muchas cosas me tienen asombrado, que para hablar de ellas se requiere un entendimiento más que humano".

Agustín de ROJAS
(El viaje acretenciado,
Libro 11.º)

PRESENTACION

Uno de los retos que tiene planteada la actualidad en cuanto al Patrimonio Cultural y también en lo relativo a las relaciones entre los poderes públicos —el poder de la sociedad civil y lo que es una institución de la envergadura de la Iglesia Católica—, se ha concretado en Andalucía de una forma nueva que está ofreciendo a la Iglesia Católica y a la sociedad civil frutos de gran alcance, y además se está desarrollando de una forma prudente, discreta, respetuosa, porque en definitiva, una de las características de la sociedad moderna debe ser el respeto al papel que cada cual juega en ella. Desde este respeto hemos sido capaces de establecer un marco: el camino de considerar a los bienes culturales como responsabilidad común, en su mantenimiento, conservación y difusión, garantizando que todos los ciudadanos se puedan beneficiar y acceder a los mismos.

Iniciamos hace años un diálogo que, paso a paso y día a día, se va concretando en realidades.

En este sentido, y dado el valor y riqueza de los Fondos Musicales de la Iglesia Católica en Andalucía, se consideró prioritario proceder a la elaboración y puesta en marcha de un plan de catalogación y microfilmación de los mismos.

Así, el 16 de Junio de 1988 se firmó el *"Convenio de Cooperación entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía"*, para la catalogación y microfilmación de los Fondos Musicales de los Archivos Catedrales de Andalucía.

Para unificar criterios y seguir una metodología moderna y acorde con las recientes investigaciones en esta materia, el *Centro de Documentación Musical de Andalucía* celebró las *"Jornadas Metodológicas de Catalogación de Fondos Musicales"* los días 18 y 19 de Noviembre de 1988, a las que asistieron especialistas de todo el país y de prestigio internacional.

La Orden 5 de Mayo de 1989, por la que se convocaron *Premios a Proyectos de Investigación Musical*, resaltaba el carácter preferente de la catalogación de estos Fondos Musicales custodiados y propiedad de la Iglesia Católica en Andalucía. De esta forma se integraron diversos investigadores, musicólogos, archiveros y documentalistas, en una tarea común, coordinada, y que significa un plan de actuación pionero en Europa en cuanto a su carácter globalizador, dado que afronta la recuperación, catalogación, estudio, edición y microfilmación, en varios años, de uno de los Fondos Patrimoniales más importantes a nivel internacional en cuanto a calidad y cantidad.

Estamos acostumbrados, en muchas ocasiones, a ver solamente el impacto, el hecho importante y efímero que se concreta en una determinada actuación y en un momento concreto, que puede ser espectacular y producir además en los ciudadanos un gran efecto. Aquí no estamos haciendo eso, pues la realización de este proyecto va a durar varios años, iniciativa callada y constante, a medio plazo, que pretende como objetivo, de una manera científica y rigurosa, catalogar, investigar, documentar, y poner al servicio de los ciudadanos, a través del *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, este rico patrimonio sonoro e histórico de la Cultura Andaluza.

En estos momentos, diversos equipos de investigadores y especialistas cualificados, a través de diversas convocatorias públicas, están catalogando los Fondos Musicales de las Catedrales de Sevilla, Córdoba, Cádiz, Jaén y Málaga.

Contamos con la microfilmación de la totalidad de las partituras autógrafas y libros polifónicos del Archivo de la Catedral de Jaén, comenzándose estas labores en el Archivo de la Catedral de Córdoba, que continuarán en años sucesivos por el resto de las catedrales andaluzas y lugares de interés, así como las labores de catalogación.

El plan de actuación en el Patrimonio Musical Andaluz, canalizado a través del *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, -- centro básico en la infraestructura cultural de la Comunidad Autónoma Andaluza --, también contempla la recuperación y edición de investigaciones monográficas e inéditas relativas a estos fondos. En este programa se engloba e inserta la publicación de la obra del investigador *Germán Tejerizo Robles: Villancicos Barrocos de la Capilla Real de Granada*, que significa iniciar una faceta del rico abanico de posibilidades que ofrecen estos fondos, facilitando, mediante la transcripción de estas obras, su incorporación a los repertorios de artistas y agrupaciones musicales.

Con estos dos volúmenes que hoy ven la luz, la Consejería de Cultura ha querido colaborar en la recuperación de estas piezas, donde lo popular y lo culto se mezclan gracias a la alquimia de los compositores, para ofrecernos unas obras de arte que pertenecen a todos y cuya singularidad y personalidad le confieren un puesto muy destacado dentro de nuestro acervo cultural.

JAVIER TORRES VELA
Consejero de Cultura de la
Junta de Andalucía

PROLOGO

Los estudios en torno a las obras musicales con textos suelen acometerse parcialmente; los filólogos tienden a estudiarlas exclusivamente desde el punto de vista de los textos literarios, sin tener en cuenta la parte musical, y, viceversa, los musicólogos lo hacen, por lo general, desde el punto de vista de la música, prescindiendo de los textos que la soportan. Es claro que ambas prácticas son defectuosas, puesto que se trata de obras que nacieron con esa doble base, la literaria y la musical. Desde luego lo son respecto de los villancicos religiosos españoles, sobre todo de los de la segunda mitad del siglo XVII y los del XVIII, pues si bien es cierto que el texto nació, por regla general, independientemente de la música, y que incluso no es raro el caso de que un mismo texto sirviese de base para varias melodías que sobre él se compusieron, no lo es menos que, salvo las inevitables excepciones, los mismos poetas pensaban en que sus textos iban a ser puestos en música, habitualmente de forma inmediata, y que, sin duda, este pensamiento les condicionaba la inspiración. Desde luego, les condicionaba la forma, pues en cada época de la historia los poetas compusieron esos textos acomodándose a lo que eran los villancicos musicales de su tiempo.

Todo esto es mucho más válido para la música, puesto que ésta nació siempre del soporte que le prestaban los textos sobre los que era compuesta. Y aunque es, de nuevo, verdad que en el caso de los compositores españoles el influjo del texto sobre la música no es tan intenso como en otros autores o en otras épocas, ello no es óbice para que el principio básico de interdependencia exista y deba ser tenido en cuenta al momento de estudiar estas obras.

El presente estudio constituye la excepción a la regla, puesto que está hecho por un filólogo que al mismo tiempo es musicólogo y que, además, considera estos villancicos precisamente desde la doble vertiente del texto y de la música.

Aún tiene otro aspecto novedoso este libro: que constituye una de las primeras monografías que estudian el villancico español del siglo XVIII. En realidad, el villancico español está, en general, casi sin estudiar, al menos desde el punto de vista formal. La musicología española, en efecto, ha estado demasiado preocupada con lo más urgente, que era la reconstrucción de biografías de músicos y confección de catálogos, puesto que mientras no sepamos con precisión qué música guardan nuestros archivos y cuál fue la trayectoria vital de los principales compositores no podremos dar pasos seguros.

Pero parece que ha llegado también el tiempo de comenzar a estudiar la música misma, a pesar de que aún queda un tercer paso preliminar imprescindible antes de poder pensar en cualquier otro intento: la publicación de música, de partituras musicales, que permitan el estudio directo de la música misma sin tener que pasar por el puente obligado de que cada uno tenga que transcribir las composiciones que pretende estudiar.

*Los villancicos de la capilla real de Granada han seguido un proceso de descubrimiento similar a lo que sucede en otros archivos españoles. La primera aproximación que se hizo a ellos fue el catálogo de este rico archivo, que yo publiqué, en el *Anuario Musical*, en tres artículos, entre 1958 y 1973. Se hace indispensable una nueva edición de este catálogo, según los criterios nuevos, que han cambiado no poco respecto de los*

que se estilaban en 1958, que fue cuando realmente hice la catalogación; por tanto, en esa nueva edición habrá que incluir los incipits musicales y, además, algunas pocas obras que antes estaban en otras dependencias de la capilla y que, por tanto, yo no incluí en el catálogo, mientras que ahora han sido incorporadas al archivo. Pero ahí se queda lo fundamental que se ha hecho, de modo que Germán Tejerto ha tenido que asumir la tarea de transcribir las composiciones, además de copiar todos los textos literarios, que le permitieran una aproximación a la forma.

El villancico español del siglo XVIII es complejo: en los primeros años de ese siglo asumió el nuevo estilo de melodía y de composición que entonces invadió España y que suele llamarse italiano y en buena parte lo es. Pero no tanto como se dice, pues los compositores españoles supieron filtrar lo que recibían para transformarlo en un estilo propio. También las formas cambiaron mucho a partir de entonces. Y aún hubo un nuevo cambio importante, hacia la mitad del siglo, en que la forma, y aún el estilo de la música, cambia grandemente. Era el final del barroco y el comienzo del clasicismo. Incluso los instrumentos experimentaron un cambio importante por entonces.

Todo esto se refleja en esta poesía y en esta música de aquí se analiza. Y el presente estudio tiene ese gran mérito: el de ser un trabajo de pionero, al que sin duda deberán seguir otros, que complementen e incluso maticen mucho de lo que aquí se dice, a fin de que, entre todos podamos ir reconstruyendo la historia de nuestra música.

JOSE LOPEZ-CALO
Santiago de Compostela

INTRODUCCION

Tras largos años de paciente labor, con gran alegría veo llegado el momento de ofrecer al público este estudio sobre los poemas navideños que dieron sabor a la Nochebuena granadina a lo largo de casi dos siglos en uno de los templos más característicos de la ciudad: la Capilla Real, aquella que los Reyes Católicos mandaron construir adosada a los muros de la Catedral como magnífico y devoto sepulcro de sus restos mortales.

Desde que hace aproximadamente diez años el ilustre musicólogo jesuita P. José LOPEZ CALO, tan vinculado a Granada por su hermoso estudio sobre la música en nuestra Catedral⁽¹⁾, me enseñaba aquel rincón de las estanterías en el Archivo de la Real Capilla donde los Capitulares han ido guardando celosamente todo el tesoro poético-musical de los antiguos villancicos, ni por un momento ha dejado de ilusionarme el proyecto de dar a conocer tal tesoro en un serio estudio a la altura de las circunstancias.

Mi afición por los temas navideños es, desde luego, bastante más antigua, y le debo a mi único maestro, el Dr. OROZCO DIAZ, el haberla encauzado por estos derroteros cuyos horizontes, por otra parte, no cesan de ampliarse más cada día. De no ser, como digo, por tales consejos, no sólo no hubiera realizado jamás este trabajo, sino que mis aficiones navideñas no hubieran salido de los límites del campo folclórico. Porque, en efecto, los antiguos villancicos cantados en nuestros pueblos granadinos fueron los que primero atrajeron mi atención y fue lo puramente melódico lo que más me sedujo en los comienzos⁽²⁾.

De lo meramente musical, mi interés comenzó a desplazarse pronto hacia lo literario, al ancho campo que aquellas ingenuas canciones me brindaban en sus aspectos poéticos. No podía imaginar aún que poesía y música, unidas ambas, iban a ofrecerme tan grandes posibilidades de desarrollo como las que adquieren en el presente trabajo cuya esmeradísima publicación se debe únicamente al interés del CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA.

De esta forma comencé el paciente trabajo, comprendiendo pronto, con mayor claridad a medida que se ampliaba ante mí el campo a investigar, que el material era de verdad ingente y que su ordenada elaboración se podría prolongar durante años enteros. La tal previsión tampoco tuvo el efecto de asustarme demasiado, pues sólo me importaba que lo que hubiera que hacer se hiciera seriamente, sin importar la tardanza.

(1) LOPEZ CALO, José: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963.

(2) Fruto de esta investigación son los dos volúmenes —publicados ambos gracias al interés de la Caja Provincial de Ahorros de Granada— titulados respectivamente *Villancicos de la Alpujarra y el Valle de Lecrín* (Granada, Servicios Culturales de la misma Caja Provincial, 1983) y *Villancicos de la Vega y los Montes de Granada* (Idem, 1987). A éstos les seguirá en un futuro próximo un tercer volumen ya en fase de elaboración y que recogerá los villancicos de otra comarca provincial culturalmente tan rica como la de Baza, Guadix, Galera y Huéscar.

En los primeros pasos a la búsqueda del material poético-musical no podía seleccionar nada, ya que todo era considerado útil para que las entonces lejanas conclusiones finales tuvieran, llegado el momento de redactarse, una sólida base de seriedad científica... Mas llegó un momento en que me convencí de que el material alcanzaba proporciones tan ingentes que se imponía una cierta parcelación que permitiera una profundización mayor.

Tuve entonces que escoger. Los conjuntos más completos los constituían sin duda los poemas de Navidad cantados durante los siglos XVII y XVIII en la Catedral granadina y en su Real Capilla. Pero bastantes de los cantados en nuestro primer templo se conservaban sólo impresos en pliegos sueltos antiguos, sin que fuera posible localizar sus partituras musicales. Mientras que los de la Capilla parecían ofrecer un interés mayor, ya que, a los pliegos impresos localizados, venían a unirse otros muchos poemas inéditos —o perdidos los pliegos que en su día los divulgaron—, y con sus formas musicales manuscritas guardadas en buen estado en el Archivo de la institución.

La suerte, pues, estaba echada: Los poemas navideños de la Capilla Real, en número de quinientos, fueron los elegidos. Y a lo largo y ancho de estas páginas nos iremos adentrando en su estudio de la forma más completa posible para que puedan ser bien conocidos por todos con todas sus circunstancias.

* * *

El canto de este género de villancicos, como veremos, fue fenómeno general en todo el mundo de habla hispánica y, desde luego, en España al menos, no existió entidad religiosa importante, iglesia ni monasterio, donde se dejaran de cantar, además de hacerse ediciones de pliegos sueltos con las letrillas correspondientes a cada festividad.

Mas, de todas formas, el ingente material no está al alcance del gran público de nuestra época, al que solamente han llegado y llegan pequeñísimas muestras en contadas antologías no siempre del mejor gusto y, menos aún, de seriedad fiable en cuanto a erudición literario-musical se refiere. Incluso algunos que se dicen especialistas pueden quedar lejos también del perfecto conocimiento del tema, a no ser en el caso de poseer conocimientos siquiera elementales de solfeo; pues, en caso contrario, han debido limitarse al estudio de aquellos cuadernos o pliegos impresos que comentábamos antes, o más exactamente, de los que han logrado llegar hasta nosotros, sin poder adentrarse en el conocimiento, mucho más interesante y complejo, de los manuscritos musicales.

Quien firma este trabajo puede afirmar que lo ha hecho así, y no exagera si afirma rotundamente que habrán sido miles las horas dedicadas al esfuerzo por sí mismo y sus colaboradores; a la tarea de pasar y repasar los papeles musicales de abultados legajos, no siempre completos, para tratar de rehacer unos versos cuya estructura no siempre era fácil de adivinar.

Mas el improbable esfuerzo bien valía la pena, además de por el hecho de llevar a conocimiento del gran público unos datos técnicos sobre un tema que le es casi desconocido, por la circunstancia también de que en estos poemas vemos un claro reflejo del modo de ser de los españoles durante una larga época, controvertida y menospreciada a priori con frecuencia, pero irrepetible y siempre interesantísima. Con estos villancicos, en efecto, es posible trazar un esquema de historia social de nuestros antepasados muy difícil de encontrar en los libros al uso, y expuesto todo con la atractiva técnica de unos versos "a la moda", medio

normal de expresión de unos poetas casi siempre desconocidos y —tal vez por eso mismo— genuinos representantes de un pueblo sencillo acostumbrado a versificar sobre todo lo humano y lo divino.

* * *

Se impone ahora aludir, aunque brevemente también, al gran tema y razón última de ser de estos poemas, la Navidad, deteniéndonos en repasar la diversa forma y fortuna con que tal tema se ha visto en nuestra poesía de todas las épocas. Ciertamente hay villancicos barrocos dedicados al desarrollo de otros temas religiosos; pero no cabe duda de que, entre todos, son los navideños los que mayor interés ofrecen al estudioso. Conviene por eso explicar sucintamente el estado de la cuestión.

Desde el momento en que los evangelistas dejaron constancia del "primer villancico" cantado por los ángeles sobre el Portal, el caudal de lo escrito sobre el suceso maravilloso no ha cesado de crecer ni por un momento en todas las latitudes.

Por lo que respecta a los hombres de España, incluso en las remotas épocas en que la lengua castellana y las otras neolatinas del país estaban lejos de desarrollarse, es bastante fácil demostrar que nunca fueron ajenos al tema desde el momento en que abrazaron la fe cristiana. Y si estudiamos la cuestión refiriéndonos exclusivamente a épocas posteriores al milenio primero, más o menos perfeccionadas para entonces las lenguas neolatinas, el desarrollo del tema exigiría un tiempo casi ilimitado, ya que los nombres de poetas-cantores de la Navidad jalonan todos los tiempos del Parnaso español y sus creaciones más populares andan en boca de todos.

Pero veamos la forma de detallar, sin irnos tampoco al extremo de extendernos demasiado.

En la España anterior a D. Pelayo y a la llamada época mozárabe —la de las jarchas andalusíes— la Navidad se celebró ya indudablemente en forma literaria. No en vano se considera al poeta primitivo español Aurelio PRUDENCIO como al primer cristiano que escribiera himnos latinos exaltando el misterio. Pero es que existen, además, testimonios suficientes sobre el hecho mismo de cantarse en España, antes de castellanizarse, algunas "copillas" al Nacimiento. Sólo comentaré dos noticias que nos descubren unos hábitos normales de comportamiento en círculos populares, sin entrar para nada en aspectos más cultos que conllevarían un estudio pormenorizado de la poesía latina medieval.

Las dos noticias son, desde luego, anteriores a los llamados Tropos, aquellos comentarios lírico-litúrgicos que, al desarrollarse a partir del siglo IX, dieron pie al nacimiento del teatro moderno de Occidente. Una de ellas asegura que, en tierras del Duero, los sacerdotes recurrían, entre otros procedimientos sencillos para evangelizar, a enseñar los misterios de nuestra fe por medio de canciones fáciles, conociéndose algunas concretas alusivas a la Navidad. La otra nos certifica que los dominadores árabes a veces llegaron a castigar a grupos de cristianos por haber cantado melodías en el mismo sentido. No podíamos pensar mejores precedentes para los actuales villancicos del pueblo⁽³⁾.

(3) SANZ Y DIAZ, José: *La Navidad en la literatura nacional. Del siglo XII al XX*. Selección, prólogo y notas de... Barcelona-Madrid, Ediciones Patria, 1941, pp. 7-11 del Prólogo.

Si pasamos a siglos posteriores, aquellos que presenciaron la lenta imposición del habla castellana sobre los reinos vecinos, en ellos comienza a ser legítima la afirmación del ilustre antólogo hablando sobre el tema religioso en general:

“Desde la ingenua sonrisa de los primitivos... a las nuevas formas del momento presente, sin olvidar las maravillas de la España católica de los Austrias, un hilo de oro de teología y piedad fervorosa ata al mundo celeste las letras de toda nuestra historia”⁽⁴⁾.

No cabe la menor duda de que así es, en efecto, cobrando más veracidad aún si cabe en lo referente al tema concreto de la poesía navideña. De las incompletas estrofas del anónimo *Auto de los Reyes Magos*, a la monjil ingenuidad de la *Representación* de Gómez MANRIQUE o la exquisita ternura de MONTESINO; de las alegres y rústicas expresiones de los pastores de ENCINA o Lucas FERNANDEZ y las más líricas de Gil VICENTE, al inimitable populismo aristocrático de LOPE o VALDIVIESO; de las letrillas de GONGORA para la Catedral de Córdoba, hasta el verso de amplias sonoridades de Alberto LISTA y A. del VALLE ... toda la poesía castellana ha competido siempre amorosamente por entonar un himno sin pausa al Niño de Belén. En la somera relación que acabo de hacer queda sin llenar precisamente el hueco del siglo XVIII, el que producirá en cantidades ingentes esa poesía navideña para ser musicalizada por los músicos más eminentes que va a ser el tema del presente trabajo.

Mas también tengo prisa por decir algo sobre la poesía navideña en nuestros días, para probar que tampoco a ella, como a la de tiempos ya pasados, puede negársele un lugar preeminente en este panorama.

En las nuevas formas de nuestra historia poética contemporánea, afirmémoslo categóricamente, sigue siendo importante el lugar que ocupa lo navideño. Soy bien consciente de que ésta puede parecer una respuesta demasiado contundente, estando en la mente de todos los nombres de algunos importantes vates más o menos “tocados” del laicismo “a la moda”. Pero incluso sucede a varios de estos últimos que, no habiéndose acercado jamás con sus versos a otros misterios de la fe, sí lo han hecho a propósito de los sucesos del Portal; al menos en algún momento, casi todos han sentido la tentación —o quizá sólo curiosidad— de acercarse a los umbrales de Belén para glosar sus decires más o menos sinceramente sentidos, que ése es otro problema distinto. Como un cierto crítico comentaba acertadamente con motivo de una exposición de artes plásticas en nuestra misma ciudad, la fiesta de Navidad “a todos alcanza de una forma o de otra y para nadie pasa desapercibida. Hay mentes que no pueden concebir el que pueda ser objeto de veneración religiosa un cuerpo lacerado y atormentado... pero todo ser humano es sen-

(4) Angel VALBUENA PRAT: *Antología de poesía sacra española*. Zaragoza, Edic. Apolo, 1940, p. 11 del Prólogo.

Otras *Antologías* muy útiles también son las de Justo SANCHA (*Romancero y Cancionero sagrados*. Tomo XXXV de la B.A.E., Madrid, Edic. Atlas, 1950); Leopoldo de LUIS (Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969); Lázaro MONTERO (Zaragoza, 1950); Miguel HERRERO y José M.ª PEMAN (Madrid, La Editorial Católica, BAC, 1944). Incluso existen otras *Antologías* que pueden tener un mayor interés para casos como el presente por estar dedicadas íntegramente a la lírica navideña, como las de Gerardo DIEGO, (Madrid, Ateneo, 1952), Adolfo MAILLO (Madrid, 1944), Ramón SANGENIS (Barcelona, 1953) y otras.

Una mayor especialización pueden encontrar los interesados en otras obras dedicadas ex-profeso a trabajos como el presente sobre el tema concretísimo de los villancicos barrocos. Véanse, por ejemplo, Federico MUELAS: *Los villancicos de mi Catedral* (Cuenca, 1967); Manuel ALVAR: *Villancicos dieciochescos. La Colección malagueña de 1734 a 1790* (Málaga, 1973); Feliciano DELGADO LEON: *Villancicos sevillanos* (Córdoba, 1973); y el más reciente de Carmen BRAVO: *Villancicos del siglo XVII y XVIII* (Madrid, 1978).

sible a la ternura y, por lo tanto, sí puede extasiarse ante el misterio del ser naciente y desvalido"⁽⁵⁾.

En efecto, este puede ser el caso de algunos de nuestros artistas y poetas. Mas entre ellos no faltan tampoco quienes siguen proclamando su fe total sin disimulos ni prejuicios; y todos, o casi todos, se han aproximado a nuestro tema con una cantidad y calidad de poesía que, en opinión de los críticos más exigentes, ella puede hasta igualar o incluso superar las mejores creaciones de nuestra lírica religiosa tradicional. Baste citar, en rápida panorámica, los nombres de Federico MUELAS, Gerardo DIEGO, Luis ROSALES, José GARCIA NIETO, Antonio y Carlos MURCIANO... Sus obras, entre el sentimiento popular y la altura teológica, están en la mente de todos, habiendo ganado para sus creadores el sobrenombre de "poetas de la Navidad".

Y ya que, de pasada, hemos aludido a la preocupación e proporcionar a este corpus poético moderno un respetable peso de seriedad teológica, insistamos antes de terminar. Los tratadistas —sociólogos e historiadores— subrayan la decisiva importancia que en el resurgir espléndido de esta lírica religiosa contemporánea —entre la cual lo navideño no es sino un aspecto— ha tenido, en el caso español, el desarrollo de una dolorosísima guerra civil en medio de otras dos no menos demoledoras guerras mundiales. Sin duda por esta causa, aunque no sea la única, la poesía auténticamente religiosa de nuestros días ya no se recrea tanto en los aspectos externos y folclóricos que antaño tanto le atrajeron; al contrario, tal vez sean éstos los que ahora menos le interesen, aun sin desdeñarlos por completo. Puede asegurarse, por tanto, que lo navideño contemporáneo se ha hecho más vivencia y urgencia espiritual ante el panorama de la cotidiana indiferencia religiosa creciente, que hace que a los hombres, orgullosos de sus más sofisticados tecnicismos, les falte cada vez más la elemental sencillez que aparece como la única cualidad imprescindible para la comprensión afectiva y efectiva del Misterio.

Mas... basta ya. Que de ninguna manera quiero alargarme en consideraciones de esta especie que pueden producir la impresión de que desarrollamos aquí el tema de "La Navidad en la lírica española actual", y nada más alejado de las pretensiones de una simple "Introducción".

* * *

Expuestos ya, por tanto, y creo que de forma suficiente, el interés y otras circunstancias del tema, no nos detendremos en más prolegómenos, para entrar enseguida en la secuencia de sus capítulos.

Antes de ello, sólo faltan los agradecimientos de rigor y que desearía no fueran tomados como imprescindible protocolo, sino como gesto de auténtica espontaneidad.

En primer lugar, vaya el reconocido agradecimiento por el interés que se tomaron siempre en ayudarme D. José M.^a Vico, D. Manuel Reyes y todos los ilustres miembros del Cabildo de la Capilla Real, con un especial recuerdo a la gentileza del Dr. Santos Díez, ahora en la Universidad de Alcalá de Henares. Sin olvidar tampoco a los señores conserjes del templo que no tuvieron jamás un mal gesto, a pesar de haberlos importunado y seguir aún importunándolos con frecuencia.

(5) RAMÍREZ DE LUCAS, Juan: *La Navidad en el arte popular*. Colecciones de... Galería de Exposiciones del Banco de Granada. Diciembre y enero de 1975.

Entrañable gratitud totalmente impagable merece asimismo mi más directo colaborador desde el primer momento, cuando aún era todo un simple ejercicio de tanteo, el Lic. Emilio Salazar Chacón, que dedicó muchas horas a realizar la primera copia provisional de los textos poéticos, estudiando también conmigo los manuscritos musicales.

Tampoco puedo olvidar a los músicos amigos, a los que desde siempre me alentaron; sobre todos, al ya citado P. López Calo que me respondió las veces que le consulté y todo supo aclarármelo a tiempo⁽⁶⁾, y a Juan Alfonso García que, con el certero criterio de su sabiduría musical, me indicó calidades y defectos de las obras manuscritas, orientándome también en la labor de su transcripción.

Se comprenderá, finalmente, que no necesito ahora insistir sobre lo que supuso en la elaboración del trabajo la ayuda de mi ya fallecido maestro E. Orozco Díaz, pues está muy claro para todos que sin él nada se hubiera realizado de cuanto aquí pueda haber de positivo y valioso. Descanse en paz.

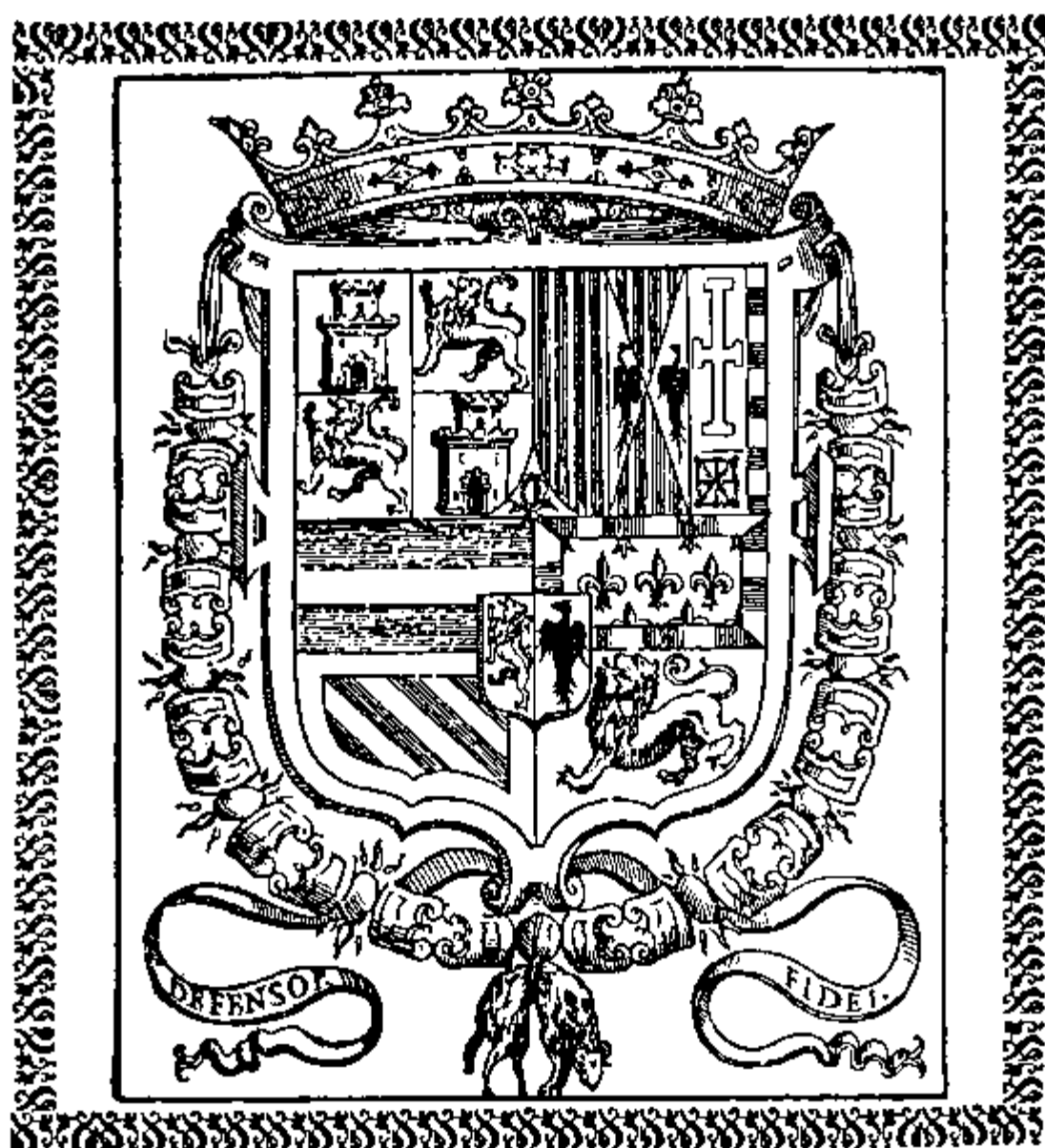
Reciban todos, en esta gozosa hora final, las más afectuosas expresiones de mi gratitud, incluyendo también en ese "todos" a los cuatro ilustres profesores que, con el desaparecido don Emilio al frente, formaron el tribunal que tan favorablemente acogió en su día estas páginas presentadas como tesis doctoral⁽⁷⁾.

(6) De José LOPEZ CALO es igualmente el Catálogo de las obras de la Capilla Real —obras musicales— que me sirvió de primera orientación y al que tantas veces habrá que recurrir en este trabajo, sobre todo en el vol. II, como veremos. Dicho Catálogo, con el título exacto de "El Archivo de música de la Capilla Real de Granada", se publicó en *Anuario Musical*, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología. Con primera parte en el vol. XVIII, 1958 (Barcelona, 1959), pp. 102-128; la parte segunda en el vol. XXIV, 1971 (Barcelona, 1972), pp. 213-235; y la parte tercera y última en el vol. XXVII, 1972 (Barcelona, 1973), pp. 203-237.

(7) Los citados profesores fueron los Drs. Andrés SORIA ORTEGA, Cristóbal CUEVAS, Nicolás MARIN LOPEZ y Domingo SANCHEZ-MESA. La tesis se defendió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada en junio de 1982, obteniendo la suprema calificación según la fórmula al uso en aquel momento (Sobresaliente cum laude). En verdad, aquel trabajo se presentó con unos contenidos más amplios que los aquí reflejados, de forma que la presente publicación, en lo referente al vol. I, viene a ser un resumen, bastante amplio desde luego, pero resumen al fin, de aquel trabajo académico. En cambio, los aspectos musicales, que aquí son tratados de forma más amplia, mereciendo un II^o volumen completo, sólo fueron allí un complemento, imprescindible desde luego, pero no esencial. Nunca agradeceremos bastante a Reynaldo FERNANDEZ MANZANO, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, con sede en Granada, la decisión de darlos a la Imprenta en forma conjunta con los literarios, pues música y letra son partes igualmente esenciales del fenómeno cultural de los villancicos barrocos, teniendo ambas idéntico papel protagonista en una unidad indisoluble.

TRASLADO DE LAS CON-
stituciones de la Capilla Real
de Granada.

(3)



Que dotaron los Catholicos Reyes don
Fernando y doña Ysabel de
gloriosa memoria.

Impresso en Granada en casa de Hugo de Mena.

Año de. 1583.

CAPITULO I

EL VILLANCICO BARROCO ECLESIASTICO: CARACTERES GENERALES. ALGUNAS NOTAS SOBRE LOS VILLANCICOS EN GRANADA

CONCEPTO DE VILLANCICO BARROCO

“¿Quién no ve lo mucho que la Iglesia usa de la poesía aún en nuestra propia lengua? ¿Qué fiesta hay de Navidad, del Santísimo Sacramento, de Resurrección, de la Virgen Ntra. Señora y de los santos que no busque CANCIONES Y VILLANCICOS para celebrarla?... En todo género de metros llega hoy al sumo la perfección... Testigo evidente es la agudísima variedad de villancicos que en estos tiempos inventan los poetas, siendo muy distintos ahora de los pasados”⁽¹⁾.

En estas citas de DIAZ RENGIFO se resumen las dos más sobresalientes cualidades de esta clase de poemas, nuestros villancicos: su NUMERO GRANDE y su NOVEDAD. Su abundancia hace que sea un género muy popular. Y en cuanto a su novedad, se dice por comparación, por contraste con el tipo de poema que originariamente designó el término “villancico”⁽²⁾.

El nuevo género va a tener como mayor y más evidente característica el enorme enriquecimiento métrico en el que cabrá casi todo. Es verdad que generalmente se conserva el esquema de una serie de COPLAS tras cada una de las cuales va repitiéndose el ESTRIBILLO inicial, y esto era lo fundamental en el villancico primitivo; mas lo hace en este caso nuevo con una libertad muy diferente de la que exigía la rígida normativa de aquel.

Conserva también la exigencia de lo musical, y de tal modo, que ésta es incluso mayor en los poemas “modernos” que, verdaderamente, no pueden concebirse sin canto. Puede afirmarse, en consecuencia, que si en el villancico primitivo tradicional los elementos musicales y los literarios tenían una importancia similar, sin duda prevalecen claramente los primeros en éste que llamamos “villancico barroco”.

Igualmente es importante novedad el lugar y el momento exacto de su interpretación: en el tiempo y a la hora canónica de los Maitines. Aunque es verdad que este segundo condicionamiento no afecta absolutamente a todos los poemas, pero sí a los más numerosos y representativos.

(1) DIAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*. Salamanca, 1596. Las citas son de la edic. de Barcelona, Imprenta de María Martí, sin fecha, pp. 12 y 52.

(2) El primer capítulo de la tesis doctoral estaba dedicado precisamente a estudiar el origen del villancico primitivo y su evolución hasta convertirse en el género barroco, único que ahora nos interesa. No obstante, si daremos una bibliografía fundamental con la que pueda, quien quisiera, enterarse del estado de la cuestión. De todas formas, sólo citaremos ahora las obras que no tendremos ocasión de citar más adelante: FRENK ALATORRE, Margit: *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia, 1978. LE GENTIL, Pierre: *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*. Paris, Collection portugaise, 1954. LE GENTIL, P.: *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Vol. II, Les formes. Rennes, 1953. MENENDEZ PIDAL, Ramón: “Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar”. En *Boletín de la Real Academia Española*, 31, 1951, pp. 187 y ss. M. PIDAL, R.: “La primitiva poesía lírica española”. En *Estudios literarios*. Madrid, 1920, pp. 255-344. M. PIDAL, R.: *Poesía árabe y poesía europea*. En las pp. 7-73 del vol. con idéntico título edit. en Madrid, Espasa-Calpe, 1941, 6.^a edic., 1973. SAINT AMOUR, Sister M. Paulina: *A Study of the villancico up to Lope de Vega*. Washington D.C., The Catholic University Press, 1940.

Tras estos preámbulos, he aquí un intento, al par conciso y lo más matizado posible, de DEFINICION:

LLAMAMOS VILLANCICOS BARROCOS A AQUELLOS POEMAS, GÉNERALMENTE ANONIMOS Y DE ESTILO POPULAR, CON VARIADAS ESTRUCTURAS METRICAS REPARTIDAS EN UN NUMERO INDETERMINADO DE ESTROFAS, QUE SE COMPUSIERON PARA SER CANTADOS EN IGLESIAS Y MONASTERIOS DURANTE LOS OFICIOS DE MAITINES DE DIFERENTES FESTIVIDADES RELIGIOSAS.

FUENTES PARA EL CONOCIMIENTO DE LOS VV.: IMPRESOS Y MANUSCRITOS

Dos son, en efecto, las fuentes a las que acudir para saber cómo eran estos poemas: PLIEGOS SUELTOS IMPRESOS Y MANUSCRITOS MUSICALES. Esto es así casi siempre, si bien es igualmente cierto que las letrillas escritas por ciertos poetas de especial renombre artístico —Luis de GONGORA, Sor Juana I. de la CRUZ, TORRES VILLARROEL...— podemos encontrarlos en ediciones de sus obras y en diversas antologías.

Los PLIEGOS SUELTOS, o “de cordel”, han guardado allá en sus páginas para la posteridad un verdadero tesoro de literatura popular, desgraciadamente casi por descubrir aún, a pesar del interés que en los años últimos parecieron suscitar. Al menos, da la impresión de ser un género que va atrayendo la atención de los eruditos, ya que las generaciones anteriores lo miraron con cierto desprecio, a excepción de contadísimas personalidades que supieron siempre vislumbrar sus posibilidades enormes. Seguramente se olvida que en tiempos muy gloriosos de las letras de España tales pliegos fueron los vehículos más eficaces para la transmisión cultural, por lo fácil que resultaba el acceso a ellos, por lo cómodo de su manejo y por lo módico de su precio que los ponía al alcance de todos los bolsillos. De hecho, los autores más importantes no los desdénaron como cauce apto para acercar sus obras al público en forma rápida y eficaz⁽³⁾.

Sin embargo, ciertamente la literatura que más y mejor se sirvió, desde la invención misma de la imprenta, de tan original y práctico medio de difusión es la que Julio CARO BAROJA ha llamado “literatura popularizada”, a la que se opone la verdaderamente popular en el sentido de “folclórica”⁽⁴⁾. No discutiremos tal opinión y la aceptamos. Así, se llamaría “popularizada” aquella literatura que, aun fraguada en la mente de personas cultas, tiene al pueblo llano como destinatario principal y entre él se difunde. Precisamente el hecho de estar pensada para el pueblo es la causa principal de que se trate de un género eminentemente anónimo.

Mas el hecho de que tal literatura no esté primordialmente pensada para élites culturales no debe hacer que el crítico la considere como un documento únicamente interesante desde el punto de vista socio-cultural, o exclusivamente como material precioso, eso sí, para una sociología de la literatura. Esta tendencia hacia una línea única de interés costumbrista es la que parecen cultivar ciertos críticos que prescinden de los aspectos estrictamente literarios, e incluso de los métricos, en el caso de pliegos sueltos en verso⁽⁵⁾.

Contra esta forma parcial de estudiar este material reaccionan otros, como Joaquín MARCO, quien contempla claramente la necesidad de detenerse en el estudio mismo de las estructuras literarias que en el pliego han encontrado el medio más idóneo para llegar fácilmente a todos, “como mina inagotable de noticias... y fuente histórica de primer orden que no ha sido suficientemente explotada”⁽⁶⁾.

[3] MARCO, Joaquín: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los Pliegos de cordel*. 2 vols. Madrid, Taurus, 1977. En la p. 35 leemos: “Entre los pliegos conservados del siglo XV. al filo del nacimiento de la imprenta, hallamos ya dos claras manifestaciones: 1) Pliegos que contienen obras literarias o casi literarias, y 2) Pliegos que recogen varios aspectos de la realidad”. En semejantes ideas insiste A. RODRIGUEZ MONINO en las pp. 48-49 de *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Castalia, 1965. Del mismo autor es también el imprescindible *Diccionario de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Madrid, Castalia, 1970.

[4] CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid, edic. de la Revista de Occidente, 1969. Ver el concepto expuesto en las pp. 433-436.

[5] En esta línea parece estar el completísimo estudio de M^a Cruz GARCIA DE ENTERRIA *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid, Taurus, 1973.

[6] Opus cit., p. 83.

Por supuesto, suscribimos esta actitud de dar mayor importancia a los pliegos sueltos de lo que hasta ahora se ha hecho, aún en el plano estricto de la técnica literaria, sin dejar por ello de subrayar su gran importancia histórico-sociológica.

BREVE HISTORIA DE LOS PLIEGOS SUELTOS

Tienen en España un origen antiquísimo. Y si bien puede asegurarse que de los editados en el siglo XV son muy escasos los ejemplares conservados, puede afirmarse que el género existe desde el mismo nacimiento de la imprenta, fenómeno este con el que están estrechamente ligados.

En los siglos XVI y XVII no cesan los pliegos de afirmar su crecimiento, su prestigio y su popularidad. Mientras que en los siglos XVIII y XIX se asiste a una progresiva degeneración dentro de la relativa abundancia todavía. Incluso en las primeras décadas del XX se mantiene su producción y venta que, en casos aislados, ha podido llegar hasta casi nuestros días como forma de ayuda a la subsistencia precaria de ciegos y mendigos que los vendían en aldeas aisladas de toda otra cultura.

Pero cuidado, que el nacimiento, desarrollo y muerte por agotamiento de los pliegos con villancicos barrocos de maitines es un hecho cultural que tiene su propia y peculiar cronología no coincidente por completo con la que acabamos de describir. Centrémonos en ellos de una vez.

La costumbre de imprimir este género de pliegos con letrillas versificadas para los Nocturnos debió comenzar a principios del siglo XVII. Es posible que se hayan perdido muchos incluso de fechas anteriores; pero son de entonces los primeros, no muy abundantes de todas formas, llegados hasta nuestros días⁽⁷⁾.

Por su parte, el autor del presente trabajo ha utilizado como más antiguo, siempre dentro de este género preciso de villancicos de maitines, un pliego del año 1624 y contiene las letrillas que se cantaron en la catedral de Sevilla la noche de Navidad⁽⁸⁾.

En el famoso *Ensayo* de GALLARDO se habla de uno de 1616. Pero el dato no nos sirve demasiado, ya que se trata de una copia manuscrita. Aunque el hecho de conservarse en forma de cuadernillo habla muy claro de una voluntad de tener los poemas preparados ya para la impresión correspondiente, además de que la portada y las fórmulas empleadas en dicha copia manuscrita son idénticas a las que se harán habituales en todos los impresos posteriores⁽⁹⁾.

El esplendor de esta clase de publicaciones llegó hasta fines del siglo XVIII. En estas fechas dejaron de hacer la impresión algunas iglesias, o por economía, o incluso porque en ese tiempo cesó en ellas la costumbre ya secular del canto de tales poemas. En otros casos la tradición se prolongó hasta casi mediados del siglo siguiente. Las muestras más tardías manejadas en la redacción de este estudio son exactamente de 1830⁽¹⁰⁾.

(7) Quede claro —debemos insistir— que nos estamos refiriendo al hecho de que se imprimieran regularmente los villancicos. Que éstos se cantaron desde comienzos casi del s. XVI no lo duda nadie. Aunque entonces solían llamarse "Chaconetas" o "Ensaladas", como veremos.

(8) Extrañamente, sin embargo, en su libro sobre los *Villancicos sevillanos* citado en la Introducción, F. DELGADO LEÓN no debió conocer este pliego, pues el que él describe como más antiguo con villancicos es de 1629; y cita la Colección de Cejador en la que se habla de un villancico, sevillano igualmente, de 1638, como del más antiguo que conoció don Julio.

(9) GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*. Edic. facsímil, Madrid, Gredos, 1968. El título del manuscrito (del que se habla en el número 2049, p. 798 del vol. III) es como sigue: "Letras y villancicos que se cantaron la noche de Navidad en el convento de San Blas de la villa de Lerma, monjas dominicas, excelentes músicas".

(10) No nos explicamos las palabras de DELGADO LEÓN cuando, en la p. 29 de su obra citada, dice: "A comienzos del siglo XVIII es ya difícil encontrar pliegos impresos de villancicos". La afirmación es tanto más extraña cuanto de este siglo precisamente es del que más pliegos impresos se conservan. Es posible que él sólo se refiera a que no los ha encontrado en Sevilla.

CARACTERES FORMALES DE LOS PLIEGOS SUELTOS

Generalmente se editan en un formato que oscila entre el 4º de pliego y el 8º, estando más cerca del segundo tamaño la mayoría de los pliegos conservados.

El número de hojas oscila a su vez entre las dos y las ocho, siendo de cuatro o seis los ejemplares que más abundan. En algunos casos pueden llevar numeradas sus páginas, pero no es muy frecuente.

Los elementos más característicos son LAS PORTADAS, así como los dibujos y orlas con que éstas suelen adornarse. Dichas portadas nos ofrecen modelos desde lo más simple a lo más recargado, teniendo en cuenta que su principal función es dar a conocer el tema, el lugar donde los villancicos se cantan, el maestro responsable de la parte musical y la fecha. Estos cuatro datos faltan sólo muy excepcionalmente, añadiéndose a ellos a veces el nombre del impresor y el lugar donde la imprenta se ubica; o el nombre de la congregación religiosa o la cofradía patrocinadora. En el caso de villancicos para una profesión religiosa se suele anotar el nombre de la profesita, e incluso el de su familia cuando es de un cierto renombre, caso no infrecuente. Por último, en algunos ejemplares la portada incluye una dedicatoria del maestro de capilla a personalidades o entidades relevantes cuyo favor desea granjearse.

Los pliegos incluyen también, como decíamos, diversos adornos que pueden ir desde un escudo de la institución que costea la tirada, hasta ciertas orlas más o menos ricas que pueden envolver los datos de la portada, e incluso, en los ejemplares más valiosos, hasta la totalidad de los versos distribuidos a lo largo de varias páginas; sin que falten otros motivos varios, como ramos de flores, siluetas de ángeles, instrumentos de música, reproducciones de esculturas alusivas a la fiesta conmemorada, etc.

Por el contrario, tampoco faltan los modelos de una gran austeridad en los que sólo la parte superior de la página primera hace las veces de portada con los datos imprescindibles, comenzando inmediatamente debajo de ellos, sin ornamentación alguna, las tiradas de versos del primer poema de la serie.

LOS MANUSCRITOS MUSICALES

Ellos son, como decíamos, la segunda fuente de conocimiento de los villancicos barrocos.

La mayoría de estos manuscritos —los que no se perdieron para siempre— yacen dormidos en legajos más o menos ordenados de archivos diversos esperando la mano experta del musicólogo que los haga volver a la vida cultural del país estudiados, clasificados y catalogados convenientemente, tal y como en los últimos años se viene haciendo afortunadamente. Pues, por fortuna, la música eclesiástica barroca hispana se está revalorizando mucho últimamente. De tal fenómeno son responsables en gran medida algunas instituciones meritorias que han prestado el apoyo moral y económico indispensable⁽¹¹⁾; añadiéndose a ello la idea cada vez más aceptada de que la polifonía no se termina en Victoria, Guerrero y Morales.

Si fue ciertamente glorioso el período renacentista con sus composiciones "a capella", no todo lo compuesto en la etapa siguiente tiene por qué ser menospreciado. Además de que, frente al predominio cierto del llamado "estilo moderno", el "antiguo" nunca cae en el olvido completo. Desde luego, los maestros de las grandes iglesias debían necesariamente mostrarse hábiles en ambos estilos para tener acceso a una plaza de titular en las oposiciones correspondientes y en los dos debían componer con cierta frecuencia durante el tiempo en que ocuparan dicha plaza. Concedido que entre estos músicos de las formas nuevas no hubiera en España tantas estrellas de primera categoría como en Italia o Alemania; pero tampoco caigamos en el otro extremo de considerarlos a todos como ineptos para el auténtico arte o meros imitadores serviles de los extranjeros.

(11) Citándonos sólo a época muy actual, debemos destacar la labor de diversas Semanas de Música Religiosa en las que se "estrenan" composiciones inéditas de maestros españoles del Barroco; o la realizada por instituciones, como la dedicada a la Música Religiosa, de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca, que publica catálogos diversos y partituras; o la de otras Fundaciones privadas beneméritas, como la "Rodríguez-Acosta" en Granada; o la de varias universidades con departamentos de música bien organizados, como las de Oviedo y Santiago; o la de revistas especializadas, como la de "Musicología" o "Anuario Musical"; o la de colecciones de discos, como la excelente del Servicio de Publicaciones del M.E.C. que lanzó la serie "Monumentos históricos de la música española", etc., etc.

Sin duda, cuando obras manuscritas como las que se citan aquí sean mejor conocidas, nos llevaremos muchas sorpresas agradables, y a los nombres ya consagrados de los Peñalosa, Escobedo, Flecha, Capitán, Durón, Pujol, Comes, de Hita, Balias, Valls y un largo etc., tendremos que agregar los de bastantes más casi desconocidos o totalmente ignorados hoy.

Siguiendo con nuestros manuscritos, aclaremos enseguida que éstos tienen sin duda un valor crítico-histórico mayor que los pliegos sueltos con las letrillas impresas, ya que aquí encontramos a éstas envueltas en su verdadero ensamblaje musical.

Sin embargo, aún hay una nueva dificultad que aleja más esta fuente de conocimiento del alcance de un estudioso poco experto; y es que, en general, en los archivos eclesiásticos sólo se conservan completas las partituras de los villancicos de los últimos años, los del siglo XIX o, todo lo más, alguno de fines del XVIII. Mientras que de la mayoría inmensa de las composiciones anteriores, las más numerosas, sólo se conservan las particelas de cada voz y de cada instrumento por separado, y eso contando con que estén completas todas, cosa que no siempre sucede tampoco.

De tales particelas se suelen guardar juntas las correspondientes a cada villancico, formando un cuadernillo al que se ha colocado, a modo de portada identificadora, un nuevo papel pautado en el que van escritos los datos más importantes: voces o voz solista, instrumentos, título o primer verso del poema, autor de la música y fecha.

LOS VILLANCICOS, POEMAS GENERALMENTE ANONIMOS

Hemos hablado del autor de la música; pero no es fácil poder hacer lo mismo con el autor de las letrillas. Naturalmente que tal autor existe; mas casi nunca conocemos su identidad. Puede afirmarse, pues, que se trata de un *género poético generalmente anónimo*. Anonimato que les viene de su misma naturaleza popular, del uso de estrofas y versos populares, de la popularidad de sus temas y del estilo con que éstos son tratados. Aunque también es cierto que no se trata aquí del anonimato de la canción folclórica, que le viene impuesto por obra y gracia de su lenta elaboración a través de muy largos periodos temporales.

Verdad, como ya adelantábamos, que se conocen los nombres de algunos poetas de categoría excepcional que compusieron letrillas para los Nocturnos. Recordemos de nuevo a un Góngora, a una Sor Juana Inés... o a un Gregorio Silvestre en el caso particular de Granada y del que más adelante nos ocuparemos. Mas esto no puede ocultar el carácter anónimo del género. Podemos asegurar, como dato muy convincente al respecto, que entre los miles de poemas consultados en colecciones diversas para la elaboración del presente trabajo, ni siquiera llegarán a cuatro o cinco aquellos que nos transmiten el nombre de su autor, ni en los pliegos impresos, ni en los manuscritos musicales.

Está claro, en consecuencia, que el nombre del autor de los versos no interesaba en absoluto, ya que hubiera sido muy fácil consignarlo. Sucede sencillamente que la composición poética era considerada sólo como un primer trámite, el primer paso para la consecución del conjunto; importantísimo sin duda, pero no el más transcendental.

Las catedrales, iglesias importantes y congregaciones religiosas que habían hecho suya la costumbre del canto de estas letrillas contaban con la colaboración más o menos desinteresada —incluso pagándoles un sueldo con frecuencia— de algunos poetas; y éstos a su vez sabían cuándo debían suministrar los textos necesarios para que sobre ellos trabajaran los maestros de capilla.

Seguramente se explica así también la baja calidad literaria de gran número de tales poemas, o el gran parecido que existe entre ellos con frecuencia, incluso en el caso de letrillas cantadas en lugares muy alejados entre sí. Como se explica asimismo el desprecio que hacia estos poetas casi a sueldo sentían los grandes maestros del lenguaje poético. Es el caso de QUEVEDO, por ejemplo, que parece sentir una especial satisfacción ridiculizando el "oficio de villanciquero". Mas sobre este punto tendremos ocasión de tratar detenidamente después.

"Estos poemas —cito ahora a DELGADO LEON— están hechos por ingenios oscuros, con más oscuridad que ingenio, sin personalidad suficiente para aparecer su nombre en los pliegos, puesto que cuando se trata de alguna persona de categoría se especifica"⁽¹²⁾.

Y Manuel ALVAR apostilla: "Es de suponer que los libretistas de textos religiosos gozarían de tan poco prestigio como los teatrales; de ahí el desdén con que eran mirados por todos"⁽¹³⁾.

En otras ocasiones podría incluso ocurrir que el poeta fuera persona totalmente desconocida para quienes debían ocuparse de musicalizar sus versos, pues tales productos literarios se pasaban de mano en mano, cambiándose los entre sí los músicos y estando redactados con frecuencia de una forma algo ambigua para que pudieran ser cantados en localidades y aún en fiestas muy diferentes.

No faltan tampoco casos concretos en que el anonimato de la composición posibilitaba mejor el retoque particular al gusto de cada maestro de capilla, pues era él, en definitiva, el último responsable de todas las circunstancias de este mundillo festivo.

Más insistamos en que a ninguna de estas causas aludidas se debe esencialmente el anonimato poético del género; sino que éste es fruto, sobre todo, como antes hemos adelantado, de su enorme popularidad que así queda más patente.

Nueva prueba de lo que afirmamos es que, si ello no fuera así, cuando se tratara de un poeta de cualidades o calidades literarias generalmente reconocidas, su nombre SIEMPRE aparecería escrito, sin excepciones, en la portada. Pues bien, no es éste el caso. Basta repasar, por ejemplo, bastantes de las portadas impresas en Méjico para los pliegos de poemas de la archipopular y famosísima Juana Inés de la Cruz en que tal atribución no figura, habiéndola tenido que documentar los estudiosos por otros medios.

Completemos estas ideas considerando que verdaderamente no parece razonable creer que, entre los numerosísimos vates del Parnaso español, sólo tres o cuatro de los mejores hayan prestado su inspiración al género, por muy desprestigiado que pudiera estar en opinión de Quevedo y algún otro. Al menos personalmente, quien suscribe este trabajo está convencido de que la lista de poetas "villanciqueros" se alargaría, de no ser por aquel esencial anonimato, con los nombres de multitud de buenos e incluso indiscutibles ingenios de la época. Indiscutiblemente, muchas de las buenas letrillas del XVII y comienzos del XVIII nada desdichan de semejantes posibles atribuciones. Si en los años siguientes la calidad decayó bastante, no fue fallo exclusivo de este género poético. Simplemente, decayó toda la lírica escrita en estilo barroco.

TEMAS DIVERSOS DE LAS LETRILLAS DE MAITINES

Entre las fiestas celebradas solemnemente con canto de villancicos las hay de dos clases: generales las unas, o celebradas en todas las iglesias; y particulares las demás, privativas de algunos templos o de uno exclusivamente.

En la amplia cita de Rengifo con que comenzaba el capítulo están enumeradas las principales del primer grupo. Se hablaba allí de las fiestas de NAVIDAD, SANTÍSIMO SACRAMENTO, RESURRECCIÓN, SANTÍSIMA VIRGEN y SANTOS DIVERSOS⁽¹⁴⁾.

Sin duda, la fiesta más celebrada entre las enumeradas es la de NAVIDAD, a la que se une, como una prolongación, la de LOS SANTOS REYES. Esto ocurre así desde el comienzo mismo de la costumbre hasta el final de ella, a principios del XIX⁽¹⁵⁾.

(12) En los citados *VV. sevillanos del siglo XVII*, p. 56.

(13) En *Villancicos dieciochescos*, Nota 5 de la p. 12. En la misma página y en la siguiente se desarrolla el tema de "Los autores de las letras", y allí pueden verse algunos datos sobre los autores de villancicos cantados en la Catedral malagueña.

(14) A pesar de citarlos RENGIFO, nada podemos decir aquí de los villancicos de Resurrección tal vez porque no se imprimieron. Personalmente, desde luego, podemos dar fe de no haber encontrado ni uno solo de ellos impreso.

(15) No es que sea necesario insistir, pero quiero citar aquí nuevos datos que reflejan claramente cómo desde el s. XVI la abundancia de letrillas navideñas impresas desborda todas las medidas, corroborando de nuevo lo dicho sobre la primacía de ellas en la devoción del pueblo cristiano.

Después del navideño, el tema más abundante es el mariano, formado por todo el conjunto de poemas que solemnizaron las diversas FIESTAS DE LA VIRGEN: Inmaculada, Asunción, Natividad, Dolores... y otras advocaciones de iglesias particulares. Es el caso, por ejemplo, de la Virgen de los Desamparados en Valencia, celebrada cada año con letrillas especiales incluidas también en pliegos sueltos dedicados a otros temas. Recordamos especialmente este caso porque, en efecto, los numerosísimos impresos conservados con los poemas para la noche de Navidad en la catedral levantina van siempre encabezados por una letrilla en honor de María titulada "Villancico para la Salve".

De todas formas, sucede con frecuencia que las letrillas navideñas se retocan para que puedan ser cantadas también en fiestas de la Virgen, sin variar en nada ni el título ni la música. El misterio de la Inmaculada, por ejemplo, se presta magníficamente a estas adaptaciones, con la circunstancia además de celebrarse ambas fiestas muy seguidas. Es un fenómeno semejante al de las conocidísimas "divinizaciones", a las que en este caso no se llega desde un tema profano, sino desde otro cuya temática, igualmente religiosa, facilita todavía más la labor del arreglista experto.

En cuanto a las letras para LAS FIESTAS DEL CORPUS, todo es más complicado. En gran número de iglesias, catedrales sobre todo, los villancicos del Corpus son los más numerosos entre los conservados, después siempre de los navideños, por supuesto. Mas abundan las iglesias menores donde no tuvieron mucha importancia o no se cantaron en absoluto, ya que en ellas todo se supeditaba a las celebraciones catedralicias seguidas de la solemnisima procesión pública. Es el caso de la fiesta del Corpus en ciudades como Toledo, Sevilla, Valencia, la misma Granada, etc. Todos los fieles estaban pendientes de celebrarla en el primer templo de la diócesis, mientras que las iglesias secundarias se abstienen para no entorpecer ni restar brillo alguno. De todas maneras, también en ellas se hacía lo posible por solemnizar la fiesta de algún modo, o bien en fecha distinta o aprovechando alguna otra circunstancia.

Siguiendo el orden de abundancia, hay que citar ahora los poemas dedicados a celebrar las diversas FIESTAS DE SANTOS. Cada iglesia y cada comunidad tenía sus titulares y sus particulares "compromisos". Las ciudades todas celebraban a sus santos patronos o, de una forma aún más especial, a sus hijos ilustres que habían merecido los honores de la beatificación o canonización. Pensemos, por ejemplo, lo que significó para Madrid el hecho de ser declarado santo Isidro Labrador, o para Avila la canonización de Santa Teresa.

Se comprende que no podamos entrar en una detallada enumeración de estas fiestas de santos celebradas con villancicos, pues su sola enumeración y el estudio de su fisonomía específica exigiría un trabajo completo. He aquí simplemente algunos ejemplos tomados todos de los pliegos impresos de la Colección A. Barbieri, en la Biblioteca Nacional: Villancicos a San Francisco en su convento de Madrid; a San Andrés en su parroquia de Valencia; a San Martín y a San Antonio Abad en sus parroquias valencianas también; a San Juan Evangelista, a San Julián, a San Pedro mártir y San Nicolás; a Santa Catalina, a San Félix...

No en vano la España barroca prolifera en devociones particulares, y cada cofradía, cada cabildo, cada municipio se encarga de celebrar lo mejor posible, con todo esplendor, estas solemnidades en las que no suelen faltar los villancicos de maitines. En el fondo éstos no son sino una prolongación eclesiástica, más comedida, de la desmesurada afición por el llamado "teatro de santos" que tantos frutos literarios produjo para la escena hispánica durante el Barroco, aunque de un mérito muy discutible con frecuencia.

Otro conjunto, muy estimable y representativo también, lo constituyen las letrillas para ser cantadas en el acto de PROFESION o TOMA DE HABITO DE RELIGIOSAS de las más variadas congregaciones.

Estos datos no son otros que los libros que figuran en el Inventario de bienes de la princesa doña Juana de Portugal, hija de Carlos V:

- Cuatro libros de papel y mano de villancicos de diversos autores.
- Cinco cuadernos con cubiertas de pergamino conteniendo copias de villancicos de Navidad.
- Cuatro cuadernos con Ensaladas de Navidad.
- Cinco cuadernos de libros de papel y mano con poemas para las fiestas de Navidad y Reyes de 1570.
- Y seis libros pequeños con Ensaladas de Navidad y otros villancicos (Datos tomados del libro de Gloria MARTINEZ *El villancico en la Catedral de Cuenca*. Cuenca, Escuela Normal. 1971, p. 7).

Mas advertimos, sin embargo, que estos poemas se imprimían en el siglo XVI sin indicarse cómo se distribuía su interpretación musical a lo largo de la celebración de maitines. Por eso no acaban de encajar en los que aquí nos interesan más directamente, los llamados "Villancicos para los Nocturnos". Estos últimos, con todos los datos completos según acabamos de decir, sólo se imprimirán desde comienzos del XVII. O, por lo menos, del s. XVI no hemos localizado ningún ejemplar.

Tales villancicos se cantan incluso en casas de religión que no cuentan con capilla de música propia, pero no dudan en contratar a maestros, cantores e instrumentistas de iglesias vecinas más dotadas.

Para terminar este repaso a los aspectos temáticos, citemos otros poemas para celebraciones más esporádicas y cantados con los motivos más variados. Pues la popularidad de esta clase de festejo fue tal, que se recurría a ellos con cualquier excusa. Como los músicos abundaban y los poetas más aún, y todos los estaban acostumbrados al peculiar estilo de estas obras, nunca existían dificultades insalvables.

Así, se compusieron villancicos para INAUGURACIONES DIVERSAS Y COLOCACIONES DE PRIMERAS PIEDRAS; o para celebrar VISITAS DE PERSONAJES DE LA REALEZA; o para dar mayor realce a UNA ROGATIVA O UNA PROCESION con la imagen del santo más venerado; o para la INAUGURACION DE NUEVOS TEMPLOS O CAPILLAS, e incluso para EL ESTRENO DE UNA CUSTODIA O UN TRONO PROCESIONAL. Como en algunas de estas solemnidades no se celebraban oficios de maitines, los villancicos se cantaban en cualquier momento oportuno de ellas, casi siempre dentro de una misa solemne que con tal motivo se organizaba.

Finalmente, con cierta frecuencia encontramos letrillas que fueron especialmente preparadas para que sobre ellas trabajaran musicalmente los aspirantes a maestros de capilla durante los ejercicios de la oposición correspondiente. Ellas constituían un campo muy concreto en el que podían demostrar de un modo muy práctico su conocimiento del género y la calidad de su técnica e inspiración. Incluso hubo ocasiones en que estas letrillas se imprimieron, lo que es otra señal más de la importancia que en la vida poético-musical del país llegaron a alcanzar. En el vol. II tendremos ocasión de ampliar más este punto.

MOMENTO, DISTRIBUCION Y NUMERO DE LOS VILLANCICOS

Los MAITINES son la primera de las "horas" en que se distribuye el rezo litúrgico de la Iglesia. A saber: Maitines y Laudes, que se solían cantar juntos; Prima y Tercia, que se cantaban en la llamada "misa conventual o colegial"; Sexta y Nona, que se decían al terminar la misa; y Visperas y Completas, que solían decirse al atardecer.

Aquí sólo nos interesan los Maitines, ya que en ellos fue precisamente donde se introdujeron las modificaciones características de representación de entremeses, ensaladas y danzas diversas — todo esto en el siglo XVI — y el canto en lengua castellana de aquellas llamadas "chançonetas" que, a partir de los años primeros del siguiente siglo, serán ya nuestros villancicos barrocos.

La razón principal de esta costumbre fue, según parece, que los prelados españoles — con el primer arzobispo granadino a la cabeza, como veremos más adelante — comprendieron que un oficio largo como el de maitines, no era fácil de soportar por unos fieles que ignoraban la lengua litúrgica latina; aunque todos estuviesen acostumbrados desde tiempo inmemorial a asistir a ellos, desde aquellos días que precisamente habían visto crecer y desarrollarse el ingenuo teatro primitivo medieval al que los villancicos castellanos acabarían sustituyendo. Sencillamente, los tiempos habían cambiado y había que hacer algo diferente para atraer a todos, incluso a los más reacios. Nada mejor que darles el alimento doctrinal en su propia lengua y con el refrendo de la música predominante en la época.

La HORA PROPIA y exacta para la celebración litúrgica de los maitines era la madrugada, según indica la misma etimología de la palabra. Mas la verdad es que sólo se celebraban en tal momento en las comunidades religiosas de más rigurosa observancia, que incluso siguen haciéndolo así en nuestro propio siglo XX. En las catedrales, y otras iglesias con coro, la hora se había adelantado ya desde principios del Renacimiento, y para casi todas las fiestas, a "prima nocte", o sea, al anochecer. Únicamente se siguieron cantando a la medianoche los maitines de aquellas solemnidades que conllevaban la celebración inmediata de la misa solemne. Como tal circunstancia era habitual la noche de Navidad, la fiesta del Nacimiento terminó convirtiéndose en la más representativa entre las semejantes.

El canto de los maitines consta de una INTRODUCCION o "invitorium" y las tres partes llamadas NOCTURNOS, tras de las cuales se canta el himno que comienza con las palabras "TE DEUM LAUDAMUS". La fase que más nos concierne es la de los tres Nocturnos, pues los villancicos se concibieron para ser

incluidos en ellos. (Una vez más se entiende que hablamos sólo de los villancicos "barrocos"). Se explica así el que frecuentemente se les llame VILLANCICOS DE LOS NOCTURNOS O PARA LOS NOCTURNOS.

Cada Nocturno consta a su vez de tres salmos, y siguen tres lecturas de textos de la Escritura y de los Padres de la Iglesia. A cada una de estas "Lecciones" siguen sus correspondientes himnos llamados Responsorios, menos el último de todos, que es, como acabamos de decir, el *Te Deum*.

Así las cosas, los primitivos villancicos, las chançonetas, eran unos himnos en lengua castellana destinados a ocupar el lugar de los "responsorios" tras las "lecciones". Posiblemente, en los primeros años se repetían cada vez los mismos, que venían a ser una versión castellana más o menos libre de los correspondientes responsorios. Poco a poco los músicos y los poetas comenzaron a componer obrillas más variadas, y para comienzos del XVII, cuando únicamente se designan ya con el nombre de "villancicos", éstos se componían sin atender a su estricta misión primitiva y se variaban cada año.

He aquí en esquema breve, para mayor claridad, la estructura de cada Nocturno, con la inclusión del correspondiente villancico:

Antífona y Salmo,
Antífona y Salmo,
Antífona y Salmo,
Versículo,
Lección,
Responsorio o VILLANCICO,
Lección,
Responsorio o VILLANCICO,
Lección,
Responsorio o VILLANCICO,

Este último es el que, en el final del Nocturno tercero, según decíamos, se sustituye por el *"Te Deum laudamus"*, o por otro villancico final en algunas iglesias.

Más apresurémonos a decir que esto es así EN TEORIA, pues en la práctica falla muchas veces y entonces es casi imposible señalar el momento exacto de cantarse algunas de las letrillas. Lo decimos porque no siempre hay ocho o nueve de ellas, y ese sería el número exigido para distribuirlas según el esquema propuesto. Añádase el hecho de existir en ocasiones un "villancico para las vísperas" que se cantaba a continuación de la llamada *Calenda*⁽¹⁶⁾; añádase igualmente que otras veces se incluye en los pliegos sueltos un villancico final bajo el título "Villancico de adoración"; añádase por fin que, en ocasiones, al primer villancico se le destina "Para la Salve"... y concluiremos que es imposible hacer ni una clasificación ni una distribución exactas y con validez universal.

LOS VV. BARROCOS EN GRANADA

Antes de limitarnos estrictamente a los poemas cantados en la C. Real, se impone un repaso a las características históricas de los cantados en otras iglesias granadinas; sólo así podremos formarnos una idea correcta sobre la importancia que tuvo aquí el género poético-musical que describimos.

De entrada hay que decir que, en general, los villancicos de las diversas iglesias granadinas se ajustan prácticamente en todo a lo que es norma común en España entera. Así, la forma de editarse las letrillas, el

(16) "Kalenda: Es la lección del Martirologio Romano en que están los santos y fiestas pertenecientes al día. Léese en el coro cada día lo que toca al siguiente, y se canta con gran solemnidad la Vigilia de la Natividad de Nuestro Señor" (Diccionario de Autoridades). El villancico de Kalenda (o Calenda) existe casi siempre, siendo el que se canta en primer lugar. En teoría, pues, es un canto que se hace fuera de los Maitines propiamente dichos y que sirve para preparar el espíritu más remotamente, ya que la Kalenda se cantaba en la hora de prima. En los monasterios, el superior solía hacer una breve plática que, en la fiesta de Navidad, terminaba con el deseo de mutuas felicitades y el canto del villancico que describimos. En la práctica, sin embargo, se tiene la impresión de que el canto tenía lugar casi siempre dentro del primer Nocturno de los Maitines, aun conservando el nombre del momento teórico que le correspondía. De todas formas, habría que ver las circunstancias particulares de cada iglesia.

anonimato de los poetas, las estructuras de las portadas y sus adornos, la distribución a lo largo de tres Nocturnos, etc.

De cualquier forma, está muy claro que Granada fue una ciudad donde los villancicos de maitines arraigaron rápidamente y desde fecha tempranísima, pues, aunque los pliegos más antiguos conservados son del año 1662⁽¹⁷⁾, las Actas Capitulares de la Catedral y de nuestra misma Capilla Real hablan de una existencia más antigua. Incluso HAY INDICIOS DE QUE PUDO HABER SIDO EN GRANADA DONDE COMENZARA A DESARROLLARSE ESTA COSTUMBRE generalizada rápidamente por todos los territorios hispano-parlantes. Mas tema tan delicado merece una especial detención.

En verdad, puede parecer muy aventurado afirmar así, categóricamente, que la costumbre hispana de los villancicos de maitines comenzó en esta ciudad, en la catedral granadina precisamente. Pero, matizando la afirmación, puede no ser nada disparatada. Y ahora si que insistimos de nuevo en que nos referimos SOLO A LAS CANCIONES PARA EL MOMENTO EXACTO DE LOS MAITINES EN SUSTITUCION DE LOS RESPONSORIOS LATINOS. Pues si nos refiriésemos a cualquier clase de canción en lengua castellana el hecho sería indudablemente falso, ya que es de sobra conocida la costumbre mucho más antigua de incluir tales cancioncillas en ciertos momentos del culto, como sucedía, por ejemplo, en el teatro medieval.

El fundamento de esta aparentemente atrevida afirmación no es otro que una muy célebre frase del primer biógrafo del arzobispo granadino FRAY HERNANDO de Talavera, el fraile jerónimo José de SIGÜENZA; frase que debe ser considerada en sus exactas dimensiones por si pudiera conllevar una cierta dosis de exagerada admiración por el primer arzobispo de la ciudad tras la Reconquista, cosa imposible de demostrar hoy por hoy.

Pero vayamos al texto en cuestión.

Dice el P. Sigüenza que Hernando de Talavera había introducido en los cultos de la catedral el canto de los Responsorios de maitines en lengua castellana, completando la información con este aserto transcendental: "DE DONDE QUEDO LA COSTUMBRE EN TODA ESPAÑA DE HACER ESTAS FIESTAS Y RECOGIJOS DE MUSICA EN LOS MAITINES Y OFICIOS DIVINOS"⁽¹⁸⁾.

Todos los biógrafos del primer arzobispo han hecho comentarios sobre su revolucionario gesto de introducir letras castellanas en el oficio litúrgico. Así, un manuscrito citado por GARRIDO ATIENZA comenta que aquel "era un grande eclesiástico, y procuraba que todos lo fuesen con divinas ynvenciones, ordenando que los Maytines se dixesen a prima noche, las Lecciones en romance, y en lugar de responsos, devotas chançonetas correspondientes a las Lecciones, con lo que acudía mucha gente a Maytines"⁽¹⁹⁾.

Bermúdez de Pedraza coincide también en todo con la cita precedente; mas añade algún dato nuevo que parece esencial: que muchas de aquellas canciones eran obra de su personal inspiración y que el mismo arzobispo participaba en el canto personalmente:

(17) Aparte un pliego de la Catedral, del año 1640, que no hemos podido localizar a pesar de citarlo F. DELGADO, los demás poemas consultados se encuentran o en la Colección Montenegro (Biblioteca General de la Universidad granadina), o en el riquísimo conjunto de la Colección Barbieri (Biblioteca Nacional), más tres pliegos guardados en la estupenda y poco conocida biblioteca granadina del Seminario Mayor diocesano, en la Carrclera de Alfacar.

De todas formas, insistimos, debe quedar muy claro que aquí nos referimos *exclusivamente* a los pliegos impresos con poemas para ser cantados en los maitines. Con poemas o villancicos de Navidad no estrictamente "maitineros" si ha llegado hasta nosotros algún pliego granadino bastante más antiguo, como el titulado *Villancicos o Canciones para cantar la noche de Navidad. Nuevamente impresos en Granada en casa de Hugu de Mena el año de 1568* (Reeditado en facsímil por el ilustre bibliófilo murciano Antonio PEREZ GOMEZ. Cieza, 1960).

(18) SIGÜENZA, Fray José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid, t. 12 de la N.B.A.E., 1912, parte 3, Libro 2.º, cap. 33, p. 301. Sobre el porqué último de haber decidido innovación tan transcendental, podría aducirse el gran espíritu práctico que M. DARBORD atribuye al arzobispo, "Moins mystique, beaucoup plus pragmatique que Cisneros" (en *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*. París, Institut d'Etudes hispaniques, 1965). Sin duda, tal pragmatismo le hacía pensar que era preferible el provecho de las almas a la pureza de las reglas litúrgicas.

(19) GARRIDO ATIENZA, Manuel: *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus*. Granada, 1889. La cita del Ms. en la p. 127 del cap. V, y el texto de este "Noticias curiosas que he hallado Especialissimas en un Libro Impreso en el año de mil y seiscientos". No dice dónde lo encontró.

"Y el prelado hizo que las Lecciones se dixesen en romance, de suerte que las entendiese el pueblo. Y en las fiestas principales se cantassen villancicos los quales componía él mismo y aún los cantaua con los músicos... Con esto traía tanta gente a la iglesia que estaba tan llena a los Maytines de prima noche como a la Missa mayor"⁽²⁰⁾.

La mejor prueba de que se trataba de una innovación es el hecho de que ciertos enemigos del arzobispo lo acusaron de haber mudado una costumbre universal de la Iglesia; crítica reflejada en una famosa carta del rey Fernando a su embajador ante el papa pidiéndole que consiga de la Santa Sede algún tipo de medida para obligar a los obispos a no permitir el uso del castellano en el oficio de maitines.

TEMAS DE LOS VILLANCICOS GRANADINOS

No existen demasiados datos a propósito de los temas en los primeros tiempos del género, aparte de los que certifican la existencia de letrillas para las fiestas de Navidad y Corpus Christi, ya que ambas gozaron siempre de una clara primacía.

Hay, no obstante, algunas noticias sobre otras fiestas granadinas celebradas con villancicos maitineros, aunque poco abundantes de todas formas. La referencia más clara y fiable entre todas es la "Ordenación" contenida en el libro de la "Consueta" bajo el epígrafe "Sobre lo que han de hacer los cantores": "Item. Son obligados a cantar el día de Naudad a los Maitines las canciones y coplas para ello hordenadas y el día de los Reyes, e los días de la Assumpción y Natividad de Ntra. Señora, de las otras fiestas que se hordenaren, las quales canciones han de ser muy devotas y honestas..."⁽²¹⁾.

Aparte las exigencias de dignidad y devoción, ya tenemos enumerados aquí las fiestas granadinas con canto de villancicos⁽²²⁾. Mas hay una cierta seguridad de otras festividades no nombradas en la relación precedente y celebradas, no obstante, con el canto de letrillas castellanas en sus maitines; así, las fiestas de San Cecilio o Ntra. Sra. de las Angustias, patronos de la ciudad; o la fiesta de San José, ya que el mismo H. de Talavera había compuesto, personalmente, un oficio litúrgico en honor del santo Patriarca.

Hay que añadir, además también de los maitines solemnizados en otras iglesias y que detallaremos después, los villancicos que a lo largo del XVI se cantaban al aire libre en ciertos lugares de la ciudad, ante hornacinas de imágenes devotas muy populares. Es el caso de la Alcaicería, donde H. de JORQUERA atestigua que, ante una imagen de la Virgen de la Encarnación, "celebrase la Salve la vispera de las festividades solemnes con grande fiesta y chançonetas"; o ante otra efigie de María colocada en la calle Abenamar donde "dizen Salve en las grandes festividades ... con grande música y chançonetas"⁽²³⁾.

Las mismas Actas Capitulares de la catedral y otros documentos semejantes son suficiente fuente de información sobre la gran abundancia que de estos festejos debió de haber y que imponía a los maestros del XVI un trabajo enorme. Véanse como ejemplo altamente ilustrativo las palabras de autojustificación redactadas por Luis de ARANDA (maestro de capilla desde 1592 a 1627): "Y digo que en lo que se me advierte que no hago chançonetas nuevas, es cosa muy cierta y sabida que no se puede negar que en ninguna de las iglesias de España se cantan tantas como en esta Santa Iglesia, por ser las fiestas señaladas y en que se cantan muchas, y en cada una de las

(20) *Historia eclesiástica de Granada*. Imprenta Real, 1639, fol. 186 v. En otro manuscrito de la Academia se repiten casi idénticas frases: "Desta manera atraía el santo varón a las gentes a maitines como a missa" (Cita del P. LÓPEZ CALO en la p. 254 de su estudio citado). Coincide también el parecer de Alonso FERNÁNDEZ DE MADRID (Edic. de Félix González Olmedo, Madrid, 1931).

(21) En la *Consueta o Libro de las buenas e loables costumbres e Cerimonias que se guardan en la Santa Iglesia de Granada y Coro della*, fol. 33 v.

(22) Seguramente son éstas "las cuatro fiestas" de las que los inventarios de 1531 y 1535 citan chançonetas conservadas en el Archivo, en cuatro o cinco libros. Del hecho de conservarse libros con chançonetas deduce L. CALO que en los primeros años se debían repetir las mismas cada año, es, contraste con lo que será normal en los siglos posteriores, cuando en cada ocasión debían estrenarse obras nuevas e irrepetibles (Op. cit., pp. 261-262).

(23) HENRIQUEZ DE JORQUERA, F.: *Anales de Granada. Sucesos de los años 1588 a 1546*. Edic. de A. Marín Otero. Granada, 1934, Libro I.^o, cap. 38, p. 266.

dichas fiestas ser forzoso ocho o nueve, y en las del Santísimo Sacramento más, que ingenios de maestros muy sabios eran insuficientes a dar este caudal"⁽²⁴⁾.

Aclarado este punto fundamental, y aun deteniendo un tanto el curso de nuestra historia, se impone ahora una reflexión sobre los diversos nombres que estos poemas cantados recibieron durante el XVI, ya que las citas de Actas y otras fuentes pueden inducirnos a una cierta confusión.

VILLANCICOS, LETRILLAS, CHANÇONETAS, ENSALADAS, ÉNTREMESES

Todos estos apelativos suelen encontrarse en los documentos citados. Ahora bien, es necesario aclarar si todos ellos designan un género único o varios diferentes.

Para el Diccionario de Autoridades está muy clara la identidad entre Villancico, letrilla y chançoneta. He aquí su definición:

"Chançoneta VALE TAMBIEN LETRILLA, VILLANCICO O TONO FESTIVO o de regocijo para cantar en alguna festividad".

Con respecto al término ENSALADA, si bien es cierto que puede aplicarse a diversos villancicos de los primeros tiempos sobre todo, tiene un significado técnicamente muy preciso y diferente. Estrictamente se llaman Ensaldas —o "Ensaldillas"— aquellas composiciones poéticas "que tienen diversos metros" (D. de Aut.), o las que "mezclan todas las referencias de metros, no sólo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta"⁽²⁵⁾.

La verdad es que, incluso en los siglos posteriores, no faltaron poetas que prefirieron utilizar el nombre único de Ensaldas aplicado a toda clase de villancicos, tengan o no gran variedad de versos, estrofas u otros complementos métricos. Así las llamó, por ejemplo, y con gran frecuencia, la estupenda poetisa mejicana Sor Juana Inés de la Cruz que tantas escribió para las más importantes iglesias de su país⁽²⁶⁾.

El tema de los Entremeses y su posible identidad, más o menos completa, con las letrillas para los Nocturnos es bastante más delicado, pues, en muchos casos, los documentos que hacen referencia al asunto hablan de ambos géneros citándolos conjuntamente, mas marcando una diferencia clara entre ellos por medio de la conjunción "Y": "Este dicho día cometieron a los señores canónigos Figueroa y canónigo Plaza vean juntamente con la persona que Su Señoría Ilustrísima nombrare LAS CHANÇONETAS Y ÉNTREMESES que se han de decir la Navidad"⁽²⁷⁾.

Está claro, pues, que se distinguen aquí dos géneros diferentes. Además, sucede que, cuando en las Actas se habla de "entremeses", se utilizan ciertas expresiones que parecen referirse a algún grado de representación teatral que éstos llevan esencialmente aneja. Veamos de nuevo un texto granadino, muy sig-

(24) Legajo 9, 520 - 17.

(25) Definición de DIAZ RENGIFO en la obra citada al comienzo.

(26) Ya es hora de ampliar algo los datos sobre la actividad "villanciquera" de la eximia poeta de México, proponiendo al lector interesado alguna bibliografía mínima donde pueda informarse al respecto. Sor JUANA INÉS es autora de más de doscientas letrillas para ser cantadas en varias de las más importantes iglesias mejicanas y, a causa de tan abundante producción, uno de sus mejores editores la llama "Villanciquera mayor de España". Nos referimos al profesor A. MENDEZ PLANCARTE, que dedicó a los "Villancicos y Letras sacras" el segundo volumen de las *Obras completas* (México-Buenos Aires. Fondo de Cultura económica, 1952). Otro libro, bastante más asequible que el anterior, es el vol. que la Edit. Bruguera dedicó a las *Obras escogidas* de Sor Juana I. (Barcelona, 1972), con un estudio preliminar de J.C. Merlo. Las pp. 87-89 hablan de los aspectos que nos interesan aquí. NAVARRO TOMAS se detiene también en el estudio minucioso de diversos aspectos métricos de los poemas de la religiosa (en su *Métrica española*, p. 276) haciendo hincapié en el uso de varios tipos de seguidillas, atribuyéndose a ella la invención de las que combinan versos de 10 y 6 sílabas alternativamente. En el libro *Inundación castallón*, editado por Georgina Sabar de Rivers (Madrid, Clásicos Castalia, 1982) también se habla de los villancicos de nuestra monja en las pp. 54-63 de la Introducción, aduciendo juicios muy positivos sobre "el encanto a la vez popular y artístico de este tipo de composiciones" (p. 55). Por último, no olvidaremos citar un magnífico vol. de Octavio PAZ: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. (Barcelona. Seix-Barral, 1982). Especial interés tiene para nosotros el Apartado 3 de la 5.ª parte titulado "Arca de música", pp. 405-430. Paz atribuye a Sor Juana la autoría de 232 Villancicos en total.

(27) Libro 6.º de Actas de la Catedral de Granada, Fol. 55 v.

nificativo también, en el que se manda se pague al maestro de capilla una cierta cantidad en concepto de gastos habidos por "hacer unos caballos, los cuales quedaron en poder del dicho señor canónigo Figueroa, y entre otras cosas, para los entremeses de la noche de Navidad de 1562"⁽²⁸⁾.

La existencia de CHANCONETAS (o villancicos) y ENTREMESSES como dos realidades diferentes se remonta a los mismos tiempos primeros del arzobispo Talavera, si concedemos que cuando los textos manuscritos hablan de "representaciones" se refieren siempre a tales "entremeses". Así, en otro lugar dice el cronista, tras haber hablado del canto de las chanconetas como de algo independiente: "Otras veces (el prelado) hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción"⁽²⁹⁾.

A conclusiones semejantes de dualidad de géneros llegan también otros investigadores que han estudiado el mismo fenómeno en iglesias no granadinas, por lo que debe concluirse que se trata de algo general. Sucedió igual, por ejemplo, en la catedral de Cuenca⁽³⁰⁾, y en la de Sevilla, al menos durante el siglo XVI.

RESUMIENDO. Puede considerarse, en definitiva, que los términos CHANCONETAS, ENSALADAS y LETRILLAS son VERDADEROS SINONIMOS DE VILLANCICOS; y parece, por el contrario, que SON UNA REALIDAD DIFERENTE LAS REPRESENTACIONES DE ENTREMESSES. Mas adviértase que decimos "parece", ya que tampoco se tiene absoluta seguridad, además de que NO EN TODAS LAS IGLESIAS EXISTIERON TALES REPRESENTACIONES, o, por lo menos, nada se dice de ellas⁽³¹⁾.

Volvamos ahora al hilo de nuestra historia de los villancicos en Granada, interrumpida para aclarar, a grandes rasgos, el problema de los diversos nombres con que estos géneros son designados en las fuentes documentales.

VV. EN LA CATEDRAL

El mejor testimonio de las variadas y frecuentes actividades "villanciqueras" en nuestro primer templo lo constituyen los mismos pliegos que allí se mandaron imprimir y que han llegado hasta nosotros.

Sin duda, todos los maestros de capilla tuvieron allí, como una de las tareas más importantes y con mayor exigencia de dedicación, letrillas innumerables para musicalizar. Ya antes hemos transcrito, a propósito del tema, el testimonio del maestro Aranda, y no parece que el suyo sea un caso excepcional. Probablemente, desde el primer maestro conocido, Luis CAN DE ROA (elegido entre 1512 y 1517), y sin duda desde la época de los ALISEDA —Santos y Jerónimo—, la composición de las chanconetas da a estos artistas más trabajo que el resto de sus actividades profesionales. En cuanto a la parte literaria, ya hemos nombrado al insigne organista Gregorio SILVESTRE y algún poeta más; pero tendremos ocasión más adelante de volver más detalladamente sobre el tema⁽³²⁾.

Por los mismos pliegos impresos conservados sabemos con certeza que en los maitines navideños, y al menos desde mediados del siglo XVII, se cantaban ocho poemas distribuidos a lo largo de los tres Nocturnos correspondientes, en la forma que antes describíamos como la más frecuente en todo el mundo hispánico. Sólo en uno de estos años primeros se cantó una letrilla más, la novena, con el título de "Villancico

(28) Libro de Cuentas de Fábrica, Legajo 5 - 161.

(29) Cita de LOPEZ CALO, p. 254. El texto procede de un manuscrito existente en la Academia de la Historia titulado *Breve Suma de la Santa Vida del Reverendísimo don Fray Hernando de Talavera*. El texto citado, en el fol. 194 v.

(30) MARTÍNEZ, Gloria y MARTÍNEZ, Miguel, op. cit.

(31) Ocurre así, por ejemplo, en la misma Capilla Real granadina, donde no hemos encontrado la menor referencia a los Entremeses.

(32) Silvestre es, en efecto, uno de los pocos escritores del XVI de quien conocemos poemas compuestos expresamente para esta finalidad, aunque sólo se han conservado ocho entre los que debieron ser muy numerosos por los años de 1561 a 1568. Las ocho chanconetas ahudidas fueron recogidas ya y editadas por el primer biógrafo del músico-poeta, Pedro de Cáceres. El P. CALO cita, además de Silvestre, y como autores también de estas chanconetas primeras para el culto catedralicio, a Pedro RODRIGUEZ de ARDILA y Juan ORTEGA (pp. 265-269 de su obra citada).

para el día de los Santos Reyes". Mas pronto sería esta la fórmula habitual, cantándose siempre nueve poemas desde mediados del XVIII.

Se conoce también el nombre de los impresores: Varios pliegos son de Baltasar de BOLIVAR⁽³³⁾, mientras que otros son obra de Nicolás A. SANCHEZ (1672), Francisco de OCHOA (finales del XVII y comienzos de la siguiente centuria), Antonio de TORRUBIA (idem), Francisco DOMINGUEZ (desde 1711), Manuel Hermenegildo del CORRAL (1737), Juan PALOMARES (1739) y Nicolás MORENO (1787). Otros pliegos, o bien carecen en absoluto de estos datos, o escriben sólo el nombre de la imprenta que los trabajó.

En cuanto a la presentación, los pliegos navideños de la Catedral muestran siempre la más grande variedad de formatos y adornos en todos los estilos. La portada suele estar compuesta con una cierta solemnidad, sin faltar escudos y orlas muy efectistas a veces. Los caracteres de imprenta son igualmente variados y ricos; y no faltan las dedicatorias al uso, en alabanza de algunas jerarquía no necesariamente eclesiástica. En conjunto, se caracterizan por un mayor esmero tipográfico y artístico los pliegos más tardíos, con la excepción de alguno muy concreto de los primeros años cuidado con gran mimo también, como es el caso del pliego editado en 1662.

En cuanto a los autores de la música, digamos que no todos los pliegos llevan consignado su nombre, por lo que muchos villancicos deben ser considerados como estrictamente anónimos, aunque otras circunstancias permitan tal vez aclarar su filiación musical. Los nombres citados de forma expresa son los de Luis de GARAY, Francisco BLANCO, Gregorio LOPEZ DE GUEVARA, Gregorio PORTERO y Tomás PENALOSA.

No parece que la Catedral imprimiera, al menos de forma sistemática, las letrillas a LA VIRGEN que, por supuesto, se cantaban. Como se cantaban también en otras fiestas diversas, conservándose pliegos con algunas de ellas. Así, las dedicadas a SAN CECILIO, primer obispo y patrono de la ciudad; o las cantadas "en la Capilla del glorioso obispo y Mártir SAN BLAS". De estas últimas, los ejemplares conservados son todos de los primeros años del siglo XVIII y cada pliego sólo contiene tres poemas.

Por último, y como villancicos cantados más esporádicamente, citemos los que celebran las glorias de SAN FERNANDO, compuestos con motivo de su canonización y editados en 1671.

Sólo uno de estos pliegos no navideños aporta datos sobre el compositor de la música, el organista Julián MAITEO. Por su parte, el pliego de 1729 consigna el nombre de un nuevo impresor: L. FERNANDEZ.

VV. EN LA COLEGIATA DE NTR. SALVADOR

Entre los templos granadinos que, aparte la Catedral y la C. Real, contaron con capillas de música para solemnizar sus fiestas mayores, citaremos en primer lugar a "la primera de las parroquias erigidas en 1501, convirtiéndose en Colegiata por Bula de Clemente VII, el 5 de abril de 1527, con el fin de que en el Albaicín hubiese más ministros para la educación de los moriscos"⁽³⁴⁾.

Es seguro que en Ntro. Salvador debió existir una relevante actividad musical, al menos desde los años últimos del XVI, hecho que permite a H. de JORQUERA decir que la Colegiata "sirvese con su música y capellanes"⁽³⁵⁾.

Estas actividades pueden confirmarse con documentación ajena al mismo templo albaicínero, pues, por ejemplo, diversas Actas Capitulares de la C. Real hablan de algunos músicos de la Colegiata, como es el caso de Antonio NAVARRO, que llegaría allí a la titularidad del magisterio de capilla.

(33) Datos varios en el trabajo de A. GALLEGO MORELL. *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII* (Universidad de Granada, 1970). En concreto, se habla de Bolívar en las pp. 75 a 171 del Apdo. V, alabándolo como "el impresor granadino del XVII que quizá gozara de una mayor popularidad". Otro trabajo del mismo autor en la *Revista Bibliográfica y Documental* (Madrid, 1947, T. 1, pp. 469-472), con el título "El poeta e impresor del siglo XVII Baltasar de Bolívar".

(34) GALLEGO y BURIN, A.: *Granada, Guía artística e histórica de la ciudad*. Madrid, Fundación Rodríguez-Acosta, 1961, p. 520. Nueva edic. actualizada, de F.J. Gallego Roca, en Granada, Edit. Don Quijote, 1982.

(35) En los *Anales*, Libro I., Cap. 33, vol. I, p. 214.

Incluso se conservan hasta nuestros días algunos pliegos impresos con villancicos para ser cantados en los maitines navideños de Ntro. Salvador, aunque muy pocos en verdad. Exactamente son los que contienen las letrillas de 1723, 1730, 1732 y 1739. E igualmente otros dos más tardíos que nos permiten conocer el nombre de un nuevo músico granadino: Antonio SORIANO. Estos corresponden a los años 1776 y 1777^[36].

Documentalmente no podemos asegurar que en la Colegiata se cantasen otros villancicos que los de Navidad. Pero lo más probable es que si existieran tales celebraciones, no siendo desdeñable el dato de que contara, entre sus capellanes o capitulares, con poetas tan eminentes como Pedro SOTO DE ROJAS o José Antonio PORCEL. No parece disparatado pensar que los autores de "Paraiso cerrado" y "Fábula de Adonis" respectivamente hubieran dedicado algunos de sus afanes a componer poemas para ser cantados en aquel mismo templo al que servían. Tal actividad "villanciguera" no desentonaría por lo menos de la personalidad de Porcel, de quien se sabe con seguridad que preparó a veces composiciones semejantes para las fiestas del Corpus Christi^[37].

En los aspectos formales tampoco contienen estos impresos de la Colegiata novedades importantes. Entre los citados, cuatro contienen datos de imprenta: Uno es obra de Juan de la PUERTA, y los otros tres los realiza Andrés SANCHEZ. Cada uno de los seis ejemplares contiene ocho poemas.

EN OTRAS IGLESIAS DE GRANADA

El conjunto más valioso de villancicos de tema diverso en otras iglesias de la ciudad lo constituyen las LETRILLAS a SANTA TERESA cantadas en su "Real CONVENTO DE CARMELITAS DESCALÇOS de esta Ciudad". Estos poemas hacen posible entroncar las actividades literario-musicales del setecientos en el convento de Los Mártires con el gusto por la poesía y el canto en los carmelos renacentistas y barrocos bajo la guía, en los primeros tiempos, de los mismos santos reformadores^[38].

Muy grande fue la devoción a la doctora mística de Ávila en toda España; y Granada, con larga tradición tanto teresiana como sanjuanista, no podía ser una excepción. Los doce pliegos sueltos conservados con los villancicos que comentamos —adornados con todo lujo de detalles en orlas, grabados y caracteres tipográficos por los editores José de la PUERTA, Andrés SANCHEZ y M. Hermenegildo del CORRAL— son excelente punto de referencia para estudiar dicha devoción^[39].

Los poemas se cantaron cada 15 de octubre, fiesta de la santa, costeando los gastos el "Insigne Colegio de Abogados de la Real Chancillería". Sólo uno de los pliegos, el de 1728, lleva el nombre del autor de la música, el ya aludido maestro del Salvador A. NAVARRO. La mayoría contiene tres letrillas, menos el de 1738 con cuatro y los de 1739 y 1741 con dos sólo.

Más antiguos aún son los VV. a SAN JUAN DE LA CRUZ cantados en el mismo CONVENTO DE LOS MARTIRES —probablemente, ya que este dato no consta expresado con claridad— el 27 de octubre de 1675. Lástima que no se conserven más ejemplares, pues seguramente las letrillas al santo poeta debieron ser también una antigua costumbre granadina que, sin embargo, no podemos confirmar. El pliego aludido contiene tres poemas que incluso llevan el nombre de su autor: el jesuita Alonso de MENA. Tras ellos

[36] Los cuatro primeros pliegos, en la Biblioteca General de la Universidad. Los dos restantes, en la del Seminario Mayor.

[37] E. OROZCO DIAZ: *Porcel y el barroquismo literario del s. XVIII*. N.º 21 de los *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* (Universidad de Oviedo, 1968). Para SOTO DE ROJAS, la edic. de A. Egido en Edit. Cátedra (Madrid, 1981), p. 19 de la Introducción. Ideas semejantes en la biografía de GALLEGO BURIN: *Un poeta gongorino: Don Pedro Soto de Rojas* (Granada, 1977). Y en el trabajo de A. GALLEGO MORELL: *Pedro Soto de Rojas* (Universidad de Granada, 1948).

[38] El tema no es nuevo en absoluto y para su conocimiento sigue siendo clásico el estudio de E. OROZCO *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. (Madrid, Edit. Guadarrama, Crítica y Ensayo, 1959). Muchos datos nuevos aporta GARCIA DE LA CONCHA en "Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro" (*BBMP*. LII, 1976, pp. 101 a 133). Puede interesar igualmente un trabajo de S. MORENO sobre "La música en San Juan de la Cruz". En *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 157, enero de 1963, pp. 1 a 13.

[39] Los doce pliegos citados pertenecen a la Colección Montenegro, de la Biblioteca General de la Universidad granadina.

siguen tres páginas más con quintillas y redondillas diversas atribuidas al también jesuita P. de MON-
TENEGRO.

Aún se han conservado otros villancicos del mismo monasterio carmelita, de 1703, en honor esta vez de los SANTOS COSME Y DAMIAN, impresos por Antonio LOPEZ HIDALGO.

Finalmente, nos quedan por reseñar otros pocos impresos con letrillas del mismo género —y guardados en la Biblioteca General de la Universidad, como todos los reseñados en este apartado último— dedicados a celebrar diversas advocaciones. He aquí sus datos imprescindibles: dos pliegos A LA VIRGEN DE GRACIA (21-IX-1738, con música de Matías BARRAGAN, y 20-IX-1739); uno A SAN FRANCISCO DE BORJA, en el Colegio de los jesuitas con motivo de su canonización; otro A SAN FERNANDO III (5-VII—1671) dedicados por el Tribunal de la Inquisición; un poema A SAN MIGUEL para la IGLESIA DE LAS MM. CAPUCHINAS; otras numerosas "quintillas que se han de cantar ... en la novena del SEÑOR SAN MIGUEL en su PARROQUIA"; a la VIRGEN DEL CARMEN, en 1707, sin indicación del lugar donde se interpretaron; para la profesión de UNA RELIGIOSA del convento de las MM. AGUSTINAS RECOLETAS, el lunes de Resurrección de 1727; A SANTA CATALINA en la capilla de su COLEGIO UNIVERSITARIO, cantadas estas últimas letrillas el 21 de diciembre de 1730; etc.

Aun faltando testimonios documentalmente irrefutables de pliegos conservados, no debe terminarse sin aludir a otra noble institución granadina donde sin duda el género fue ampliamente cultivado: El Monasterio de SAN JERONIMO. Baste el dato de que de la misma orden religiosa allí establecida procedía precisamente el que se cree ser primer promotor, según se ha comentado, de la costumbre de los maitines con villancicos castellanos, el arzobispo Hernando de Talavera.

La capilla de música de los frailes jerónimos debió ser una agrupación artística notable desde el asentamiento mismo de la orden en la ciudad, en los albores del siglo XVI. Existen al menos algunos testimonios seguros (como las Actas de la misma Capilla Real que centra el interés principal de este trabajo) de que, en el siglo XVIII, diversos villancicos de algunos religiosos de aquella Congregación ilustre trascendieron los muros monásticos. En nuestra Capilla, en efecto, se cantaron composiciones navideñas de los padres VALENCIA y CONTRERAS.

POSIBLES AUTORES DE LOS VV. GRANADINOS

Se entiende que estas conjeturas se refieren a posibles poetas-autores de las letrillas, pues ya se comentó antes cómo los músicos sí son conocidos casi siempre y de ellos se hablará después.

De entrada, ya se han citado los nombres de algunos poetas que recordamos ahora, antes de entrar en nuevas hipótesis: Arzobispo TALAVERA, Gregorio SILVESTRE, los jesuitas MENA Y MONTENEGRO, Juan de ORTEGA, Pedro RODRIGUEZ DE ARDILA ... (40). Como "probables" autores de letrillas también han sido recordados los poetas SOTO DE ROJAS y PORCEL, si bien se citan con todas las reservas. Y la lista podría haberse engrosado aún con los nombres de otros vates granadinos de indiscutible calidad, como es el caso de Alvaro CUBILLO DE ARAGON y el de Antonio MIRA DE AMEZCUA; e incluso el de algún foráneo enraizado después en la ciudad, como Francisco DE TRILLO Y FIGUEROA.

Pues bien, esta nómina de seguros o sólo hipotéticos poetas "villanciqueros" puede hacerse bastante más amplia si nos hacemos eco de aquellos escritores que, aun siendo en conjunto menos conocidos, se sabe que escribieron versos para fiestas similares a las que son estudiadas en el trabajo presente, como el Corpus Christi o certámenes diversos a los que eran tan aficionados los granadinos de antaño. Lo verdade-

(40) El nombre de éste último, citado también por L. CALO, según antes comentábamos, entre los autores de changopetas para la Catedral, debió ser bastante conocido en los ambientes literarios del setecientos granadino. Se sabe, por ejemplo, que intervino en la composición de los versos que adornaron el túmulo erigido en la Capilla Real para los solemnes funerales de doña Margarita de Austria (1611). Y E. OROZCO (en *Granada en la poesía barroca*. Universidad de Granada, 1963) le atribuye un estupendo "Romance a la ciudad de Granada".

ramente extraño sería que, con tales antecedentes literarios, no se hubieran interesado por el popularísimo género de las letrillas para maitines^[41].

Partiendo, pues, de tal base completamente lógica, he aquí, citados en estricto orden de cronología, algunos de estos nombres, todos ellos de escritores de finales del XVIII o principios del XIX:

Nicolás de AQUINO, lector jubilado de teología, calificador de la Inquisición y fraile del Monasterio de Ntra. Sra. de la Victoria. Escribió poemas para las fiestas del Corpus de 1794 y 1796.

Esteban SANCHEZ ROJAS Y PEÑA, catedrático de filosofía de la Universidad y examinador de la Nunciatura. Escribió poemas para el Corpus de 1748.

Pedro Cayetano LENARD Y FONTE. Escribió para el Corpus de 1791.

Antero BENITO Y NUNEZ, canónigo doctoral de la catedral. Escribió para el Corpus de 1795.

Felipe J. de PERELADA, magistral de la Capilla Real. Escribió para el Corpus de 1802.

Mariano PEREZ BUENO, capellán del Hospital Real y beneficiado de San Nicolás. Escribió para las fiestas del Corpus de 1803 y 1804.

Francisco MARTINEZ DE LA ROSA, dramaturgo, político y catedrático de la Universidad. Escribió poemas para el Corpus de 1805.

Fray Antonio COVIAN, agustino recoleto. Escribió para el Corpus de 1815.

Manuel de CODES, maestro de filosofía y predicador de San Francisco el Real. Escribió para el Corpus de 1816.

Mariano MARTINEZ ROBLEDO, maestro de ceremonias de la Catedral y magistral de la Capilla Real. Escribió para el Corpus en los años 1818, 1824, 1825 y 1829.

J. Vicente ALONSO, profesor de la Universidad, abogado de la Real Chancillería y miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País. Escribió para el Corpus de 1819 y 1827.

Domingo M. RUIZ DE LA VEGA, abogado de los Tribunales Nacionales, catedrático de filosofía y vicepresidente de la Academia de Artes Nobles. Escribió para el Corpus de 1820.

Y así podríamos continuar, pues no faltarían nuevos nombres de versificadores granadinos, meritorios siempre y buenos poetas a veces. Incluso sería sensato pensar en algún miembro de la más elitista Academia del Trípodé, como, por ejemplo, el CONDE de TORREPALMA^[42], o en algunas religiosas de monasterios con larga tradición poética. Precisamente sobresale en la época que estudiamos Sor ANA DE SAN JERONIMO, hermana del mismo Torrepalma^[43].

Aún nos queda otro poeta que sería injusto olvidar, nos referimos al sacerdote Gaspar FERNANDEZ Y AVILA. Aunque pertenecía al obispado de Málaga —ejerció como párroco en El Colmenar— don Gaspar había destacado ya como poeta durante su etapa de colegial del Sacromonte y pudo colaborar perfecta-

[41] Además de la consulta a gran cantidad de pliegos sueltos, nos ha sido útil para confeccionar esta relación el trabajo de A. GALLEGO MORELL, *Sesenta escritores granadinos con sus partidas de bautismo*. Granada, Caja de Ahorros, 1970.

[42] Nicolás MARIN: *Poesía y poetas del setecientos* (Universidad de Granada, 1971). Esta obra no sólo es fuente de datos sobre Torrepalma, sino también sobre otros poetas barrocos granadinos que, esporádica o habitualmente, pudieron escribir letrillas religiosas. Torrepalma en concreto, aparte su gran amistad con el "letrista" Porcel, es autor de poemas muy similares a los que estudiamos, como lo son unas octavas a San Cecilio. El mismo N. Marin da pie para pensar en tal posibilidad cuando escribe que don Alonso "perteneció a la clase de poetas que se emplean en celebrar acontecimientos pasajeros" (p. 118).

[43] Sor Ana de SAN JERONIMO: *Obras poéticas de la Madre...* Recogidas antes y dadas a la luz después de su muerte por un apasionado suyo. Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1773. Se recogen en el vol. diversos poemas navideños, aunque no para ser cantados en los maitines.

mente con instituciones de Granada en un género que debía serle bastante familiar; no en vano escribiría, con tema navideño también y en el más puro estilo popular, una de las obras teatrales del setecientos que más han seguido leyéndose e incluso representándose después en la región^[44].

[44] Se trata de un interesantísimo "Poema dramático dividido en doce cuadros" sobre *La infancia de Jesús*. En la comunidad de las MM. Carmelitas Descalzas (Convento de San José) conservan un manuscrito con la obra completa, aunque copiado en fecha muy tarda y por manos diferentes. El vol. está fechado en Madrid, en 1840. Además de otras ediciones muy parciales, la más fiable es la de "El Colmenar, del obispado de Málaga, a 10 de agosto de 1791". Es 2.ª edición.

CONSTITVCIONES
DE LA REAL
CAPILLA DE GRANADA,
para su gouierno. Trasladas de vna
Cedula Real de su Magestad, q̃ man-
dò despachar, por resulta de la vltima
visita, que en ella se hizo año
de 1632.



EN GRANADA

Por Vicente Alvarez En la calle del Pan. Año de 1633.

CAPITULO II

VILLANCICOS BARROCOS NAVIDEÑOS EN LA CAPILLA REAL: ASPECTOS HISTORICOS

La fiesta de Navidad forzosamente hubo de celebrarse en la Capilla Real de Granada con toda la solemnidad posible y desde los mismos comienzos de la institución. El templo construido para enterramiento de unos monarcas que fueron llamados "Católicos" no podía ser una excepción en el panorama nacional. En aquellos años primeros en que hubo una contante lucha con la catedral vecina por ver cuál de las dos iglesias conseguía una liturgia más esplendorosa; cuando los capellanes reales gozaban de todas las preeminencias y recibían todo el apoyo y el mimo de los sucesores de Fernando e Isabel; cuando el templo granadino era objeto de toda clase de concesiones y privilegios... no podemos ni pensar que una fiesta como la navideña pasara desapercibida, siendo celebrada por doquier con toda pompa y gozo.

Porque, efectivamente, el Nacimiento de Cristo es de todo punto lógico que se convirtiera pronto en uno de los acontecimientos más celebrados por toda la cristiandad. Como explican los versillos de Castillejo: "Si hacemos alegría / cuando nasce uno de nos, / cuánto más nasciendo Dios!". Como lógico es también que en estas "alegrías" generales no faltaran desde los siglos primeros la poesía y la música. Para cerciorarnos de esta verdad, bastará con que abandonemos por unas páginas nuestra ciudad reconquistada y recristianizada, para echar una ojeada más general y retrospectiva repasando algunos datos fundamentales sobre

EL ORIGEN DE LA FIESTA DE NAVIDAD⁽¹⁾

Como sucede con todo lo que cuenta en su haber con una larguísima tradición secular, casi bimilenaria ya en este caso, los primeros pasos de la fiesta no pueden aparecer totalmente diáfanos ante nosotros, por las lógicas lagunas de una historia de tan venerable antigüedad. Pero, ateniéndonos a datos ciertos y comprobados, sabemos que la Navidad, como celebración importante, nació en Roma, y que el Cronógrafo del año 354 es el primero que señala su existencia, aunque en estos años primeros la fiesta cristiana aún muestra unos vínculos muy estrechos con las celebraciones paganas en honor del Sol invicto, que después del Solsticio se engrandecía de fuerza y claridad. Esta es precisamente la idea parafraseada en una homilia anónima del siglo IV:

"Lux crescit, decrescunt tenebrae; crescit dies, decrescit nox; errorem veritas subdit hodie nobis, Sol iustitiae nascitur".

En la iglesia oriental, a principios del siglo V también, la Natividad de Jesucristo se comenzó a celebrar el día 5 de enero, como preparación a la Epifanía. Era una triple celebración que, además de la

(1) Citaré tres obras que tratan estos aspectos con gran seriedad histórica y filosófico-teológica y que me han orientado en este punto con toda la seguridad posible: Oscar CULLMANN: *El origen de la Navidad* (Traducción del francés por Dionisio). Madrid, Edic. Studium, 1973. Bernard BOUTTE: *Los orígenes de la Navidad y la Epifanía*. Traducción de Florentino Pérez. Madrid, Taurus, 1964. Y VARIOS: *Enciclopedia de la Religión Católica* (7 vols.) Barcelona, Dalem y Jover, 1953. La palabra "Natividad" en el vol. V.

Navidad, celebraba primeramente el Bautismo de Cristo, para añadir más tarde la conmemoración de la visita de los Magos. Pero poco a poco se va imponiendo también allí la fecha del 25 de diciembre y hay indicios e incluso testimonios de que en todo el mundo cristiano de mediados del siglo IV ya se había realizado el reajuste. En todo caso, por una homilía de San Juan Crisóstomo predicada en Antioquía el 25 de diciembre del 387, se puede asegurar que la nueva festividad había alcanzado una enorme popularidad universal en muy pocos años. Sólo la Iglesia Armenia no aceptó nunca el cambio, y sigue todavía aferrada a la celebración del 5 de enero.

Fue tal la importancia de la fiesta navideña a partir de esas fechas, que lo que realmente causa extrañeza es que hubiera antes tan largo espacio en blanco. Sin embargo, el hecho tiene su explicación. Por una parte, las persecuciones cruentas de los años primerísimos no se prestaban precisamente a la desbordante alegría que siempre iba a acompañar la celebración del Nacimiento. Y por otra, sabemos con certeza, y así lo afirma el mismo Orígenes a principio de la centuria tercera —sin que falten tampoco testimonios más antiguos—, que las primeras comunidades cristianas daban toda la importancia y primacía a la celebración de la muerte y Resurrección de Jesús, ya que era menos propicia a la mescolanza de elementos paganos por su mayor severidad, y por ser ambos los eventos de mayor transcendencia, pues “si Cristo no ha resucitado, vana es nuestra fe”. Y, además, prevalece la idea de que precisamente estos misterios pascales eran mirados como la verdadera Navidad: el Nacimiento de Cristo para la vida gloriosa, culminado ya el período de su andadura terrestre. Este era el sentido que tenía igualmente el hecho de que los cristianos celebraran la fiesta del “dies natalis” de los primeros mártires en el aniversario de su martirio, por pensar que éste era su verdadero nacimiento para la eternidad.

Cifrándonos a ESPAÑA, aclaremos primero que también aquí se celebró la Navidad en la víspera de Epifanía; pero que ya en 380 ambas fiestas se ajustaban al calendario actual. Esa es la fecha en que el Concilio de Zaragoza exhorta a los cristianos a prepararse espiritualmente para el 25 de diciembre con la asistencia asidua a un novenario de misas preparatorias que comienza el día 17. Como también es cierto que esta ordenación se hizo en un principio para apartar a los fieles del ambiente pagano habitual en las celebraciones Saturnales, precisamente del 17 de diciembre al 25. Por nuestra parte pensamos, aunque no hayamos podido comprobar esta afirmación en ninguna fuente de las consultadas, que esta preparación a la Navidad con un novenario de misas debe ser el primer antecedente histórico de las llamadas hasta casi nuestros días “misas del aguinaldo”, o “misas de gozo”, que eran el ensayo y la preparación espiritual para la solemnisima y popular misa de Nochebuena o “del gallo”.

Sabido es que el mismo día de Navidad se celebran tres misas y esta es una forma clara de enseñarnos que la Navideña es una fiesta con la misma importancia que Pascua y Pentecostés, que gozaban del mismo privilegio. Por el testimonio de EGERIA sabemos que ya a fines del siglo IV se celebraba en Jerusalén una vigilia nocturna que seguramente incluiría una misa a la medianoche. Mas lo completamente seguro es que el *Sacramentum gelasianum*, documento de fines del siglo V, menciona expresamente la triple celebración. Oigamos de pluma tan autorizada como la de Santo Tomás la explicación teológica del hecho, como conmemoración del triple nacimiento de Jesús: “La primera misa es para conmemorar el Nacimiento eterno... El segundo Nacimiento es en el tiempo, pero espiritual, el Nacimiento de Jesús en nosotros según la palabra de San Pedro: *Tamquam Lucifer in cordibus nostris*... El tercer Nacimiento es, simultáneamente, temporal y corporal” (*Summa*, III, q. LXXXIII, art. 2 ad secundum).

La verdad es que carecemos prácticamente de una documentación que, con claridad, nos muestre cómo se celebró en España la fiesta navideña durante el largo período de dominaciones romana, visigótica y comienzos de la arábiga. Pero algunas noticias, las suficientes, sí que existen; al menos para confirmarnos en la idea de que España celebró el Nacimiento con el mismo espíritu con que lo celebraba el universo cristiano. Y desde luego, sí está muy claro que el espíritu con que la iglesia entera se entregaba a la celebración de esta fiesta era el de una alegría intensa y universal. El mejor testimonio de ello, testimonio de carácter oficial, son los mismos versos cantados en el himno de Laudes:

*“A solis ortu cardine
ad usque terrae litem
Christum canamus Principem
Natum Maria Virgine”.*

Y hay otros testimonios más particulares, como el de San Efrén —siglo IV—, sobre cómo las gentes cristianas cantaban himnos de júbilo mientras alegraban también las casas y las calles adornándolas con ramas de árboles —¿primer antecedente del árbol de Noel?—, diciendo expresamente que esta es “la más solemne de todas las fiestas cristianas”. O las descripciones de la misma monja Egeria hablando en este caso de la marcha procesional hacia la gruta de Belén entre constantes cánticos y devotos himnos⁽²⁾.

En todo el mundo cristiano y, por supuesto, también en España abundaron las prohibiciones por abusos en diversas fiestas. Pues bien, una de las más citadas expresamente es la de Navidad. Son muy citadas las palabras prohibitorias del III Concilio toledano; o las del obispo Gilberto, que en el siglo VI prohibía profanar los templos en aquella noche santa con cantares no religiosos, bufonadas y borracheras. Y ya se sabe: los abusos son la mejor prueba de los “usos”.

Si buscamos datos españoles, y no negativos como los que acabamos de citar, recordemos los principales y fundamentales himnos del poeta Prudencio; o algunas claras alusiones a la alegre fiesta navideña por parte de San Isidoro, o la curiosa noticia que nos ha transmitido un Arcediano de Tarazona llamado Pelagio:

“Ya en el siglo VI... San Prudencio, al ir de Armentia al Duero en busca de la lóbrega cueva que habitaba el anacoreta Saturio, se detuvo una noche en el majadal de ciertos pastores paganos... y les instruyó en la doctrina de Cristo, cantándoles Salmos penitenciales y coplas alusivas a la fiesta de Navidad”⁽³⁾.

En la época del predominio árabe, no dejó tampoco de celebrarse esta fiesta, y de testimonio pueden servirnos *los comienzos del teatro* en que lo navideño tuvo tanta relevancia. No insistiremos en esto, por ser tema ampliamente conocido de cualquier lector culto. Sólo insistir en un dato ya comentado, éste más penosamente negativo. Y es que, según testimonio de “viajeros remotos que cruzaron o escribieron de España en aquellas centurias, parece que en los siglos VII y VIII los árabes, instigados por los judíos..., perseguían ferozmente a los cristianos peninsulares por celebrar y cantar loores descriptivos de la noche de Navidad”⁽⁴⁾.

Los demás datos posteriores que se podrían aducir son ya demasiado conocidos para que nos detengamos en su exposición. Y ellos nos confirman en la idea de que, mientras avanza la Edad Media y se acerca a su fin, la importancia de estas solemnidades no dejó de crecer ni por un momento. Por ejemplo, nadie ignora hechos como el enorme auge que las tales celebraciones cobraron desde los días de San Francisco de Asís, el instaurador de los Belenes, y a cuya especialísima espiritualidad debieron la vida innumerables obras literarias, tanto latinas como en lenguas vulgares, exaltando las glorias del misterio navideño⁽⁵⁾. De esta fuente nacieron, por ejemplo, versos tan inspirados como éstos de Fray Juan GIL DE ZAMORA y compuestos, como los posteriores villancicos barrocos, para ser cantados en los maitines; sólo que en la época de las “Cantigas a Santa María”:

*“Gestat claustrum virgineum
Potentem infirmatum;
Gestat vas illud aureum
Divitem pauperatum.*

(2) Una edición muy moderna de tan sugestiva crónica viajera es la realizada en Madrid por la Editorial Católica, B.A.C., (1980) con el título *Itinerario de la Virgen Egeria*. Edición de A. ARCE.
Más noticias sobre el espíritu de la celebración en la España de los visigodos, en el trabajo de PÉREZ DE URBEL “La Fiesta de Navidad en España”. Recogido en el ya citado n.º 39 de la revista *Vértice*.

(3) VARIOS: *La Navidad en la literatura nacional. Del siglo XII al XX*. Obra citada en la Introducción en donde ya resumíamos estas noticias comentadas aquí con más detalle.

(4) En el mismo libro sobre *La Navidad en la literatura*, en las páginas del Prólogo.

(5) RAMÍREZ de LUCAS, Juan, en su Catálogo *La Navidad en el arte popular*, ya citado en la Introducción de este estudio.

*Mirabile, terribile,
 Concipere, conspicere
 Imensum mensuratum.
 Gigantem breuiatum,
 Excelsum inclinatum,
 Creatorem creatum,
 Stabilem in mutatum
 et Deum humanatum.
 Mirabile terribile...¹⁶¹.*

Como conocidos son los gestos de otro franciscano del siglo XVI, el ingenuo igualmente y fervoroso San Pascual Bailón, dentro totalmente de esa corriente del espíritu en que lo musical, lo poético y lo teatral se aúnan para la exaltación de los principales misterios cristianos. De él es más conocida su intensa devoción a la Eucaristía, Misterio que casi literalmente "lo sacaba de quicio" haciéndole entrar en trances fuera de toda la lógica habitual. Mas el navideño también fue un tema por el que sintió siempre especial predilección plasmada en versos que no son muy conocidos, y que se escribieron, desde luego, para ser cantados, como los siguientes:

*"Contra la mortal ponzoña
 de la fruta mal comida,
 en Belén está la Vida.
 El daño de la manzana
 que al hombre tenía muerto,
 hoy tiene remedio cierto
 por el Verbo en carne humana.
 Contra la muerte temprana
 de la culpa revejida,
 en Belén está la Vida".*

En otros casos conocemos también la forma musical en que sus versillos, aunque no necesariamente navideños, debían cantarse, pues se anota la conocida canción que los había inspirado, al modo de los "divinizadores" renacentistas, sus contemporáneos. Así, en un caso indica: "Al tono de canta, gallo. canta"; y en otro se pide la música de un villancico que nos ha conservado el Cancionero de Upsala: "VÍ los barcos, Madre"¹⁷.

* * *

No podemos continuar alargando las consideraciones sobre estos aspectos históricos por muy sugestivos que puedan ser y como lo son en efecto, pero que nos apartan de la línea central de nuestro inmediato interés. Basta pues con un esbozo breve, como el que acabamos de exponer.

Demostrada, por lo tanto, de una forma suficiente la enorme popularidad y la universal extensión de las fiestas en torno al transcendental hecho del Nacimiento de Jesús a lo largo y ancho de todo el mundo cristiano y desde los tiempos más lejanos, y comprobada igualmente la gran importancia que en tales celebraciones tuvieron las artes literaria y musical, o por separado o también en forma conjunta, se impone ya que volvamos los ojos y la atención a nuestro tema específico, el que centra este trabajo, el de la Navidad tal y como se ha venido celebrando en la Capilla Real de Granada desde los años mismos de su fundación por los Reyes Católicos.

* * *

[61] Citado por Samuel Eijam, op. cit., p. 33. Fray Juan Gil de Zamora fue un colaborador de Alfonso X el Sabio y educador del hijo de éste, Sancho IV. Menéndez y Pelayo califica los versos latinos de este franciscano español como "los más curiosos de los siglos XIII y XIV en España".

[17] Los versos citados los tomamos de Eijam, pp. 130-133. Y los otros datos, de Emilio OROZCO en su conocidísimo y ya citado *Poesía y mística*, pp. 124-125. De allí tomamos la cita de un trabajo interesantísimo para el caso, pero que no hemos podido localizar, del P. Jaime SALA: *Onúsculos de San Pascual Bailón*. Toledo, 1911.

EL CANTO DE LOS VV. NAVIDEÑOS EN LA CAPILLA REAL EN EL SIGLO XVI

Si bien es cierto que carecemos de bastantes datos absolutamente incontestables —por haberse perdido o no haberse llegado a redactar las Actas Capitulares de bastantes años del primer siglo de la Institución—, procedentes de fuentes diversas, como Constituciones, Libros de Cuentas o incluso Actas de época posterior, puede deducirse de forma por completo fiable que la navideña fue una de las fiestas en que el canto —o alguna otra forma de solemnidad musical— no faltó nunca. Así, por ejemplo, en el documento fundacional, dado en Medina del Campo a 13 de septiembre de 1504, ya se habla de la obligada celebración diaria de una misa cantada. Se comprende que, en estas circunstancias, no sea nada exagerado suponer una solemnidad especial para una al menos de las misas que era preceptivo celebrar la noche de Navidad⁽⁸⁾.

En sucesivas ordenanzas todo va quedando claramente perfilado. Así, el 17 de julio de 1512 se manda que “se digan Bísperas cantadas los días de Pascua”, y que se digan también Maitines⁽⁹⁾.

Inmediatamente después, en 1514 exactamente, van a crearse ya unos cargos directísimamente relacionados con aquellas solemnidades en que el canto era imprescindible: las llamadas Cantorias. Pero todavía reviste una importancia mayor la orden que, en 1518, manda sean erigidas cuatro prebendas para cantores, creándose también a la vez los cargos de sochantre y organista. Este último documento, fechado en Zaragoza con categoría de Real Decreto, es, como se comprende fácilmente, de enorme importancia para nuestro tema, pudiendo ser considerado como el fundamento más serio en el que van a descansar las bases de la futura capilla de música.

EL PRIMER MAESTRO DE CAPILLA

Su nombre es Bernardino de FIGUEROA, y accede al cargo el año 1551. Es el primero de una larga serie de músicos profesionales que se sucederán ininterrumpidamente hasta mediados del XIX. La novedad no puede ser más transcendental, y más aún cuando sabemos que, para tales fechas, la Capilla tiene ya, desde las Constituciones de 1528, veinticinco capitulares presididos por el Capellán Mayor; entre los cuales hay además cuatro cantores no profesionales, más otros cuatro titulares de cada una de las voces de la polifonía clásica y que han accedido al cargo mediante rigurosos ejercicios de reñida oposición.

Podemos estar seguros, por tanto, de que, desde las fechas citadas por lo menos, la polifonía al uso quedaba firmemente asegurada e incluso reglamentada. Incluso sabemos que poco antes de tomar posesión de su cargo el segundo maestro, ya cuenta la Capilla con algunos NIÑOS CANTORES o SEISIS que alternarán el canto con las voces graves de los capellanes o las reforzarán cuando sea necesario. El día 9 de julio de 1559 se acuerda, en efecto, recibir a tres de tales cantorcillos que deberán ser instruidos por el maestro en lo que al canto se refiere, y deberán hacerse unas sotanas de escarlata para que puedan servir en el Coro⁽¹⁰⁾.

LA HORA DE LOS MAITINES

Seguimos aún sin noticias claras y contundentes sobre el canto de los villancicos —“chançonetas” se llamaban en aquel siglo, como vimos— en la vigilia de Navidad. Pero como si sabemos cuándo se cantaban los maitines en los que aquellos se incluían, si podemos afirmar que poseemos datos ciertos del hecho. Porque nos parece importantísimo señalar que *en la Capilla Real los citados maitines no se celebraban a la hora normal de los demás templos*, es decir, a la medianoche; sino que los oficios correspondientes a dicha hora litúrgica se celebraban en nuestra iglesia UNA HORA ANTES. Sucede así por lo menos desde 1531, y la razón era que no fuesen estorbados los oficios de la muy próxima catedral, y evidentemente era

(8) Para cantar esta misa harían falta algunos músicos y cantores junto con algún capellán que de tal actividad fuera el responsable. El documento citado no da más detalles, pero la lógica impone que todo estuviera debidamente regulado.

(9) Archivo de la C. Real, Legajo 1-13.

(10) Libro I^o de Cabildos, f. 10.

a ella a quien correspondía la primacia litúrgica por su calidad de primer templo del arzobispado. Completamos la información sobre punto tan importante aclarando que tal ordenamiento se encuentra en una Ejecutoria de Carlos V, y en ella se citan expresamente como días que deben ser festejados con la celebración de vísperas solemnes y maitines cantados los de "las tres Pascoas": las de Navidad, Resurrección y Pentecostés⁽¹¹⁾.

Este adelanto sobre el horario normal y el motivo principal que lo provoca significa también, sin duda que en las fiestas citadas debían ser bastante numerosos los fieles deseosos de escuchar el canto de las horas litúrgicas en ambas iglesias. La medida era, por otra parte, absolutamente imprescindible en cuanto que los cantores se estorbaban materialmente, aparte la posibilidad de que los más dotados de entre ellos actuaran en ambas solemnidades.

CERTEZA DE QUE SE CANTABAN VILLANCICOS

De cualquier forma se puede afirmar con seguridad que para finales del siglo XVI la costumbre de cantar letrillas castellanas en los maitines de Navidad —y de otras fiestas principales— estaba prácticamente generalizada ya en toda España. En el caso concreto de la Capilla Real la práctica de tal costumbre puede demostrarse documentalmente por diversos datos de las Actas Capitulares. Así, cuando en noviembre de 1597 se van a celebrar las oposiciones para el magisterio de capilla, el Cabildo, con indudable buen criterio práctico, decide que se pospongan un tiempo los ejercicios correspondientes a tales oposiciones a fin de que puedan venir a demostrar sus habilidades los más ilustres músicos de la época que, por esas fechas, andan muy ocupados en la preparación de "las chançonetas que en sus iglesias se han de cantar esta Navidad"⁽¹²⁾. El cargo de maestro de capilla había quedado vacante por haber sido encargado de idéntica responsabilidad en la catedral de Valencia el Ilustre Ambrosio DE COTES, su titular hasta entonces, y que años después sería sucesor, en Sevilla, de una de nuestras mayores glorias en el campo de la música eclesiástica, el inefable Francisco de GUERRERO.

Finalmente, en este mismo año citado —y la fecha del 3 de noviembre es necesario destacarla de forma muy especial— ya se pueden leer en los libros de Actas las primeras noticias claras y explícitas sobre el canto de los villancicos navideños en la Capilla granadina:

"tratóse en este Cabildo de la dificultad que ay de celebrar los maytines desta nauidad que viene por no haber músicos ni maestro"⁽¹³⁾.

El caso es considerado grave, ya que se habla de la necesidad de hacer algo "para que menos se note esta falta". Se deduce que el hecho de no cantarse los villancicos sería considerado como un fenómeno extraño que hubiera llamado excesivamente la atención de los fieles habituados ya a tal costumbre.

La lectura del resto del documento capitular puede ser una fuente magnífica de ilustración sobre el movimiento "villanciquero", y no sólo en la ciudad de la Alhambra. Así, por ejemplo, sabemos que si en un caso concreto falta un maestro propio, se acostumbra acudir en solicitud de ayuda al maestro de alguna iglesia cercana, que puede incluso ser contratado con sus propios seises u otros músicos que considere imprescindibles. Por eso la Capilla Real acudirá con frecuencia, en circunstancias semejantes, a solicitar los servicios del maestro de la Catedral, como así sucedió en efecto en el mismo caso que suscita nuestro comentario; si bien a última hora se desistió de ello en vista de que el solicitado músico era, él mismo, uno de los aspirantes a participar en las próximas oposiciones al magisterio de la Capilla, y se imponía evitar a toda costa las posibles malas interpretaciones⁽¹⁴⁾. Podemos deducir igualmente que debía ser muy grande la

[11] Archivo de la C.R., legajo 1-42.

[12] Libro I^o de Cabildos, fs. 8 y 9.

[13] *Ibidem*, f. 11 v.

[14] La explicación de que un maestro de la Catedral quisiera opositar al mismo cargo en la Capilla es que, en los primeros años, el cargo ofrecía en esta última la seguridad de una plaza vitalicia como prebendado de primera categoría con plenos derechos de capellán real. En la Catedral, en cambio, los maestros fueron al principio simples asalariados.

seriedad exigida en la preparación de estos festejos musicales, hasta el punto de que, en nuestro caso, el Cabildo llega a la conclusión de que si, a pesar de todos los esfuerzos, no se consigue la calidad necesaria, "no se celebren los dichos maytines con chançonetas, que más vale no celebrarlos, que celebrarlos mal y con notables faltas".

Finalmente consta que aquel año no hubo villancicos en la Capilla, mientras que paradójicamente sabemos el nombre del poeta que había preparado las letrillas, y casi es la única ocasión en que se da tal circunstancia: Dicho poeta no fue otro que el ya nombrado (Cap. I) Pedro RODRIGUEZ DE ARDILA, al que se entregaron seis ducados por su trabajo.

Carecemos de otras noticias sobre los villancicos del XVI; de noticias ciertas, se entiende. Y ello es lamentable, ya que, sin duda, muchos de ellos debieron ser composiciones de mérito como fruto de la inspiración de estupendos maestros. Tengamos en cuenta que, por ser los años más gloriosos de la institución, el mero hecho de pertenecer a este Cabildo era considerado como un inmenso honor. Para los musicólogos puede ser suficientemente significativo el conocer los nombres de las verdaderas "glorias nacionales" que en la Capilla ejercieron su magisterio tras Bernardino de Figueroa: Luis de COZAR, Rodrigo de CEBALLOS, Ambrosio de COTES, Juan MARTIN de RISCOS, etc.⁽¹⁵⁾

EL SIGLO XVII. EN QUE LUGAR SE CANTAN LOS VILLANCICOS

En esta nueva centuria las referencias al canto de las letrillas navideñas son bastante más frecuentes ya y la trayectoria de los villancicos puede seguirse con claridad casi absoluta.

Con un maestro de nacionalidad portuguesa al frente de la capilla musical —Leyton de AVILES, elegido para el cargo en marzo de 1603— tenemos conocimiento de nuevos aspectos desconocidos antes. Como, por ejemplo, el sitio en que los villancicos se cantan.

En dos cabildos de diciembre del año citado se abordó la discusión del problema de buscar un nuevo emplazamiento para la ejecución de tales músicas, pues era ya cosa inaplazable. Hasta entonces la solemnidad se había venido celebrando en el coro alto; mas estaba claro que la bóveda corría serio peligro de venirse abajo a causa de la extraordinaria afluencia de fieles que allí se daban cita. Parecía, pues, aconsejable que los maytines de Navidad se hicieran abajo, en el coro instalado tras la gran reja que separa los sepulcros reales de la nave principal.

Era éste un punto polémico que iba a tardar muchos años en resolverse definitivamente, pues había pareceres para todos los gustos y las fuerzas andaban bastante divididas. Quienes pretendían seguir haciendo la fiesta arriba tenían a su favor una tradición ininterrumpida: El Acta dice muy claro que era éste el lugar "donde siempre se han dicho (los villancicos) por ser el lugar diputado para ello"⁽¹⁶⁾.

Sin embargo, las razones que aconsejaban el cambio debían ser bien evidentes, pues a partir de esos años, y tras una etapa de vacilantes indecisiones, se terminaría por aceptar el coro bajo, al pie de la escalinata grande del presbiterio. Si bien es verdad que el hecho llevaría consigo la exigencia de intensificar la vigilancia por preverse allí una afluencia aún mayor, ya que desde la nave se podría seguir mejor toda la ceremonia. Se alude expresamente en el texto de las Actas al peligro de posibles faltas de respeto y a los desperfectos que la numerosa concurrencia podía causar en los valiosos monumentos sepulcrales.

Aún se habla de otro peligro que nos suena hoy como algo extrañísimo, pero que era objeto entonces de vigilancia intensa: que pudieran entrar mujeres que causaran posibles distracciones y otros inconvenientes calificados como poco acordes con la decencia exigida por la santidad del templo. En uno de aquellos

(15) De ninguno se conservan obras con letra castellana. Sus composiciones con texto latino, las que en el archivo de la Capilla se conservan, pueden conocerse en detalle consultando el ya citado *Cardílogo* de J. LOPEZ CALO. Las obras polifónicas a capella, en las pp. 106 a 120; las obras con acompañamiento instrumental, en las pp. 215 a 217.

(16) Libro IIº de Cabildos, f. 52 (22-XII-1603).

cabildos se llegó al extremo de proponer que, para evitar la entrada de cualquier señora dentro de la reja, cualquiera que fuese su calidad, se multase con pena de diez ducados al capitular que lo consintiera⁽¹⁷⁾.

Que no andaban muy equivocados los partidarios del coro alto lo dice a las claras una moción presentada por el capitular Dr. Rueda en los años siguientes quejándose del desorden "que avia auido en dar entrada y lugar en el Coro Bajo a los seglares que vienen"⁽¹⁸⁾.

Mas otra razón terminaría por imponer definitivamente este coro inferior: la incómoda subida al superior; aunque tal problema se obviara construyendo años después la suave escalinata que en la actualidad subsiste.

CANTORES Y MINISTRILES

Otra importantísima primera noticia —aunque era cosa cierta por conocerse bien la forma en que los villancicos se interpretaban en toda España— es la existencia de instrumentos diversos para el acompañamiento de este género de polifonía en la Capilla Real. Se habla claramente de

un bajoncillo,
un arpa,
una vihuela
y un sacabuche.

También la referencia a músicos de voz y a ministriles varios es constante. Y advertimos enseguida cómo se adivina una especialísima preocupación por cuidar la puesta a punto de todos cuando las solemnidades navideñas se acercan, haciéndose así bien patente la preponderancia que ellas tienen en la vida musical de este templo de reyes. La preocupación comentada llega a hacerse verdaderamente obsesiva en los días que preceden inmediatamente al 25 de diciembre: Si faltan músicos, se buscan o se mandan buscar en cualquier sitio que puedan encontrarse y sin parar en medios; se hacen toda clase de gestiones; se requieren y se atienden las recomendaciones de amigos que conocen y valoran las cualidades de este triple, de aquel baritono o de tal arpista... Y se incita constantemente al maestro para que cuide al máximo todos los detalles.

Y no es que falten las dificultades, siendo seguramente la que es necesario obviar con más frecuencia la carencia de voces adecuadas: "Hay falta de boces para cantar las chançonetas", se dice por ejemplo en el Cabildo del primer día de diciembre de 1607⁽¹⁹⁾. Y en el Cabildo celebrado siete días más tarde se manda buscar un bajoncillo imprescindible: "que venga Muñoz, se dice, y que en caso de que esté indispuerto que venga su hijo"⁽²⁰⁾. Naturalmente que estas ayudas tienen que ser gratificadas adecuadamente, siendo así los villancicos una fuente notable de gastos no previstos de antemano:

"Leyóse una petición de unos tres músicos que estas Pascuas avían acudido a cantar al fascistol y ayudado a las chançonetas con que se les diese alguna ayuda de costa. Salió por la mayor parte se les diese setenta reales"⁽²¹⁾.

(17) Ibidem, f. 134 (20-XII-1605).

(18) Libro III^o fs. 281 v y 282 (29-XII-1628). En el fondo de la polémica está siempre latente el dato que antes insinuábamos: El Coro bajo es lugar reservado exclusivamente para los sepulcros de los Reyes que todo lo presiden. Cualquier otro acto que allí se realice supone una grave falta de respeto a la memoria de los insignes fundadores.

(19) Ibidem, f. 238 v.

(20) Ibidem, f. 239 v.

(21) Ibidem, f. 31 (4-I-1622).

Las citas a lo largo del siglo serían interminables. Seleccionemos algunas más:

"Que el Sr. Mtro. Avilés haga la diligencia de buscar un tiple para la Navidad que viene donde le ubiere"⁽²²⁾.

"Que venga (un contralto) para la fiesta de la Navidad"⁽²³⁾.

"La gran falta que ay... de quien cante particularmente las chançonetas de Navidad"⁽²⁴⁾.

"La necesidad precisa que ay de tiples, que en ningún modo se puede cantar sin ellos mayormente estando tan cerca la Navidad"⁽²⁵⁾.

Las chançonetas navideñas son también banco de prueba para algunos instrumentistas que aspiran al ingreso en la pequeña orquesta de la Capilla; en general se contrata inmediatamente a aquel que haya sido capaz de interpretarlas a primera vista. En casos de necesidad extrema puede traerse al principal de los músicos de la catedral, el organista:

"El racionero organista... avía acudido esta Pascua a servir en la Capilla con las chançonetas tocando el órgano"⁽²⁶⁾.

LA OBLIGACION DE COMPONER VILLANCICOS

Las fiestas del Nacimiento, como fácilmente se comprende, son también una de las mayores preocupaciones de los maestros de capilla y la composición de los villancicos destinados a realzar la solemnidad les ocupa mucho tiempo. Cada año, cuando diciembre se acerca, el maestro de turno presenta al Cabildo la preceptiva petición de una prolongada licencia que le permita dedicarse de lleno a tan importante menester. Y el Cabildo, con más o menos condicionamientos, la concede siempre, utilizando una fórmula que llega a hacerse reiterativa por lo semejante o casi idéntica que es su redacción cada año:

"Pidjó el señor Maestro Avilés licencia que porque componia las chançonetas para la Navidad deste año se le diese como es uso y costumbre de la Capilla, y diósele los veynte días que suelen dársele"⁽²⁷⁾.

En ocasiones los condicionamientos se especifican y puntualizan con todo detalle. En 1633, por ejemplo, se concede al maestro licencia absoluta desde el 18 de noviembre, pero excluyendo las tardes "de los días de fiesta y vísperas solemnes que de aquí a ella (la Navidad) uviese"⁽²⁸⁾.

En el caso de que no haya maestro, los villancicos debe componerlos algún otro músico técnicamente capacitado, normalmente otro maestro de capilla de alguna iglesia cercana con la que la Capilla Real mantenga buenas relaciones:

"Tratósse que Gabriel Díaz, maestro de capilla de la catedral de Córdoba, por servir al Cabildo hizo las chançonetas en la fiesta de Navidad del año pasado... Se resolvió... que de la vacante de la prevenda de Mtro. de Capilla se le den trescientos reales"⁽²⁹⁾.

(22) Ibidem, fs. 130-131 (25-X-1624).

(23) Ibidem, f. 164 v. (12-XII-1625).

(24) Ibidem, f. 199 v. (22-XII-1626).

(25) Ibidem, f. 220 v. (22-IX-1627).

(26) Ibidem, f. 281 v. y 282 (29-XII-1606).

(27) Libro IIº de Cabildos, f. 173 v. (24-XI-1606).

(28) Libro IVº de Cabildos, f. 338.

(29) Ibidem, f. 83 (17-I-1631). Sobre estas fechas ya se comienzan a utilizar indistintamente los nombres "chançonetas" o "villancicos", para terminar prevaleciendo el segundo. Incluso en alguna ocasión se citan juntos los dos: "Leyóse una petición de Fernando Esquivel músico que pedía al Cavildo le diese alguna ayuda de costa por aver cantado las Pascuas las chançonetas y villancicos de dicha real Capilla" (f. 276 del Libro Vº de Cabildos).

Con mayor frecuencia cada vez, suele ser alguno de los mismos músicos de la Capilla Real quien se encarga de estas suplencias, seguramente porque las exigencias económicas serían más moderadas por su menor categoría oficial. Mas no quiere ello decir que sus composiciones tuvieran por qué ser de menos valía, pues la preparación de cantores e instrumentistas alcanzaba muchas veces las cotas más altas. Es el caso de 1670: los villancicos los escribe el organista Pedro de PASTRANA, a quien se le hace el encargo porque todos están convencidos de su competencia y se sabe de antemano que "los hará muy bien". Las impresiones se confirmarían y, en vista de que su labor había sido del agrado del Cabildo, se le gratificó con treinta reales "para regalo de las Pascuas"⁽³⁰⁾.

LOS PRIMEROS POEMAS IMPRESOS

Hasta el último cuarto del siglo que nos ocupa no podemos aclarar nada con absoluta certeza sobre las letrillas de estos villancicos navideños cantados en la Capilla. Exactamente son del año 1673 los primeros poemas que hemos conseguido localizar impresos en pliegos al estilo de la época. Insistimos en que hablamos sólo de los poemas, pues la música que les dio consistencia y vida artística se ha perdido, como se ha perdido normalmente en todas las iglesias de España, exceptuando algún lugar muy aislado, como la catedral de Valencia. Hasta tal punto se trata de un fenómeno generalizado, que los musicólogos han podido hablar de ello como del "problema del siglo XVII", tal como lo hace, por ejemplo, López Caló en el Catálogo ya citado⁽³¹⁾. En él se dice taxativamente que la falta de testimonios escritos de esta clase de composiciones no está causada

"porque los maestros del siglo XVII no fueran excelentes compositores de polifonía, o no fueran debidamente apreciados por sus contemporáneos y sucesores... Las composiciones del siglo XVII son dignas de mejor suerte, si hemos de juzgar por las pocas que nos quedan".

Como decíamos, nuestros primeros villancicos navideños con letra impresa son de 1673, y musicalmente son obra del Mtro. Francisco GARCIA MONTERO SOLANO, quien en el mes de agosto último acababa de recibir su nombramiento para el cargo⁽³²⁾.

No tenemos, por lo tanto, testimonio escrito sobre la publicación impresa de las letrillas utilizadas para sus villancicos por los maestros anteriores de la misma centuria:

Alonso de TEJEDA,
Manuel LEYTON DE AVILES,
MERINO DE SIGUENZA,
PEREZ DE MORADILLA
Y A. DE VARGAS MACHUCA.

El sucesor de G. Montero y cuyas letrillas de villancicos también conocemos ya, aunque no todas, es don Alonso de BLAS Y SANDOVAL. Como permaneció largos años aquí, hasta su muerte en 1732, fue uno de los músicos granadinos que más lustre dieron a la fiesta de los villancicos navideños. Los testimonios sobre su trabajo específico en este campo son numerosos:

"Se leyó una petición del Mtro. de Capilla que pide se le den veinte días para poder disponer los villancicos de la Natividad, por hallarse falto de tiempo y con poca salud"⁽³³⁾.
"Se mandó librar cien reales al Mtro. de Capilla por las razones dichas y por la costa que ha hecho en la ympresión de los villancicos de las fiestas desta Pascua"⁽³⁴⁾.

(30) Libro VIIIº de Cabildos, fs. 180 y 187.

(31) Pp. 123-125.

(32) Que no hayamos encontrado pliegos impresos de años anteriores no significa que no se hubiesen realizado. Algunos textos inducen, por el contrario, a pensar que sí se imprimieron; como estas palabras de la partida n.º 101 del *Primer Libro de cuentas*, redactadas en 1651: "Beinte y tres reales un quarto de el porte de las chançonetas".

(33) Libro IXº de Cabildos, f. 267 (I-XII-1687).

(34) Libro Xº de Cabildos, f. 129 v. (3-I-1692).

También se le conceden los mismos cien reales en los años sucesivos y el hecho se hace constar en el Acta correspondiente con palabras muy semejantes.

Tras el maestro Montero, ocupó interinamente dicho magisterio de capilla el medio capellán Andrés de TORRES. Permaneció en el cargo durante seis años en los que fue el responsable de los villancicos a plena satisfacción del Cabildo, pues en las Actas queda constancia clara de sus grandes méritos⁽³⁵⁾.

EL SIGLO XVIII: LA LARGA ETAPA DEL MTRO. ALONSO DE BLAS

Sin duda es éste el siglo más interesante para el presente trabajo, pues a él pertenecen la mayoría de los villancicos conservados hasta nuestros días y estudiados en él. Seguramente que la calidad literaria de las letrillas es inferior a la que tuvieron las escritas a finales del seiscientos. Pero se añade, en cambio, la conservación de parte de la música, aspecto imposible de conocerse en los más antiguos por no conservarse ninguno de los papeles correspondientes, como decíamos.

Los años primeros del setecientos continúan aún bajo el magisterio musical de Blas y Sandoval. Mas don Blas debió ser un hombre de pocas energías físicas, y sus continuos achaques hacen que ya en 1702 se le busque un sustituto en la persona del arpista Manuel FERREIRA. Este va a ser maestro interino durante bastantes años, aunque no será el único que supla en sus funciones al titular, ya que conocemos el nombre de otro nuevo sustituto: Antonio Navarro.

En estas circunstancias de un Maestro y al menos dos interinos es prácticamente imposible determinar con seguridad quién de ellos compuso los villancicos de muchas navidades. Es cierto que los que hemos encontrado impresos llevan el nombre de Blas y Sandoval. Pero esto no quiere decir sino muy poco, ya que es normal que el titular sea el último responsable de todos los trabajos que se realizan durante su mandato, aunque no sea el compositor de todas y cada una de las obras estrenadas. Por otra parte, es también seguro que tanto Ferreira como Navarro debieron conocer bien el arte de componer, por lo que cabe aquí pensar que ellos mismos prepararan por lo menos algunas obras durante sus etapas respectivas de interinidad.

En efecto, en el nombramiento del primero de ellos se especifica que se le designa "siendo hombre tan consumado en su habilidad y haciendo como hace las composiciones de latín y romance que se le encargan"⁽³⁶⁾.

Los datos son aún más claros en años posteriores: "Se acordó que la fiesta de la Concepción la ejecute don Manuel Ferreira y la de la Natividad, de los ocho villancicos, atento la poca salud del Mtro. Blas, haga dos villancicos y seis don Manuel Ferreira y se les concede quince días de licencia para ello"⁽³⁷⁾.

Y para que todas las dudas al respecto terminen disipándose, en un Cabildo de mayo de 1706 se termina reconociendo al arpista Ferreira como único responsable de lo musical. En consecuencia, "En adelante ha de ser la obligación de éste hacer los villancicos y demás papeles para la música"⁽³⁸⁾.

Con tales preámbulos, ya nada pueden extrañar textos como el que transcribimos del 19 de enero del año 1707:

"Item, se resolvió librar a D. Manuel Ferreira, arpista y 2.º maestro de capilla, cien reales por el trabajo de escribir, trasladar y hacer los villancicos de la Navidad de N.º Señor Jesucristo"⁽³⁹⁾.

(35) Sin embargo, no ha llegado hasta nosotros ningún pliego con letrillas musicalizadas por De Torres. Tal vez no se llegaron a imprimir por no ser maestro titular. Aunque esta circunstancia no parece tampoco que fuera obstáculo serio para la impresión, como se comprueba en el caso de otros maestros interinos de años posteriores. Seguramente se han perdido.

(36) Libro XIº de Cabildos, f. 108 (15-XII-1702).

(37) Ibidem, f. 201 v. (15-XI-1704).

(38) Ibidem, fs. 318 v. y 319.

(39) Ibidem, f. 355 (19-I-1707).

En 1717, y bajo la tutela siempre del anciano Mtro. Sandoval, se hace mención, como adelantábamos antes, de un nuevo interino, Antonio Navarro, que permanecerá en sus funciones hasta febrero del año siguiente⁽⁴⁰⁾. Es casi seguro, por tanto, que realizara todo el trabajo de la Navidad de 1716, sin que desgraciadamente podamos demostrarlo así de forma segura. Por otras fuentes sabemos que Navarro iba a ser enseguida maestro de capilla en la Colegiata del Salvador, y hemos tenido la suerte de localizar también, como dijimos en el Cap. I, varios pliegos impresos con villancicos navideños compuestos por él para esta iglesia.

Todavía antes de morir don Alonso de Blas tenemos constancia expresa de otro músico de la Capilla Real que también compuso en ella villancicos navideños. Se trata en este caso del músico bajonista José de La TORRE que preparó los cantados en 1731. El trabajo se le gratificó en la ocasión —también había compuesto los necesarios para la fiesta de la Inmaculada— con doscientos reales⁽⁴¹⁾.

Se da en este caso un fenómeno que no puede dejar de llamarnos poderosamente la atención, a la vez que nos confirma el dato de autoría que ya conocemos: hemos encontrado el pliego impreso con los poemas de 1731, y en su portada aparece como único autor de la música, con toda claridad, el referido bajonista José de la Torre. Lo extraordinario de este caso está en el hecho de que, como más arriba comentábamos, *se consigna normalmente el nombre del Mtro. titular, aunque no sea el verdadero autor* del villancico o de los ocho o nueve villancicos. Una explicación bastante razonable de este caso "especial" es que, según parecen indicar diversas circunstancias, el titular auténtico, Alonso de Blas, ostentaba ya oficialmente la categoría de maestro de capilla "jubilado", por lo que había desaparecido todo inconveniente "protocolario" en que se anotara el nombre del interino.

A propósito de lo que ocurre un año después, muerto ya el venerable Sandoval, podemos deducir otro uso seguramente habitual también en la Capilla Real a la hora de imprimir los pliegos con letrillas de villancicos⁽⁴²⁾. A saber: cuando el cargo de maestro estaba vacante, aunque dichas letrillas se mandaran imprimir, no se daba el nombre del autor de la música por respeto al cargo mismo sin titular entonces. Así, se imprimen los poemas que se cantan en 1732; pero el nombre del músico se elude con una fórmula intermedia de valor ambiguo: "Puestos en música para la Real Capilla". Por las Actas Capitulares sabemos, sin embargo, quién fue su autor: el futuro maestro titular Pedro DE ARTEAGA Y VALDES, que para aquellas fechas estaba ya firmemente propuesto para el cargo, mas sin el refrendo oficial del monarca todavía⁽⁴³⁾. Suyos serían también, y ahora sí lo dice expresamente la portada correspondiente, todos los villancicos cantados en las navidades siguientes hasta 1735, y algunos, según referencias, tuvieron gran aceptación popular.

UN NUEVO EMPLAZAMIENTO PARA EL CANTO DE LOS MAITINES

El espacio libre de la gran nave principal bajo el Coro alto, frente a la gran puerta de entrada, es el lugar que va a terminar por imponerse en estos años. Las medidas de rígido orden tomadas anteriormente, y ya comentadas en estas páginas, habían llegado, según parece, a divorciar al público fiel de la gran fiesta navideña en la Capilla. Se puede hablar así con claridad de un periodo de decadencia notable desde los años finales del XVII:

"Asímismo se propuso en este Cabildo que antiguamente eran los maytines de Navidad tan célebres en esta Real Capilla por ser a prima noche, que concurría el pueblo en tanto número que fue preciso muchas veces que hubiera alcaldes de corte para que no

(40) Libro XII^o de Cabildos, fs. 289 y 307.

(41) Libro XIV^o de Cabildos, f. 180 (22-II-1732).

(42) Tenemos la impresión de que los únicos villancicos que manda imprimir el Cabildo de forma sistemática son los de Navidad. El hecho no hace sino confirmar la primacía de esta fiesta. Es casi imposible que, si se hubieran mandado imprimir las letrillas de otras fiestas, no hubiéramos encontrado referencia alguna a dicha impresión, e incluso se conservarían algunos ejemplares dedicados a fiestas diferentes, como ocurre en la misma Catedral y en otras iglesias granadinas.

(43) Libro XIV^o de Cabildos, f. 200.

hubiese alborotos. Y que de algunos años a esta parte era tan poca la gente que asistía que solían ser tres o cuatro hombres y otras tantas mujeres, y algunos años persona ninguna”⁽⁴⁴⁾.

La causa principal de tal decadencia la apuntábamos antes también, y no es otra que la separación tan grande que quedaba entre los fieles en la nave, y los capellanes, ministriles y cantores al otro lado de la reja y los monumentos sepulcrales. La solución que ahora se propone parece que evidenció unos frutos inmediatos, por lo que se impuso en adelante:

“... después de conferido largamente sobre esto, se acordó por todos votos se celebrasen perpetuamente los referidos maytines de Navidad... en la iglesia formando coro portátil sobre la bóveda debajo del Coro Alto pues ay capacidad bastante, y abrigando con paños de corte cuanto se pudiere los assientos que estén con la mayor dezencia y autoridad”.

La lectura de las Actas tampoco deja lugar a dudas sobre la inmediata reacción del pueblo:

“Assimismo se mandaron librar a los músicos veinte ducados por el mucho trabajo que han tenido esta Navidad pasada en los villancicos... a que concurrió todo el pueblo por el primor con que se cantaron”⁽⁴⁵⁾.

También los libros de cuentas reflejan claramente la nueva situación que acarrea ciertos gastos suplementarios. Así, en el n.º 84 de las cuentas correspondientes a 1703 se manda entregar “Al licdo. don Francisco Martín López, Sacristán mayor, ciento y tres reales que fueron los mismos que ubo de costas en poner el coro para la nochebuena y limpiar los paños”⁽⁴⁶⁾.

Semejantes expresiones pueden leerse en las cuentas de años siguientes al dar cuenta de la necesidad que hubo de gratificar a todos “en atención al luzimiento con que se an cantado... los villancicos de Navidad... y por el mucho trabajo y estudio y aplicación que en ello habian tenido”⁽⁴⁷⁾.

Incluso hemos logrado conocer con exactitud el número de músicos que un año de estos, 1707 concretamente, colaboraron al esplendor de la fiesta de maitines: Componen la plantilla, además del maestro, siete músicos de voz grave, dos seises, cuatro instrumentos diversos sin especificar, arpa y órgano⁽⁴⁸⁾.

NUEVOS MAESTROS DE CAPILLA

Recogiendo de nuevo el hilo de nuestra cronología donde antes lo dejábamos, nos encontramos en 1737 con un nuevo responsable de lo musical: Juan MARTÍNEZ. Este no pudo componer los villancicos del 36, pues los ejercicios para la oposición en que consiguió el cargo tuvieron lugar en el mismo diciembre, cuando la música estaba ya preparada a tal efecto por el titular del órgano Matías BARRAGAN, a quien se gratificaría con ciento cincuenta reales de vellón⁽⁴⁹⁾.

Por supuesto, volvemos a encontrar en estos años las referencias expresas a las licencias de algunos días “que es estilo todos los años al Mtro. de Capilla para la composición de los villancicos de Navidad”⁽⁵⁰⁾.

[44] Libro XIº de Cabildos, f. 108 (15-XII-1702).

[45] Ibidem, f. 111 v. y 112 (12-I-1703).

[46] Libro de Cuentas desde 1702 a 1728. En el Archivo de la C. Real, 2-2-3.

[47] Libro XIº de Cabildos, f. 138 v. (18-I-1704).

[48] Ibidem, f. 382 (30-VIII-1707).

[49] Libro XVº de Cabildos, f. 95 v. (5-I-1737).

[50] Libro XVIº de Cabildos, f. 175 (7-XI-1746).

Encontramos también algunos otros datos interesantísimos y que normalmente no se consignaban en las Actas de épocas anteriores. Por ejemplo, que los villancicos tienen, en su aspecto literario, otro responsable diferente del maestro de capilla, el autor de la letra; aunque cabe al responsable musical "entenderse" con él en lo tocante a sus honorarios; o que el capellán Doctoral tiene que revisar cuidadosamente los versos una vez entregados por el poeta, antes de darlos a la imprenta, por si acaso se hubiera infiltrado en ellos alguna idea poco ortodoxa o irreverente e inapropiada. O el hecho de que el pago de los gastos de impresión corre de cuenta de la tesorería, ya que no es cosa de cargarlos a cuenta del maestro de capilla "ya que tal dispendio le resultaría muy gravoso".

Según se desprende, la labor de tratar con los impresores tenía sus sinsabores también. Estos, en efecto, miraban con lupa el número de versos a imprimir para comprobar si iban a exceder de las páginas consideradas como normales, en cuyo caso exigían más dinero por su labor, y ésta quedaba detenida hasta tanto la tesorería —tampoco muy sobrada de medios por estos tiempos— podía resolver el libramiento de una nueva cantidad. En casos semejantes, la responsabilidad volvía a recaer en el maestro, el cual se veía en la obligación de exigir al poeta la revisión de su labor para ceñirse mejor a lo estipulado y habitual.

Es seguro que la preparación de la Navidad de 1755 corrió a cargo del polémico y magnífico compositor y maestro Pedro FURIÓ. Mas no hemos encontrado ningún pliego impreso que lo confirme documentalente. Sólo se conserva en el Archivo musical un villancico castellano de Furió compuesto en homenaje a la Virgen Inmaculada.

Es durante la etapa de tan controvertido músico, que tuvo frecuentes problemas con la justicia allí donde ejerció su magisterio, cuando el Cabildo hace repetidos llamamientos a los maestros para que sepan muy claro en adelante que todos aquellos músicos que compongan para la Capilla Real deben obligatoriamente dejar en posesión del Archivo algunos ejemplares de dichas obras. Se pretendía así evitar en lo posible la pérdida de éstas para el futuro⁽⁵¹⁾. El mandato surtió de hecho efectos bastante positivos, a pesar de que no fue obedecido siempre. Gracias a él vamos a contar en adelante con muestras y partituras de lo que escribirán los maestros, si bien es verdad que seguirán existiendo lagunas muy lamentables.

Desterrado Furió a Valencia por la autoridad civil competente, por reiteradas faltas cuya naturaleza exacta no es fácil descubrir, el Cabildo nombra diversos maestros interinos, como a Pedro de RIVERA a título de ser el más antiguo músico de la Capilla en aquellos momentos, y al arpista Juan GUITARTE. Rivera, de todas formas, no tuvo tiempo material de musicalizar poemas navideños por haber sido nombrado el citado Guitarte antes de la fiesta navideña. De este último tampoco se ha conservado nada en el Archivo, aunque sí tenemos la seguridad de que compuso cuanto por su cargo le correspondía durante todo el tiempo que lo ejerció, hasta la llegada de un nuevo titular, el maestro Antonio CABALLERO.

A. CABALLERO: UN MAESTRO FECUNDO Y CONFLICTIVO

Los villancicos de todos los temas posibles compuestos por el nuevo músico responsable de la Capilla Real fueron innumerables. Por suerte, muchos de ellos se conservan; pero en algunos casos es difícil o casi imposible determinar cuáles de ellos llegaron a cantarse, a pesar de subsistir también las perticelas musicales de cantores e instrumentos, de donde se puede fácilmente reconstruir la partitura completa. Como ocurriera antes en el caso de Alonso de Blas, la larguísima permanencia de Caballero en el cargo y sus continuos y crecientes achaques cuando los años van pasando, crean al investigador numerosos problemas de atribución. Por otra parte, consta que se aceptaron en estos años villancicos numerosos de otros compositores, e incluso hay algún caso suelto en que las composiciones de Navidad preparadas para un solo año, con la fecha claramente señalada, sobrepasan el número de ocho. Como sabemos que ocho eran, y no más, las que se cantaban cada vez aquí, el problema de autoría se torna a veces insoluble por completo, sobre todo, si tampoco se conserva el cuadernillo impreso con las letras correspondientes y que tal vez nos aclararía algo las circunstancias.

Comoquiera que la popularidad y el auge de estas fiestas "villanciqueras" no cesa de aumentar, nuestro nuevo maestro de capilla, apenas tomada la posesión oficial de su cargo, ya tiene preparados los

(51) Libro XVII^o de Cabildos, fs. 463 v. y ss. (9-XI-1755).

villancicos de 1757; pero no se contenta con el número de instrumentistas que están a su disposición y solicita al Cabildo otros nuevos. Tal petición, en una situación económicamente difícil como la de entonces, suponía la creación de un verdadero conflicto entre los capitulares. Y consignamos el dato por ser bastante significativo, pues precisamente bajo el signo de una constante conflictividad, afortunadamente poco grave siempre, es como comienza y se va a desenvolver casi hasta el final la larga permanencia de Antonio Caballero en la Capilla Real. El caso concreto que ha dado pie al comentario se resolvería con la colaboración de tres ministriles de la catedral y de Ntro. Salvador⁽⁵²⁾.

Dos años después es necesario recurrir de nuevo a los servicios de un foráneo, trompa en este caso, para conseguir, dicen las Actas, "una mayor armonía y consonancia en los villancicos". Del texto se deduce que el ministril fue contratado, pero sólo de forma esporádica, pues su instrumento no era considerado imprescindible como para integrarlo en la plantilla fija⁽⁵³⁾.

Por encima de todos estos sucesos más o menos anecdóticos, siempre queda la impresión, que a cada momento se confirma, de que los villancicos de Navidad eran tratados por todos como algo de importancia excepcional en el ámbito del templo real granadino. Y es por ese motivo por lo que cualquier problema surgido en torno a ellos y a su interpretación queda reflejado ampliamente en las Actas.

En los años sucesivos, las citas a propósito de la actuación del conflictivo maestro Caballero podrían multiplicarse. En 1766, por ejemplo, el Cabildo se ve en la desagradable obligación de no concederle la gratificación correspondiente a su trabajo en los villancicos, advirtiéndole además que no se descuide en su deber de entregar los poemas al Magistral para que sean convenientemente revisados, y en su caso corregidos, antes de imprimirlos.

En 1717 la llamada de atención se refiere al descuido de no haber buscado a tiempo los seises que eran necesarios. Y cuatro años más tarde, el Cabildo, tras reconocer y recompensar debidamente la mejor calidad de las composiciones, vuelve a advertir al maestro sobre sus descuidos en no guardar como debe los papeles de música. En 1773 el "aguinaldo" remunerador de los trabajos navideños se retrasa hasta el mes de abril por nuevos descuidos de índole semejante y por no atender debidamente a la formación musical de los niños cantores. Un año más tarde se subvenciona a Caballero sólo con la mitad de lo establecido...

Tuvo también en contra el tan citado músico otra circunstancia, por otro lado positiva, de contar entre el personal a sus órdenes con sujetos muy versados en el arte musical y de reconocida capacidad para componer tanto en latín como en castellano. Y no iba a tardar el Cabildo en aprovechar tales habilidades, por lo que del tiempo de Caballero se conservan en el Archivo obras de varios maestros que con él trabajaban. Así, tenemos numerosos villancicos a la Natividad de Ntro. Señor pertenecientes al organista Esteban REDONDO, o al sucesor del mismo, Juan de MIRANDA: se conservan también las particelas de otro compuesto por el músico tenor y contralto Pedro de GONGORA, además de otros varios enviados por maestros de capilla de iglesias cercanas, como la Mayor de Loja, la Colegial de Antequera o la Catedral de Jaén⁽⁵⁴⁾.

Especial mención merecen, al tratar este punto, un par de compositores de villancicos a los que debemos verdaderamente considerar como "un caso muy particular". Nos referimos a Alfonso MARTINEZ y al maestro FERRERAS. De ninguno de los dos hemos logrado encontrar dato alguno en las Actas ni otros documentos de la Capilla. Y sin embargo, ahí están sus músicas para varias navidades. Sobre todo, es extraño el caso de Ferreras, ya que hasta su nombre se ignora, siendo uno de los más fecundos "villanciqueros" de nuestra institución real. Seguramente ninguno de estos dos nombres corresponde a músicos granadinos, sino a maestros poco famosos de otras iglesias.

Un nuevo e interesante asunto acapara nuestra atención al repasar las Actas últimas del setecientos. Ya sabíamos que los maitines navideños se celebraban en la C. Real una hora antes que en la catedral.

(52) *Ibidem*, f. 715 v. (I-XII-1757).

(53) Libro XVIIIº de Cabildos, f. 53 v. (4-V-1759)

(54) De todas formas, aún quedan otros villancicos de estos años cuyo autor es imposible conocer, pues en ocasiones se dice expresamente que son obras de diversos autores ("sujetos") a quienes se gratifica.

Pero nada sabíamos sobre si se celebraba tras ellos la solemne y popular misa de medianoche. Pues bien, ahora nos enteramos de que tal oficio no era celebrado en nuestro templo. La razón era —se dice expresamente— “lo incompetente de la hora”⁽⁵⁵⁾.

El hecho es que el nuevo Capellán Mayor se extraña mucho de esta costumbre y, de acuerdo con el Presidente de la Real Chancillería, eleva una solicitud a Madrid, a la Real Cámara, para “que se establezca la normalidad” conforme a los usos de todo el mundo cristiano. Mas se debió tener en cuenta que a ello se oponía, como comentamos, el posible estorbo a los oficios catedralicios que fueron la causa del cambio de horario, y la respuesta no se dejó esperar: “ha acordado la Cámara prevenga a V.S. como lo executo, no halla motivo para que se haga novedad en la celebración de dichos maytines”⁽⁵⁶⁾.

Otra novedad la constituye el hecho de que las últimas Constituciones reales⁽⁵⁷⁾ habían prohibido el canto de letrillas castellanas en los divinos oficios, excluyéndose sólo de tal prohibición las letras en lengua romance para los villancicos de Navidad, demostrando así una vez más la absoluta primacía e intangibilidad de estos. De todas formas, en la Capilla Real se siguieron cantando poemas castellanos en otras fechas, pues el Cabildo interpuso el recurso pertinente alegando la costumbre general, y el caso se resolvió introduciendo una declaración aludiendo a que todo quede en que se examine bien la seriedad de las letrillas y su devoción, “como corresponde en tales circunstancias”.

Para estas fechas, los secretarios encargados de la redacción de las Actas acostumbran a incluir en ellas, de cuando en cuando, una relación de los diversos servidores de la Capilla que en tiempo de Navidad solicitan el tradicional “aguinaldo”. Gracias a tales relaciones podemos hoy conocer los nombres de muchos servidores del templo que permanecerían si no en el más completo anonimato. Es así como podemos conocer exactamente el número de músicos que actuaron algunos años en la fiesta de los villancicos, y la verdad es que, entre titulares y ejercitantes (una especie de músicos a prueba), en las grandes solemnidades como la que centra nuestro interés se podía reunir un conjunto bastante discreto. En la Navidad de 1775, por ejemplo, se montaron los villancicos por nueve instrumentistas, más cuatro cantorcillos o seises, más el arpista, el organista y el maestro de capilla, aparte además de los cantores adultos (alrededor de ocho).

Nuevos datos se encuentran en 1778 con motivo de una petición hecha por los músicos a la Real Cámara solicitando una mejora salarial: La Capilla Real de Granada cuenta en ese año con dieciseis músicos, incluidos los cuatro seises⁽⁵⁸⁾.

Terminemos los comentarios al setecientos consignando que, con este grupo de artistas a sus órdenes, el maestro Antonio Caballero sigue solemnizando navidades, incluso con mayor esmero que en sus años primeros. Se nota esto en que ya casi nunca se suprime el complemento económico tradicional, si bien parece que, algunas veces, la recompensa se le da sólo en atención a sus muchos años de servicio y edad avanzada. Mas no faltan frases expresamente alusivas a lo meritorio de su labor: “por su buen modo de cumplir en cuanto le corresponde”⁽⁵⁹⁾. Especialmente brillantes debieron ser los villancicos del año 1793, pues cuando el Cabildo responde a la solicitud de ayuda presentada por el maestro lo hace en estos términos altamente elogiosos:

“... conociendo el mérito y gracia de dicha composición, (el Cabildo) desde luego vino a condescender a dicha gracia en los 12 ducados y dos fanegas de trigo que permiten las Reales Constituciones”⁽⁶⁰⁾.

(55) Libro XX^o de Cabildos, fs. 507 y 507 v. (21-X-1774). Efectivamente, si los maytines comienzan una hora antes de lo normal, también habría que adelantar una hora el momento preceptuado para el comienzo de la misa, cosa no posible sin especial licencia.

(56) Libro XX^o de Cabildos, fs. 39 y 39 v. (7-XII-1775).

(57) *Constituciones* aprobadas por don Fernando VI en 1758 y promulgadas y publicadas en 1762 bajo la supervisión del visitador Francisco CATAJAN DE OCON. Este importante documento se redactó con la manifiesta intención real de “restablecer en lo posible la decadencia de mi Capilla Real de Granada”. Parece que, al menos en líneas generales, tales Constituciones consiguieron sus objetivos.

(58) Fs. 195 y ss. del Libro XXI^o de Cabildos.

(59) *Ibidem*, fs. 189 y 189 v. (10-I-1785).

(60) Libro XXII^o de Cabildos, f. 133.

EL SIGLO XIX: LOS AÑOS FINALES

Esta nueva centuria, que habrá de contemplar el fin de los villancicos barrocos y el de la misma capilla de música de la institución real granadina, se inicia bajo el signo de una cierta falta de datos claros que se arrastraba desde finales de la anterior. La muy larga, increíble permanencia de Antonio Caballero al frente de lo musical, no hace más que complicar las cosas, ya que en estos años, los últimos de sus servicios, poco puede hacer personalmente y los interinos u otros músicos notables tienen que intervenir constantemente para suplir los fallos lógicos. Y menos mal que estas ayudas no faltaron. En el caso extremo de no haberse compuesto villancicos para algún año, siempre quedaba el recurso al Archivo para buscar algunas partituras de años anteriores con las que pudiera cubrirse el expediente de una manera digna, ya que no brillante.

El mismo Caballero es plenamente consciente de sus limitaciones, y ya en el primer año del nuevo siglo se le ve preocupado por procurarse a tiempo un sustituto: "Ultimamente el Sr. Protector ... dio cuenta de haberle visitado ... Antonio Caballero manifestándole el estado de su escasa salud y edad crecida, motivos que le impiden ... poner corriente la obra de villancicos en la próxima Navidad"⁽⁶¹⁾.

El Cabildo comprende las razones y acepta la sugerencia, hecha por el maestro mismo, de que sea el músico organista MIRANDA quien musicalice las letrillas para las fiestas próximas. Dicho organista está perfectamente capacitado y Caballero en persona se compromete a proporcionarle a la mayor brevedad unas "letras modernas y de particular gusto".

Los maitines navideños de los siguientes años debieron discurrir con normalidad. Tal vez siga componiendo los villancicos Miranda, aunque no se sabe con seguridad. No debe ser el anciano titular, pues cuando se le concede el aguinaldo siempre solicitado, nada se especifica de su trabajo como autor de la música, mientras se aclara que si se le concede es sólo en consideración "de los muchos años que sirve en su empleo, ancianidad, accidentes y cortos arbitrios, que según los tiempos no alcanzan a sufragar una moderada sustentación"⁽⁶²⁾.

Un nuevo nombre va a aparecer enseguida citado en las funciones que comentamos de sustituto del maestro. Se trata del músico Valerio LOPEZ, nombrado interinamente. No consta, sin embargo, que sean obra suya los villancicos cantados en 1805; sino que son del maestro de capilla de la iglesia Mayor de Loja, Agustín de CASOS, a quien se le retribuyó pagándole tres onzas de oro. El precio señalado, sin antecedentes en la historia de nuestros villancicos, tuvo sus vicisitudes, ya que primero se había señalado una subvención de cuatrocientos reales; pero la cantidad se elevó a las onzas consignadas cuando de Casos rechaza como insuficientes aquellos reales que, según dice, apenas le iban a permitir pagar los gastos de papel y copia, siendo además una obra "de particular mérito"⁽⁶³⁾.

En las navidades inmediatamente siguientes la falta del compositor titular se suplirá cantando diversas obras de las guardadas en el Archivo y procedentes de años anteriores⁽⁶⁴⁾. Mas esta fórmula no era suficientemente satisfactoria, y en 1815 los capitulares se quejan de que los fieles andan ya un poco cansados y la fiesta ha perdido la brillantez pasada, porque "hace años que ya están repitiendo las obras antiguas que paran en el Archivo, que parecen ya fastidiosas por lo muy oydas que están de parte del pueblo cristiano que concurre"⁽⁶⁵⁾.

Estos razonamientos nos hacen comprender que si bien, por otros problemas, las cosas de la música iban en la Capilla Real de mal en peor, la preocupación por el montaje cuidadoso de la fiesta de maitines

(61) Libro XXIII^o de Cabildos, f. 234 v. y 235 (23-X-1801). Parece que el año anterior sí se había ocupado personalmente del montaje —no sabemos si también de la composición— de las obras navideñas, ya que en abril de 1801 reclama por no haber recibido aún la ayuda acostumbrada (Ibidem, f. 190).

(62) Libro XXIV^o de Cabildos, f. 262 (27-VII-1804).

(63) Libro XXV^o de Cabildos, fs. 102 a 103 v. (10-I-1806).

(64) Ibidem, fs. 160 v. y 161 (22-VIII-1806).

(65) Libro XXVI^o de Cabildos, f. 72 (25-VIII-1815).

en nochebuena no cede un momento. Es lógico, pues, que el texto que citamos termine recomendando que se disponga "lo conveniente para que se sirva tener la solemne festividad con la posible decencia y decoro correspondiente".

Menos mal que el Archivo no estaba falto de obras antiguas de las que echar mano en circunstancias semejantes. Así, en el Cabildo de 17 de enero de 1816 se comenta que se conservan "crecido número de villancicos de Navidad". Y eso que poco después puede leerse que se han perdido hasta 104 de ellos, junto a varios más de otras festividades⁽⁶⁶⁾.

Con esta táctica de seleccionar composiciones de maestros antiguos siguen imprimiéndose pliegos con letrillas referentes al Nacimiento, si bien algunos años también se estrenan otras nuevas. Sólo así puede explicarse, por ejemplo, que al interino V. López ya citado se le conceda licencia durante un mes, en octubre de 1806, "para componer los villancicos que han de cantarse la próxima Navidad"⁽⁶⁷⁾.

ANTONIO LUJAN, EL ULTIMO MAESTRO

En marzo de 1809 muere don Valerio y se nombra un nuevo interino: Mariano SANCHEZ MESA⁽⁶⁸⁾. Y con las alternativas normales de tales situaciones pasarán aún algunos años hasta que surja una nueva y poderosa personalidad a la que ha de atribuirse el último resurgir, el canto de cisne de la fiesta villanciquera. Se trata esta vez del músico que será nombrado nuevo maestro a la muerte del muy anciano y polémico titular Caballero, y que no es otro que el antiguo seise de la misma Capilla Real Antonio LUJAN quien, por cierto, nunca va a lograr pasar de la categoría de interino⁽⁶⁹⁾.

Luján, que debía conocer bien el oficio y todos o casi todos sus gajes, había servido también a la Capilla, tras su etapa de cantorillo, como músico ejercitante de violín y contrabajo. Precisamente entonces se le había presentado la primera oportunidad de demostrar sus aptitudes como compositor: "después informó (el capellán protector de la capilla de música) que el músico ejercitante D. Antonio Luxán había puesto en música unos villancicos con intento se cantasen en la próxima Navidad, previniéndolo el Cabildo."

Este, por su parte, para aprobarlos, pidió únicamente que el protector los hallase "a su satisfacción y en estado que puedan cantarse según la dignidad de tan Sagrada Festividad"⁽⁷⁰⁾.

Por las Actas Capitulares de años inmediatamente anteriores al del "estreno" de A. Luján, ya nos hemos enterado de nuevos detalles interesantes sobre las circunstancias en que los pliegos con letrillas navideñas se imprimían en la Capilla. Sabemos, por ejemplo, que el número de ejemplares en estos años asciende a cuatrocientos, entregándose cuatro a cada capellán y dos a los demás ministros subalternos. Así se explica que sea tan difícil encontrar en la actualidad ejemplares de tales impresos, pues entre el corto número que se realizaba y lo muy repartidos que quedaban, la conservación para la posteridad resulta casi imposible⁽⁷¹⁾.

Luján va a seguir componiendo los villancicos durante los años siguientes, aunque, según parece, con una subvención económica bastante precaria. Mas la situación debió mejorar a partir de 1820, cuando el Cabildo le reconoce documentalmente su habilidad para dichos trabajos y determina que, en adelante, se

(66) Libro XXVII^o de Cabildos, fs. 27 v. y 28. Los demás papeles de obras perdidas corresponden: 31 a villancicos al Santísimo; 31 también a villancicos a la Virgen y 17 a villancicos a San Juan Bautista. Aún se citan otros diversos en menor número.

(67) Libro XXV^o de Cabildos, f. 345 v.

(68) Ibidem, f. 392 (16-VI-1809).

(69) El nombramiento lleva fecha de 21 de marzo de 1828.

(70) Libro XXVII^o de Cabildos, fs. 106 y 107 v. (26-IX-1817).

(71) Libro XXVI^o de Cabildos, f. 117 v. (11-XII-1815).

encargue siempre de "poner en música no sólo la festividad de Navidad, mas también qualquiera otra obra que sea necesaria para servir al culto divino"⁽⁷²⁾.

También el nuevo y último maestro de capilla tuvo que luchar en ocasiones con la dificultad que suponía la escasa calidad técnica de los músicos a sus órdenes, además de con la creciente y ya varias veces aludida carestía de la vida.

Sin embargo, y a pesar de la pésima situación económica de la Institución, se hace un esfuerzo por seguir manteniendo a los seises o cantorcillos; éstos continuarán habitando la casa que hace años se les destinara y el mismo Luján se ofrece a responsabilizarse del tema. En tal casa habitaría personalmente y trabajaría, cuidando a la vez tanto la salud física y moral de los infantes (sólo tres algunas veces), como su puesta a punto musical y artística.

Por lo menos hasta 1830 se siguieron imprimiendo las letrillas de cada fiesta navideñas; desde luego, de ese año son las últimas, las más tardías que hemos podido localizar. Mas es cierto también que la labor de Luján se prolongaría aún durante bastantes años más.

En efecto, hasta 1840 nada indica ninguna alteración en la normalidad de su trabajo musical.

Al año siguiente, sin embargo, una gran novedad, completamente insospechada, nos sorprende: *la vuelta a la antigua costumbre*, abandonada hacía tres siglos, *de cantar durante los maitines las letras latinas de los correspondientes Responsorios*. Eso sí, con polifonía del estilo usual en el XIX compuesta por el propio Antonio Luján: "Hodie nobis coelorum Rex", "Verbum Caro factum est", etc. Y así, hasta ocho textos del breviario romano, los ocho preceptivos en el oficio litúrgico⁽⁷³⁾.

Verdaderamente que éste fue el final, en 1841, de aquella tradición que había comenzado en Granada, y tal vez en toda España, como decíamos, con el arzobispo Hernando de Talavera. Si el celo del primer prelado había dispuesto, desde los primeros años del XVI, que los responsorios latinos se sustituyeran por letrillas castellanas, el celo de los prelados del XIX, comprendiendo tal vez que el género estaba agotado, mandan cantar de nuevo el oficio de maitines en su pristina pureza literaria.

A pesar de todo, las letras castellanas no desaparecen totalmente. Pero todo indica que éstas —los ejemplos conservados lo dicen claramente— son ya de un estilo distinto, más pobres desde luego y menos elaborado y sistemático, sin que tampoco se canten ya en un momento preciso dentro del discurrir normal de los oficios litúrgicos.

Antonio Luján es, en definitiva, el último autor de la música para los villancicos de la Capilla Real granadina, habiéndolos compuesto en muy gran número a lo largo de su tiempo de magisterio. Tras él —y es doloroso constatarlo— ni siquiera va a sobrevivir la capilla de música de la Institución, interrumpiéndose así, bruscamente, una larga tradición de casi cuatro siglos de arte.

BREVE RESUMEN DE LOS ASPECTOS HISTORICOS ESENCIALES

Una vez terminado el recorrido a través de la historia de la Navidad en la Capilla Real y antes de pasar al punto siguiente con que cerraremos el presente capítulo, se hace necesario resumir en forma escueta los cuatro aspectos más esenciales para un buen conocimiento del tema, subrayando de paso algún detalle que ha podido pasar desapercibido.

I.—La hora tan especial de celebrarse los maitines de Navidad en la Capilla y las especiales circunstancias de tal celebración: Una hora antes que en cualquier otro templo (para no coincidir con la misma celebración en la vecina catedral), y el hecho de no cantarse a continuación la tradicional misa "del gallo".

(72) Libro XXVII" de Capildos, f. 74 v. (21-I-1820).

(73) Ver la lista completa en el *Catálogo* de L. CALO, p. 213, donde se especifican también las voces y los instrumentos: violines, viola, clarinetes, clarín, corno, trombón y bajo o acompañamiento. Subrayamos la mayor riqueza de instrumentación de esta polifonía del XIX comparada con la mucho más simple de los primeros villancicos conservados.

II.—El número de villancicos cantados cada año era el de ocho, repartiéndose de la forma siguiente durante el oficio: Tres en el primer nocturno, otros tres en el nocturno segundo, y dos en el tercero. Sin embargo, en dos ocasiones hay testimonio inequívoco de haberse cantado también tres poemas en el nocturno último, por lo que puede concluirse que el canto de nueve villancicos no era extraño a las prácticas de la Capilla, sin ser la norma habitual.

III.—Hay falta, a lo que parece absoluta, de entremeses u otras formas de verdadero teatro. Mas no conviene insistir demasiado en tal afirmación, pues tal vez los datos concernientes al tema y que podrían hacernos pensar de otra forma, se han perdido con las numerosísimas páginas de Actas Capitulares que faltan en los Libros del siglo XVI, precisamente la época en que estas dramatizaciones se comprueban en otras iglesias del país.

IV.—Subrayamos, por último, la alta calificación, tanto en los aspectos meramente técnicos como sociales, que tuvieron los maestros de capilla de nuestro templo durante el mismo siglo XVI. Ello se debió a ser el suyo un cargo con prebenda canónica y mejor retribuido incluso que el correspondiente de la catedral y otras iglesias principales de España. A partir del XVII, sin embargo, los términos se invirtieron categóricamente en ambos sentidos. En consecuencia, el Cabildo se vio obligado en adelante a tolerar a veces ciertos fallos, o sólo técnico-musicales, o incluso humanos también, de los maestros.

LA CONSERVACION DE LOS VILLANCICOS DE LA CAPILLA REAL: COMO Y CUANTOS HAN LLEGADO HASTA NOSOTROS

No se podía dar por cerrado este capítulo sin explicar cómo ha conservado o ha perdido la Capilla el rico patrimonio literario y musical que puso en sus manos la pléyade de buenos maestros cuya actividad hemos venido examinando a lo largo de estas páginas. No sería el primero ni el único caso de pérdida de patrimonio semejante, o por desidia, o por otros motivos tan lamentables todos como irremediables.

Por suerte para todos, no ha sido así, y hoy la noble Institución granadina puede abrir ese tesoro a los investigadores interesados para que estudien en él las ideas artísticas de un pasado glorioso y desgraciadamente irreplicable.

Así pues, todo el material poético y musical que constituye la base de este estudio lo hemos encontrado en tres formas:

1. Impreso en pliegos sueltos conservados en archivos diversos y bibliotecas.
2. Manuscrito con la notación musical y, simultáneamente, impreso en pliegos sueltos.
3. Sólo manuscrito en particelas o incluso en partituras musicales completas.

1. El número de poemas navideños de la C. Real encontrado únicamente en forma de PLIEGOS SUELTOS IMPRESOS asciende a CIENTO CINCUENTA Y NUEVE. Estos se reparten en veinticuatro cuadernillos localizados todos en las bibliotecas Nacional y General de la Universidad granadina. La mayor parte de estas letrillas impresas corresponden a los villancicos cantados durante aquellos años primeros de los que no se conservan ni particelas ni partituras musicales manuscritas^[74].

[74] Tal vez sería oportuno ahora dar una descripción detallada de cada pliego encontrado. Mas nos parece algo innecesario, ya que sería una labor muy reiterativa por las grandes semejanzas entre todos ellos, aparte los datos de fecha y maestro que son los únicos diferenciadores. Será, por eso, suficiente una noticia general que explique cómo, por ejemplo, todas las portadas, a partir al menos de 1717, son de un tipo que podemos llamar solemne, con profusión de escudos, grabados diversos y orlas; éstas, por su parte, con frecuencia enmarcan incluso toda y cada una de las páginas interiores de los poemas.

Sin embargo, las portadas de los pliegos anteriores a esas fechas citadas son de factura más simple, faltando el escudo y las orlas; llevan, en cambio, una dedicatoria en la mitad inferior que sólo falta en el pliego de 1696. Casi todos ellos, los más antiguos y los modernos, llevan, en la primera página o al final, los datos de imprenta correspondientes. Sabemos así que la Real Capilla encargaba sus impresos a las oficinas — así se decía con frecuencia — de Francisco de Ochoa, Santísima Trinidad, A. López Hidalgo, Andrés Sánchez, José de la Puerta, Antonio de Cea y Nicolás Moreno.

2. Sucede sin embargo, como decíamos, que hay también pliegos impresos de años posteriores de los que si existen ya las particelas o partituras correspondientes. El número exacto de villancicos conservados en esta doble forma asciende a CUARENTA Y DOS.

3. El tercer porcentaje lo constituyen los villancicos navideños llegados a nuestros días sólo en forma de MANUSCRITOS MUSICALES. El número exacto de éstos, guardados todos en el Archivo Musical de la Capilla, es de DOSCIENTOS NOVENTA.

Y deben completarse estos datos aclarando que existe todavía un pequeño grupo de villancicos manuscritos también, pero CON DOS VERSIONES MUSICALES DIFERENTES, para confusión del investigador. Sucede así con TRECE LETRILLAS, por lo que se puede hablar de VENTISEIS VILLANCICOS MÁS.

* * *

Hemos de cerrar por ahora esta ventana abierta sobre el panorama histórico de la GESTION, DESARROLLO, INTERPRETACION Y CONSERVACION de los villancicos navideños. Pero de ninguna manera se trata de un cierre definitivo. Habrá que volver de nuevo sobre alguno de estos datos y aportar otros nuevos cuando estudiemos, en el vol. IIº, los aspectos especialmente vinculados a lo musical y que aquí sólo han merecido una mínima atención, únicamente en cuanto son compañeros inseparables de la materia estrictamente literaria. El estilo exclusivo de ésta es precisamente la tarea inmediata que nos espera en las páginas siguientes.

CONSTITUCIONES,
QUE , EN VIRTUD DE REAL ORDEN
HIZO
EL REVERENDO EN CHRISTO
OBISPO DE URGEL,
DON FRANCISCO CATALAN DE OCON,
PARA EL BUEN GOBIERNO
DE LA CAPILLA REAL
DE GRANADA,
Y APROBO EL SEÑOR REY
DON FERNANDO SEXTO,
Por Real Cedula de once de julio de mil setecientos cinquenta y ocho.



MADRID.

En la Oficina de ANTONIO PEREZ DE SOTO , Impresor de la Real Bibliotheca , y de las Reales Academias Española , y de la Historia , &c. MDCCLXII.

CAPITULO III

VILLANCICOS BARROCOS EN LA C. REAL: ASPECTOS LINGÜÍSTICOS Y ESTILÍSTICOS

Ya se ha hablado sobre el esencial y general anonimato de los villancicos barrocos, y los cantados en la Capilla Real de Granada durante las fiestas navideñas no fueron ciertamente una excepción. Lo decimos porque es éste un aspecto que conviene tener en cuenta cuando comenzamos el estudio de los aspectos lingüísticos y literarios.

Es cierto también que los anónimos autores de estas letrillas granadinas son unos perfectos conocedores del género y de todas sus características, por lo que no se advierten diferencias notables al comparar sus composiciones con las preparadas para otras iglesias cualesquiera. Es fácil apreciar idéntica estructura, la misma abundancia de ingenio, e incluso la misma progresiva decadencia y empobrecimiento cuando nos vamos acercando a los años finales. Si acaso, puede llamarnos la atención cómo este final fue más tardío en la Capilla que en otros templos importantes, pues se conservan aquí diversos pliegos de algunos años del siglo XIX en que pocas instituciones los imprimen, como sucede con los poemas de 1830 y algunos otros precedentes⁽¹⁾.

Esta larga pervivencia conlleva, como se ha comentado también, unas consecuencias negativas igualmente innegables. El empeño en mantener contra viento y marea una tradición ya agotada, aunque en sus tiempos mejores hubiera dado algunos frutos excelentes, sólo es fuente de obras amaneradas, faltas casi siempre de verdadero aliento artístico, métrico e incluso religioso. Por eso, de los poemas de los últimos años sólo nos interesa la música.

En definitiva, que en la Capilla granadina nos atenemos también al *anonimato más absoluto de las letrillas*; mas teniendo a veces la impresión —y también éste es un fenómeno más o menos generalizado— de que eran obras de más de una persona. Y es que, como los maestros de capilla eran los responsables finales de su forma última, cuando se hacía necesario no dudaban en retocar y adaptar a sus gustos particulares, así como a las estructuras musicales más generalizadas, las obrillas que el anónimo poeta dejaba en sus manos.

A nosotros nos toca analizar este "corpus" poético tal como lo hemos recibido para ver en qué medida se reparten defectos y calidades. Y esto es lo que vamos a intentar ahora comenzando por lo más aparente, *el soporte lingüístico*; para desvelar después *el estilo* con que la lengua es utilizada; terminando, en el siguiente capítulo ya, con lo más sofisticado: el molde en que se ha vaciado todo el material, o sea, *el verso, la estrofa y las estructuras métricas* empleadas, además del uso concreto que se ha hecho de las llamadas *figuras literarias*.

Decimos LA LENGUA, en singular, y no "las lenguas", porque no trataremos aquí el tema de los modos de expresión utilizados por los diversos grupos étnicos de varias nacionalidades que desfilan por los

(1) Tras revisar miles y miles de villancicos, sólo hemos encontrado unas docenas de ellos del año 1830; y, en honor a la verdad, incluso algunas letrillas cantadas un año más tarde. Se trata de nueve poemas para las navidades en la Catedral de Avila, conservadas sólo en versión manuscrita en la Colección Barbieri de la Biblioteca Nacional. En lo que se refiere a las diversas iglesias de Granada, aparte nuestra Capilla, los más tardíos conservados impresos son los villancicos cantados en la Catedral en los máltines navideños de 1787.

versos de nuestros villancicos. Preferimos hablar de ello cuando estudiemos los aspectos sociológico-costumbristas en el capítulo final del estudio. Sucede que, como veremos entonces, no se trata en estos casos de auténticos rasgos lingüísticos seriamente reflejados; sino de un mero juego en que los poetas se burlan ingenuamente de todos aquellos personajes que, por extranjeros o regionalistas, no se expresan habitualmente en correcto castellano, valiéndose para tal fin de una fórmulas lingüísticas que no son más que estereotipos más o menos vulgarizados.

PALABRA CULTA Y EXPRESION VULGAR

Al repasar los villancicos, una de las cosas que más inmediatamente llaman la atención es la gran facilidad con que un mismo poeta mezcla, a veces en una misma composición, un lenguaje muy popular y otro exageradamente culto. En un mismo año, en una misma nochebuena, se cantan en la Capilla Real letrillas de la más refinada elegancia al lado de otras con las más "achuladas" frases de las jácaras callejeras.

No obstante, y aunque la proporción exacta de cada uso lingüístico es muy difícil de calcular, debe reconocerse sinceramente que predomina el lenguaje elegante con un vocabulario culto. Cosa que el lector juzga enseguida como normal, tratándose de un tema esencialmente grave. Y seguramente por la misma razón resultan más extraños los casos, abundantes también de todas formas, en que tal tema es abordado de una manera vulgar en cuanto al vocabulario empleado, con giros y expresiones que parecen irrespetuosos con alguna frecuencia.

De todas formas, hay que reconocer que cuando un poeta quiere imitar una forma expresiva muy popular, no tiene más remedio que recurrir a vulgarismos diversos. Seguramente sentimos entonces la tentación de echar en cara el autor en cuestión su mal gusto a la hora de su elección; pero reconozcamos que, decidida ésta, el recurso a la expresión vulgar es algo perfectamente lógico. Algo así es lo que ocurre con las numerosas jácaras que encontramos en nuestros villancicos: que su vocabulario necesariamente debe de ser el que es para dar la impresión exacta del tipo de poema pretendido, por más que al refinado lector actual le parezca poco o nada elegante. Que conste, claro está, que decimos esto a modo de explicación; y no para justificar en absoluto y defender como algo estupendo algunas expresiones demasiado vulgares que jalonan esta poesía y de las que damos a renglón seguido varios ejemplos significativos:

- De los malos poetas se dice que "mascan berzas" (v. 59 del poema XIV).
- Las heridas causadas por un médico a su enfermo se califican nada menos que de "mataduras" (v. 58 del p. XXI). La expresión ya había sido utilizada antes por Góngora.
- Herodes, al preparar su colación, "busca la nuez del Niño" (vv. 40 y ss. del XXXIX).
- Una boca grande es "Una geta como un erial" (v. 8 del LXXVII); mientras que un rostro radiante de belleza es "una geta de Sabá" (idem, v. 20).
- Un italiano, al ver al Niño, se queda más boquiabierto que si viera "un plato de macarrones" (vv. 20-23 del XCII).
- Con el pecado de Adán y Eva todo el mundo quedó "patas arriba" (vv. 45-46 del CLXI).
- Ser poco mesurado es "ser ligero de cholla" (vv. 6 y 7 del CLXXV).
- La frase "Estoy lleno de gozo" se trascribe por "no cabo en el pellejo" (v. 4 del CLXXXIX).
- Aquel pastor tan desenfrenado en el comer era capaz de "tragarse el templo" de Jerusalén (vv. 33-34 del CDLII); mientras que aquel otro era tan agresivo como para "dar un mordiscón" al buey y la mula (idem, vv. 40-41) ...

De forma especial parecen deleznable tales expresiones cuando se encuentran en medio de estrofas llenas de gravedad; cosa que, sin ser muy frecuente, puede ocurrir y ocurre en ocasiones. Así, por ejemplo,

cuando un lenguaje solemne que sirve para describir una tormenta marina se hunde "en el abismo" de comentar que al piloto "le da grima" la tempestad (poema CXXII, vv. 42 y ss.); o cuando, al hablar de forma perfectamente grave de las trágicas necesidades de un ciego desgraciado, se dice de él que "no ve gota" (CVIII, vv. 57 y ss.); como suena extrañísimo que unos filósofos de tan universal renombre como Demócrito y Heráclito profieran con natural desenfado las siguientes expresiones: "Reviento de risa a chorradas", o "me bullen las tripas" (CCLV, vv. 30-37) ...

En cambio, por las razones contrarias, apenas causa extrañeza un vocabulario extremadamente rústico si quien lo emplea ha sido presentado antes como un verdadero bruto o "patán"; o si es un personaje alienado quien así se expresa, como ocurre, por ejemplo, en el n.º CCCLXXXIII. Mas, de todas formas, groserías ofensivas como la de llamar "mulas" a personas humanas parecen siempre muy poco excusables. Por supuesto, a tales poetas nadie se atrevería a tildarlos de "aristocráticamente populares", como califica a Sor Juana I. de la Cruz su principal editor Méndez Plancarte⁽²⁾. En todo caso, sería más justo atribuirles la representación de la más deleznable chabacaneria.

Mas insistiremos en que los ejemplos más extrañamente llamativos son aquellos que, bajo la aparente solemnidad de un verso largo de ritmo lento, con todo el peso cultural del endecasílabo estructurado en amplias estrofas llenas de artificio, se extravían por los caminos de las vulgaridades más rampionas. Es el caso, por ejemplo, del poema CCXVI, musicalizado por A. Caballero en 1785 con unas melodías de estilo italianizante que hubieran merecido un mejor sustento literario:

*"Bien me acuerdo, Señor, que allá en mis días
hice de comilón mis valentías;
mas en cosa notoria a todas gentes
que perdí la herramienta con los dientes.*

*Con esto, ya se ve, me he reducido
a comer el manjar enternecido,
y en cualquier alimento encuentro tachas
a excepción, Niño mío, de las gachas" (vv. 1-8).*

Sin duda, para tales ideas serían preferibles unas envolturas métricas más simples, ya que la aparente solemnidad no hace más que estropearlo todo. Y la cosa empeora todavía cuando advertimos que, posteriormente, los versos van a derivar hacia asunto tan alto como la metáfora eucarística, cuando el desdentado comilón diga al divino Infante que El mismo será el mejor bocado para los mortales.

Desagradable es también la esporádica aparición de ese fenómeno poético que se conoce con el nombre de "ripio". Este no es, en definitiva, sino una nueva y original forma de vulgarismo, con el agravante de que daña a toda la estructura poética en que se incluye, aun tratándose con frecuencia de una palabra perfectamente válida en otro contexto. Es el caso, por ejemplo, del "espanto" repetido en dos versos consecutivos del poema CCCVII para conseguir la rima que se resiste a la inspiración del apurado poeta:

*"Ira, furia, clamor, pesar, espanto,
pena, rabia, inquietud, horror y espanto".*

O el de los adjetivos "presito" y "comprimido" en los vv. 5 a 8 del n.º CCLXXX:

*"Despierta del triste sueño
que así te tiene presito,
y de esas duras prisiones
que te tienen comprimido".*

Sin embargo, y pese a no faltar ejemplos similares, debemos insistir en que no es ese el tono general de esta poesía eclesiástica. No es verdad, como algunos piensan, que tales expresiones "lo llenan" todo.

(2) *Obras completas citadas*, p. LXIV del Estudio Liminar del vol. II.

Como es cierto también que los ejemplos de un tono ultraelegante o exageradamente culto podrían multiplicarse igualmente. Así, el poeta del LXXVIII parece irse al extremo contrario cuando escribe:

*"No el ruiseñor presume de canoro,
ni de dulce el jilguero,
ni el cardenal plumado de sonoro,
ni métrica capilla forme el clero..."*

O el autor de esta cuarteta exageradamente artificiosa que se incluye en el comienzo mismo del poema LXXX:

*"El Ave que adjunta aromas
y a incendios muere y renace,
entre Sabeos del heno
con divino instinto yace".*

Igualmente sería abrumadora la cita de textos —y creemos sinceramente que en número mucho mayor aún— en los que campea esplendoroso el más genuino lenguaje de la auténtica poesía popular empleado con aquella gracia y aquella aparente incorrección que no son sino su mayor atractivo. De ello tendremos ocasión de ocuparnos ampliamente más adelante cuando abordemos el tema del estilo⁽³⁾. No exageremos, pues, las cosas en sus aspectos negativos y dejemos todo en las justas proporciones de un término medio.

En lo que se refiere estrictamente al léxico, hay que completar estas ideas diciendo que en los villancicos de nuestra Capilla se emplea constantemente un vocabulario que es el normal en toda la poesía barroca, no perdiendo nunca de vista que el castellano de aquellos siglos "experimentó un notabilísimo acrecimiento de palabras"⁽⁴⁾. Mas tal fenómeno no hizo que desaparecieran de pronto muchos términos empleados antes en la lírica renacentista y aún en la medieval, si bien algunos de ellos irán desapareciendo lentamente con la llegada de los nuevos gustos⁽⁵⁾.

Y como, por otra parte, la evolución tampoco se ha detenido después, es natural que de cuando en cuando nos encontremos con términos en total desuso en nuestros días: "tiorbas" (LVII), "alcuzcuz" (LXI), "sanidad" (LXVIII), "despujado" (X), "morcón" (CLXI), "sumilleres" (CCXXV), "alentado" (CCXXVI), "romadizo" (CCXXXV), etc., etc.

Mas tampoco la abundancia de palabras arcaizantes es tan grande como pudiera pensarse leyendo esta relación. En realidad, la inmensa mayoría de los miles de versos de la colección granadina, y de las otras similares, podría escribirlos cualquier poeta de hoy con tal, desde luego, de que estuviera plenamente impuesto en los usos y artificios de aquella época.

Y por último, no dejaremos de anotar lo que casi constituye hoy un lugar común al hablar de esta materia: que en el período barroco se introdujeron en el castellano muchísimos términos lingüísticos que, si bien fueron entonces novedad absoluta, tomaron en adelante carta de naturaleza. Por eso es incluso posible que muchos pasajes de estas letrillas sonaran a mayor novedad cuando se escribieron que en tiempos actuales.

DIVERSOS ASPECTOS DE LO GRAMATICAL

En lo que respecta a la construcción de la frase, lo que atrae más la atención del lector es la abundancia de periodos largos, larguísimo incluso, en los poemas de tono más solemne. En esos casos, el sentido gramatical va y viene, se retuerce en meandros varios, pasando versos y más versos sin que encontremos el fin deseado ya con anhelo.

(3) En las pp. siguientes de este mismo capítulo III.

(4) Rafael LAPESA: *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Edit. Gredos, 8.ª edic. refundida y muy aumentada, 1980, pp. 408 y ss.

(5) *Ibidem*, p. 418: "El siglo XVIII marca una nueva quiebra de la tradición hispánica y un auge de la influencia extranjera". Sobre este punto interesa mucho también el trabajo de F. LAZARO CARRETER: *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1949.

Unas veces la oración principal es la que va a la cabeza de todo el texto, siendo las subordinadas a ella, las que redondean toda la estrofa:

*"Respira, Adán, respira,
pues si el vano deseo de la ciencia
con grave inobediencia
te hizo fatal esclavo de la ira,
ya nacido se mira
y humanado el Autor del firmamento,
cuyo divino aliento,
animando tu frágil estructura,
te dio ser y hermosura" (LXXXVI).*

En otros casos la frase fundamental va colocada al fin del período, haciéndonos contener el aliento al ir leyendo expresiones que explican algo que no entenderemos bien hasta el último verso:

*"Sagrada voz que, en sílabas de fuego,
cuando hablas iluminas desde luego
para que goce el que en acento fle
frase y antorcha que le encienda y gule:
pues de gloria y de paz ese sagrado
himno compones, siendo dedicado
a Dios y al hombre con que hoy se ha unido,
purifique tu luz su torpe oído" (XCIV).*

En el tercer ejemplo que seleccionamos, del villancico CVI, y con el período más largo de los tres aducidos, la proposición principal ocupa los versos centrales:

*"Alumno de la ciencia soberana,
hombre feliz, pues ya la furia insana
de la perfidia más cruel y acerva
cede al poder de la mejor Minerva,
mira cómo sus cándidos albores
dan a luz los brillantes esplendores
de aquel Ramo de oro
que fue escondido, celestial tesoro
a tu alivio dichoso destinado,
a cuya vista miras quebrantado
el encanto cruel que te enajena
roto ya el eslabón de su cadena,
franqueando a tu nave su eficacia
dulce puerto en la Puerta de la Gracia".*

Seleccionamos ahora otro tipo de frases compuestas que encontramos mucho también y estructuradas siempre según un molde idéntico. Se trata de unas oraciones comparativas incluidas en el "aria" de bastantes letrillas de estilo italiano en cuanto a su forma musical. La primera parte de la estrofa la ocupa inevitablemente la subordinada comparativa, para que el adverbio "así" introduzca, invariablemente también, la frase principal, donde la comparación se cumple. El comienzo suele ocuparse de la descripción de algún fenómeno natural:

*"Viéndose la barquilla
libre de la tormenta,
al puerto va contenta
y en la abrigada orilla se asegura.
Así del orbe todo
el gozo es semejante
al verte, Dios Infante,
trazando de este modo su ventura" (XCVI).*

El esquema, como decíamos, se repite con cierta asidua frecuencia:

*"Del risco se despeña
la fuentecilla hermosa,
y por hallar la rosa
alegre al prado va.
Así mi amor se empeña
en verte, Infante mío,
mirando en ti el rocío
que suspirando está"* (Aria del n.º XCI).

Otro ejemplo aún, calco sorprendente de los precedentes, del villancico CV esta vez:

*"Fragancias exhalando
narciso floreciente,
es de purezas fuente,
es de candores mar.
Así tu amor, mostrando
sus puras ansias finas,
en lirio sin espinas
te ves significar".*

En un género fundamentalmente lírico como el que estudiamos, por más que abunden los versos de puro sentido narrativo y los dramatizados, no puede extrañar a nadie el elevado número de adjetivos que adornan frases de la estructura más diversa.

Otra cosa es que la adjetivación, tan abundante según comentamos, sea estéticamente acertada; que eso ya debería matizarse en cada caso concreto, además de que casi siempre el juicio de valor sería fruto de un punto de vista subjetivo. Nos limitamos, pues a certificar la abundancia de epítetos y calificativos en general, e incluso su innegable acierto a veces.

Leamos, por ejemplo, el comienzo del n.º CCCXXXII, con nada menos que once adjetivos y un solo sustantivo ("vasallos") en seis versos heptasílabos, que sinceramente parecen poco acertados estéticamente tal vez por su sentido negativo; pero que pueden constituir todo un récord de concentración calificativa:

*"Traidores, ingratos,
osados, soberbios,
infames, rebeldes,
falaces, protervos,
infieles vasallos,
indignos, groseros"*

Bastante más atractivo artístico tienen los diez calificativos ("sin cultivo" también lo es) que hermean los cuatro primeros versos del CX:

*"Sagrada Flor campestre
que en el humano valle inculto, agreste,
sin cultivo, demuestras tu hermosura
cándida, celestial, radiante y pura".*

Aún podríamos detenernos en el estudio de algunas formas de adjetivación no usuales en la lengua de nuestros días, pero persistentes en la colección granadina: Así, los "aqueste" o "aquesta" (v. 10 del poema LXXIV), "aquesto" (v. 32 del XV), etc. Mas de verdad creemos que se trata de casos bastante aislados, carentes por tanto de verdadero relieve e interés.

En cambio, sí nos detendremos más en algunas consideraciones sobre la gran abundancia de DÍMUTIVOS varios. Sabido es que éstos son habituales en todo género literario que conlleve frecuentes ex-

presiones de cariño. Cariño y general parentesco son, por ejemplo, la causa de que los nombres de negros lleven casi siempre las terminaciones -illa o -illo, que ellos pronuncian siempre con un yeísmo exagerado: Jusepiyo, Flasiquiyo, Giliya, Clementiya ...

Una explicación muy sugestiva de por qué conviene el uso del sufijo diminutivo en poemas de tema navideño es la que nos brindan los cinco primeros versos del poema CDLXXXVII:

*"Me llamo Perico:
Ningún camueso murmure
del nombre diminutivo,
pues el que vemos Dios grande
se nos muestra chiquitico".*

Las formas en -ico y en -ito abundan también: "metidico" (v. 26 del LXIX), "pastorcicas" (v. 28 del LXXIII), "malico" (v. 3 del X), etc. El gusto por el diminutivo se advierte más aún en diversas tiradas completas, más o menos largas, de versos de arte menor que aprovechan su terminación como recurso fácil para la rima:

*"Tan pequeñito,
mi pulidito,
derretidito,
muy celosito,
cariñosito
está mi Amor" (CDXXXV).*

No faltan ocasiones en que alternan las diversas terminaciones:

*"Soy Anfrisa, la del montecillo,
y me vengo con mi guitarrillo
con las cuerdecitas de alambre" (CDXXXIX).*

Aún existe la forma -uelo, -uela que no deja de aparecer en estas letrillas al Pequeñuelo de Belén, aunque en algún caso tal sufijo se haya modificado hasta gramaticalizarse, perdiendo así su estricta misión primitiva de modificar, como sucede con el uso frecuentísimo de la "castañuela" o "castañeta":

*"En la ola y rueda,
al sonsonecillo
del tamborilillo
y la castañuela,
con baile y tonillo
de bulla y fiesta" (CXI).*

Por último, también podemos incluir en el Apartado de lo lingüístico y gramatical un breve comentario sobre sendos poemas que juegan con las letras del alfabeto.

El primero de ellos es el número C, cantado en el año 1739. Se cuenta allí que un maestro se marcha al portal de Belén con sus discípulos de gramática, tratando de distraer al Niño con sus juegos.

La letrilla, toda dialogada, comienza con una cierta altura poética, personificando en las cuatro primeras letras del alfabeto unas palabras de hermoso sentido abstracto: Amor, Bondad, Crisol, Dolor. Mas cuando el lector se las promete muy felices con las posibles expresiones subsiguientes, toda la potencial belleza lírica se derrumba ante el materialismo ramplón de los versos que continúan, en los que aprendemos que la lectura de aquellos cuatro signos primeros (A B C D) no tiene sino esta interpretación sorprendente:

*"A Ves Se Den al maestro esta pascua
en que al mismo Christus el Ave nos dio".*

A continuación, una segunda relación de signos lingüísticos va a ser excusa, nada justificada esta vez ni siquiera por las letras con que comienzan las palabras que se aducen, para hacer una relación de los regalos que traen al Niño unos pastores:

*"Hele por do viene
uno y otro pastor
con pavos, con pollos,
ternera y jamón
a regalar al mismo
Hijo de Dios".*

Todos los versos que acabamos de citar se incluyen en la larga Introducción. Mas, en cuanto comienzan las Coplas, el poeta ni siquiera parece recordar su intención primera de hacer un juego lingüístico. En definitiva, el poema carece de verdadero y real interés en este aspecto que parecía primordial; mas deducimos que la costumbre de introducir los de su clase en colecciones semejantes a la nuestra con villancicos para los maitines, debía pesar mucho como para no querer prescindir por completo de ellos.

El segundo poema que prometíamos citar es el que hace el número CDXIII, sin fecha. El planteamiento aquí es también similar: Unos niños, los seises o cantorcillos en este caso, que hacen igualmente un juego con los signos del abecedario,

*"logrando que hablen las letras
para los inteligentes".*

En la Introducción se anuncia que habrá intervención de "semivocales" y de "mudas". Mas... la decepción se apodera también aquí, y muy pronto, del ánimo del curioso lector esperanzado; sucede tal cosa nada más llegar a la lectura de las seguidillas que hacen de Coplas, pues todo el misterio del juego se basa en que, conforme avanzamos en la lectura, nos vamos encontrando con unas letras capitales que, al ser leídas con sus nombres completos, nos darán el sentido del verso. Sucede que el poeta, demasiado preocupado con su insulso juego, ni siquiera expresa una idea lírica digna de tal nombre.

EL ESTILO LITERARIO DE LOS VILLANCICOS

Según la conocida definición de Dámaso Alonso, "Estilo es todo lo que individualiza al ente literario, a una obra, a una época, a una literatura"⁽⁶⁾. Así, no hay la menor duda de que los villancicos de maitines abundan en las maneras que caracterizan a aquella literatura de que forman parte. En ellos está muy bien reflejado el modo de ser de la época en que fueron escritos, pudiendo hablarse, con toda propiedad, de una "literatura villanciguera del Barroco", aun contando con las diferencias aludidas ya y de signo claramente negativo y decadente que marcan la producción de los tiempos finales. Diferencias progresivamente peyorativas lo bastante grandes como para que puedan comprobarse la paulatina pérdida de aquel ingenio que afloraba en casi todos los poemas primeros, el progresivo agotamiento creador o incapacidad total de los poetas para decir nada verdaderamente nuevo.

Mas no se debe llegar al extremo de hablar de dos estilos: el del siglo XVII y principios del setecientos por una parte, y el del resto de esta centuria y principios del XIX por otra. Porque en bastantes letrillas de la segunda etapa siguen apareciendo, aquí y allá, diversos rasgos sueltos que nos hablan de la indestructible unidad del género que pervive a pesar del lastimoso proceso de desgaste. En todas ellas, en definitiva, se advierte un único hilo conductor, una norma, un estilo en una palabra. Mientras que, por otra parte, en las letrillas correspondientes a los años últimos no se nota ningún influjo del nuevo estilo contemporáneo de ellas, el Neoclásico; y este fenómeno no hace sino confirmarnos más en el convencimiento de que no se trata de un fruto literario de esta época, sino de una mera prolongación del barroquismo anterior.

¿Del Barroquismo o del Manierismo? En todo caso, el claro manierismo de los villancicos de finales del XVIII no sería sino una manifestación más de su empeño en mantener contra viento y marea, y aún en

(6) Dámaso Alonso, *Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1971, p. 482.

contra de la misma inspiración poética verdadera, un estilo ya pasado, gastado y manido. Por eso no pueden dolernos prendas al estar dispuestos a admitir abiertamente que, en general, estos poemas, que incluso pueden ser la mayoría de la Colección estudiada, inciden en un cierto MANIERISMO BARROCO, o un BARROQUISMO MANIERISTA si se prefiere decir así.

Emilio Orozco, el inspirador y director de este trabajo, ha podido hablar de un temprano amanecer del Barroco en Granada y de un "retraso en su declinar"⁽⁷⁾. Esta tardanza en comenzar un nuevo estilo sustituto del ya periclitado la ve clarísima el eximio profesor en lo pictórico y escultórico; mas a ojos vistas se manifiesta igualmente en lo literario, por lo que nada tiene de extraño que pueda señalarse en unos poemas escritos y cantados en dicha ciudad.

Mas, en verdad, no creemos necesario y absolutamente imprescindible recurrir a las citadas especialísimas circunstancias granadinas, ya que, en nuestro género, el fenómeno es universal. Sin que se olvide tampoco que en Granada, y en la Capilla Real en concreto, la costumbre de los maitines navideños con villancicos castellanos cantados solemnemente se alarga más, bastantes años más que en otras catedrales y grandes iglesias, como en su momento comentábamos.

Sea de ello lo que fuere, lo que es verdaderamente indiscutible es la capacidad que tienen estos villancicos para transmitirnos una imagen bastante verosímil de la época que los vio nacer y desarrollarse. Cada periodo de la historia se refleja con fidelidad en sus creaciones características y éstas no son sino la lógica consecuencia de aquel. Es seguro entonces que el vitalismo y las inquietudes del Barroco cristalizaron aquí, como en un molde a propósito; por eso al estudioso no sólo le interesan las ideas, sino también la forma misma del molde en que ellas están recogidas. En fin, que lo estilístico aquí es un aspecto nada despreciable para el análisis, aunque éste tenga que ser también bastante breve.

Desde finales del Renacimiento puede decirse que la lengua no guardaba secretos para los escritores de España. En plena posesión ya los artistas barrocos, los poetas en este caso, de un arma tan perfeccionada, dúctil y maleable, se lanzan a una desenfrenada carrera de juegos verbales que alcanzan con frecuencia el mismo límite del virtuosismo, por lo menos en los casos más meritorios.

No olvidemos que poetas de villancicos los hay de todas las categorías artísticas, como en otro género literario cualquiera: buenos, mediocres y malos, que suelen contentarse con ser imitadores de los primeros. Porque es fenómeno conocido y ciertísimo que en la exhuberancia versificadora de la época barroca son legión los hombres y las mujeres que eligen en nuestro país el camino de la expresión rimada. Cualquier persona en posesión de alguna base cultural, la indispensable con frecuencia, y con unos medios técnicos mínimos, se cree en el derecho, o incluso en la obligación, de escribir versos. Y como la demanda era tan grande también, todo tiene cabida en el mercado ingenuo de la rima y el cómputo silábico.

Una cita de Quevedo será suficiente para convencernos a la vez del ingente número de los versificadores y de la baja estima en que los círculos literarios más cultivados los tenían. Para empezar, ya de entrada, todos son colocados en el mismísimo infierno para desesperación incluso de los diablos encargados de su custodia:

"Donde hay poetas, parientes tenemos en corte los diablos, y todos nos lo debéis por lo que en el infierno os sufrimos: que habéis hallado tan fácil modo de condenaros, que hierve todo él de poetas. Y hemos hecho una ensancha a su cuartel, y son tantos, que compiten en los votos y elecciones con los escribanos"⁽⁸⁾.

(7) En el ya citado *Cuaderno Porcel y el Barroquismo literario del siglo XVIII*, pp. 16-17. Con esta opinión coinciden plenamente las Conclusiones del trabajo inédito de Victoria LÓPEZ LUACES *Fiestas y Certámenes literarios en honor de la Virgen en la Granada del siglo XVII* (Memoria de licenciatura en la Universidad de Granada, 1961). La número 5, por ejemplo, concluye con estas palabras: "En Granada, lo barroco se perpetúa en el arte y la literatura como en ninguna parte de España, atravesando todo el XVIII". (Introducción, p. 12).

(8) *Los sueños*, Madrid, Espasa-Calpe, 5.ª edic., 1969, en la p. 37 de "El alguacil alguacilado". Ya que citamos a Quevedo, vale la pena repasar el más famoso de los textos en que se ridiculiza precisamente a los poetas de villancicos. Un clérigo viaja a Madrid y dialoga con el Buscón don Pablos. El muchacho considera doctísimas a las gentes de Alcalá; mas el clérigo no es de su misma opinión: No pueden ser muy doctas unas gentes que no han sabido comprender los méritos de él mismo, compositor de chancreras y

Y es que estos poetas parecen aún más numerosos, casi legión, si nos referimos precisamente a compositores de letrillas para villancicos. Tiene razón, por tanto, Leopoldo A. de Cueto cuando dice que en el siglo XVIII "brotaban como plaga en todas partes versificadores y copleros, cual suele acontecer en las decadencias literarias"⁹.

Incluso en las mismas colecciones como la granadina que estudiamos, se pueden espigar letrillas diversas criticando la gran abundancia de sus poetas y el bajo concepto en que generalmente se les tenía. He aquí un ejemplo:

*"Cuidado, pastores,
estad al atisbo
de mil necedades
que escriben sin juicio
los muchos poetas
de los villancicos"*¹⁰.

En la misma Granada hemos localizado un valioso e interesantísimo texto contemporáneo a nuestros poemas en el que un canónigo de la catedral arremete, muy severamente, contra los escritores dedicados a cultivar el género que nos interesa:

"No es posible tolerar que... se canten las alabanzas a Dios de un modo tan irreverente e indecoroso... En la noche de Navidad introducen en los villancicos tantos pensamientos extravagantes e indecentes, y tratan los asuntos más altos en el estilo más bajo y soez, lleno de bufonadas propias de la infame plebe... las malas coplas profanas introducen y mantienen el mal gusto y la irreverencia"¹¹.

Evidentemente, se trata de una postura demasiado negativa y generalizadora para ser exacta. Aunque ella sea mantenida también por críticos de mucho predicamento nacional, como es el caso de don Juan Valera que encontraba en la lírica dieciochesca "una grosería familiar, una llaneza pedestre... Y una chocarrería baja y llena de retruécanos y equívocos sucios o viles que la mancillaban y avillanaban"¹².

Deliberadamente no hemos querido ahorrar al lector el conocimiento de estas críticas. Pero, sinceramente diremos por nuestra parte que, después de haber leído con detenimiento miles de villancicos, ellas nos parecen demasiado injustas al generalizar. Es poco comprensible que puedan ser juzgados de tal modo los villancicos en su conjunto; sin duda que adolecen de ciertos defectos, incluso graves defectos en ocasiones; mas están llenos también de caracteres altamente positivos muy dignos de estudiarse por representar con bastante fidelidad el estilo de toda una época nada despreciable para la literatura hispánica.

villancicos magníficos. ¡Qué estupendos versos los suyos! Y para demostrar al compañero de viaje la calidad de sus composiciones, el anciano y "doctísimo" clérigo le recita las sílabas famosísimas:

*"Pastores, ¿no es lindo chiste
que es hoy el Señor San corpus Christe?
Y es el día de las danzas,
en que el Cordero sin mancha
tanto se humilla,
que visita nuestras panzas,
y entre estas bienaventuranzas
entra en el humano buche.
Suene el lindo sacabuche
pues en nuestro bien consiste.
Pastores, ¿no es lindo chiste?"*

(En *Historia de la vida del Buscón*. Madrid, Espasa-Calpe, 10ª edic., 1967, p. 58).

9) *Poetas líricos del siglo XVIII*. En el vol. I de los dos dedicados al tema. Madrid, B.A.E., Edic. Atlas, 1952, p. XV de la Introducción.

(10) Villancico de Navidad en la Catedral de Valencia. 1749.

(11) A. BENITO Y NUÑEZ: *Los himnos de la iglesia en honor del Santo Sacramento*. Puestos en verso castellano por... En Granada, Imprenta Real, 1795, 38 pp. en 3ª.

(12) *Obras completas*, Tomo II. En las pp. 387-399 del trabajo "Poetas líricos del siglo XVIII". Madrid, Aguilar, 1949.

Los villancicos barrocos —muchos de ellos por lo menos— son poemas de un carácter original y no muy fácil de juzgar. Desde luego que no es la elegancia simple, mesurada y llena de equilibrio clásico una de sus virtudes; sencillamente, porque la serenidad y el equilibrio no fueron nunca virtudes de épocas barrocas. La agudeza verbal, el chiste ingenioso salen con frecuencia al encuentro del lector, cuidando generalmente de no caer en lo populachero o vulgar, aunque se rondan con frecuencia sus proximidades.

Sucede ciertamente que el pueblo español de la época comprendía aquel estilo y gustaba de él como de ningún otro, estando preparado para saborear el especial regusto de sus ingeniosidades. Es muy atinada en este sentido la opinión de Fernando Lázaro:

“Hoy nos resulta difícil imaginar la especial sensibilidad que el público tenía para captar tanto enrevesamiento formal, tanto doble sentido oculto juguetonamente entre los versos. Y sin embargo, tal aptitud existía; más aún, había demasiada, por parte del público, para tales procedimientos”⁽¹³⁾.

No conviene, a pesar de ello, creer que todo puede reducirse a un puro juego de ingenio y nada más. A este respecto hay que afirmar que en los villancicos no escasean tampoco los buenos ejemplos de verdadero clasicismo, con formas líricas nada exaltadas ni retorcidas, semejantes en todo a las más acertadas de un Lope o un Valdivieso.

Por eso, este género de poemas recogido en pliegos impresos ha contado también entre nuestros mejores críticos con sinceros admiradores. He aquí, por ejemplo, un texto bastante elogioso del profesor M. Blecua:

“Los pliegos sueltos pusieron en manos de todos los españoles un caudal de lirismo sin comparación posible en ninguna época ni en ninguna historia de la poesía europea. No olvidemos que estas cancioncillas eran las que cantaban un Garcilaso, un San Juan de la Cruz, un Cervantes, un Góngora, un Lope; o convertidas a lo divino, desde finales del siglo XV, todas las monjas españolas; porque en España se llegaron a cantar a lo divino hasta las jácaras de pícaros y coimas, de bravos y chulos. Y el gusto pasó a Indias. Por eso podemos ver a Sor Juana Inés escribir todavía este género poético puesto de moda en los comienzos del siglo XVII por el Escarramán de Quevedo”⁽¹⁴⁾.

LOS GENEROS LITERARIOS EN LOS VILLANCICOS GRANADINOS

Uno de los caracteres más aparentes del llamado “estilo barroco” es la variedad que advertimos por doquier y que constituye, por cierto, uno de sus aspectos más sugestivos y atrayentes. Se mezcla todo, como en la vida misma. Por lo cual, no tiene nada de extraño que también se mezclen aquellas formas de expresión artística correspondientes a los diversos géneros literarios, y en muy pocos poemas es posible separar fácilmente, con claridad, lo lírico de lo narrativo o de lo teatral.

En nuestro caso concreto de las letrillas navideñas granadinas es también tarea ardua establecer tal clasificación que, de todas formas, siempre sería bastante relativa. Es más, ni siquiera es tarea fácil decir cuál de aquellos estilos abunda o cuál escasea más. Creemos, sin embargo, no equivocarnos demasiado si afirmamos que la mayor y quizás la mejor parte de estos poemas deben ser clasificados dentro del género teatral, pues lo dramático casi siempre está presente, aún sin ser absolutamente manifiesto⁽¹⁵⁾. Sólo algunas

(13) En *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra, 1974. Pp. 26 y 27 del trabajo “Sobre la dificultad conceptual”. El lector interesado puede encontrar también ideas muy interesantes al respecto en las pp. del libro de J. Antonio MARAVALL *La cultura del Barroco*. Madrid, Ariel, 1965.

(14) “Imprenta y poesía en la Edad de Oro”. En *Sobre poesía de la Edad de Oro. Ensayos y noticias eruditas*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 25-43.

(15) En este sentido subrayamos cómo, parafraseando el título de un trabajo magnífico del Dr. E. Orozco, se podría plantear un amplio estudio sobre “Teatro y teatralidad en los villancicos barrocos”. Es por eso normal que tal teatralidad, que nosotros ya hemos subrayado también en páginas anteriores, sea destacada con más o menos claridad por todos los eruditos que del tema se han ocupado. Así lo hace, por ejemplo, y de forma muy directa, el músico de la Catedral sevillana Norberto ALMANDOZ cuando estudia, aunque muy brevemente, “Los villancicos de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII” (en *Archivo Hispalense*, VIII, 1947, pp. 367-378). En concreto, subraya Almandoz que estos poemas

letrillas escaparían así al sentido barroco de la teatralidad que lo invade todo. Hasta las más íntimas efusiones del espíritu únicamente tienen sentido, en nuestro caso específico, como diálogo del poeta — actor y creyente— con el Niño de Belén. Diálogo que tiene lugar incluso bajo el más aparente monólogo. Sin olvidar tampoco que el esencial destino de estos poemas, para ser cantados ante un público que añora siempre la acción teatral, les confiere ya un cierto carácter que los marca de forma irremediable.

Teniendo, pues, en cuenta este carácter esencialmente dramático, si nos fijamos sólo en la estructura externa, los quinientos poemas granadinos pueden clasificarse en los tres apartados habituales:

- A) Líricos,
- B) Narrativos y descriptivos,
- C) Teatrales.

Insistimos. Lo más frecuente es que poemas con una estructura aparente dramático-épica den entrada en algún momento a ciertas efusiones líricas más o menos conseguidas estéticamente. Demos un rápido y sucinto repaso a las características más visibles.

A.—VILLANCICOS LÍRICOS

No es que escaseen los poemas de sentido puramente lírico. Mas es verdad que los versos con una exclusiva intención de expresión intimista no son los más representativos, y por eso llaman menos nuestra atención. Abundan, sobre todo, en los primeros tiempos del género, como fácilmente puede comprobarse. Por ejemplo: De los ocho poemas cantados en 1673, siete pueden ser considerados del género lírico con todo derecho. Y aún el octavo, más bien narrativo y teatral, no está falto de sentido intimista, aunque matizado siempre con un tono lúdico y juguetón. En los villancicos del año siguiente, el 1694 —ya que no se conservan los de tiempos intermedios— encontramos tres clasificables también como totalmente líricos. Hasta cinco pueden ser contados con semejantes condiciones en 1696 y otros cinco, e incluso seis, en 1697, ya que el cantado en último lugar —el número XXXII— está lleno de aciertos intimamente expresivos disimulados bajo apariencia de costumbrismo gitano.

Si continuáramos examinando de modo semejante la colección completa, ni un solo año echaríamos de menos alguna letrilla eminentemente lírica. Así, fijándonos ahora en los ejemplares más tardíos, todo el pliego de 1829 puede considerarse lírico de principio a fin, pudiendo hacerse la misma afirmación a propósito de los siete poemas siguientes, los del año 1830, el último de la serie.

La forma más frecuente de comenzar estos poemas eminentemente líricos es con una estrofa de sabor a añejo popularismo intimista que suele llevar el nombre de "Estríbillo". Aunque no siempre se trate, como tal nombre parece indicar, de una serie de versos que necesariamente se repiten tras cada "Copia". En ocasiones no se repiten en absoluto, ni siquiera de modo parcial, como explicaremos al hablar más adelante de las estructuras métricas. Entre estas estrofas iniciales pueden ser espigadas algunas estupendas muestras de espléndida inspiración; y algunas nos recuerdan claramente el fuerte sabor a aquella lírica antigua de los mejores cancioneros:

*"A mi Niño tierno
no le toque el aire,
porque es el donaire
de su Padre Eterno" (XXII, vv. 1-4).*

*"Ay, divino Amor,
que los finos suspiros entregas
al aire veloz:
Ay, divino Amor" (XXXIX, vv. 1-4).*

vienen a ser "un vestigio de los misterios medievales". Si bien es verdad que tales vestigios tienen en el setecientos una teatralidad mucho más conforme con el estilo del teatro musical de la época. En este sentido, también acierta plenamente M. de Vasconcelos al afirmar que los villancicos son una especie de ópera, sólo que de carácter sacro. "Misterio" u "ópera", teatro sin duda al gusto de las gentes sencillas de España, que hicieron del género algo indispensable para la expresión eficaz de sus más genuinos sentimientos espirituales. (La cita de Vasconcelos en *Cancionero de Ajuda*, v. II, pp. 787-790).

*"No, no, no son rayos, no;
finas perlas son
las que enjuga el Alba
y las llora el Sol"* (XXXVI, vv. 1-4).

*"Con el aire airecillo que corre
moviendo las ramas,
meciendo las flores,
quiero a mi amado Niño
cantar primores"* (XL, vv. 1-5).

*"Ayle, que es lindo,
ea, bulla el contento
y el regocijo"* (LIX, vv. 6-8).

La expresión con sabor a lirismo antiguo no aparece otras veces en el comienzo mismo, sino más adelante: o como estribillo tras cada estrofa (copla), o como un hallazgo repentino en un momento de un aria, un recitativo, un final, etc.:

*"Si llora mi Niño,
yo le acallaré.
Ro, ro, ro, mi vida,
ro, ro, ro, mi bien"* (LXXV, vv. 10-13).

*"Trémole tremolillo,
tremolen todas,
tremolen sus hojitas
lírios y rosas"* (CIV, vv. 35-38).

*"A la vela, cuidado,
dándole al remo;
que son marinerillos
mis pensamientos"* (CXIX, vv. 25-28).

*"Agua, agua,
que se quema la fragua.
Ea, ea,
que nace este ardor
de fuego de Amor"* (CCXII, vv. 41-45).

Precisamente este último ejemplo proviene de uno de aquellos poemas que comentábamos como no totalmente intimistas y líricos, sino narrativos; fenómeno que nos lleva de nuevo a referirnos a lo relativo e intercambiable de los conceptos que nos sirven aquí como base clasificatoria.

B.—VILLANCICOS NARRATIVOS Y DESCRIPTIVOS

Sin duda, son éstos más representativos que los anteriores. Así, cuando el ávido lector ha repasado la colección completa, le queda la indeleble idea de que ha asistido a una serie de sucesos tejidos alrededor del "Misterio", a una serie de descripciones de tipos, más o menos sofisticados, que se han ido presentando para contar, de forma sencilla generalmente, sus formas de vivir y sentir, que se han "retratado" física y moralmente, retratando de paso a toda la sociedad en la que se desenvuelven.

Esa es precisamente la causa de que al terminar y rumiar la lectura haya el peligro de pensar que todo el género de los villancicos se resuelve en los hechos y dichos más o menos ingeniosos de los variados personajes y personajes cuya vida alienta en sus versos.

La "presentación" se hace invariablemente al comienzo mismo, y los versillos que la componen suelen llevar el título de "Introducción":

*"A pregonar el lunario
llegan al portal dos ciegos,
y por los cuartos presentes
dan los cuartos venideros"* (XIV, vv. 1-4).

*"Viendo que nace en Belén
el remedio de las gentes,
un doctor, un boticario
y un barbero a verle vienen"* (XXI, vv. 1-4).

*"Las gitanas que esta noche
vienen de gusto y placer,
por hacerle un baile al Niño
se hallan todas en Belén"* (XXXII, vv. 1-4).

*"Los narcisos de Guinea,
de Mozambique y de Goa,
...a pedir vienen al Niño
su libertad por graciosa"* (LVI, vv. 1-6).

*"En Belén hoy los zagales
al recién Nacido intentan
festejar con las mejores
expresiones de su idea"* (LXIX, vv. 1-4).

En muchos casos, con el fin de la Introducción presentadora terminan también los elementos narrativos. Se siguen entonces las expresiones líricas más o menos acertadas dichas por los personajes presentados antes. Lo del mayor o menos acierto poético de éstas ya es otro cantar diferente, pues con frecuencia podríamos achacarles por lo menos falta de propiedad, según la categoría personal y profesional de quienes las profieren. Y a propósito, se comprende que a partir del momento en que cada personaje va expresando sus alabanzas al Niño —o exponiéndole sus necesidades para que el recién Nacido las socorra— los poemas que comentamos entran en el ámbito de lo dramático.

Hay, sin embargo, ocasiones, aunque poco numerosas, en que lo narrativo continúa hasta el fin. Es el caso de poemas que describen de principio a fin algún suceso bíblico en que se prefigura la Navidad, o algún suceso histórico, o incluso cualquier otro motivo satírico o festivo. El caso más típico de villancicos con esta estructura última es el de los llamados "de jácara", que narran siempre algo con el lenguaje peculiar de tal forma expresiva popular.

C.—VILLANCICOS DRAMATIZADOS

Acabamos de hablar de unas letrillas que, tras la presentación, desembocan enseguida y claramente en el campo de lo teatral. Se trata en estos casos de una dramatización muy simple, como debió ser la de nuestros ingenuos Autos medievales, tal y como lo atestigua la "Representación del Nacimiento", de Gómez Manrique.

También es cierto que no siempre se hace una "Presentación", ya que no faltan casos de comenzar hablando el personaje correspondiente presentándose a sí mismo, y en este caso la teatralización comienza desde el primer verso. En el ejemplo que presentamos, la expresión no puede ser más "gongorina":

*"Aquí estar moro Rollote
que vener hoy al Bortal
donde nacer Gualere
Hexo del Senior Alá"* (LXI, vv. 1-4).

Ni olvidemos tampoco bastantes poemas que, ya desde el comienzo mismo, arrancan con un vivo diálogo:

—*Ah, Flasiquiya.*
—*Ah, Siola.*
—*Has yamaro la capiya?*
—*Siolo, sí;*
Turo junto essamo aqui (VIII, vv. 1-5).

Circunstancias similares se dan con frecuencia en estos villancicos "de negros". Sin duda, el poeta cree innecesaria la presentación de unos personajes que son delatados suficientemente por sus usos lingüísticos propios:

"Flasiquiya, vamo al Bortal
a ver la gran Nacimenta:
bailalemo zoneciya
que tlaemo de Guineya" (LXX, vv. 1-4).

Otras veces el diálogo se torna más retórico que real, como la llamada a los cuatro elementos por la voz de cuatro cantores solistas, según el más evidente estilo calderoniano:

—*Ah de la tierra que amaga.*
—*Ah del voraz elemento.*
—*Ah del irritado viento.*
—*Ah de las inquietas aguas*" (LXXIII, vv. 1-4).

Más interés podían tener, en teoría al menos, por su estricta conexión con lo dramático, algunos poemas directamente alusivos a hechos teatrales. Aunque en sentido estricto únicamente existe uno de esos poemas cuyo tema es un hecho teatral, el n.º CDXXXI, existen otros que, siquiera parcialmente, se refieren al mundo de la farándula, por lo que la alusión a ellos podría sernos igualmente útil. Sin embargo, debemos reconocer que el calificarlos como "Poemas más o menos relacionados con lo teatral" no es porque tengan necesariamente más teatralidad que otros, a pesar de que ello podría parecer lógico por el tema que desarrollan.

Así, el mismo CDXXXI, "Una comedia nueva", encajaría mejor entre los villancicos que comienzan con una Introducción narrativa, para dramatizar después diversas escenas brevísimas. E igual sucede en otros números cuya más atractiva novedad la constituyen diversos factores tal vez no estrictamente dramáticos en lo que al estilo se refiere. En el caso concreto del n.º que comentamos, el interés específico reside en que los personajes que desfilan por sus estrofas están sacados del mismo mundillo de lo teatral tan conocido por todos en la época: El Tiempo, Una Dama, un Galán... personajes simbólicos imprescindibles en aquella dramaturgia tan característica.

En el n.º CV lo teatral corre a cargo de un "tutilimundi" italiano que saca el dinero a los sencillos espectadores desarrollando ante sus miradas llenas de ingenuidad un "Retablo" navideño de brevísima duración.

En el CDVI, en cambio, lo teatral toma forma circense para mostrarse en las volteretas, mojigangas y habilidades diversas de unos volatineros saltimbanquis. Mas en verdad, los dichos volatines, anunciados a bombo y platillo en la Introducción, no aparecen por ninguna parte, quedándose el lector "con la miel en los labios" y resolviéndose todo en tres comentarios inocentemente satíricos sobre las extravagantes modas dieciochescas.

Creemos verdaderamente que, hablando en sentido mucho más literal, lo que se dice por completo "teatral", en la colección granadina sólo hay un villancico: el titulado "Dulcísima María" (CCXCVII, 1805). Porque no es que sea más o menos alusivo a lo dramático, como el que más arriba citábamos, sino que es verdadero teatro desde el primer verso hasta el último.

El susodicho poema ni siquiera lleva la casi habitual Introducción, ni se divide en Estribillo y Coplas, ni consta de Arias o Recitativos, conteniendo, en forma muy breve desde luego, una representación completa del "Misterio". Allí está todo: El viaje a Belén para acatar la orden de Augusto; la negativa de sus habitantes a dar posada a los angustiados esposos; el portal con sus animales; la expectación del parto, el Nacimiento y la adoración. Con el mérito además de que allí no se narra nada; todo está sugerido por el diálogo sencillo de la santa pareja —un poco envarados en todo caso los endecasílabos de San José, vv. 17 y 18— que lo protagoniza. La música se encarga de ir subrayando esta teatralidad, resolviéndose finalmente todo en una especie de dúo amoroso, sin intervención de otros solistas ni partes corales, hasta los versillos finales de acción de gracias cantados por María y José conjuntamente:

*"Oh, bendita sea
tanta dignación".*

MODELOS LITERARIOS MAS FRECUENTES

Es difícil concretar en un breve Apartado cuáles son los caracteres que estilísticamente imprimen a nuestros poemas una personalidad tan particular como la suya, y sin duda algunos de ellos han de quedar sin ser reflejados en estas páginas. Otros, en cambio, han quedado ya esparcidos en lo dicho hasta aquí. Así sucede, por ejemplo, con lo lingüístico y gramatical, aspectos ambos ya explicados y decisivamente influyentes en el resultado final, en la consecución del que podríamos denominar "sabor a villancico barroco".

Quedan, no obstante, muchos elementos no analizados aún, teniendo en cuenta que precisamente en el estilo de esta época es donde se acumulan más para mejor obtener el clima deseado. E incluso concediendo que la mayoría de estos versos no son obra de verdaderos maestros en el arte literario, este punto puede cobrar un interés mayor, pues al faltarles con frecuencia aquel abiento interno que nos subyuga en las obras de los auténticos genios, sus autores tienen que recurrir a muchos artificios del ingenio en los que basarán toda su fuerza.

En páginas precedentes hemos tenido ocasión de exponer la muy negativa opinión que el estilo de los villancicos ha merecido a diversos críticos ilustrados. Pues bien, aunque escritas con intención negativa y detractora, muchas de estas censuras pueden sernos ahora de gran utilidad para entresacar de ellas algunos caracteres estilísticos innegables. Así, el ya citado Padre Feijóo habla de la abundancia de EQUIVOCOS, METAFORAS Y RETRUECANOS⁽¹⁶⁾. En la misma idea insiste Leopoldo Augusto de Cueto que subraya aquel RAUDAL DE RETRUECANOS Y TRIVIALIDADES. Y otros que, con intención quizá más laudatoria, han hecho hincapié en las CASCADAS DE HIPERBOLES Y DONAIRES, PIROPOS Y TRAVE-SURAS⁽¹⁷⁾.

Las citas podrían multiplicarse fácilmente y encontraríamos en casi todas ellas cómo lo artificioso de estas letrillas es lo que más ha llamado la atención general, para alabarlas unas veces, o para vituperarlas otras. Ocurre además que el artificio se emplea aquí con una gran espontaneidad, al menos en los casos mejores. Es así como algunos han podido utilizar el concepto de "La naturalidad de lo artificioso" a propósito de los villancicos escritos en América por Sor Juana Inés⁽¹⁸⁾.

Creemos que verdaderamente esa opinión puede extenderse a todo el género, sin excepciones importantes, e incluso a toda la forma de expresarse los escritores del período más significativamente barroco en que GONGORA era el supremo modelo, tan admirado por los más, como vituperado por sus ilustres detractores que tal vez lo envidiaban en secreto. "Necesario es convencerse, dice M. Herrero García, de la

[16] Aparte las citas imprescindibles de Quevedo, Feijóo y otros clásicos del género, puede traerse a colación, entre los posibles contemporáneos y como opinión también muy útil para comprobar hasta qué punto se siguen mirando "con malos ojos" los artificios de este género, un trabajo de Narciso ALONSO CORTÉS titulado "Pliegos de villancicos" (En *Revista de Bibliografía Nacional*, 1943, pp. 175-246).

[17] Palabras de Alfonso JUNCO hablando de los villancicos de Sor Juana Inés en el trabajo "Sor Juana y la Virgen". En "Gente de Méjico", trabajo incluido en el vol. *El amor de Sor Juana*, Méjico, 1951, pp. 103 a 122.

[18] Pedro HENRIQUEZ HUREÑA: "Clásicos de América 2: Sor Juana". Trabajo reproducido en *El libro y el pueblo*, Méjico, 1972.

irradiación de la poesía culterana en el lenguaje familiar y corriente", ya que la moda de hablar "culto" no sólo se extendió a todo linaje de prosa literaria, sino que trascendió hasta límites insospechados en todos los niveles sociales⁽¹⁹⁾.

He aquí cómo hemos llegado a decir inevitablemente el nombre del poeta español más reflejado, y con gran claridad, en el estilo de nuestros villancicos: Luis de GONGORA

LA SOMBRA DE GONGORA, en efecto, planea por todos los ejemplares de villancicos barrocos en España, en Portugal y en América, y frases completas de sus célebres Letrillas al Nacimiento y de otros poemas se pueden encontrar por doquier. ¿Podríamos, pues, imaginarnos que, en Granada, un poeta de villancicos navideños se pusiera a escribirlos sin haber leído una y otra vez los compuestos por el de Córdoba para la iglesia-catedral de su ciudad? Imposible⁽²⁰⁾.

Góngora influye, pues, en los poemas de nuestra Capilla Real; aunque en ninguno de ellos lo haga tan claramente como en algunos que fueron cantados en la catedral vecina, hasta el punto de que uno de ellos es una glosa completa del conocido romance que comienza: "En un pastoral albergue...", aplicándose los versos a explicar los sucesos de la noche navideña, claro⁽²¹⁾. Y otro, cantado el año 1666, comenta esta vez el no menos famoso "Guarda corderos, zagala"⁽²²⁾.

En nuestra Capilla —decíamos— no hay ejemplos tan claros de imitación gongorina; pero no faltan alusiones al respecto fáciles también de identificar. Véase, por ejemplo, la primera estrofa del n.º XXIV que comienza "En la quietud de la noche...":

*"Pobre pastoral albergue,
Niño, tierno amor, eliges..."* (vv. 13-14).

Incluso, si no se repitieran casi a la letra las palabras iniciales, fácilmente advertiríamos entre el romance de don Luis y nuestro villancico una cierta identidad de clima bucólico, así como una clara semejanza de procedimientos poéticos. Así, aquellos versos finales del de Córdoba que resumen en rápida enumeración las sensaciones paisajísticas intensamente gozadas:

*"Aires, campos, fuentes, vegas,
cuevas, troncos, aves, flores..."*

se transforman en el poema granadino en:

*"Flores, yelos, pajas viles,
perlas, conchas, golfos, Sirtes...
glorias, paces, lauros, timbres"* (vv. 31 y s.).

Otro poema que nos lleva a Góngora forzosamente, a un Góngora jocoso en este caso, es aquel de 1720 ya citado y que comienza con las palabras "Aquí eftar moro Rollote" (LXI). Como en el caso citado

(19) En *Estimaciones literarias del siglo XVII*. Madrid, 1930, pp. 342-351.

(20) En varios momentos del trabajo hemos citado el nombre del insigne poeta cordobés. Se impone ya dar una referencia bibliográfica esencial que nos permite calibrar directamente su labor creadora en el terreno que nos concierne. Luis de Góngora compuso en 1609 una serie de siete villancicos al Santísimo, y en 1615 diez villancicos al Nacimiento, seguidos de otro "A la venida de los Santos Reyes", y uno final a la Purificación de María. Estos doce últimos fueron musicalizados por el maestro de capilla Juan Risco. Aún compuso otros, como el justamente celebrado "Caldo se le ha un clavel", de 1621, o el también navideño "El racimo que ofreció", de 1618, como otro a San José en 1621 también, así como los dos más antiguos a Nuestra Señora de Villaviciosa, de 1609, la misma fecha de los primeros ya citados al Santísimo. Si hemos de referirnos a ediciones concretas, la más fiable sigue siendo la de R. JAMMES: *Letrillas* (París, Ediciones Hispanoamericanas, 1963), reeditadas recientemente por Clásicos Castalia (Madrid, 1980). Para un acercamiento a la poesía religiosa de Góngora ver del mismo JAMMES *Etudes sur l'oeuvre de don Luis de Góngora* (Université de Burdeos, 1967); o el trabajo de Salvador LORING sobre *La poesía religiosa de don Luis de Góngora* (Córdoba, Gráficas Utrera, 1961). Tal vez sea más objetivo el posterior trabajo del profesor E. OROZCO *Introducción a Góngora* (Barcelona, Ed. Crítica, del Grupo Editorial Grijalbo, 1984) que se ocupa ampliamente del tema en las pp. 168 a 188 bajo el epígrafe "Notas sueltas en torno a la crítica de la lírica religiosa de Góngora".

(21) Villancico Vº de 1663 en la Catedral de Granada.

(22) Villancico Vº también.

antes, no son únicamente semejanzas de estilo y vocabulario; es la misma ambientación, además de la identidad de bastantes expresiones y versos completos. El Niño es aquí también el mismísimo "Gualte Hexo del Senior Alá" (vv. 3 y 4). Y si el morisco cordobés ofrece a Jesús un rincón de la Arabia donde tendrá a su disposición abundantes provisiones de higos y pasas, el granadino lleva igualmente consigo "mucho paza e hego" (v. 49) cuando entra en el portal para "hazer el zalá" (v. 9).

La semejanza es igualmente muy grande con respecto a los versos de Góngora si analizamos los del villancico granadino n.º CDLVIII, sin fecha; aunque es cierto también que éste nos muestra un estilo más decadente y amanerado, menos espontáneo. El recién nacido es, una vez más, el "Xenior Alá" (v. 10); y si la letrilla del cordobés habla del cuchillo de Herodes, al moro de granada no le falta precisamente:

*"un alfanje abencerraje
para que a Herodes le raje"* (vv. 58-59);

sin olvidar tampoco los consabidos regalos "de boca": "paza, hego e alcuzcuz" (v. 65).

Semejanzas innumerables podríamos encontrar también si revisáramos las letrillas que emplean el habla de los negros o ciertos modismos burlescos de la lengua portuguesa⁽²³⁾; lo mismo que si nos adentráramos por el terreno de lo "conceptista" o de lo metafórico; o por la retórica oscuridad de ciertas expresiones líricas familiares a los lectores de las "Soledades" y el "Polifemo"; o por sus formas de hipérbaton exagerado...

Ni siquiera habría que subrayar que estas semejanzas entre los villancicos de Góngora y los de la Capilla Real son más claras y notables en los poemas de los años primeros; mas no faltan en los demás, pues con toda razón se ha escrito que los estudios gongorinos "fácilmente olvidan la sincera admiración de los poetas dieciochescos que rindieron homenaje al de Córdoba en sus imitaciones"⁽²⁴⁾.

Pedro Salinas agrega por su parte que el siglo dieciocho "vive de los pobres rescoldos de la soberbia hoguera gongorina, recogidos por poetas de tercer orden"⁽²⁵⁾.

Aparte de parecernos exagerado el hecho de pretender clasificar como de "tercer orden" a todos los cultivadores de nuestro género, pensamos que la aludida herencia gongorina es bastante fácil de demostrar, y el mismo Salinas cree percibirla también en el "demasiado encumbramiento" tan frecuente, pues allá arriba, dice, "acecha la altanería gongorina". Y aquí sí que debemos completar la idea precisando que las imitaciones tal vez sean más claras en formas nada "altaneras", y sí muy populares, en lo que al mundillo de los villancicos de maitines se refiere.

LOS IMITADORES DE CALDERON no podían faltar tampoco en una poesía que tiene como origen precisamente lo teatral, si tenemos en cuenta que la obra del célebre dramaturgo será la que va a gozar de más aceptación en todo aquel teatro que prolongará los más genuinos gustos barrocos durante el XVIII⁽²⁶⁾. Y más aún, cuando el fin primordial de nuestro género será el didactismo, aunque lo encontremos disimulado con frecuencia bajo la capa de una sana diversión. Porque como se sabe, es la didáctica la principal finalidad de las mejores obras de don Pedro, aquellas precisamente que hacen más atractiva la indagación filosófico-teológica escondida bajo los ropajes de la ficción y el diálogo teatrales.

En efecto, muchos versos de los villancicos parecen arrancados de parlamentos de los mejores "Autos" calderonianos, siendo tarea fácil la de citar diversos ejemplos.

(23) A fórmulas semejantes acudió Gil Vicente, a quien siempre se cita, pero no fue el único. José María de COSSIO cree que pudo ser Rodrigo de REINOSA, que escribió en los últimos decenios del siglo XV, uno de los primeros en emplear la más imitada de estas formas de habla, la de los negros. (En el estudio titulado precisamente *Rodrigo de Reinosa*. Obra publicada con el n.º XVI de la *Antología de Escritores y Artistas mallorquineses*. Santander, 1950).

(24) Nigel GLENDINNING en "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII" Pp. 323 a 349, Tomo XLIV, Cuadernos 1 y 2 de 1961 de la *Revista de Filología Española*.

(25) MELENDEZ VAIDES: *Poesías*. Edic. Prólogo y Notas de Pedro Salinas. Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1955, p. LII del Prólogo.

(26) Esto sigue siendo innegable, aun considerando como bien fundamentados los originales puntos de vista defendidos por René ANDRIOT en su obra sobre *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia, Fundación Juan March-Castalia, 1976.

No hay que esperar mucho tiempo. Las Coplas primeras del primer villancico de la Capilla nos acercan el claro recuerdo de "La vida es sueño" —el auto sacramental; no el popular drama del mismo título—. Aludimos a los versos que imprecán a los elementos de la naturaleza pidiéndoles su colaboración al servicio del hombre recién creado:

*"Flores, sus sendas cubrid...
Fuentes, sus espejos sed...
Auras, su calor templad...
Rayos, su pompa asistid"*⁽²⁷⁾.

En el primer poema granadino la naturaleza entera debe estar preparada para servir de forma complaciente y sumisa a su mismo Creador hecho hombre:

*"Aves, cantadle sonoras;
fuentes, brindadle risueñas...
cielos, corregid los aires;
vientos, suspended las guerras"* (Coplas 1-2).

En otro orden de cosas, son igualmente de estilo barroco-calderoniano los frecuentes versos que terminan resumiendo en su más simple enumeración aquellas palabras que antes han aparecido encabezando, en la misma estrofa, un verso diferente cada una. He aquí idéntico procedimiento en el villancico XXIV:

*"Flores tu pesebre cercan
yelos que al rigor esgrimen;
pajas son que al blando fuego
viles a tu amor resisten.
Luzcan las aristas leves;
campen compitiendo abriles;
ardan de tu oriente estrellas;
brillen de tu llama Clices.
Flores, yelos, pajas viles,
luzcan, campen, ardan, brillen"* (Copia 2).

También son muy características de aquel teatro las solemnes llamadas al Género humano con que se abren ciertas escenas de los autos más populares. Vemos, como ejemplo, el comienzo mismo de "La Hidalga del valle":

*"Villanos, hijos de Adán,
los que sois, los que habéis sido
y habéis de ser para siempre
en pecado concebidos"*⁽²⁸⁾.

Para comparar ahora con los versos de un Recitado del villancico CCLXXX; en ellos sólo varía lo más aparente y superficial, el número de sílabras y la rima:

*"Hijos de Adán en culpa concebidos,
de quienes son herencia los gemidos,
perpetuos compañeros del quebranto,
que aun antes de nacer, con triste llanto,
ya lamentáis vuestra infelice suerte"* (vv. 37 y ss.).

(27) Pedro CALDERON DE LA BARCA: "La vida es sueño". En la edic. de Nicolás González Ruiz de las *Piezas maestras del Teatro Teológico Español, I: Autos sacramentales*. Pp. 369 a 402. Los versillos citados, en la p. 382.

(28) *Ibidem*, p. 403. El auto completo, en las pp. 403 a 425.

O con estos otros del n.º CCXXXIX:

*"Hijos de Adán, que en pena
de aquel delito cometido,
en el vergel perdido
cautivos arrastráis fatal cadena"* (vv. 22-25).

Como suenan inconfundiblemente también a idéntico género teatral estas llamadas al mundo con que comienza el poema IX:

*"Ah del mundo, ah de la tierra;
ah de la ciudad del orbe
que mísera esclava yace,
aunque reina se corone".*

O las siguientes imprecaciones que, con ritmo lento de endecasílabo bastante acertado por su elegante expresión, encabezan el villancico XLI:

*"Ah de la estancia hermosa y cristalina.
Ah del celeste empireo, solio excelso.
Ah de la ardiente esfera donde brilla
fénix la llama del activo fuego"* (vv. 1-4).

Imposibles de enumerar serían, en un nuevo orden de cosas, los abundantes pasajes llenos de retórica solemnidad que imitan los largos parlamentos de Calderón, tan representativos. Algún ejemplo se ha citado ya, al hablar del estilo afectado. Mas no escasean algunos otros de buena estructura rítmica y estimable acierto en lo metafórico. Así, el comienzo del n.º LXXXII:

*"Con el cabado bronce belicoso
de metal rulseñor que, delicioso,
es plumada garçota que a las aves
enseña con su trompa suavidades"* (vv. 1-4).

O el primer Recitado del LXXXIV:

*"Sacra voz misteriosa,
eco divino, cláusula amorosa
que, esparcida en el viento,
esfera superior, vago elemento,
el prodigio repites que en sí encierra
"Gloria a Dios, paz al hombre en cielo y tierra"* (vv. 1-6).

En resumen, que el teatro del más significativo dramaturgo de la época barroca no podía dejar de reflejarse en cientos de casos como los citados y que dan fe cierta de cómo aquel estilo prendió en todos; porque era, sencillamente, una manera de expresión consustancial a una forma de existir irrenunciable.

LA INFLUENCIA DE LOPE DE VEGA pasa, en cambio, más desapercibida por ser absolutamente normal. Lo inconcebible sería la no influencia. El más prolífico autor de bellísimos poemas navideños forzosamente había de ser recordado en diversos pasajes del género barroco. Si no ocurriera así sería porque, poco tiempo después de su desaparición, los poetas populares de España habrían olvidado por completo al más popular de todos ellos y precisamente a propósito de uno de sus temas preferidos. Porque Lope de Vega, como explica en un conocidísimo trabajo alusivo a lo navideño el ilustre Dámaso Alonso, es uno de esos muy poco numerosos casos de la Literatura en los que "La voz humana, para cantar la ardiente escena del Belén, se adelgazó, se aligó prodigiosamente de materia, y llegó casi a ser sólo roce de ala, viento de espíritu"⁽²⁹⁾.

[29] Dámaso ALONSO: "Poesía de Navidad: De Fray Ambrosio de Montesino a Lope de Vega". Trabajo recogido en el vol. *De los siglos oscuros al del Oro. Notas y artículos a través de seiscientos años de las letras españolas*. Madrid, Gredos. 2.ª edic., 1971. Pp. 137 a 143.

Sabido es que en la poesía del Fénix se hace frecuente uso de ciertos procedimientos aristocráticamente populares que son los mismos que encontramos con cierta frecuencia en nuestra colección granadina. Como fue escritor tan prolífico, tuvo ocasión de utilizarlos todos reiteradamente, mas sin llegar a caer en algunos aspectos deleznable que afectan en cambio, algunas veces, a sus imitadores. Véase, por ejemplo, el empleo que Lope hace del habla de los moriscos en la "Comedia famosa Pedro Carbonero", con un vocabulario tan "villanciquero" que nos parece adentrarnos por los versos de alguna letrilla navideña:

*"Ella estar fogo e mojer,
vos ser Pedro Carbonero,
soplar el diablo ligero
e como estopas arder"⁽³⁰⁾.*

Como sucede igualmente con el habla de los portugueses; o la de los ingenuos y alegres negrillos, a los que Lope sitúa, en el ejemplo traído a colación, en el mismísimo portal de Belén, para que todo nos suene más familiarmente:

*"Negro de Santo Tomé,
a lo Niño del portalico
cantemo, dancemo, bailemo a la fe.
Galumpé, galumpé, galumpico"⁽³¹⁾.*

O con juegos de letras, semejantes en todo a los que hemos comentado no hace muchas páginas, pero utilizados aquí con verdadero sentido artístico y con bastante más "chispa":

*"—Bras, si llora Dios, ¿por qué?
dice B, pues Dios es A?
—Porque es Corderillo ya
y dice a su Madre B"⁽³²⁾.*

Tras los escarceos más o menos logrados de diversos poetas anteriores, como Montesino, Damián de Vega y otros, fue Lope quien consagró y dio definitiva carta de naturaleza en la lírica española a ciertas expresiones dirigidas al recién nacido Niño de Belén a las que han recurrido todos los que, tras él, se han ocupado de nuestro tema y cuya sola enumeración nos alargaría el trabajo páginas y páginas: "El Sol temblando de frío", "Los cabellos de oro", "Risa de perlas"...

En definitiva, creemos que la influencia de Lope, en este tema precisamente, es tan grande que ni siquiera vale la pena seguir demostrándola, pues tampoco nadie va a dudar de ella. Añadiremos, además, que estamos convencidos de que se debe también al Fénix y a su estilo la inclusión frecuente en nuestros Estribillos de esas bellas coplillas de ritmo heterométrico y que, aun sin ser exactamente navideñas en su origen, han sido magistralmente adaptadas al tema desde su procedencia de los primitivos Cancioneros renacentistas. Volveremos de nuevo sobre este punto en el Apartado de versos y estrofas.

Terminamos el repaso por los tres poetas que hemos señalado como los más influyentes, reconociendo que no hemos dicho nada nuevo, ya que esa misma opinión es la que han defendido todos los críticos que han tratado el problema. Incluso para la crítica de aquella misma época, o casi, el asunto estaba ya claro, como podemos comprobar en las palabras del crítico dieciochesco Sempere, consciente sin duda del fenómeno de que el pueblo español veía en toda poesía la sombra de los citados tres vates:

"Lope de Vega, Calderón, Góngora, y algunos otros, no sólo eran reputados entre los españoles por los Principes de la poesía, sino que se creía que ya no podía nacer ningún ingenio que los igualase"⁽³³⁾.

(30) En la p. 354 del Vol. XXIII de las *Obras de Lope de Vega*, tomo CCXIV de la B.A.E. Madrid, edic. Atlas, 1968.

(31) Cita de Dámaso ALONSO en la p. 138 del trabajo reseñado más arriba.

(32) *Ibidem*, p. 138 también.

(33) En la p. 232 de la obra *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y las artes. Transcripción libre de las que escribió en Italiano Luis A. MURATORI. Con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura, por don Juan Sempere y Guaráns*. Madrid, en la Imprenta de Antonio de Sancha. 1782

LA INFLUENCIA DE QUEVEDO pensamos que merece tratamiento aparte, ya que si ella es igualmente clara, no lo es precisamente por los aspectos líricos.

Es bien sabido que a don Francisco siempre le gustó burlarse de los poetas "villanciqueros" y quiso recluirllos en los lugares más despreciables de los imaginados en sus sueños y otros escritos similares. Sin embargo, y aunque parezca una extraña paradoja, Quevedo ha prestado a muchos compositores de estas letrillas diversos procedimientos poéticos y retóricos de su mismo repertorio. Y así, a través de ellos, se ha prolongado el característico espíritu satírico suyo, cimentándose a la vez su propia fama⁽³⁴⁾.

No olvidemos tampoco que el escritor más "quevedesco" de todos, valga la expresión, Diego de Torres y Villarroel, no dejó de probar fortuna, en el XVIII ya, con las formas más típicas del género y a propósito del tema navideño también⁽³⁵⁾. Y más aún, que gran parte de la culpa de que ciertos autores bastante ponderados renieguen de los villancicos barrocos la tienen los procedimientos "a lo Quevedo" que en ellos se descubren con frecuencia, y al condenar los poemas, condenan indirectamente al mismo autor del Buscón allí reflejado.

Naturalmente, ni siquiera habría que advertir que, al reconocer la influencia comentada, no se quiere elevar estos poemas imitadores a la altura de los imitados. Se trata únicamente de imitar procedimientos, no de realizarlos con igual gracia socarrona e ingeniosidad. Cuando Pedro Salinas habla del tema —ya el magnífico poeta y crítico observa también este influjo— insiste precisamente en la mala calidad de las imitaciones; y en este punto sí que es preciso estar de acuerdo, si bien el autor de "Razón de amor" no se refiere específicamente a los autores de villancicos⁽³⁶⁾.

De todas formas, es cierto también que tales imitaciones, carentes muchas de verdadera calidad, se dan precisamente en ciertos poemas que, abundantes de todas formas, no pueden ser clasificados entre los mejores del género precisamente. Son villancicos escritos, por lo general, en estilo burlesco de principio a fin, como, por ejemplo, los que se desarrollan a base de preguntas y respuestas, concluyendo con la intervención del coro sentenciando su parecer⁽³⁷⁾. O las Introducciones que se ocupan en presentarnos muy ridiculizados a los diversos tipos de toda condición que irán apareciendo en el desarrollo posterior: beatas, sacristanes, doctores, hidalgos empobrecidos y orgullosos... En fin, todas aquellas clases de gentes que constituyeron el objetivo predilecto de la mirada deformante de Quevedo.

Hay que añadir que, aparte estos aspectos puramente satíricos, lo quevedesco se encuentra también en el estilo a veces muy retorcido, en los abundantísimos retruécanos y otros juegos de palabras tan conceptuosos como efectistas, en el afán de originalidad a la hora de hacer una comparación, en lo hiperbólico, en los equívocos provocados con las más dispares intenciones, etc., etc...

LO NEOCLASICO

Por fin, y para terminar definitivamente con el apartado de los influjos, debe decirse que también pueden descubrirse en nuestros villancicos ciertas reminiscencias del frío estilo llamado Neoclasicismo. Tam-

Entre los poetas comprendidos dentro de la frase "Algunos otros" y no citados por su nombre, tienen una relevancia especial José de VALDIVIESO y Alonso de LEDERMA, pues con sus respectivos *Romancero espiritual* y *Juegos de Noches Buenas a lo divino* dieron también un fundamento espléndido a los aspectos menos aparentemente severos de esta poesía.

(34) Bastará, para comprobarlo una vez más, con citar una breve relación de nombres propios atribuidos a personajes de villancicos dieciochescos cantados en varias iglesias de Madrid. Así, ¿podría alguien dudar en dar la calificación de "quevedescos" a los nombres de don Calvalrueno Copete, don Tramoya Ofrecimientos, don Galiciano Miseria, don Bulle-Bulle Farfán o don Barberino Lanceta?

(35) Algunos de estos poemas navideños de Torres Villarroel del más puro corte dieciochesco pueden leerse en el tomo 61 de la B.A.E., vol. I de *Poetas líricos del siglo XVIII* (Madrid, Rivadeneira, 1969). Así, los que comienzan: "Paso a paso, a lo penoso", o "Cantando llegó al portal" (pp. 68 y 69).

(36) Pedro SALINAS en el ya citado Prólogo a las *Poesías* de Meléndez Valdés, P. LI: "El siglo XVIII... vive de las gracias chocarrerías y vulgares de unos copleros, recuerdo desmembrado de la poesía burlesca de Quevedo".

3 • Entre los otros retruécanos que podríamos citar igualmente, los poemas XXI y LIV.

bién en este aspecto pueden servirnos como segura orientación las palabras de una nueva cita de Pedro Salinas, continuación precisamente de las transcritas pocas líneas más arriba:

"El siglo XVIII... vive, por último, de ciertos fríos intentos de orden puramente intelectual, reacción contra las tendencias anteriores, de dar al lenguaje dignidad literaria, pero en tan atildada y seca forma, que entre ellos y las intenciones didácticas se frustra toda esperanza de poesía"⁽³⁸⁾.

Ciertamente puede verse reflejado en estas alusiones a la frialdad el estilo de algunos villancicos. Son aquellos, no muy numerosos desde luego, que escritos casi totalmente en endecasílabos, nos resultan demasiado envarados y abstractos, con una estructura musical a base de recitados, arias y minuets, según veremos cuando hablemos de este aspecto.

El endecasílabo, en efecto, poco puede suscitar el recuerdo del villancico primitivo; y sucede, además, que estos poetas, al alejarse de la forma externa de aquel, se alejan igualmente de su espíritu. Es cierto que el metro italiano por excelencia, formando pareados, silvas u otras combinaciones similares, llenaba también los más solemnes momentos del teatro calderoniano; pero lo que allí podía justificarse a la hora de dar variedad, riqueza y aires de sesudo adoctrinamiento doctrinal, parece desdeñarse y desdeñarse de hecho de un género eminentemente popular, que también pretende enseñar, sí, pero jugando.

Igualmente es significativo comprobar que los poemas que ahora describimos apenas existen en los primeros años representados en la C. Real, para ir aumentando a medida que avanzamos en la cronología, a medida que nos acercamos a los momentos finales del género, precisamente cuando se va abriendo paso la influencia de la poesía extranjerizante con el beneplácito de aquellos artistas "ilustrados", tan influyentes.

Sin duda, es en este contexto donde se comprenden mejor algunas ideas de la corriente neoclásica, como las expresadas en las siguientes palabras de Jovellanos. En ellas, a propósito de los autos sacramentales, reprueba con vehemencia toda la poesía popular que servía para suscitar la devoción del pueblo:

"El velo de piedad que hizo recomendable esta poesía en su origen, no bastaba ya a cubrir, en tiempos de la ilustración, las necedades e indecencias que los malos poetas introdujeron (en ella) con tanto desdoro de la santidad de su objeto, como de la dignidad de los cuerpos que (la) toleraban"⁽³⁹⁾.

En definitiva, los villancicos "friamente solemnes" que comentamos, y que a Salinas le hubieran parecido desdeñables, esos mismos serían los que más hubieran apreciado quienes propiciaban el estilo a punto ahora de dominar el panorama poético, el neoclasicismo, tan envarado y tan frío como ellos mismos.

(38) SALINAS. *op. cit.*, p. LI del Prólogo.

(39) Melchor Gaspar de JOVELLANOS: *Espectáculos y diversiones públicas*. Madrid, Espasa-Calpe, n.º 1367 de la Col. Austral, 1966, p. 50.



LETRAS

DE LOS VILLANCICOS,

que se han de cantar en la Real Capilla de su
Mageslad de esta Ciudad de Granada, en los
Maytines del Santo Nacimiento

DE N. SEÑOR JESVCHRISTO,

este Año de 1720.

PUESTOS EN MVSICA

*Por D. Alonso de Blas y Sandoval, Maestro
de dicha Real Capilla.*

CAPITULO IV

**ALGUNOS ASPECTOS ESTILISTICOS EN PARTICULAR.
FORMAS METRICAS Y ESTRUCTURAS DE LOS VILLANCICOS GRANADINOS**

Aunque en las páginas precedentes hayamos analizado algún aspecto estilístico concreto, aún podemos precisar más datos sobre otros igualmente característicos. Sabemos muy claramente lo que los autores quieren decirnos en estos "sermones en verso", ya serios y graves, ya irónicos y juguetones. Conocemos lo que tradicionalmente llamamos el fondo; pero la forma, inseparable de aquel, aún no la hemos estudiado en toda su múltiple variedad. Y el tema tiene aquí más importancia tratándose de una época en que los aspectos externos se recargan de significado precisamente para expresar más adecuadamente el pensamiento que contienen: "Sólo entendiendo bien el alma del Barroco se comprende su exquisito trabajo de las formas y detalles, sus complicaciones y movimiento incontenible, ilimitado"⁽¹⁾.

Y sigue hablando el teorizador con unas palabras que no pueden ser más a propósito si las referimos a nuestras letrillas, en las que todo lo llena el sentimiento religioso: "Su amor a lo divino, su fe católica, su conciencia de la transcendencia y la salvación, su admiración ante Dios y juntamente su amor a la tierra, al hombre, a las cosas, su deseo de exaltarlas y de darles una visión artística brillante, apoteósica, sobre el tiempo y el espacio".

En efecto, la conclusión es clara: A nuestros poetas barrocos todos los elementos que la lengua y la estilística ponen a su alcance les parecen pocos para lograr su objetivo de transmitir un mensaje claro de fe en la transcendencia del misterio navideño. A fin de cuentas, aunque el destinatario último sea el pueblo sencillo, los autores no dejan de ser personas cultas y tienen que aprovechar para su quehacer todos los medios artísticos que la cultura barroca pone en sus manos.

FIGURAS LITERARIAS EN LOS VILLANCICOS GRANADINOS

Algunos de los recursos estilísticos más utilizados pertenecen a las llamadas FIGURAS DE DICCIÓN, con las que el poeta, aprovechando la fuerza misma de las estructuras gramaticales, intentará convencer al lector y oyentes de sus pretensiones. Examinemos algunas de estas Figuras más llamativas.

LA SISONIMIA es figura frecuente en toda literatura barroca por su mismo valor intrínseco. Por la semejanza con el consabido verso de Fray Luis ("acude, corre, vuela") de tan gráfica como progresiva identidad, véase un primer ejemplo tomado del villancico LXXIII: "Corre aprisa, vuela, ve" (v. 71).

Las series de sinónimos lo mismo aparecen encabezando un poema ("Ira, furia, clamor, pesar, espanto"), como en medio de una estrofa ("destruye, rompe, deshace", v. 6 del LXXX), como cerrando una serie completa de versos, una estrofa o un estribillo:

*"Lamentad, padeced,
discurrir, suspirad"* (vv. 50-51 del LXII).

(1) J. L. MICO BUCHON: *Curso de teoría y técnica literaria*. Barcelona. Edil. Casals. 1971. El texto citado, en la p. 81 del cap. IV.

La figura existe con frecuencia en estrofas completas donde cada verso repite con otras palabras el concepto anterior:

*"Ya tus triunfos expiran.
Ya tus aplausos cesan.
Ya terminan tus lauros.
Ya acaban tus empresas"* (vv. 13-16, XCVIII).

En los mismos ejemplos reseñados encontramos la culta DISYUNCION, tan frecuente en las constantes enumeraciones. E incluso en los cuatro últimos versillos citados descubrimos una forma de ANAFORA, o repetición de palabras. He aquí algunas más:

*"donde triste fluctúa,
donde muriendo vive,
donde zozobras teme,
donde embates resiste"* (vv. 5-8, CVI).

Esta figura última se encuentra también en casos en que a una pregunta se responde escuetamente con la misma palabra con que comenzaba aquella, acercándonos así a esa otra figura que los técnicos denominan EPANADIPLOSIS:

*"¿Tiene gracejo? —Tiene.
¿Campa en la aldea? —Campa.
¿Logra hoy aplauso? —Logra.
¿Habla el misterio? —Habla"* (vv. 7-10 del v. CXXXVI).

No es que las ALITERACIONES sean constantes. Mas si nos encontramos un ejemplo tan cercano al famosísimo de San Juan de la Cruz (por lo de "sonoroso"), tampoco podemos pasarlo por alto:

*"La región del aire llene;
suené, suene,
esta trompa deliciosa,
sonorosa"* (vv. 21-24, LXXXII).

Los JUEGOS DE PALABRAS serían interminables de analizar, y en ellos nuestros poemas oscilan desde el acierto lírico más sugestivo hasta el mal gusto de algunas expresiones demasiado vulgares e incluso malsonantes. En general suelen ser prueba del fresco ingenio popular, fácil para la comicidad ligera —sin que falten incluso motivos de la más alta teología— matizada siempre con expresiones del más sano sentido común. Las DERIVACIONES, los EQUIVOCOS, los CALAMBURES, los ZEUGMAS, los RETRUECANOS y las PARANOMASIAS nos salen al encuentro con una frecuencia insospechada. Repasemos algunos ejemplos concretos.

Muchos son los intentos de jugar con las palabras en el poema VII. Pero los conceptos de algunos de sus versos se nos antojan excesivamente complicados:

*"Si penáis por padecer,
de Vos llego a colegir
que al sentir el no penar
penáis lo que no sentís"* (vv. 16-19).

El color saludable de las mejillas del Niño es aprovechado por el poeta para expresar, con la misma palabra, el misterio indecible de su Encarnación. Se juega, por tanto, en el poema XXXII con un doble significado, divino a la vez que humano:

*"Loz frezcorez ze encuentran
en zus mejillaz.
—Andar.
Todo lo hallo Encarnado
zi bien ze mira"* (vv. 55-59).

Idéntico concepto, junto con otro adjetivo de color, sirve al artista para jugar con la idea de que el demonio no tuvo parte alguna en el Nacimiento:

*"Alégrense los mortales
y acábese su dolor,
porque si el Niño ha Encarnado,
el diablo en blanco quedó"* (vv. 27-30).

Menos "sublimes", pero bastante al alcance del pueblo llano son las expresiones del LXXXV en que un jurado sesudo sentencia la semejanza existente entre los oficios de escribano y sastre, pues ambos terminan dejando arruinado ("desnudo") al cliente:

*"Entre los dos oficios
poca es la duda,
puesto que el uno viste
y ambos desnudan"* (vv. 51-54).

Aún algunos ejemplos más. Las alusiones geográficas y morales son evidentes en la tonada-seguidilla que canta al Niño una pastorcilla manchega:

*"Tras la luz de tus ojos
vengo, luz mía,
de la Mancha, sabiendo
que manchas quitas"* (vv. 24-27, CXXVI).

En el poema C el juego exige, para ser comprendido, algún conocimiento de las fórmulas utilizadas por la Iglesia para la clasificación de los miembros del santoral; y aún con estos presupuestos, algunos devotos oyentes pensarían que era gran falta de respeto aplicar a un cacharro de vidrio los calificativos de "virgen y mártir":

*"Este tarro de miel os presenta
mi padre el doctor,
y aunque virgen venía, ya es mártir
a puro chupón"* (vv. 84-87).

Más puramente lingüístico es el leve juego de conceptos del CXLIV en donde basta el hecho de escribir una palabra con grafía diferente, separando la sílaba primera, para que el oyente comprenda que el mismo comienzo de la vida corporal supone para Jesús el comienzo de su padecer:

*"que apenas naces
naces a penas"* (vv. 56-57).

No podemos continuar indefinidamente. Pero insistimos en la sobreabundancia de ejemplos y en el acierto estilístico e ideológico que con frecuencia los adorna y enriquece.

Entre las llamadas FIGURAS DE PENSAMIENTO hay algunas también que, por su reiteración e incluso su intrínseca calidad, merecen igualmente citarse.

EXCLAMACIONES e INTERROGACIONES retóricas jalonan la colección. Y con ellas, destaquemos los muchos APOSTROFES y las PERSONIFICACIONES, tan teatrales y, por eso mismo, tan en su sitio aquí.

Más es mucho mayor el interés y el número de las PARADOJAS. Verdaderamente que el mismo Nacimiento es una paradoja enorme, explicándose así las mil y más preguntas que los poetas pueden hacerse, como cualquier cristiano, tratando de ahondar en el Misterio. Algunos villancicos no son sino una serie, bastante larga y compleja a veces, de paradojas en forma casi de adivinanzas. Así, las Coplas del n.º CXXXII. He aquí la tercera:

*"Desátame este enigma,
que no lo entiendo,
pues que tienes principio
y eres eterno"* (vv. 43-46).

O la quinta, que tanto ha dado que reflexionar a los devotos de María:

*"Me dicen un prodigio,
y es que tu Madre,
aunque ahora te cría,
Tú la criaste"* (53-56).

En el CXXIV se recuerda el pecado original que ha hecho llorar al Niño para darnos el gozo:

*"Tanto bien nos ha traído
el azar de aquel jardín,
que a llorar te has comedido
por hacernos ya reir"* (vv. 46-49).

Especial atractivo tienen algunas paradojas que reúnen, en la expresión de su concepto, alguna otra figura literaria. Como ocurre en el LXVII; en él, en una sola copla se expresan a la vez lo paradójico y lo metafórico:

*"Atiendan, y no los ojos
extrañen la lluvia ya,
porque es, en vez de la Nube,
el Sol quien ha de llorar"* (vv. 29-32).

Por supuesto que los SIMILES o COMPARACIONES son también el pan de cada día, pues a los autores de las letrillas todo les parece poco a la hora de cantar, por ejemplo, la belleza de Jesús o María. Mas a veces tales comparaciones caen en fórmulas que, por repetidas, suenan ya a manidos tópicos poéticos. Así, los versos de la copla tercera del CCXLVIII, si bien es cierto que el tópico se perfila aquí con un cierto disimulo:

*"Sus mejillas saladas
son muy hermosas,
y allí las rosas
más encarnadas
toman color"* (vv. 49-53).

Más originales son, en cambio, los versos siguientes:

*"Su garganta y su mano,
a torno hechas,
pueden ser flechas
que el Dios tirano
vibre en su arpón"* (vv. 54-58).

Del Simil nos vamos al campo de los llamados TROPOS, ya que es pequeña la distancia que nos separa del principal de ellos, la METAFORA, la figura poética por excelencia y la de mayor categoría estética. Mas sin olvidar otras como la SINECDOQUE, o las que podríamos denominar metáforas mayores, la PARABOLA y la ALEGORIA⁽²⁾.

(2) La naturaleza de este trabajo nos impide detenernos en el estudio de las características técnicas de cada una de las figuras enumeradas en las últimas páginas. Pero, de todas formas, pueden consultarse varias obras, como algunas ya citadas de Dámaso ALONSO, Mico BUCHON, Raúl H. CASTAGNINO, o la más estrictamente adecuada, y que nos ha servido de principal guía, *Estilística*, de Pelayo H. HERNÁNDEZ (Madrid, Edit. José Porrúa, 2.ª edic. 1974). Si se quieren precisar mejor diversos conceptos, con una amplitud mayor, ver también del mismo D. ALONSO *Materia y forma en poesía* (Madrid, Gredos, 3.ª edic., 1969); de Carlos BOUSOÑO: *Teoría de la expresión poética* (Madrid, Gredos, 5.ª edic. 1970); de CASTAGNINO: *El análisis literario* (Buenos aires, Edit. Nova, 8.ª edic., 1973); de Michel I.E. GUERN: *La metáfora y la metonimia* (Madrid, Cátedra); de Rafael LAPESA: *Introducción a los estudios literarios* (Salamanca, Anaya, 1972, o la edición posterior, la decava, en Madrid, Cátedra, 1980); de Heinrich LAUSBERG: *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (Madrid, Gredos, 1966); de MARTÍN ALONSO: *Ciencia del lenguaje y arte del estilo* (Madrid, Aguilar, 1958); de WELLES y BARREN: *Teoría literaria* (Madrid, Gredos, 1969); etc.

En algunos casos encontramos ejemplos de SINECDOQUE del más puro estilo calderoniano, como en el v. CCLXXXVIII:

*"No surquen su esfera
ni plumas ni escamas" (vv. 5-6).*

METAFORAS las hay para todos los gustos y de todas las calidades, originales algunas y tópicos literarios las más. Así, a cada momento se nos dice que Jesús es el Sol o María el Alba; o que las lágrimas del Niño son perlas riquísimas del tesoro divino; o que el arniño es menos blanco que la piel del Infante; o que son rojísimos los corales de sus labios, etc., etc.

A veces el tópico está tratado con especial acierto, como en el poema II:

*"Viendo José y María
nacer lleno de arrebol
al Sol, con suma alegría,
como era la noche fría,
fueron a tomar el Sol".*

O en el CCCLXIX, en que se habla de dos soles que al llorar provocan la alegría:

*"Fino el llanto prosigue
que amante fraguas,
que al ver llorar dos soles
se ríe el alma" (vv. 60-63).*

Aún más original es la estrofa siguiente en donde se cuenta cómo el Amor (Dios) se enamora de una Azucena (María), aprovechando el poeta para ensalzar el misterio de la perenne virginidad:

*"De una cándida Azucena
rendido se enamoró,
y aunque la Flor ha tomado,
se quedó intacta la Flor" (vv. 19-22).*

En el CXXII la noche del pecado se transforma metafóricamente en mañana luminosa por obra de Jesús, y su veneno recibe el antídoto de la Gracia, dulce y sabrosa como el manjar de los dioses:

*"Ya sucede a la noche la mañana,
ya al horror de la sombra el claro día,
ya, a la cicuta opuesta, la ambrosía,
néctares destilando entre candores,
endulza con ternezas los rigores" (vv. 33-37).*

Con frecuencia la metáfora viene dada por objetos o asuntos del Antiguo Testamento en que claramente, y con todo el peso de la tradición secular, pueden verse alusiones a lo navideño. El Niño es, por ejemplo, en el CLII, el Vaso del Maná, la Vara florida, etc.

A base de temas bíblicos también, la metáfora puede convertirse en otras ocasiones en hermosa parábola, a la que no falta su explicación. Verdadera parábola es, por ejemplo, todo el Recitado del CXLI que, tras una primera parte donde se narra la caída de una piedra desgajada de un monte, piedra que va creciendo y creciendo poco a poco hasta ocupar todo el mundo, termina con las palabras aclaratorias del poeta:

*"Oh Cristo, que es la piedra que cayendo
del monte de María está naciendo".*

El lector acostumbrado a manejar los textos bíblicos habrá comprendido enseguida que se trata de un comentario poético-navideño al texto del Deuteronomio (2, 34-35) que narra el famoso sueño de Nabucodonosor.

Las mismas parábolas del evangelio se parafrasean también. Sobre todo la del Buen Pastor y el Lobo. Y digamos, a propósito del pasto de los fieles, que precisamente la metáfora eucarística es una de las más frecuentes en ésta y otras colecciones semejantes, siendo el tema uno de los predilectos de nuestros poetas villancigueros, como tendremos ocasión de ratificarlo en las páginas finales del último capítulo del estudio.

Precisamente con una alusión a dicho tema comienza el Recitado del CXIII, que se constituye en una serie de citas de parábolas diversas del texto santo rápidamente enumeradas:

*"Eres de un gran Rebaño, en la grandeza,
Pastor, Pasto y Cordero en una pleza...
siendo de la Heredad en el lindero
el Racimo, la Vid y el Heredero...
¡Nacer tan pulidito y disfrazado
quien de un gran campo logra que se diga
es el Cultivo, Labrador y Espiga" (vv. 15-24).*

Por último, no escasean los poemas que desde el comienzo mismo o casi, se constituyen como completas ALEGORIAS.

Magnífico ejemplo es el que nos brinda el villancico XLIII: Jesús humanado es como una avecilla cogida en una trampa; se ha dejado engañar y apresar llevado de su amor al hombre. Y las seis extrofas (sextillas arromanzadas) van narrando la historia alegórica ordenadamente, desde el principio, desde la eternidad divina, insinuándose el tiempo de la creación:

*"Trinaba en su excelsa,
celeste mansión,
y cuando quería
hacía su voz
la perla, el lucero,
el ave, la flor" (vv. 17-22).*

Hasta el momento supremo del "habitabit in nobis":

*"De polvo de pajas
cubierto se ve hoy.
¡Ay, que cayó
el Pajarito en el lazo de Amor!" (vv. 57-60).*

A veces se recurre también a la alegoría de tema marinero, ofreciendo especial interés los versos del n.º LVII. Sus expresiones comienzan dando el aviso de que el barco se dirige a puerto con rumbo fijo, a pesar de los embate hostiles del viento. Evidentemente, el navío es el recién nacido que llega al puerto de la Encarnación triunfando de las asechanzas del enemigo infernal:

*"¡Haced la salva!
Que ya el Nazareno,
Real Capitana,
se ve tremolando
bandera Encarnada" (vv. 14-18).*

En el CXCIV el planteamiento es distinto. Se describe una tempestad en la que el navío corre el riesgo de irse a pique. Este no es otro que la naturaleza humana atemorizada ante los embates del infierno:

*"Mísera, cascada nave,
la humana naturaleza
del mar del mundo en las ondas
está corriendo tormenta" (vv. 1-4)*

La alegoría no es tan perfecta como en el caso anterior, pues aquí sí se aclaran los significados de los elementos que intervienen en el caso. La calma final vuelve con la aparición de la Paloma (María) con el ramo de oliva en su pico:

*"Ya la Paloma, Madre de la Vida,
con el ramo de oliva a los mortales
promete bienes y destierra males" (vv. 40-42).*

Conocido es también el atractivo enorme que sobre los poetas barrocos ejercían los temas mitológicos. No es extraño así que un villancico, el XVI, desarrolle en su primera parte una acción completa con base en la Odisea: Ulises se debate en la tempestad y todos los elementos se conjuran para impedirle alcanzar las costas de la "celeste Grecia". Leemos allí los nombres de Héctor y Aquiles, Neptuno y Anfitrite, Troya, Circe, Scila y Caribdis. En la parte segunda el significado queda bien patente: El género humano cercado de toda clase de peligros y, a pesar de ellos, seguro de su salvación.

Entre la alegoría y la parábola se mueve también, entre otros, el poema CXCVI, ya citado en páginas anteriores y que describe un gran mercado con toda clase de detalles: la lonja y una tienda de tejidos donde se regala la tela más ricamente tejida por el más ilustre de los fabricantes y traída de tierras lejanas en la mejor Nave. Por si algún lector u oyente despistado no cala en el hermoso sentido oculto, las últimas palabras alusivas a las treinta monedas de la traición de Judas le aclararán totalmente que la Tela misteriosa no es otra cosa que el Niño de Belén:

*"—De la moda es y del tiempo
y de duración eterna.
—Y ¿a cómo va, cuánto vale?
¿Qué es lo que he de dar por ella?
—Un alma vale, un sentido;
pero ya se ha dado a treinta" (vv. 34-39).*

En el último ejemplo que aducimos nos encontramos otra vez con una alegoría total, aunque su sentido no ofrece ninguna dificultad. Se trata del vill. número CXCVIII que comienza pidiendo a las flores y árboles de un hermoso valle que exhalen sus aromas mejores y ofrezcan sus mejores frutos, pues acaba de bajar de la altura un celoso Jardinero que lo cuidará todo esmeradísimo, sin regatear medio alguno —la Pasión al fondo— para el cultivo perfecto:

*"Si seca la tierra ingrata
necesitare de riego,
con su sudor y su sangre
regará tal vez el huerto" (vv. 19-22).*

El motivo central del romance es, como puede suponerse, el navideño:

*"A la media noche baja
al vergel con el sereno,
y con gotas de rocío
perlas forma en su cabello" (vv. 15-18).*

OTROS ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Aún podríamos hablar —incluso siendo discutible si tal tema debe englobarse dentro de lo estilístico o mejor de lo métrico— de lo que N. TOMAS llama COMPLEMENTOS RÍTMICOS, fruto del grado de exaltación a que el arte de versificar fue elevado en este período:

"La exaltación del verso en el Siglo de Oro se manifiesta principalmente en los diversos ornamentos añadidos a su estructura rítmica"⁽³⁾.

Como nos detendríamos gustosamente, si dispusiéramos de más espacio, en la frecuencia con que varios versos y hasta varias estrofas seguidas repiten, con innegable intencionalidad artística, diversos esquemas completos gramaticales, lo mismo morfológicos, que sintácticos sobre todo.

Más interesante nos parece, sin embargo, en un estudio como el presente, detenernos un poco en analizar con algún detalle los elementos rítmicos de procedencia popular. Son los que el profesor Alvar ha dado en llamar RECURSOS POPULARES⁽⁴⁾. Piensa él que éstos resultan del hecho de que los poemas se cantaban. Efectivamente; pero es aún más cierto que son efecto de su carácter popular, o popularizador, según declamos. El pueblo gusta, en efecto, de toda clase de efectos onomatopéyicos, exclamaciones continuas y juegos de efecto sonoro que completen una rima, aunque éstos no tengan con frecuencia ningún significado concreto, siendo sólo un juego intrascendente.

Algunos juegos o recursos de los que hablamos son descendientes directos de lejanísimos procedimientos de la poesía castellana primitiva y pueden enlazar nada menos que con fórmulas utilizadas ya en las mismas "jarchas" hispano-árabes, "llegando, a través del tiempo, a los poetas de hoy (Lorca, Alberti) y a las mil formas de los cantos regionales"⁽⁵⁾.

Se trata de fórmulas tan frecuentes como espontáneas y variadas, ya que la imaginación popular puede ser insospechadamente ilimitada. Mas hay dos géneros en los que abundan especialmente: los villancicos "de negros" y los "de gitanos". Sin duda, las gentes de raza negra y los gitanos fueron tradicionalmente un material humano con especial cercanía a las fórmulas del más genuino folklore.

En el n.º XVI se habla precisamente de una zambra gitana descrita por unos negros boquiabiertos y asombrados ante el jolgorio de las gentes de raza calé:

*"Y zaltaban y tocaban y ranzaban
y cantaban y bailaban muy aplisa".*

Y la exclamación de los negrillos no puede ser más espontánea:

"Ay, Jesús, que me muelo de lisa" (vv. 66-68).

Es en el estribillo, de todas formas, donde estas fórmulas típicamente populares afloran con una naturalidad mayor:

*"Usiá, usié.
Zambacutú,
zambacuté.
Y gugurugu, achu. cu.
pala Jesuncilisa.
Ay, Jesús, que me muelo de lisa" (vv. 30-35).*

(3) En *Métrica española*, p. 282, en donde se comenta que precisamente fue Góngora "quien poseyó más que ningún otro (poeta) el dominio de esta refinada técnica".

(4) En las pp. 44-47 de sus citados *Villancicos dieciochescos* de la Catedral de Málaga.

(5) Ibidem, p. 44. Se citan en Nota los *Cantos de boda judéo-españoles* reuñidos y editados por el mismo ALVAR (Madrid, 1971) y en ellos se pueden encontrar también claros ejemplos de estos usos populares. Otra fuente inagotable para comprobar esto mismo la constituyen las diversas colecciones de piecillas de nuestro teatro popular. En este sentido pueden consultarse con provecho títulos como los de José SUBIRA: *Tonadillas teatrales inéditas* (Madrid, 1972). Haciendo las oportunas comparaciones entre tales tonadillas y muchas de nuestras letrillas de maitines, comprobaremos fácilmente cómo verdaderamente muchos villancicos costumbristas podrían llevar el calificativo de "Tonadillas eclesiásticas".

Puestos a citar nuevos títulos, debe manejarse la imprescindible *Colección de entremeses, loas, balles...* de E. COTARELO, en la que igualmente encontramos repetidos los mismos tipos que hemos visto desfilar por las páginas de la Colección granadina que estudiamos (La edic. de la obra de Cotarelo, en los vols. 17 y 18 de la N.B.A.E., Madrid, Edit. Bailly-Baillière, 1916). Grandes semejanzas encontraremos de igual modo en los famosos *Sainetes* de Diego de TORRES VILLARREAL, aunque no sean tan conocidos y no estén tan divulgados como su *Vida* (Una moderna edic. muy práctica de estas piecillas es la de José Hesse en Madrid, Edit. Taurus, Temas de España, 1969). La misma samración de temas y rasgos populares encontraremos repasando los *Entremeses, loas y jécaras* de Luis QUINONES de BENAVENTE (2 vol. en la Catoc. "Ibris de Antón", edic. de Cayetano Rosell, Madrid, 1872-1876). Y las piecillas escénicas de Ramón DE LA CRUZ (Una edición al alcance

El XXIII nos presenta a unos negros que saben de "solfa" y que, como es obvio, solfean cantantemente:

*"Zulumbulupe, pol zol fa mi re.
Zalambalapa, pol zol la zol fa" (vv. 24-25).*

Los mismísimos Reyes de Oriente, todos negros según la fonética empleada por ellos en el diálogo del XXXIX, no desdeñan estas maneras tan populares:

*"¡Ay qué bon!
¡Ay qué bon va!
¡Ah, ah, ah!" (vv. 11-13).*

El tintineo de las castañuelas airoosamente manejadas por las gitanillas es imitado onomatopéyicamente en el XXXII:

*"Chaz, chaz, chaz,
qué bien zuenen laz castañetillaz
que repican laz gitanillaz
y en dulce armonía laz hazen hablar:
todaz a compaz, chaz, chaz, chaz" (vv. 9-13).*

Y el CCVI, ya desde sus versillos iniciales, trata de animar el ambiente festivo:

*"¡Hele, hele, hala,
gitanaz graziozas!
¡Hele, hele, hala,
trigueñaz, airozaz!" (vv. 1-4).*

Tampoco los poemas con personajes de naciones extranjeras se libran del procedimiento lúdico, según canta un personaje que acompaña a un francés y a un portugués en los versos del XIII:

*"qui eu cum miña gaita, faralera,
faré la tunadiña, faralá,
e cantaremos todus, faralera,
uno en pos otro luego, faralá" (vv. 29-32).*

El mismo portugués tampoco se siente retraído al cantar, prescindiendo de su tradicional orgullo:

*"Ay, cumbé,
ay, le, le, le.
Ay, Mínimo, que mata de amores Vocé" (vv. 43-45).*

Y el francés, con su característica acentuación aguda, pero más cerrada de lo habitual, añade:

*"Lanturulú, lanturulú,
la Fransa me computú" (vv. 67-68).*

También tienen cabida expresiones semejantes en aquellos villancicos que imitan las expresiones de las jácaras. El n.º XI repite el sonido que antes era utilizado para imitar a las castañuelas, pero que aquí sirve de onomatopeya de las palmadas:

*"Pues empiece Santaella.
Chas, chas, chas, siga Santurde.
Chas, chas, chas, cante Alcolea" (vv. 12-14).*

de todos, aunque parcial por el número de obras seleccionadas, es la de F. Gattí: *Doce sainetes*. En Barcelona, Edit. Labor, Textos hispánicos modernos, 1972). Finalmente, como obras de Autores varios, citemos también, citándonos a ediciones recientes y fácilmente asequibles, a Francisco GARCÍA PAVÓN: *Teatro menor del siglo XVII* (Madrid, Taurus, Temas de España, 1964), y a Hannah E. BERGMANN: *Ramiflete de entremeses y bailes. Siglo XVII* (Madrid, Clásicos Castalia, 1970).

Por el contrario, si en los villancicos de jácara resultan bastante naturales tales expresiones, donde más extraños pueden parecer es en los de más empaque lírico y apariencia culta, que no dejan de utilizarlas también. Se comprueba así una vez más el hecho de que los poetas son siempre conscientes de que escriben para el pueblo, y ellos procuran siempre popularizar. Sin que deba olvidarse tampoco que un cierto matiz folclórico matiza de popularismo incluso la poesía lírica más culta, habiendo sido utilizado el procedimiento por todos nuestros mejores vates nacionales, sin que falten en la colección de la Capilla Real referencias a algunos de ellos. Compruébese, por ejemplo, cómo suenan a Gómez Manrique o a Gil Vicente los sencillos arrullos del poema n.º CCLXVIII:

*"Ro, ro, ro,
que de hora en hora,
ro, ro, ro,
nuestro amor te adora" (vv. 12-15).*

En los más nobles versos alusivos a la imagen del Buen Pastor no se desdeña la imitación del grito típico con que suelen convocar a las ovejas descarriadas los guardianes fieles del rebaño:

*"Riii, cuál se me aleja,
riii, cuál se retira
la desgraciada,
la manchadilla" (vv. 21-24 del CCCI.XXXII).*

Igualmente es normal la imitación del canto del ave en los poemas que lo describen, como el CCLI:

*"Todos los pajaritos
te hacen la salva:
Pi, pi, pi, rompen
pi, pi, pi, charlan" (vv. 29-32).*

O el CCLXXXIV, donde el canto del pajarillo se entremezcla con las alegres exclamaciones de la pastorcilla que lo lleva en sus manos:

*"Pi, pi, ay qué lindo,
pi, pi, ay qué suave,
pi, pi, ay, qué hermoso,
pi, pi, ay qué amable" (vv. 5-8).*

Semejantes expresiones de cariño intenso e ingenuamente infantil matizan también con gran frecuencia nuestros versos, y algunas veces de modo excesivamente reiterativo. En otros casos el uso de ellas es más moderado y el acierto es mayor:

*"Ay, chiquití, chiquitito gracioso,
ay, queridí, queridito del alma" (vv. 21-22 del CCXXXI).*

ESTRUCTURAS METRICAS DE LOS VILLANCICOS

La parte en que ahora vamos a introducirnos es, en primer lugar, de una gran complejidad por la misma naturaleza del tema, además de por sus caracteres puramente técnicos. Pero es que, además, requiere ser tratada diferenciando en ella hasta tres aspectos claros: Se impone primero el estudio de LOS VERSOS que componen las letrillas, para examinar a continuación LAS ESTROFAS que con tales versos se componen. Y finalmente, entre unos y otras, van cobrando cuerpo las diversas ESTRUCTURAS FORMALES que hay que estudiar como el esqueleto en que el poeta vierte sus ideas sobre el misterio navideño.

1. LOS VERSOS

Cuando M. Alvar dice "que muchos villancicos son una verdadera poliantea", por supuesto que lleva toda la razón; pero lo más interesante es que fundamenta el hecho en la lírica tradición del nuevo romance, explicando cómo el romance, desde la época un poco lejana ya del Romancero General, no cesó de complicar sus formas, y así se comprendieron bajo tal denominación las más variadas canciones con metros diferentes, entre las que va a sobresalir la seguidilla¹⁶¹. Mas ello ocurre sin que desaparezca la estructura típica del romance, y con versos de todas las medidas e incluso con medidas diversas mezcladas.

Tal es la riqueza y variedad de este metro, que bien puede afirmarse que con él se enriquecen las otras formas métricas a las que presta su rima alterna asonantada. En este sentido sería incluso normal que colecciones como la que estudiamos fueran rebautizadas con el título de *Nuevos Romanceros Sagrados*.

Mas dejémonos de disquisiciones para centrarnos ahora en lo único que verdaderamente nos interesa, a saber, las distintas medidas de nuestros versos granadinos. Comenzaremos ordenadamente por las formas más breves, para examinar a continuación las más complejas, terminando con el análisis de diversos elementos no referidos exclusivamente al conjunto silábico.

BISILABOS Y TRISILABOS

Aunque en la práctica no existen de verdad estos versos muy cortos con entidad propia, lo cierto es que tampoco dejan de tener su representación en la Colección de la C. Real, aunque de forma aislada y muy peculiar. A saber, en pasajes con diálogos tan naturales que parecen prosa, o en estribillos intercalados en seguidillas u otras estrofas, en versos en eco, onomatopeyas, transcripción de ciertos recursos populares, etc.

Pueden valer, por todos los ejemplos posibles, los "Oigan" intercalados en el Estribillo del poema XXXV, con clara función apelativa; o las seguidillas del XLV que intercalan constantemente las exclamaciones "Mi Reina", "Regalo" y "Laureles"¹⁷¹.

TETRASILABO

Versos de cuatro sílabas pueden encontrarse en muchos casos muy similares a los descritos antes. Pero, además, aquí tenemos ya ciertos ejemplos de verdadera métrica tetrasilábica, como el Minuet del poema LXXVIII:

*"Soberano
Dios humano,
como hombre y como Dios,
de tu amable,
miserable
pueblo mira la aflicción".*

O la cariñosa redondilla, de sabor tan popular, del CCLXXVIII:

*"Qué gracioso,
qué chiquito
qué bonito,
qué amoroso" (vv. 39-42).*

¹⁶¹ En la p. 31 de *Villancicos dieciochescos*. Allí puede verse igualmente la cita de J. CHEN: *Laberinto amoroso* (Barcelona, 1518. Reeditado en Valencia, 1953, por José Manuel Blecuja).

¹⁷¹ Rudolf BAEHR explica cómo el verso tetrasilabo sólo comenzó a utilizarse como verso autónomo a partir del Romanticismo; en cambio, para que el verso trisilábico obtuviera la misma autonomía tuvieron que llegar los años finales del siglo XVIII únicamente (En las pp. 85-87 de su *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos. Reimpresión, 1973).

En el villancico CDX, más tardío sin duda que los citados antes, el tetrasílabo es el verso omnipresente a partir de la Pastorela:

*"Oh mi Niño
y mi cariño,
oh mi encanto,
no más llanto".*

Como es también el más importante, a partir de la Tonada, en todo el CDLXI:

*"Queridito
dulce Dueño,
desnudito
contra el ceño
del diciembre y de la escarcha"⁽⁸⁾.*

PENTASILABO

Con este verso pasamos de la situación de relativa escasez a la de gran abundancia. Los ejemplos serían ahora interminables. Los más abundantes son indudablemente los pentasílabos de los innumerables romancillos que con ellos se compusieron y a los que en el siglo XVIII se denominaba con el nombre de "Tiranas".

Pero se encuentra también, y mucho, combinado con versos de otras medidas, llevando el peso de la combinación. Lo vemos así en cuartetos y redondillas, quintillas, sextillas, séptimas, octavillas y décimas; o como pie quebrado; o, más todavía, como componente esencial de innumerables seguidillas simples o compuestas... Podemos resumir con Navarro Tomás que "A los breves precedentes del pentasílabo independiente en los siglos XVI y XVII, sucedió en el presente período (el siglo XVIII) un extenso cultivo de este metro"⁽⁹⁾.

HEXASILABO, HEPTASILABO Y OCTOSILABO

Si unimos en un solo apartado estas tres formas es, sencillamente, por no hacernos prolijos repitiendo en cada caso idénticas ideas sobre la enorme riqueza y variedad de estos versos y sus muchas combinaciones.

Puede servir como resumen totalizador el hecho de que, en general, en los villancicos barrocos, como género popularizado —y ya vimos lo que esto significa—, necesariamente tienen que sobreabundar todos los metros llamados de arte menor, así como las múltiples estrofas simples o combinadas en que ellos entran como elemento primordial.

ENEASILABO

Este verso, en cambio, constituye el reverso de la moneda por su gran escasez. A pesar de su antigüedad, pues ya hay testimonios de eneasílabos correctamente compuestos en las jarchas mozárabes,

[8] A la vista de los ejemplos citados, y pensando en otros similares, creemos que BAEHR ha ido demasiado lejos al afirmar que "hasta el Neoclasicismo, los tetrasílabos se han de considerar como versos carentes de autonomía" (Op. cit., p. 89). Sin embargo, de forma más ceruana a la realidad, en la p. precedente leemos que tal verso "se emplea conscientemente como verso autónomo tan sólo a fines del siglo XVIII".

[9] *Métrica española*, p. 319.

y a pesar de su cultivo en la poesía popular del Siglo de Oro, son escasos los ejemplos que aquí podríamos poner.

En efecto, sólo aparece en muy pocas combinaciones y en algunas de ellas incluso se podría pensar en una falta de destreza del poeta que, o se pasa de las ocho sílabas pretendidas, o no ha sabido llegar hasta las diez u once que necesitaba.

DECASILABO

Este metro, tampoco frecuentísimo, sí se utiliza con una frecuencia mayor que el inmediato precedente; o sólo, o alternando con algún otro, como ocurre en el tipo de seguidillas que recibieron la denominación de "reales" atribuidas a Sor Juana Inés, quien tanto las empleó en sus villancicos mejicanos. Veamos algún ejemplo granadino:

*"Razón tiene don Mendo Quijada,
pues si se nota,
no es bien visto que haga un hidalgo
pucheros ni ollas" (vv. 57-60 del XCV).*

Puede combinar también con versos más largos, como sucede en los seis cuartetos que constituyen las Coplas del n.º CIII:

*"Como el Niño a los viejos del limbo
de todos los males naciendo rescata,
vengo a ver si mis males por viejos
merecen los cure quien a todos sana" (vv. 44-47).*

Incluso constatamos la existencia de romances con versos decasílabos, como los constata M. Alvar en los villancicos malagueños, añadiendo el profesor que a este tipo de "coplas" se les conocía con el sobrenombre de "paisanas".

Especial gracia lírica tiene el verso decasílabo que, combinado con uno de seis sílabas, cierra la tonadilla y todas las coplas del poema CCXLII:

*"Anda, anda, anda,
como hay Sol, que tu Madre es el Alba".*

Más extraño resulta, desde luego, encontrar esta clase de versos en un cuarteto de introducción, como ocurre en el CCCLIII:

*"Tú que vienes del monte encumbrado
donde reina la paz y alegría,
donde nace el Cordero este día,
lo que viste, amigo, nos di" (vv. 1-4).*

Uno de los poemas con mayor número de decasílabos es el n.º CDLXII, de negros; los encontramos casi desde el comienzo, mezclados con un airoso tetrasílabo:

*"Ea, ea,
entre, pues, la gente de Guinea" (vv. 9-10).*

Para convertirse en la medida casi única desde el verso 25; terminando el poema en una alternancia con dodecasílabos agudos:

*"Viva, viva lo Chocorritillo
que ha veniro al mundo a tolicos salvar" (vv. 83-84)*

ENDECASILABO

La abundancia de este metro es tal que, si acaso, sólo puede ser superado por el conjunto de los versos que admiten en sus combinaciones métricas la forma del romance; es decir, los de cinco, seis, siete y ocho sílabas. Mas sin olvidar que también existe en nuestra Colección el romance "heróico", aunque sea en proporción mucho menor que los demás romances y romancillos.

En general, al endecasílabo se le reservaba el papel de participar más bien en formas de gran empaque y nobleza, como la Silva, la Sexta rima, la Octava, etc. Sin olvidar que en el uso de este verso influyó también decisivamente el gran peso cultural de lo musical italiano. Ese es precisamente el motivo de que todos los Recitados utilicen siempre este metro, o bien solo, o acompañado de heptasílabos en diversas combinaciones; sin olvidar los frecuentísimos pareados, sobre todo en los momentos finales de las series.

En resumen, que el verso de once sílabas no falta en ningún momento desde el primer año, en que ya podemos atestiguarlo documentalmente. Véanse, como ejemplos muy significativos, los pareados con que comienza el villancico más antiguo, el primero de los cantados en 1673:

*"Oh, con qué majestad, oh, con qué Gracia
marcha la hermosa emulación del Alba,
del Sol de Justicia flamante carroza
que en todo se lleva la gala y la gloria
y a la oscura noche su horror atropella
porque con ella la Aurora se estrella!
¡Qué majestad, qué gala, qué belleza!
¡Jamás gozó la tierra tal grandeza!
¡Prevengan luminarias, hagan fiestas,
que a la medianoche llegará Su Alteza!"*

Y a continuación los versos del villancico último, de 1830, del que transcribimos precisamente el endecasílabo final precedido por dos heptasílabos, con el segundo de los cuales va rimando:

*"Que el Hijo del Eterno,
desde su excelsa gloria,
desciende al mundo a darnos la victoria".*

DODECASÍLABO Y OTROS VERSOS COMPUETOS

Es extraño, de entrada, hablar de versos compuestos en una clase de poesía que intenta acercarse al pueblo y ser gustada por él. Y creemos, efectivamente, que no los hay, o los que hay no son auténticos en general. Pues, aunque ciertamente hemos localizado versos hasta de catorce sílabas, sólo se trata de una forma de escribir lo que podrían haber redactado sus anónimos autores de otra forma. Por citar un caso concreto y muy claro, el verso siguiente, del poema CDXLII, va haciendo de estribillo entre otros versos de arte menor y carece verdaderamente de autonomía métrica, pues es sólo una exclamación de cariño que admitiría cualquier otra forma métrica: "pulidito, gracioso y enamorado".

Los versos de doce sílabas, en concreto, si abundan más, en tanto que los de trece apenas existen. Advirtamos que, de todas formas, algunos podrían haberse estructurado igualmente en dos versillos hexasílabos y otros contienen evidentes fallos técnicos, siendo claros ripsos o arreglos del copista poco experto que ha añadido una conjunción o un artículo al endecasílabo original. Mas no siempre hay descuidos, desde luego. Así, no son nada casuales las parejas de dodecasílabos que van alternando con dos hexasílabos en todas las coplas del poema LVIII.

*"No llores, sosiega,
reprime los males,
pues los corazones las telas te ofrecen
o para envolverte o para abrigarte" (vv. 24-27).*

Por citar algún ejemplo más de los que nos parecen auténticos y bien contruidos, con elegante musicalidad y ritmo perfecto, léanse algunos de los dodecasílabos agudos que cierran todas las Coplas del villancico CDVII:

*"Alabemos esta Aurora bella
que en la nochebuena nacido nos da
el Rocío sagrado del cielo
que en su puro vientre se quiso hospedar".*

OTROS ACCIDENTES DEL VERSO: EL ACENTO ESDRUJULO

En general, la acentuación esdrújula de un verso es muy poco utilizada. Y menos aún si no se trata de casos aislados, sino como repetición regular a lo largo de varios versos o de una estrofa completa. Sin embargo, produce una sonoridad muy especial, convirtiéndose así en efecto muy buscado adrede por versificadores que intentan conseguir gran variedad en el juego rítmico.

En las letrillas de maitines en general, y en las granadinas en particular, tales versos se encuentran en una proporción nada desdeñable. Y desde luego, con frecuencia son empleados también para conseguir aquel efecto cómico que los tratadistas les atribuyen.

Lo que no es tan frecuente, y por eso mucho más atractivo, es que los versos esdrújulos llenen por completo los treinta versos de un poema nada jocosos o lúdicos, sino de clara intención lírica. Es el caso del número IC, "No silbéis, piélagos", en el que sólo el primer verso del Estribillo tiene ritmo grave:

*"Quedo, quedo,
y en mudo sosiego plácido
no inquiete el ánimo
el pico músico,
el blando anhélito
ni el verde vástago" (vv. 9-14).*

Otro recurso utilizado con cierta profusión consiste en colocar el vocablo esdrújulo al comienzo de cada verso a lo largo de largas series estróficas, arromanzadas y agudas en el caso de las Coplas del CCCXII:

*"Místico Pastorcico,
hágote gracias hoy
viéndote que cumpliste
máximas de tu amor" (vv. 21-24).*

La misma combinación puede alternar incluso con versillos agudos de distinta medida, adquiriendo el conjunto una sonoridad extraña y bastante original, como ocurre en las Coplas del poema CCXXXI:

*"Páramos de Belén
fúnebres quejas oyen
de tu amor,
viéndoles a los hombres
miseros no atender
a tu clamor" (vv. 45-50).*

EL VERSO AGUDO

Es mucho más abundante, hallándose en todas las etapas y en todas las combinaciones métricas. Destacamos el gran número de romances, de cualquier medida, con sus versos pares agudos, y los versos agudos también de innumerables sextillas, octavillas, octavas y décimas.

Pormenorizamos otros ejemplos más llamativos, como las frecuentes series completas de versillos todos agudos. Así, los que componen el Aria del LIII, con un ritmo de marcha que los justifica:

*"Descanse el dolor,
respire el pesar,
pues para triunfar
del dura furor,
gigante el Amor
ya toca a marchar"* (vv. 24-29).

O estos otros, más cortos aún —de cinco sílabas—, del LXII:

*"Pequeño Amor,
no más vivir;
quiero morir
por tu esplendor,
que no he de hallar
para morir
muerte mejor"* (vv. 39-45).

A veces, la excesiva abundancia de versos continuos con este ritmo agudo llegan a hacer desagradable y pesada la lectura de determinados pasajes, defecto que se disimularía sin duda mucho mejor con la música instrumental y el canto.

VERSOS DE PIE QUEBRADO Y VERSOS EN ECO

El primer ejemplo de los no muy abundantes pies quebrados que encontramos en la Colección es un verso de estribillo en medio de un quinteto agudo, en el villancico III:

*"Si las dichas, riquezas y honores
del bien deseado cumplidas están,
no quiero más,
pues cumpliendo el Amor su palabra
no me queda qué desear"* (vv. 23-27).

Llamamos a este verso "de estribillo", ya que con sentido alternativamente afirmativo ("sí quiero más") o negativo, como el del ejemplo aducido, se va repitiendo en el centro de todas las Coplas.

Otras veces es difícil decir si hace papel de verdadero pie quebrado, o sólo de verso en eco, o quizás de ambas funciones al mismo tiempo. Personalmente pensamos que, tratándose de poesía para cantar, está más cerca del eco, pues es el efecto que más puede advertir el oyente. Es ése el caso de todas las estrofillas del CLXIX:

*"Fue el caso que una serpiente
maldiciente,
a la primera mujer,
por saber,
le engañó con cierta fruta
como astuta,
y dio con todo al través.
Eso es"* (vv. 17-24).

Algo semejante ocurre con los trisílabos alternos del XXVIII, aunque la rima asonante disminuya en este caso el valor repetitivo del eco:

*"Dibujen lazos conformes
las flores,
imiten líras sonoras
las ondas,
retraten selvas confusas
las plumas,
derramen lumbres doradas
las llamas" (vv. 14-21).*

Un ejemplar raro y originalísimo de verdadero verso en eco lo encontramos en tres momentos seguidos, seis versos, del poema XL, donde sólo se ajusta totalmente a la norma clásica la primera repetición:

*"Pues con dulces requiebros,
quiebros,
las dos suaves aves,
aves serenas,
formen con blandos truecos
ecos de estrellas" (vv. 21-26).*

Más clásico, en cambio, es el caso del CCXI, en cuyas Tonadilla y Coplas encontramos numerosos ejemplos de un eco perfectamente conseguido, con la particularidad además de que el mismo vocablo sirve de comienzo al verso siguiente:

*"Ese varón bendito
y esa Doncella
Ella,
Ella intacta y él santo,
son nuestra Estrella
bella,
Bella gracia se junta
en El y en Ella".*

VERSO SUELTO

Poco o nada diremos de él, aparte de constatar que se encuentra con cierta frecuencia, y casi siempre en las diversas estrofas utilizadas como Estribillos líricos tras la Introducción.

VERSO PARTIDO

Aunque se encuentra en pocas ocasiones, nunca deja de percibirse su peculiar efecto rítmico. El ejemplo que citamos está documentado también en la catedral de Málaga en términos de igualdad completa. En verdad, como advierte ya M. Alvar, son versillos tetrasílabos que es necesario agrupar por parejas al terminar en sendos octosílabos agudos sin división posible⁽¹⁰⁾. Para que la sensación sea más perfecta, tanto en Málaga como en la Capilla Real son cantados por dos solistas que alternan las voces de Jesús y María en amoroso diálogo:

(10) *Villancicos dieciochescos*, p. 41.

—*Me complaces.* —*Te venero.*
 —*Madre mía.* —*Mi Señor.*
 —*Yo te busco.* —*Yo te quiero.*
Recreándonos los dos" (vv. 7-10)

2. LAS ESTROFAS

Advirtamos de entrada que nuestra Colección es tan rica y variada en toda clase de combinaciones métricas, que debe darse por sentada la absoluta imposibilidad material de revisar detenidamente todas las estrofas y sus variedades. Iremos repasando ordenadamente las estrofas más conocidas para que tal riqueza se nos haga patente.

Mas en realidad, solamente la lectura atenta de los mismos poemas, tan complejos algunos, nos hará comprender todas sus posibilidades.

PAREADOS

Desde el primer verso de todo este corpus poetico se encuentra inmerso el lector en un verdadero cúmulo de pareados cuya primera tirada, en el caso del primer villancico granadino, se prolonga hasta el verso 20, repitiendo luego tras cada Copla:

*"¡Plaza, plaza,
 que viene a la tierra la Luz de la Gracia".*

En todo un síntoma de la abundancia que anunciábamos. Y así hasta casi el fin de la Colección, ya que sólo en el villancico que hace el número CDXCI encontramos las últimas muestras:

*"Tal dicha, tal ventura es bien asombre:
 bajar un Dios por elevar al hombre" (vv. 12 y 13).*

No ocultaremos que los ejemplos aducidos forman parte de silvas diversas u otras estrofas aliradas, tan frecuentes. O sea, que no son pareados populares, sino cultos.

TERCETOS Y TERCERILLAS

Estas dos estrofas no son, en cambio, muy abundantes; a no ser que clasifiquemos como tales a las segundas mitades de las seguidillas compuestas, que estudiaremos aparte.

En los Estribillos no faltan, de todas formas, los grupos de tres versos, algunos con estructura muy libre y el verso central suelto:

*"Suene, dale,
 que el chas chas de la esquila
 el son nos hace" (vv. 14-16 del CCLXXII).*

En algún caso, el primero de los tres es el verso más largo, decasilabo en el ejemplo que reproducimos y que encabeza el villancico VII:

*"¡A la gala del Niño, pastores!
 Vaya de gusto,
 vaya de amores"*

Los ejemplos más escasos son aquellos que mantienen idéntica rima en los tres versos con acentuación aguda, como ocurre en el siguiente sonsonete dialogado de un poema de negros:

—Yo vi no sé qué
—Pues yo lo dilé.
—Pues yo lo dilé" (vv. 16-18 del XVI).

En otras ocasiones las tercerillas monorrimas y agudas se presentan en diversas series continuadas, más o menos largas, pero indiscutiblemente muy rítmicas.

*"Deja besar
tu planta real,
divina Deidad.
Permíteme a mí
el alma rendir,
hermoso Adalid"* (vv. 23-28 del LII).

ESTROFAS DE CUATRO VERSOS

Al entrar en este apartado el panorama vuelve a enriquecerse de forma casi abrumadora. Cuartetos y redondillas sobreabundan, más las primeras que las segundas; y no faltan tampoco los cuartetos y los serventesios, aunque el número de estas estrofas con versos de arte mayor sea más pequeño.

La palma se la llevan las cuartetos de rima alterna, pues los romances casi siempre se estructuran así, y ya sabemos que ellos son la forma métrica más representativa de estas colecciones. Pero este aspecto, así como todo lo referente a las seguidillas —estrofas de cuatro versos también— debe ser estudiado de forma independiente. Por ahora nos bastará con citar algún caso que muestre alguna particularidad, como el de estos versos arromanzados con tres heptasílabos y endecasílabo final en todas las Coplas del villancico XV:

*"Un duro leño sirve
de regalado catre
donde para el descanso
lo rígido hallaréis y no lo suave".*

Se trata de la famosa "endeche real" en series de romance, bastante utilizada por algunos poetas gongorinos.

Muy original es la fórmula, arromanzada también y aguda, que en las Coplas del CLXXI mezcla dos octosílabos con un decasílabo y un verso compuesto de doce sílabas al final:

*"En los campos de Belén,
con alegría y solaz,
serafines, luceros y pajas
mezclados inundan de gloria un portal".*

A causa de ejemplos semejantes Navarro Tomás ha podido escribir que "En muchos casos el cuarteto ha servido para ensayar contrastes rítmicos" muy heterogéneos⁽¹¹⁾.

La costumbre tan difundida de escribir seguidillas con breves estribillos hace que los poetas de letrillas para maitines incluyan también complementos similares en cuartetos normales, como las Coplas del CDXXX que citamos para concluir este repaso:

(11) En la p. 53 del *Repertorio de Estrofas españolas* (Nueva York, Edit. Las Américas, 1968).

*"A maitines me han traldo,
 ¡Ay, Jesús!
 mas yo por mí no viniera,
 que a maitines vienen muchos,
 ¡Ay, mi Dios!
 a maitinar y no rezan"* (vv. 59-64).

QUINTILLAS Y QUINTETOS

Tampoco son éstas las estrofas más abundantes. Pero en un conjunto de poemas tan amplio y rico como el que estudiamos no puede por menos que haberlas y para todos los gustos. Incluso con versos de estribillo, aunque en el ejemplo de quinteto agudo y heterosilábico que presentamos primero, el tal estribillo aparezca a continuación de la estrofa propiamente dicha e independiente de ella, como redondeando su sentido y su poética musicalidad:

*"Ay, divino Amor,
 que aunque tiembla al sentir los rigores
 del frío Aquilón,
 es su pecho del fuego más puro
 la esfera mejor.
 ¡Ay, divino Amor!"* (vv. 18-23 del n.º XXXIV).

El procedimiento de repetir al final un verso que ya estaba incluido en el cuerpo de la estrofa —que era el verso primero en el caso citado— se da con cierta frecuencia en la poesía cantada para permitir que el coro se uniera al final a las palabras que acababa de cantar el solista y las refrendara. Sucede así también en el comienzo del estribillo siguiente:

*"Suenen, resuenen
 alegre el bullicio
 que al Niño festeje,
 brindando alegría
 que afectos demuestre:
 Suenen, resuenen"* (vv. 9-14 del LII).

En el ejemplo siguiente —del LIII— los tres solistas que cantan el comienzo utilizan cada uno un quinteto alirado de gran elegancia, con los dos últimos versos pareados como en el primer modelo de lira garcilasiana, pero haciendo endecasílabo también el verso inicial que, sin embargo, queda suelto en lo que a rima se refiere:

*"Ya de la noche la tiniebla ruda
 en reflejos transforma los horrores,
 y cuando a sus albores
 las sombras se retiran,
 tiernas las flores ámbar respiran".*

En lo que a quintillas más clásicas se refiere, ya desde el mismo comienzo de la Colección granadina podemos encontrarlas con esquemas métricos calcados de los modelos primitivos. Así, estos versillos con rima abaab tomados del villancico II:

*"Los tesoros y riquezas
 de su infinito saber
 tomó con suma grandeza:
 mas en razón de pobreza
 lo pudieron envolver"* (vv. 30-34).

ESTROFAS DE SEIS Y SIETE VERSOS

En los esquemas de sextillas, sextetos y septetos tampoco faltan aquí y allá las combinaciones más originales; aunque los ejemplos más abundantes son aquellos que proceden de la unión de dos tercillas o tercetos, y de terceto y cuarteto respectivamente.

La llamada Sexta Rima, introducida tardíamente en la versificación española, abunda bastante en los solemnes versos de recitados diversos con el esquema más clásico (ABABAA); y en similar abundancia se pueden encontrar, en semejantes recitados también, los sextetos y septetos alirados.

Destacaremos especialmente otros modelos más originales, como la extraña y marcial Aria del LIII, con todos sus versos agudos:

*"Descanse el dolor,
respire el pesar,
pues para triunfar
del duro furor,
gigante el Amor
ya toca a marchar"* (vv. 24-29).

Cuando a todos los versos agudos se unen medidas tan escasas como el eneasílabo o el decasílabo, el efecto es poco válido estéticamente, como ocurre en las Coplas del CCXIII, tan poco musicales:

*"En tu pecho vive el ardor
que con tan alto, inmenso valor
regar quiere su rosicler.
De los hombres a infiel rigor
deseando morir tu amor
cuando apenas llegó a nacer"* (vv. 45-50).

ESTROFAS DE OCHO, NUEVE Y DIEZ VERSOS

En las Arias abundan especialmente las octavillas, compuestas por dos cuartetos simétricas unidas siempre por la rima de sus dos versillos finales; como en el ejemplo siguiente, que en cuarto y octavo lugar lleva sendos versos quebrados tetrasilábicos:

*"Si el águila veloz,
abandonando el nido,
al sol ha pretendido
volar ciega,
hoy la métrica voz
de unos finos pastores,
buscando sus ardores
al Sol llega"* vv. 9-16).

Semejantes a las octavillas descritas son, en ciertos aspectos, algunas décimas compuestas por quintillas simétricas en las que riman también sus versos finales respectivos. De todas formas, los modelos más frecuentes de las dichas dos clases de estrofas son aquellos en que, con versos de igual medida, la rima final es aguda en las dos semiestrofas. Transcribimos, entre los innumerables casos posibles, el Aria final del villancico CXXXI:

*"Así como el arroyo
desliza su corriente
y en el florido valle
descansa dulcemente*

*su líquido cristal,
así va mi cuidado
donde su dicha siente
con gozo arrebatado
que anhela dulcemente
la esfera del portal".*

Sin duda que estas abundantísimas estrofas agudas, las octavillas en particular, contribuyeron en gran medida al empuje irresistible con que entraron a ocupar un lugar preferente en la métrica romántica, a causa, sin duda, de su gran musicalidad.

Mas no faltan tampoco otras octavas con versos de arte mayor, como las octavas reales, o algunas otras formas que derivan de ellas, siempre con su inconfundible díptico pareado final; o las octavas aliradas, con idéntico final también.

La estrofa de nueve versos, lo mismo que ocurría y comentábamos antes a propósito del verso de nueve sílabas, no ha sido estructura especialmente atractiva para los poetas de España en ningún momento de nuestra historia literaria. Mas tampoco dejan de encontrarse en la Colección algunos ejemplares.

OTRAS ESTROFAS MAYORES

Existen igualmente. Sobre todo en aquellos poemas de los primeros tiempos que contienen estribillos de estructura popular, heterométrica y multiforme casi siempre. Sucede, sin embargo, que conjuntos estróficos tan amplios son difíciles de clasificar con seguridad, pues casi siempre se podrían subdividir en grupos menores. Ocurre así, por ejemplo, en bastantes ejemplos de Pastorelas y Coplas con versillos cortos muy numerosos que únicamente se relacionan entre sí por los versos agudos que ocupan los puestos noveno y final. Así sucede en el poema CCLIX, donde se encuentra una de las que podemos considerar como más largas estrofas, una catorceava aguda; y ocurre que la tal catorceava ni siquiera puede subdividirse en semiestrofas simétricas, pues una de ellas tiene nueve versos y solamente cinco la otra:

*"Un pastorcito
que es muy lindito.
un Niño tierno
que es Dios eterno
y un Rey amante
que es Niño infante
es el encanto
por quien yo canto
esta canción.
Y si está buena,
no me da pena
oir las quejas
de mis ovejas,
pues suyas son" (vv. 21-34).*

ALGUNAS FORMAS ESPECIALMENTE REPRESENTATIVAS: ROMANCES Y SEGUIDILLAS

Advertiremos de entrada que creemos innecesario hablar de otra de estas formas especiales y de las que en la Colección abundan más: LA SILVA. Sencillamente, porque su enorme abundancia queda ya expuesta implícitamente en la parte que dedicábamos a hablar de pareados y otras estrofas que suelen estructurarse combinando versos de siete sílabas y de once. Recordemos, de todas formas, que la silva está presente de principio a fin; y casi siempre con un tono tan solemne y ampuloso que disimula bastante su misión "popularizadora". En todo el siglo XVIII se utiliza muchísimo la mezcla a base de hepta y endecasílabos; aunque se utilizan más aún largas tiradas de endecasílabos solos, de modo que llegan a escribirse exclusivamente

con ellos obras de teatro completas, haciéndolo así incluso algunos autores tan poco "graves" como el villanciquero Diego de Torres Villarroel⁽¹²⁾.

EL ROMANCE

Es sin duda, en el conjunto de sus varias combinaciones silábicas, la forma poética más abundante de nuestra Colección, tal y como ya hemos tenido ocasión de comentar. Los romances aparecen constantemente y en todas las combinaciones imaginables, sin olvidar las tiradas que mezclan medidas diferentes, incluyen estribillos diversos y no desdennan los más originales recursos populares, exclamaciones, onomatopeyas, etc., etc. Incluso hay numerosos casos de poemas completos con la misma rima arromanzada de principio a fin, sin que sea obstáculo para mantenerla ni siquiera el que haya versos de medidas diferentes y estructuras variadas, como Introducciones, Estribillos, Tonadas, Pastorelas... Tal hecho nos parece la mejor demostración de que estas letrillas para ser cantadas en maitines entroncan con las formas más auténticas y primitivas de nuestra tradición poética popular.

Por lo que respecta a las diferentes clases de romances, en las Introducciones abunda especialmente el de ocho sílabas. Sin duda, por ser el más apropiado para la narración ágil y espontánea habitual en esos momentos iniciales. Mas también existen poemas completos con tal medida.

El romancillo de cinco sílabas aparece con frecuencia en largas tiradas de coplas muy musicales, aunque romancillos así también los hay completos, como sucede en el caso del villancico CLXVII ("Bella pastora"). Sin embargo, lo más frecuente es que el versillo de cinco sílabas combine con el de siete, formando una mezcla de alternancias que dudamos si llamarla *romance de seguidillas* o *seguidillas arromanzadas*. Es una palpable demostración de cómo pueden llegar a fundirse en uno solo los dos tipos estróficos más abundantes, tal y como puede comprobarse leyendo, por ejemplo, algunas expresiones del poema n.º CLXX en su comienzo:

*"En el portal se ha entrado
una zagala
tan alegre que tiene
cara de pascuas:
Si nos vende alegrías,
eso hay en casa".*

Proliferan también los romancillos de seis sílabas, y subrayamos de nuevo la tendencia general que todas estas formas métricas con versos de arte menor tienen a la rima aguda, sin duda por incluirse en poemas que no tienen sentido sino por la música.

El romance de siete sílabas —endecha—, además de mezclarse con el de cinco, como acabamos de decir, puede formar tiradas ilimitadas en forma de Lira, pudiéndose hablar en tal caso de "romance alirado" o de "lira arromanzada", de forma semejante a lo que sucedía con las seguidillas.

Si pasamos a ocuparnos del romance heroico endecasílabo, un estupendo ejemplo lo tenemos en las coplas del poema XII, con rima aguda para mayor originalidad. O los cuarenta y dos primeros versos del CCCX, en donde se advierte la particular circunstancia de alternarse en la narración las cuartetos hexasilábicos con los cuartetos de once, sin que deje de percibirse siempre la rima única de —do:

*"Defiéndenos, Señor, oye los ruegos
de tu pueblo afligido y humillado.
No permitas que al templo, a las mujeres
ni a los niños insulten viles manos.
Pero ya Holofernes
llega con el mando,
del grande Nabuco
a hacernos esclavos".*

(12) Como ejemplo de lo que comentamos pueden verse las obrillas del salmantino tituladas "Sainete del duende" o "Sainete y baile de duendes" (En *Sainetes*, Madrid, Taurus, 1969). Más justificado, sin embargo, parece el uso de estas medidas en los poemas escritos con fines exclusivamente didácticos, como es el caso del conocidísimo poema sobre *La música*, de IRIARTE.

LA SEGUIDILLA

No es una forma nueva en la métrica del Siglo de Oro. Su antigüedad remonta a las mismas "jarchas" mozárabes en las que ya se percibe con claridad su ritmo característico. Pero como después cayó en el olvido de poetas y tratadistas, sí puede hablarse de una novedad al menos relativa. En general, en este resurgir del género, la seguidilla se forma a partir del villancico en un proceso de lenta transformación, ya que dentro de la variedad estrófica de éste había también aquella. Como afirma el crítico prestigioso, la canción con ritmo de seguidilla "era antigua, aunque parecía algo nuevo... Seguía alimentándose de una tradición que no se interrumpe... Pero decía las cosas de otra manera"^[13].

Incluso, para que tenga mayor interés en este trabajo que estudia una poesía cantada, quizá sería mejor escribir que la seguidilla "cantaba" las cosas de otra manera, pues "es innegable la importancia que la nueva boga de las seguidillas tiene en la evolución de nuestra poesía cantada. Posiblemente esa idea, que se apoderó por igual de todas las gentes..., contribuyó más que ninguna otra a la evolución del romance lírico, lo mismo que a la transformación de las letras"^[14].

Es realmente innegable que la forma de la seguidilla era capaz de admitir unos aires y ritmos bastante más alegres y variados que los utilizados normalmente en las antiguas tonadas de romance. Por eso son tan a propósito las citas consabidas de Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, cuando dice que las seguidillas "suelen en el alma hacer cosquillas" (I, v. 276) y en el cap. XXXVIII de la parte II del *Quijote* donde, a propósito de esta forma métrica, habla de "el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos, y, finalmente, el desasosiego de todos los sentidos".

El hecho es que ya en el mismo siglo XVI terminó definitivamente imponiéndose el nuevo tipo estrófico que no cesaría de afianzar su pujanza en las dos centurias siguientes, llegando a constituirse, como lo afirman tratadistas y poetas de la época, en el "verso de moda".

Dando por supuesta, por tanto, la superabundancia de estas estrofillas y dejando a un lado ya las generalidades, ocupémonos ahora de las diferentes seguidillas de nuestra Colección.

Tal vez venga bien señalar, de entrada, cómo ellas mismas, en sus mismos versos, confirman la estima general en que eran tenidas por el gran público. Así, cuando en el villancico LXXXI se discute si es mejor el Recitado italiano o la estructura española tradicional, el poeta sentencia de esta manera:

*"Halladme en el paraje que más brilla
metro igual a una buena seguidilla".*

Sobre su abundancia y alegre espíritu dan igualmente testimonio los versos 21 al 24 del poema CDXIII:

*"Vaya de seguidillas,
verso corriente,
y a mi Niño divierta
lo que le duele".*

[13] SANCHEZ ROMERALO, en las pp. 86-87 de su trabajo fundamental sobre *El Villancico* (Madrid, Edit. Gredos, 1969). Otros datos sobre la antigüedad de esta forma métrica pueden verse en el trabajo igualmente imprescindible de E. GARCIA GOMEZ: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco* (Barcelona, Seix Barral, 1975). O en sus otros libros y artículos, como el de *Todo Ben Quzman* (Madrid, Gredos, 1972), o como el titulado *Métrica en la Moaxaja y Métrica española* (Publicado inicialmente en *Al Andalus*, XXXIX, 1974, pp. 1-256).

[14] FERNANDEZ MONTESINOS, José: *Romancerillos tardíos*. Salamanca, Anaya, 1964, pp. 25 y 26 de la Introducción.

El comienzo del CDXXXVI insiste de nuevo, agregando una nueva cualidad: el ser un metro de buen gusto:

*"Vaya de seguidillas,
verso corriente
que no hay gente de gusto
que no lo apruebe"* (vv. 1-4).

Para añadir a continuación que todos, sin excepción, quieren cantar estrofas semejantes:

*"porque no hay boquifloja
ni boquifuerte
que en cantar seguidillas
ya no se esmere"* (vv. 7-10).

Ni siquiera sería necesario explicar que abundan, sobre todo, los dos modelos fundamentales y clásicos de seguidilla: la simple (7a 5b 7c 5b), y la compuesta, que añade otros tres versillos al esquema anterior (5d 7e 5d).

Donde más abundan estas estrofas tan características es en las Coplas o estrofas que, a veces, se llaman precisamente "seguidillas" de forma expresa, habiendo incluso unos tipos específicos de poemas que, ya en su encabezamiento, llevan como título el de "Villancicos de seguidillas". Ni faltan tampoco ejemplos en que las seguidillas, simples o compuestas, lo llenan todo de principio a fin, como ocurre con los cincuenta y tres versos del CCXL:

*"Dicen que, Sol hermoso,
naces con alas,
y que todos los males
con ellas sanas.
Bátelas, Niño,
para borrar del mundo
tantos delitos".*

Subrayemos a continuación, como fenómeno peculiar, que no faltan igualmente seguidillas doblemente compuestas, que llevan por tanto, tras la primera estrofa simple de cuatro versos, dos tercerillas con rima diferente.

La inclusión de breves y menos breves estribillos es otro de los fenómenos que, en las seguidillas, debemos subrayar especialmente por su variedad y riqueza. Tales estribillos van desde la fórmula más simple —el añadido de una sola palabra—, hasta los casos más complejos que añaden un verso completo a continuación de cada uno de los cuatro clásicos del modelo de seguidilla simple. Veamos sendos ejemplos de ambos casos:

*"A mi enamoradoito,
—Regalo—
que está en las pajas,
no quiero hurtarle el cuerpo
—Regalo—
porque es mi alma"* (vv. 21-26 del n.º XLV).

*"En un portal muy pobre
—Pero qué hermoso—
su Madre amada
—Pero qué bella—
no sin grande misterio
—Pero qué gloria—
le tiene en fajas"* (vv. 35-41 del n.º CDXXXIX).

Con respecto a las medidas de los versos, y dando por descontado que las seguidillas más abundantes aquí son las de formas clásicas que antes describíamos, reseñamos dos estructuras de las llamadas, desde la época de Sor Juana Inés de la Cruz, "seguidillas reales": las muy frecuentes que mezclan 10 y 6 sílabas, como los versos 13-16 del poema LIV:

*"Atención, que sus gritos previenen
el gozo y la fiesta.
Atención, que al que está más dormido
sus voces despiertan".*

Y también las menos abundantes de deca y pentasílabos que cierran nuestro repaso con un ejemplo tomado del villancico costumbrista XCV:

*"Todo aquel que de sólo papeles
pasa la vida,
no se diga "fulano es hidalgo",
"sino polilla". (vv. 87-90).*

3. ESTRUCTURAS DIVERSAS EN LOS VILLANCICOS DE LA CAPILLA REAL

Terminemos este recorrido por los aspectos formales de nuestras letrillas navideñas haciendo un recuento casi esquemático de sus estructuras. Y destaquemos igualmente que este punto podría desarrollarse en forma casi idéntica si estudiáramos sólo los aspectos musicales, ya que dichas estructuras son tanto melódicas como literarias y con importancia similar.

Antes de entrar en descripciones pormenorizadas, releamos al tratadista que nos ha orientado ya en alguna ocasión anterior, para advertir que en su descripción general podemos encontrar embrionariamente todas las posibilidades que iremos estudiando a continuación:

"Constan los villancicos —dice DIAZ RENGIFO en su *Arte poética española*— algunos de Introducción, Estribillo y Coplas; otros de sólo Estribillo y Coplas; otros de Introducción, Estribillo y Recitativo; otros de Recitativo sólo; y otros de Coplas solas" (pp. 52-53 de la edic. cit.).

Pasando ahora a centrarnos específicamente en los poemas de nuestra colección granadina, todos los villancicos de la Capilla Real los vamos a considerar divididos estructuralmente en tres grandes grupos, a saber:

- A. ESTRUCTURAS TRADICIONALES CASTELLANAS
- B. ESTRUCTURAS ITALO-TEATRALIZANTES
- C. ESTRUCTURAS COMBINADAS CASTELLANO-ITALIANAS

A. En el grupo de las ESTRUCTURAS TRADICIONALES, los poemas más numerosos son los que comienzan todo con una INTRODUCCION. La fórmula más frecuente es la que incluye

INTRODUCCION · ESTRIBILLO · COPLAS · ESTRIBILLO

Más abundan también, ocupando un indiscutible segundo lugar, los poemas que sólo constan de

ESTRIBILLO · COPLAS · ESTRIBILLO

De acuerdo con estos datos, es cierto que nunca se abandona por completo la estructura del villancico aquel de los tiempos primeros que añadía diversos comentarios estróficos al breve cantarcillo popular repetido tras cada uno de ellos. Aunque es igualmente cierto que, con exactitud, sólo se conserva la fórmula

exacta en unos pocos casos. En la mayoría de ellos, el que llamamos estribillo no lo es en el auténtico sentido de "copla breve" repetida completa. Y aún son menos los poemas que conservan en sus estrofas algún tipo de "verso de vuelta", como es el caso, por ejemplo, del n.º XXII:

*"Viento adulator
que al amanecer
sueles ofrecer
cariño y amor:
Si de tu favor
al impulso leve
vieres que se atreve
riguroso invierno,
A mi Niño tierno
no le toque el aire,
porque es el donaire
de su Padre Eterno".*

Con frecuencia nos encontramos con un estribillo muy largo en forma narrativa, o incluso dialogado total o parcialmente, y que casi nunca se repite completo. En otras ocasiones sólo se repite una parte, más o menos extensa, del estribillo inicial. E incluso existen poemas en los que el estribillo es únicamente una parte de la Introducción.

Incluimos igualmente en estos grupos a los poemas que, tras cada estrofa o copla, llevan un breve estribillo que no ha aparecido para nada en el que lleva el título inicial de "estribillo". Como incluimos, finalmente, a algunos que varían el estribillo tras cada copla, acomodándola a la circunstancia específica del caso.

Dentro de las fórmulas básicas descritas, nos podemos encontrar diversas variantes más nominales que reales, como la ya comentada de llamar "seguidillas" a las estrofas (CDXIII); o las más compleja del CCCXXI que consta de INTRODUCCION - ESTRIBILLO (que no se repite a continuación ni siquiera parcialmente) - SEGUIDILLAS - nuevo ESTRIBILLO - COPLAS y el ESTRIBILLO segundo a continuación de cada copla.

Un segundo gran bloque de estos poemas de estructura tradicional española lo forman los villancicos numerosos que incluyen una TONADILLA o una PASTORELA, aparte de las estrofas y antes de ellas. En general, en este caso, el estribillo que sigue tras cada copla es una parte de la tonadilla o pastorela precedente. Esta se suele cantar la primera vez por algún solista, para repetirla al coro. El esquema de estos poemas queda así:

INTRODUCCION - ESTRIBILLO (que se repite) - TONADA O TONADILLA - COPLAS - y parte de la misma TONADA (que se repite como verdadero estribillo tras cada copla).

Se entiende que el esquema de los villancicos "de pastorela" es idéntico al descrito, cantándose la dicha pastorela en el mismo momento en que en los anteriores se cantaba la "tonadilla". En realidad, la única verdadera diferencia entre los términos "tonada" y "pastorela" es su temática, siendo en el segundo caso un tema propio de la vida pastoril. Pero verdaderamente que ni aun tal diferencia es clara en ocasiones. Señalemos, por ejemplo, el caso en que el villancico tiene tema militar, dándosele a su tonada el nombre de RETRETA para mayor propiedad. Y en otro poema encontramos el aún más vago nombre de CANCION.

Terminemos el repaso estructural de estos villancicos contruidos dentro de los esquemas de la tradición española o castellana citando dos casos en que la tal estructura es imprecisa y, por tanto, imposible de describir con exactitud. Son letrillas de los años últimos, cuando la decadencia ha acentuado los aspectos negativos del género hasta hacer posible la existencia de villancicos casi amorfos, sin límites precisos y fáciles de distinguir entre las diversas partes ensambladas en el conjunto métrico. Nos referimos a los poemas CCCV y CCCXLI en los que el lector sólo encuentra una sucesión de Coplas diferentes sin Introducciones, Estribillos, Tonadas u otras diversas formas con perfiles claros como para hacer posible su exacta descripción.

Resumamos este Apartado subrayando que este tipo de estructura poético-musical, a la que suele llamarse "tradicional castellana", es la única existente durante todo el siglo XVII, pudiendo comprobarse la verdad de tal afirmación no sólo en la Colección granadina que aquí estudiamos, sino también en cualquier otro conjunto importante de villancicos barrocos para los maitines. A lo largo del setecientos igualmente seguirá siendo la estructura más abundante; mas ya no estará sola, sino que tendrá que competir con las estructuras italianizantes para rivalizar con ellas y no dejarse arrebatar todo el "terreno".

Por lo que se refiere a la forma concreta de cada estructura fundamental, conviene también puntualizar ciertos detalles. Así, LAS COPLAS O ESTROFAS, más o menos largas cada una, varían en su número, oscilando entre las dos que contienen algunos poemas, muy pocos desde luego, mientras que hay otros casos extremos en que podemos contabilizar hasta catorce e incluso dieciséis estrofas. *Lo más frecuente es que los villancicos tengan seis u ocho coplas cada uno.* Subrayemos de paso el largo tiempo que exigía la interpretación musical completa de ocho de ellos, cada uno con seis, siete u ocho coplas, más lo que esto supone de seis, siete u ocho repeticiones de estribillos e interludios orquestales. Se comprende que la fiesta de los maitines se constituya en un verdadero concierto sacro.

Al contrario de las Coplas, LAS INTRODUCCIONES son la parte más breve, además de que no siempre existen. Se limitan generalmente a la descripción sucinta de la escena o a la presentación de los personajes protagonistas.

LOS ESTRIBILLOS, finalmente, son variadísimos en todos los sentidos; en lo que se refiere a su extensión, los hay desde algunos muy breves —dos o tres versos—, hasta otros que pueden sobrepasar los treinta versos, contando además con que deben repetirse varias veces, al menos parcialmente, dato éste que no siempre conocemos con exactitud.

B. Al nombrar las diversas ESTRUCTURAS ITALIANIZANTES MAS O MENOS TEATRALES no podemos dejar de adelantar algo sobre los caracteres musicales, aunque éstos serán tratados ex-profeso en el volumen II. Simplemente queremos recordar que es precisamente en el primer tercio del siglo XVIII cuando el teatro español, con fórmulas claramente barrocas todavía, se ve casi literalmente invadido por la ingente afluencia de la escena musical italiana, aunque ésta ya había comenzado a infiltrarse insensiblemente algunas décadas antes:

"La primera mitad del siglo XVIII no supone una ruptura con lo que le precede: se asiste solamente a una maduración de las tendencias anunciadas a finales del siglo XVII, siendo el italianismo el denominador común de las innovaciones en materia musical"¹¹⁵.

Subrayamos este *italianismo creciente desde el principio del XVIII* por haber advertido con claridad que los numerosos poemas de maitines, de cualquier tema, que contienen Arias y Recitados —síntoma inconfundible y característica principal de todos los que deben incluirse en este Apartado— se escriben y se cantan alrededor de los años 1730 y 1740, o sea, durante la primera mitad del setecientos, sin esperar a las décadas finales, como podría pensarse.

Precisamente los poemas más numerosos son aquellos que constan sólo de las dos partes aludidas: ARIA y RECITADO, que con frecuencia se convierten en varias Arias y varios Recitados. La mayoría de tales poemas están escritos musicalmente para una voz de solista, sin que falten algunos para dúo, e incluso hay alguno bastante más complejo, como el número CXXXV por ejemplo, ya que su canto exige la participación de varios solistas, un dúo y el coro.

Advertimos finalmente que las partes descritas, con igual esquema métrico e incluso musical, no siempre son designadas con los nombres aludidos. Así, el Recitado del n.º CXII es llamado CANTADA, y el Aria del CCCIX es un RONDO. Mas, como decimos, sólo se trata de una diferencia nominal.

En otros casos —y se incluyen entre ellos otro gran número de poemas— las estructuras, lejos de limitarse a una serie de Recitados y Arias, adquieren una mayor complejidad. He aquí la minuciosa descripción de algunas de ellas, con la indicación, entre paréntesis, de algún poema que las contenga:

(115) Christiane LE BORDAYS: *La música española*, Madrid, Edic. Edaf, 1978.

RECITADO RECITADO ARIA (CLVI)
 RECITADO ARIA RECITADO MINUET GRAVE (LXXVIII)
 RECITADO ARIA RECITADO ARIA PATETICO (LXXIII)
 INTRODUCCION RECITADO ARIA (CXIII)
 INTRODUCCION RECITADO ARIA GRAVE (LXXX)
 INTRODUCCION RECITADO ARIA RECITADO ARIA GRAVE (LXXV)
 INTRODUCCION ARIA GRAVE ARIA GRAVE ARIA GRAVE (LXI).

Sobre lo que esta invasión de formas italianas supuso en la época para los puristas castellanos, podemos recordar las palabras de M. ALVAR: En esta materia, dice, nos es permitido "rastrear una segunda guerra literaria entre italianizantes y tradicionalistas; guerra mucho menos fructífera que la que acaudillaron Boscán y Garcilaso, pero no por ello menos digna de estudio"¹¹⁶.

Por nuestra parte apostillaríamos que dicha "guerra" fue, además de menos fructífera, bastante menos virulenta afortunadamente; así se comprende que en un mismo pliego impreso, e incluso en un mismo poema, podamos encontrar, alternándose o mezcladas, algunas fórmulas de las que pueden caracterizar inconfundiblemente a ambas tendencias, según vamos a ver enseguida en el siguiente y último de los tres Apartados.

C. En efecto, es cierto que aún abundan más los poemas y estructuras musicales que COMBINAN LO CASTELLANO Y LO ITALIANIZANTE. A los poetas aquellos, tan acostumbrados a las formas con más larga tradición en España, debía hacerseles muy dificultoso abandonar algo tan profundamente arraigado en nuestra mejor tradición como eran los Estribillos y las Coplas. Pero había que "estar al día" también y no se podían ignorar por completo los nuevos usos "a la moda". Así es que se las ingeniarón para hacer compatibles ambas corrientes.

Sucede así en los esquemas que describimos a continuación y con cuya enumeración detallada ponemos fin al presente Capítulo:

ESTRIBILLO RECITADO ARIA ESTRIBILLO (CCCXVII)
 INTRODUCCION RECITADO ESTRIBILLO COPLAS ESTRIBILLO (CLXXV)
 INTRODUCCION ESTRIBILLO RECITADO ARIA RECITADO RECITADO ARIA FINAL (XLIX)
 INTRODUCCION RECITADO ARIA RECITADO COPLAS ESTRIBILLO (CCCXXXII)
 INTRODUCCION RECITADO ARIA MARCHA SEGUDILLAS FINAL (LII).

Deseamos terminar afirmando que, al comparar de nuevo las discusiones sobre italianismo y castellano en el período Barroco con aquellas polémicas sobre la poesía renacentista traídas a colación en la última cita del profesor Alvar, comprobamos que en esta ocasión no se produce, como se produjo entonces, el triunfo claro del italianismo; sino que —mutatis mutandis— las ideas estéticas de estos garcilasos barrocos llegan a entenderse y hasta hermanarse con las de los nuevos Castillejos en una especie de entente cordial y fecunda.

¹¹⁶ En *Villancicos dieciochescos*, p. 28 de la Introducción.



LETRAS DE LOS
VILLANCICOS
QUE SE HAN DE CANTAR,
EN LA REAL CAPILLA
de su Magestad, de esta Ciudad
de Granada,

EN LOS SOLEMNES MAYTINES
del Santo Nacimiento de Nuestro Señor
Jesu Christo.

PVESTOS EN MUSICA

POR DON JOSEPH DE LA TORRE,
*Bayonista de dicha Real Capilla. Por jubilacion de Don
Alonso de Blas y Sandoval.*

Impresso en la Imprenta de Andres Sanchez.

CAPITULO QUINTO

**ASPECTOS SOCIOLOGICOS Y COSTUMBRISTAS DE ESTOS POEMAS.
IDEAS BIBLICAS Y TEOLOGICAS**

Debemos comenzar este último capítulo recordando cómo los villancicos están pensados para el pueblo, ya que no hechos por él. Pues bien, para conseguir que éste los haga suyos es necesario que el mismo pueblo, con todas sus circunstancias, se vea en ellos ampliamente reflejado. Por eso, decíamos, puede hablarse en este caso de una literatura verdaderamente "popularizada", ya que no popular por completo.

Para que el pueblo capte y haga suyo el poema, nada mejor que llenarlo de pueblo, en el sentido de llenarlo de todas aquellas acciones y sentimientos que constituyen las verdaderas esencias populares; aun a costa —y esto tampoco es la primera vez que lo confesamos— de que frecuentemente se encuentre el poeta muy próximo a bajar el escalón que puede conducirle a la expresión poco elegante e incluso de mal gusto; pues lo popular y lo populachero son cosas bien diferentes, mas siempre existe el riesgo de confundir ambos conceptos.

Así son estos villancicos, y los de toda España, o por lo menos una grandísima parte de ellos; y así tenemos que aceptarlos, nos guste o nos desagrade la circunstancia. Y en estas páginas vamos a ir viendo cómo se nos descubren en sus versos las costumbres y rasgos característicos de aquella sociedad barroca que los hizo posibles.

Aunque el orden podía ser otro, podemos comenzar estudiando cómo se reflejan en esta literatura las maneras de ser y de actuar de los diferentes pueblos, extranjeros y peninsulares, que por nuestros poemas navideños desfilan; o, por lo menos, la visión particular que de ellos tiene el pueblo castellano.

GENTES, EXPRESIONES Y COSTUMBRES NO CASTELLANAS EN LOS VILLANCICOS BARROCOS.

En páginas anteriores aludíamos a la costumbre de imitar ciertos rasgos lingüísticos de las gentes que vivían fuera de Castilla. Mas, en verdad, debemos insistir ahora en que no se trata de un fenómeno propiamente lingüístico, sino de carácter sociológico o costumbrista. En rigor, los poetas villanciqueros ni siquiera están interesados en los rasgos lingüísticos de las gentes de fuera; no les atrae el estudio de sus LENGUAS respectivas; sólo el de sus HABLAS; y aun éstas, lo suficientemente deformadas como para poder reproducirlas de modo más o menos divertido o caricaturesco. Son, en definitiva, visiones meramente satíricas de las diversas formas de expresión lingüística con que los castellanos se tropezaban en su trato frecuente con extranjeros o habitantes de otras razas y regiones ⁽¹⁾.

Como veremos enseguida, los villancicos de diversas regiones no hacen sino expresarse en un castellano modificado lo suficiente como para, sin dejar de serlo, tener otra apariencia. Y lo mismo ocurre

(1) José SUBIRA ha podido escribir, por tal motivo, un interesante trabajo titulado "El idioma como elemento satírico en la literatura tonadillesca". En la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, año IX, octubre de 1932, n.º 36, pp. 449-453.

con las diferentes lenguas extranjeras. En los villancicos no existe, por tanto, una expresión italiana, francesa, lusitana, etc. Sino una expresión castellana con ciertas falaces apariencias de italianismos, galicismos o portuguesismos.

Quizás la primera y principal causa de todo sea el hecho cierto de que cada vez venían a España más extranjeros, pues éste era el país de Europa al que todos seguían mirando como epicentro de una civilización prepotente. Es cierto que por aquí no todo era de color de rosa, ni mucho menos; pero en el extranjero se nos consideraba y respetaba todavía⁽²⁾.

El otro motivo, tan fundamental o más que el citado, es que la novela y, sobre todo, el teatro renacentista y barroco habían puesto de moda el uso y abuso de estos juegos lingüísticos⁽³⁾.

En realidad, no es que la fórmula sea algo absolutamente nuevo, pues el juego de utilizar variedades del habla popular extranjera con fines lúdicos era ya habitual en el antiguo teatro cómico de Plauto. De todas formas, vale la pena subrayar que, de entre todos los dramaturgos importantes de España, ni uno solo ha dejado de utilizar la deformación de las hablas diversas como arma satírica de gran eficacia. Cervantes mismo ya hablaba de la vis cómica del procedimiento al comentar las expresiones de negros y vizcainos en las obras de su admirado Lope de Rueda. Y lo mismo hubiera tenido que comentar de esos y otros personajes con hablas diferentes a la castellana si hubiera visto escenificados numerosos "autos" del célebre *Códice de la Biblioteca Nacional*, como el de "La paciencia de Job", o la "Farsa del Sacramento", o "El hijo pródigo"; o si hubiera tenido que disertar sobre las más conocidas comedias de TORRES NAHARRO, como la "Serafina", en la que se advierte de entrada al espectador:

*"mas habéis de estar alerta
por sentir los personajes
que hablan cuatro lenguajes".*

Y aun nos queda por citar uno de los dramaturgos renacentistas que más recurrieron al procedimiento que comentamos: GIL VICENTE, autor, entre otras, de la "Farsa chamada Auto da Fama" (1510) a la que ciertos críticos se inclinan a considerar como la más antigua pieza bilingüe del teatro peninsular...

Y ¿cuáles son, en definitiva, las gentes de razas, países o regiones diversas cuyos caracteres lingüísticos son más o menos deformados como elemento satírico en nuestro "corpus poético" navideño? Vamos a detenernos en su estudio según el orden siguiente:

- 1) Villancicos de negros y moriscos.
- 2) De asturianos y gallegos.
- 3) De gitanos.
- 4) De portugueses, franceses e italianos.
- 5) De españoles de diversas regiones.

(2) Una magnífica visión del tema en el trabajo de Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ "Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVIII". En el tomo IV, vol. II, de *Estudios de Historia social en España*. Madrid, C.S.I.C., 1960, pp. 293-426. Utilísimo será igualmente el estupendo libro de Miguel HERRERO GARCÍA *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid, Gredos, 1966.

(3) Ha sido a propósito de nuestra dramaturgia como se ha formado una interesante bibliografía sobre el tema. He aquí algunos de los títulos más notables.

José FERNÁNDEZ MONTESINOS: "La lengua morisca". En la edición de la comedia de LOPE *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*. (Teatro Antiguo Español, VII, 1929, pp. 218-226). E. de CHASCA: "The Phonology of the speech of the negroes in early Spanish Drama". (En *Hispanic Review*, XIV, 1946). Mucho más reciente es el libro de R. HESS *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*. Versión española de Rafael de la Vega. (Madrid, Gredos, 1976). E. VERES D'OCÓN: "Lugares idiomáticos en las obras de Lope de Rueda". (En *Revista de Filología Española*, XXXIV, 1950). Frida WEBER DE KURLAT: "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética". (En *Filología*, VIII, 1962, pp. 139 a 168).

En general, podemos decir que de este tema se han ocupado todos los trabajos dedicados al teatro de los clásicos o a su entorno socio-cultural. Así, puede consultarse también el libro de Ricardo del ARCO *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega* (Madrid, Escelicer, 1941). O este otro trabajo del profesor granadino Andrés SORIA ORTEGA: "Aspectos de Lope de Vega y la tradición literaria culta". (En *Cuadernos de Arte y Literatura* de la Universidad de Granada, n.º I, 1967, pp. 83-107). En este último trabajo citado pueden leerse textos tan a propósito de nuestro tema como, por ejemplo, el siguiente: "La exhibición de conocimientos idiomáticos es... otra forma de la tradición literaria y, además, muy propia de los autores teatrales" (p. 103).

1) El poema de NEGROS es antiquísimo en la poesía española; pero creemos que en este campo concreto de villancicos de maitines pesan especialmente, como los más claros precedentes, los compuestos por Luis de Góngora, sucediendo también algo semejante con los poemas de MORISCOS, si bien éstos son mucho menos abundantes.

Por decir algunos caracteres fonéticos y gramaticales, en los villancicos de negros llaman la atención las terminaciones femeninas (la tipla, la bajona, la contralta), el exagerado yeísmo, las metátesis constantes de consonantes (branca, tartamuro), la pérdida de finales diversas (papé, melcé), el continuo ceceo, etc. Verdaderamente la interpretación de estas letrillas suele ser difícil para quien se enfrenta a ellas por primera vez, para terminar siendo completamente comprensibles después, además de muy sugestivas y con sabor a algo exótico y familiar a la vez; como sugestivamente exóticos y familiares son los países de procedencia de estas gentes: Santo Tomé, Angola, Guinea, Panamá...

También las letrillas de moriscos tienen unos caracteres muy claramente diferenciables a base de factores como el uso constante del tiempo infinitivo, empleo de la forma "li" por "él", pronunciación muy suave de la "p" que suena "b" (el bortal), cambio de la letra "ñ" sustituyéndola por la sílaba "ni". Más esporádicamente podemos anotar la conversión de "i" en "e" ("hego" en lugar de "higo"), y de "u" en "o" ("cochilio" por "cuchillo").

Son relativamente pocos los villancicos de la Capilla Real que deben clasificarse como "de NEGROS", en contra de lo que cabría esperar tratándose de algo tan típico. Sólo trece de ellos hemos podido localizar: diez se conservan en diversos pliegos impresos, mientras que sólo tres —los números CCVII, CDIL y CDLXII— se guardan entre los manuscritos musicales del Archivo. Mas no podemos concluir de esta situación que únicamente se hayan cantado aquí trece letrillas de negros. Sin duda alguna, la mayoría de estas composiciones se ha perdido para la posteridad. Tal vez los maestros no se desprendían de ellas con facilidad por considerarlas entre las más significativas, como lo son en realidad, y las guardaban en sus domicilios para intercambios u otras circunstancias particulares.

Subrayemos que los negros de estos poemas conservados, como en general los de toda España que hemos examinado, son siempre unos modelos de sencillez en su comportamiento, sin doblez ni afectación alguna. En realidad, así lo fueron en la realidad histórica, ya que se trataba generalmente de familias al servicio de la nobleza que se creía en el derecho de usar y abusar de su bondadoso carácter. Ellos tenían muy bien aprendido el papel de la resignada y mansa servidumbre.

En casi todos los casos se trata de personas con una enorme curiosidad por lo musical y que anhelan fervorosamente que de la nochebuena desaparezca todo rastro de tristeza, cosa que consiguen siempre con bailes y mudanzas de los géneros más diversos, acompañándose en ellos con todos los instrumentos populares que encuentran a mano.

Entre verso y verso se descubre a veces la pobreza grande de aquellas gentes menospreciadas, como cuando se alude, en el poema n.º XXXIX, a que no pueden llevar al Niño más que regalos en especie "porque entre ellos nadie dispone de dinero en metálico". Tal vez sea por esa pobreza aceptada por lo que hablan con tanta familiaridad al recién Nacido, al que se atreven a dar toda clase de consejos prácticos. Como es cierto igualmente que en estas situaciones se refleja a la perfección la tradicional facilidad para la fe y la religiosidad sencilla propias de la raza negra.

En los nombres de tan simpáticos personajes se advierte enseguida un predominio casi absoluto de los diminutivos cariñosos: Clementiya, Flasco, Flasiqiya, Gelomiya, Juzepiyo, Melcholiya, Toniyo, Minguíyo... Todos, ellos y ellas, tienen siempre una queja a flor de labios: que el color de su piel los distinga tanto del resto de aquella sociedad en que están inmersos sin remedio. A veces, hasta echan en cara al Niño el hecho de que naciera blanco:

*"Ben pudiera el Nenio
nazel negro, ya
que ha re zanal nueztla
negla enfermería"⁽⁴⁾*

(4) Villancico XXIII.

De los MORISCOS tratan sólo dos poemas, los números LXI y CDLXVIII. Consignemos que, en verdad, el número de villancicos protagonizado por los mahometanos españoles es muy pequeño en todas las colecciones, y casi todos ellos siguen el esquema del conocidísimo poema de Góngora, compuesto para ser cantado en la catedral cordobesa, "Al Gualate Hexo del Xonior Alá"⁽⁵⁾.

Moro Rollote es el nombre de nuestro morisco granadino (LXI) que, rendido a los pies del Niño, coloca allí el Corán en señal de sumisión completa. El, recién convertido al cristianismo, desearía que ya no hubiera ni un solo seguidor de Mahoma y estaría dispuesto a llenar de seguidores de Jesús la ciudad toda de Tetuán. Incluso decide cambiar su nombre por el de Francisco.

En el segundo de los poemas que nos ocupan, aparte de otros aspectos más costumbristas, puede el lector curioso confirmar la verdad de ese hecho históricamente demostrable de la gran simpatía que el mundo musulmán sintió siempre por la figura de la Madre de Jesús, la "Madre del Profeta Cristo", a la que ya en el primer verso se le denomina "Vergen Sagrada María".

Por más que ahora nos pueda extrañar, queda claro que el musulmán seguía siendo una figura bastante popular en la vida y más aún en la literatura española de la época. Claro que en la realidad se trataba de todo género de musulmanes, lo mismo turcos que marroquíes o argelinos; mientras que en lo literario seguían siendo los genuinos moriscos, cuya expulsión del país aún sigue haciendo derramar tanto ingenio y tinta a sociólogos e historiadores; moriscos de aquellos a los que el verbo colorista de Lope, tan cercano al de los villanciqueros con frecuencia, según comentábamos, pintaba como grandes amigos de Mahoma y en posesión de "mucha pasa e higo e mucha oveja salada", ya que al cerdo ni siquiera podían tocarlo con sus ropas.

Terminemos estas ideas tan escuetas constatando que los moriscos de las letrillas granadinas son siempre generosos y sinceros y no parecen tener muchas maldades anteriores de las que arrepentirse. Decimos esto porque tal actitud está en clara concordancia con el parecer de modernos historiadores que hablan y no paran de la bondad natural de aquellas gentes a las que la historiografía tradicional condenaba siempre.

2) Muy pocos son igualmente los poemas conservados que tratan de ASTURIANOS y GALLEGOS. Sólo cinco en total, aunque algunos otros habitantes de ambas regiones aparezcan esporádicamente en diversas estrofas de aquí y de allá, a lo largo de nuestra colección⁽⁶⁾. No es demasiado normal esta situación, ya que son personajes bastante más frecuentes de lo que aquí podríamos pensar. Los asturianos suelen llevar el nombre de Pelayo, Antón, Domingo o Toribio y son representados casi siempre por personajes cargados de años y de experiencias, que gustan de contar historias añejas y dan sabios consejos a sus interlocutores. Lingüísticamente se caracterizan por la frecuencia con que emplean las desinencias en -u o -us, y por las palatalizaciones de / y / tan características de su dialecto = lluminarias, lluna, llobo, ovellas, viella.

Los gallegos, en cambio, apenas aparecen en las colecciones de villancicos con alguna característica lingüística digna de resaltarse, como puede ser alguna diptongación extraña al castellano ("pandeiro"), o con ciertas fórmulas que comparten con los portugueses, como los artículos *os* y *as* y sus correspondientes contracciones *dos* y *das*. También la *o* se cierra en *u*, incluso en interior de palabra.

En la colección granadina, como decíamos, hay pocos asturianos y gallegos, mas de todas formas, examinando atentamente tan escaso material sí que podemos sacar algunas ideas para nuestro intento caracterizador.

Así, a los GALLEGOS, por ejemplo, nunca les falta habilidad para teñer la gaita; aunque si les falte el dinero. Santiago, protagonista del n.º XIII —y subrayamos de paso lo intencionado del nombre—, es tan pobre, que camina sin ninguna clase de calzado. Mas confía en que la ayuda del Niño Dios y sus habilidades musicales le sacarán pronto del apuro:

(5) El poema puede leerse en la p. 175 de la muy accesible edic. de las *Letrillas* realizada por Robert Jammes para Clásicos Castalia (Madrid, 1980).

(6) Incluso estos cinco quedan reducidos a cuatro, pues los poemas que llevan los números CCIL y CDXXVIII repiten idénticos conceptos cambiando sólo el nombre del protagonista gallego: "Domingo" en el primero de ellos y "Toribio" en el segundo.

*"Ven! Vos comiñu (conmigo)
de aquí a Cumpustela,
quí eu cun la gaita e Vos cun la perra
gañaremos dineiru cumo terra".*

Los ASTURIANOS, sin embargo, apenas están caracterizados costumbrista y sociológicamente en nuestros versos. Los dos tipos de aquella región norteña que en ellos se citan, Toribio y Domingo, son únicamente unos rústicos que cantan al Niño sus sentires. Y lo poco que queda claro sobre sus personalidades es que ambos son tan inocentes y tan sencillos como brutos, sin pulir, impresión que no hace sino confirmarse en cuanto se escucha su lenguaje cerrado, lleno de toscas expresiones.

3) Mucho más numerosos son los GITANOS, cuyas letrillas deben ser incluidas siempre entre las más atractivas por su especial salero y gracia. Las maneras de ser y de comportarse las gentes de esta raza han cambiado realmente poco durante siglos, y en estos poemas descubrimos tipos que podrían corresponder a contemporáneos nuestros. Con su sempiterno deseo "de bulla y de baile" que les hace vivir, según los versillos del n.º XXXII, en perpetua zambra jaranera:

*"¡Oh qué briozaz, oh qué graziozaz
tocan y bailan y van a compaz!"*

Con aquel lenguaje ceceante y zalamero que tan bien conocen los turistas que pasean por la alcaicería granadina, y que, en el caso del poema XXXIII, no esconde ninguna recámara:

*"Zuz doz labloz ofrecen
vivoz carminez:
Zon de grana y de florez
zon de rubiez".*

Incluso con su frecuente inclinación al pequeño hurto no excesivamente maligno y contra la cual el mismo San José está suficientemente prevenido:

*"Juntico al pesebre
San José atizaba
mirando la mula
no se la hurtaran" (XVI).*

Sin que tampoco falte casi nunca la tendencia a "echar la buenaventura", adivinando el futuro por el estudio atento de las rayas de la mano, como en esta seguidilla del CXCIII:

*"Ay, Jesús, que esta raya
nos manifiesta
una muy corta vida
con vida eterna".*

Los caracteres físicos de las gitanillas quedan bien descritos en los tres adjetivos con que las califica el villancico CCVI: "Graziozaz, trigueñaz, airozaz". Lo de "trigueñaz" es, sin duda, por su color moreno, aludiéndose en la "gracia" y el "aire" a esa donosura inimitable de sus decires:

*"Qué carita de Santo,
qué rebonico:
¡Bendita sea la Madre
que lo ha parlo!" (CCCXL).*

4) PORTUGUESES, FRANCESES E ITALIANOS son los extranjeros que se llevan la palma en lo que al número de citas se refiere, tras gitanos y negros. Los portugueses y los castellanos se conocían bien y, en nuestros versos, unos y otros ridiculizan mutuamente sus más notorios defectos. Enseguida se aprecia como

nota más destacable en el carácter portugués aquel orgullo que los escritores costumbristas resaltaron siempre. Así, en el poema XIII, cuando el personaje contempla toda la serena nobleza que refleja el rostro del recién nacido, exclama:

*"Meus ollos, qui chego a ver
in Vos o primer fidalgo
qui non foira portugués".*

Hasta para el arte musical quieren los portugueses ser considerados los mejores.

Pero ahí están los italianos que son, en el canto, los verdaderos especialistas. Ante sus habilidades, las sencillas gentes de Castilla aparecen siempre como algo rudas y demasiado "folklóricas":

*"En la Espagna nesuno
fa canto llano,
perche tuto é pandero
tuto canario".*

El n.º XCII describe la conocida afición de los trasalpinos por las comidas a base de pastas:

*"May piacere mi da questa visione
que un plato di pallestra e macarrone".*

Puede que también sea de Italia el personaje que en la letrilla CV se dedica a exhibir retabillos teatrales, si bien no consta expresamente.

De los franceses, en cambio, es poquísimo lo que se puede comentar, pues únicamente el poema XIII cita un visitante de allende los pirineos, limitándose a recitar unos versos que no descubren nada ni en lo tocante a la lengua utilizada, ni en los aspectos sociológicos o costumbristas.

5) Por último, es el mismo ESPAÑOL, castellano o andaluz y conciudadano, a quien una y otra vez vemos reflejado en los versos de esta poesía que con frecuencia, como decíamos, podría servir para construir verdaderos cuadros costumbristas de nuestros antepasados. Ni siquiera faltan detalles tan realistas como algunos que reflejan gustos y aficiones propios de lugares que se citan con sus nombres, aunque esta exactitud no sea lo más frecuente. Estábamos pensando en el poema CDXIV cuyo culto autor, con sólo cuatro versos octosílabos, nos da cuenta de las diversiones preponderantes en tres ciudades andaluzas, Granada entre ellas:

*"Un cordobés quiere toros,
un granadino comedias,
un sevillano de todo
como mogiganga sea".*

La historia nos enseña sobradamente la exactitud de la caracterización propuesta. Pues muy bien conocemos todos la honda raigambre que en la capital cordobesa tuvo siempre la llamada "fiesta nacional". No es que Sevilla le vaya a la zaga; pero el carácter sevillano no se detiene a seleccionar festejos particulares concretos: todo lo que sea alegría, toda diversión, todo jolgorio ("como mogiganga sea") tiene acogida entusiasta en la luminosa ciudad del Betis. Y sobre el gusto tradicional de los granadinos por el teatro no es momento de entrar en detalles; mas todos saben que, en tiempos pasados, fue la nuestra una de las ciudades más amantes del arte escénico, como podrían atestiguarlo el Corral del Carbón y el Coliseo o "Casa de Comedias" de Puerta Real⁽⁷⁾.

(7) Muchos datos sobre el tema en nuestro trabajo *Sobre el teatro en Granada*. (Universidad de Granada, 1979). Sobre todo en los pp. 217-250.

GRANADA Y LO GRANADINO

Ni la ciudad misma ni sus circunstancias concretas podían ser conceptos ausentes de unos poemas cantados aquí. Sin embargo, no se piense que las citas son muy numerosas; en todo caso, considerando la amplitud de la Colección que estudiamos, se nos antojan bastante escasas.

El villancico barroco, por el mismo hecho de que se utilizaba con frecuencia para intercambios regionales e incluso nacionales, se solía ajustar a unos esquemas de crítica sociológica y costumbrista un tanto vagos e indeterminados. Los detalles demasiado localistas y concretísimos no pueden sobreabundar por eso. No es tan peligroso retratar formas de vida que de alguna manera se pueden aplicar a cualquier zona del país, como atarse a unos rasgos locales demasiado estrictos; con la dificultad que encierra el acertar con los mínimos detalles, y sabiendo además que, por culpa de esos mismos aspectos diferenciadores, el poema se expone a perder un valor más universal que lo posibilitará para realizar con él los habituales intercambios entre iglesias diferentes.

Los poemas que contienen alusiones claras a lo granadino son quince. Hemos contabilizado con gran cuidado los nombres propios de lugares en ellos incluidos y he aquí el resultado: El nombre mismo de *Granada* aparece seis veces; seis veces leemos también el nombre de la *Capilla Real*; dos veces se cita el *Barranco de la Zorra*; mientras que se citan una sola vez los nombres del *Genil*, *Darro*, *Armillá*, *Plaza de Bibarrambla* (sic), *Sacromonte* y *Sierra Nevada*.

Que la *Capilla Real* aparezca citada más que ningún otro lugar de la ciudad no puede extrañar a nadie, tratándose de unos poemas destinados a ser interpretados allí. Más llamativos son, en cambio los números CDXX y CDLXXV en los que se habla del *Sacromonte* y del *Barranco de la Zorra* como lugar de trabajo y residencia respectivamente de algunos miembros de nuestra *Capilla Musical* a los que se designa con sus nombres propios y apellidos.

Mas no se saque la conclusión de que estos quince poemas "granadinos" se extienden por completo en narrar aspectos más o menos peculiares de nuestra ciudad. La referencia clara a lo granadino estricto puede ser bastante pasajera. Sucede así, por ejemplo, en el poema CDIV, en el que unos pastores acuden al portal colocado, por obra y gracia del anónimo poeta, en nuestras montañas, para que puedan legítimamente expresarse en estos términos:

*"De la Sierra Nevada
somos pastores
que nevados venimos
a tus ardores".*

Y ahí queda toda la originalidad. De tal modo que si el poema se hubiera cantado en la catedral cordobesa, los pastores no hubieran tenido ninguna dificultad en cantar, con toda propiedad también, que venían "de la Sierra Morena". Con variar una sola palabra estaba hecho todo el cambio⁽⁸⁾.

El poema CCCLXXXVIII también hace que el Niño Dios nazca en Granada, para excusar así unas palabras de reproche a sus habitantes que no han sido lo suficientemente generosos como para haber utilizado el oro y la plata del *Darro* y el *Genil* en tejer un rico dosel para la cuna del Infante. Pensamos que la idea es una alusión bastante clara al tan conocido y criticado carácter excesivamente ahorrativo de los habitantes de esta tierra que tantas veces ha sido llamada "la del chavico".

El poema CCCXXI comienza con un solemne endecasílabo invocando el nombre de la ciudad:

"Iberia feliz, noble Granada"...

(8) Igualmente es muy accidental y carece, por tanto, de especial intención la cita que en el poema número CCCXCV se hace de un lugar tan característico y conocido como los "Llanos de Armillá"; o la nueva referencia a la "Sierra de Granada" en el villancico CCXLIV.

Y en este caso sí que puede hablarse de un villancico totalmente granadino que se detiene en exponer, la labor que, en exaltación del Misterio Eucarístico, realizaron en la ciudad los Reyes "Fernando V e Isabel"; comentando a continuación la especialísima solemnidad con que la Capilla Real celebra todos los años la fiesta del Sacramento Santo... De lo que sí nos es lícito dudar, en cambio, es de la intención navideña del texto, que más bien parece un poema para ser cantado el día del Corpus. Mas, por otra parte y a pesar de todo, es cierto que se cantó en la nochebuena de 1816, ya que aparece impreso en el pliego correspondiente a la Navidad citada⁽⁹⁾.

El final del poema XIV habla de la granadinísima "Plaza de Bibarrambla", exactamente en la Copla octava. Nos recuerda que éste era el centro de la zona más comercial de la ciudad a finales del siglo XVII (el villancico en cuestión se cantó en la Navidad de 1694), citándose expresamente los establecimientos de ropa, ultramarinos y ferreterías o similares:

*"En el suelo, en las tiendas y oficios
de la Bibarrambla,
habrá grande abundancia de trapos,
de tripas y trampas".*

Por último, también parece más auténticamente granadino en su conjunto el número CCXLVI; pero sólo porque las alusiones claras a la ciudad son más frecuentes; pues por lo demás carece de verdadero interés costumbrista. El canto se pone aquí en boca de "Un granadinito muy fino y leal", el cual le dice al Niño que nace "entre granates / de mi Granada". Para terminar con otro de los tópicos usuales: Toda la ciudad —y lo mismo se cantará en cualquier otra ciudad de España— se ve envuelta en innumerables festejos alegres celebrando la Navidad⁽¹⁰⁾.

EL COSTUMBRISMO Y LA CRITICA SOCIAL

En primer lugar, al entrar en este nuevo apartado, podemos hablar de un aspecto tan querido para todos los estudiosos de nuestras costumbres como es el de LAS MODAS.

Dos poemas completos están dedicados a criticar las formas características del vestido en España, los números CCCLXX y CDVI. Ambos, por la fecha de su composición, reflejan formas de vida propias del siglo XVIII.

Los protagonistas del primero, Bato y Benita, son unos rústicos que discuten, ella por desear un tipo de vestuario que ha envidiado siempre en otras mujeres, y él por no poder costear tales caprichos. Por las palabras de ambos nos hacemos idea de lo que era un ropero femenino del setecientos; de mujer pudiente, desde luego; pero no debía ser nada desorbitado, pues en la minuciosa descripción no se perciben especiales matices irónicos. Mas al pobre marido, no muy sobrado de recursos, muy bien pudiéramos hacerle pronunciar las palabras del otro Benito, el más pertinaz crítico de las costumbres de su tiempo:

(9) No es el único caso en que un poema del Corpus se destinaba a ser cantado en la nochebuena. Aparte las conexiones frecuentes entre los temas eucarísticos y navideños exploradas con alguna frecuencia en la lírica religiosa castellana (tendremos ocasión de decir algo más al final del capítulo), debe pensarse como causa principal de este hecho que, como las letillas de la fiesta eucarística no se imprimían, se echaba mano de algunas de ellas cuando faltaba material poético estrictamente navideño, fenómeno que se da cada vez con más frecuencia al acercarse los años finales de la costumbre "villanciguera". Sin ir más lejos, algo similar sucede también con el villancico "Mortales, al convite", compuesto sin duda para la fiesta del Corpus y que se cantó en la misma nochebuena de 1816 en cuarto lugar.

(10) A este propósito quiero traer a colación unos versos compuestos por un poeta contemporáneo nuestro y residente en Granada —granadino de adopción sin duda— desde hace bastantes años. En ellos se repite con especial gracia el tópico que comentamos, incluyéndose hasta los nombres propios de los más conocidos lugares ciudadanos:

*"Granada es toda un Belén
con los tejados de nata;
El portal, Torre Bermeja;
la Virgen, la de la Alhambra;
la mula, de los gitanos;
San José, el de las Descalzas;
el Niño, el que a Juan de Dios
se le apareció en Granada".*

(Rafael GÓMEZ MONTERO)

"La moda se ha hecho un dueño tirano, importuno, que cada día pone nuevas leyes para sacar cada día nuevos tributos; pues cada nuevo uso que introduce es un nuevo impuesto sobre las haciendas"⁽¹¹⁾.

El hecho es que Benita desea renovar su vestuario y he aquí, en sucinta relación, las novedades que propone para cumplir su objetivo:

- Una capa con punta, color granate,
- basquiña y casaca con franja de oro,
- saya de felpa y manto de lustre con vuelos,
- zapatos azules con hebillas de nácar,
- guardapiés con picado "de china canaria",
- cinta para la garganta
- y guantes de seda encarnada.

Todas ellas debían ser prendas habituales en el vestir elegante, como lo atestiguan, por ejemplo, estos versos de un sainete contemporáneo titulado "La Plaza Mayor":

*"Tenga la mujer buen guante,
buen zapato, buena media,
mantilla limpia y basquiña
bien plegada y algo hueca"*⁽¹²⁾.

Por su parte, el poema CDVI trata de ridiculizar otros usos y costumbres del vestir que son muy dignos de reproche por conllevar un afán desmesurado de presunción tanto en las mujeres como en los hombres. Gentes, unas y otros, que carecen de auténtica personalidad en lo verdaderamente importante; seres útiles sólo para el lucimiento y el boato externo, pero incapaces luego de realizar las tareas necesarias más elementales.

En concreto, se comentan y censuran tres clases de actitudes: la del presumido ("petimetre") que, llevando unos trajes lujosísimos en los que ha derrochado su hacienda, es incapaz de dar una pequeña limosna al necesitado que se atreve a solicitársela. En segundo lugar se ridiculiza la "facha" de los caballeros y señoras con los cabellos empolvados de blanco, el color de la harina, cuando carecen en casa hasta del pan para el sustento diario⁽¹³⁾. Y finalmente se lanzan denuestos contra la mujer que es capaz de pasarse horas y horas arreglándose los vestidos ("que le desperfeccionan el cuerpo"), sin que sepa cuidar los detalles caseros imprescindibles ("sin que nunca echar sepa / la sal a la olla").

Aquí y allá, en otros poemas diversos, pueden leerse también algunos versos sueltos con semejantes comentarios que destacan siempre el absurdo que supone la tiranía de la moda. En el CCLXXXIV, por ejemplo, se pone de vuelta y media a los presumidos que van por la calle como papagallos, tildándolos de habiecas, tunantes, -grandes tontos y orates.

Y la misma manía de atildarse exageradamente vuelve a ser nuevamente criticada en el n.º CCCLXXXIII, esta vez sin andarse con remilgos en las expresiones, no dudándose en llamar afeminados a los tales:

*"Váyase a la calle,
váyase presto,
porque mujer parece
y es macho y bueno".*

[11] FEIJOO Y MONTENEGRO: "Las modas". Artículo recogido en *Obras escogidas del padre Fray...* Tomo 56 de la B.A.E. Madrid, Rivadeneyra, 1863, pp. 66 a 70.

[12] Cita de Fernando DÍAZ PLAJA en la p. 197 de *La vida española en el siglo XVIII* (Barcelona, A. Martín, 1946). Otro trabajo útil puede ser el de DESDEVISES DU DÉZERT: "La société espagnole au XVIII.^e siècle" (En *Revue Hispanique*, LXIV, 1925, pp. 225 a 656).

[13] "Según *El Pensador*, el pelo... se carga de sebo y manteca, se llena de polvos el rostro y la cabeza" (DÍAZ PLAJA, en la p. 152 del libro citado). El P. FEIJOO, por su parte, se expresa así: "Yo me figuro que... alguna vieja de mucha autoridad se inventó aquella moda —de empolvase el pelo— para ocultar su edad, pues pareciendo todas canas, no se distingue en quien es natural o artificial la blancura del cabello" (Op. cit., p. 68).

Por último, el villancico CDXXVII está escrito por un poeta que añora los tiempos pasados en que el traje masculino era más simple y austero, en oposición clara a la actual tendencia (2.^a mitad del siglo XVIII) al lujo y la ostentación:

*"Camaleones los hombres,
diversos trajes aprecian;
y el honor de sus abuelos
fue golilla y capa negra".*

CRITICAS A ALGUNAS FORMAS ESPECIALES DE VIDA

Antes de entrar a examinar los comentarios críticos que nuestros poemas hacen a los trabajadores de los diversos oficios que conformaban la sociedad española del barroco, nos detenemos un poco en el estudio de aquellas formas de vida que marcan una personalidad, sin llegar a ser un oficio propiamente dicho. Incluyéndose en este apartado los comentarios sobre las personas que, o no pueden trabajar, o que no están dispuestas a hacerlo por varios motivos: Estudiantes tunantes, dueñas, hidalgos, pedigüeños, ancianos, ciegos, locos y otros lisiados. Pues verdaderamente todos los estamentos tienen cabida en este retablo "real como la vida misma" que los villancicos representan.

LOS ESTUDIANTES que no estudian nunca han escaseado. Y el poema CCCLXXVI canta sus artimañas y los pobres resultados de su "esfuerzo", ya que las verdades aprendidas por el "tunante" de turno no pasan de las más grandes perogrulladas:

*"En las letras mi tesón
a despuntar llegó tanto,
que a cualquiera causa espanto
lo redondas que ellas son".*

Mas el novicio en ciencias diversas no deja de acertar al esclarecer el profundo misterio teológico de la Navidad:

*"Defiendo la conclusión,
aunque a Dios el color niegan,
que es Encarnado y que ciegan
los que son de otra opinión".*

LAS DUEÑAS, viudas y grandes beatas casi siempre, suelen acudir al portal a pedir al Niño las cosas más simples: pan y vino para sopas como suficiente alimento (CDXCIII), y el perdón de sus pecadillos como consuelo del espíritu (CDXXX). De camino, descabezan su primer sueño en los bancos del templo, pues las letras de los villancicos que canta el coro apenas pueden comprenderlas (XIX).

LOS HIDALGOS, pobres como las ratas, son de varias calidades: Desde el hosco y engreído don Mendo Quijada que visita el portal de Belén "con calzas muy atacadas", cristiano viejo de la más alta alcurnia y que exige a todos el tratamiento de "Señoría" (XCV); hasta el noble más sincero y realista cuya única aspiración sería salir de su miseria actual, sacando de ella también a su fiel e infeliz criado (CDLXXXVIII).

LOS PEGIGÜENOS son más pobres aún y, en general, sin afluencia alguna sobre grandezas pasadas. Estos debían ser legión, empobrecidos por malas administraciones y calamidades diversas. El poema CVIII nos presenta diversos prototipos de tales miserables: ciegos, mancos, cojos y tullidos en general; e incluso se adivina aún más triste la situación de los llamados pobres vergonzantes. Como también es muy representativa de un país que añora glorias pasadas la figura del soldado viejo, combatiente antaño en media Europa y olvidado de todos ahora⁽¹⁴⁾.

[14] Ya desde comienzos del siglo XVII la pobreza de España comienza a acentuarse ostensiblemente. Y aunque es cierto también que "hubo en la plebe hispánica una verdadera epidemia de grandezas soñadas", fueron más "aquellos que, sin entender de realismo ni idealismo, se vieron ahogados por la articulación político-social y económica imperante, que al coincidir con una fase de depresión económica, abrió paso a la miseria con todas sus consecuencias" (Cita de la *Historia social y económica de España y América*. 5 vols. Obra dirigida por J. VICENS VIVES. Barcelona. V. Vives, 2.^a reedición, 1977. La frase citada, en la p. 269 del vol. III).

Seguramente el carácter eminentemente alegre de los villancicos y su punto de mira siempre religioso son la causa de que a los autores de los números CCCLXXX y CDXXIV no les interesaran los aspectos sociológicos graves de la pobreza material que describen, quedándose en lo más superficial de pequeños detalles más o menos jocosos.

LOS CIEGOS, sin embargo, sí aparecen pintados con bastante propiedad; al menos aquellos que, en lugar de pedir abiertamente su sustento, lo hacen a cambio de dar al donante una pequeña ilusión en forma de pronóstico o calendario lleno de todo género de predicciones del porvenir. Verdaderamente que las calles de las ciudades estarían bastante acostumbradas al espectáculo de los ciegos pregoneros, y ningún escritor costumbrista ha dejado de dibujar su inconfundible estampa. Por lo demás, es cosa harto sabida que las sociedades con poco nivel de desarrollo cultural se han fiado siempre demasiado del parecer de adivinadores avisados a quienes son capaces de mantener con holgura comprándoles reiteradamente sus poco comprometidos juegos de vaticinio barato.

No siempre se trata de vender pronósticos; otras veces venden también oraciones diversas y estampas devotas, o se limitan a pregonar gacetillas llenas de las más curiosas noticias, sin que falten las alusiones directas a los adivinos más prestigiosos de la época:

*"¡El gran pronóstico nuevo
del Sarrabal! ¡La gaceta!"⁽¹⁵⁾.*

Como hombres acostumbrados a componer las plegarias más heterogéneas, no dejan de acertar con el tono exacto cuando se lo proponen, como ocurre en la quintilla que corona el último poema citado:

*"Virgen santa que pariste
sin dolor al Niño Dios
y Virgen siempre estuviste,
pues tal pimpollo nos diste,
ruega, Señora, por nos".*

LOS ANCIANOS son casi siempre objeto de burlas y sátiras en las que sus años se contabilizan casi como siglos. Los burladores aluden, si de mujeres ancianas se trata, a la belleza pasada, a la "cara de pascua" que las protagonistas no podrán lucir ya en las pascuas presentes ni venideras. El poeta del CIII exagera demasiado el contraste hasta designar a la arrugadísima protagonista con el calificativo de "chiquirritilla", que a ella le suena a mil demonios, mientras que los dos abuelos del n.º CDXCIII parecen más resignados con su suerte.

LOS LOCOS se ajustan normalmente a la idea tópica del loco cuerdisimo cuyo defecto es sólo un artificio para, con más desenfado del que sería normal, "cantarle las cuarenta" a quien se tercie. Así sucede, por ejemplo, en el n.º CCCLXXXIII, único dedicado exclusivamente al tema que comentamos:

*"Como en Belén ha nacido
el que es Verdad inefable,
un loco, entre sencilleces,
viene diciendo verdades".*

El loco en cuestión se instala en el portal y va opinando sobre los variopintos sujetos que por él desfilar: un petimetre de figura pinturera ("en vestirse sin primero"), un doctor al que se compara con el albéitar, un devoto sacristán y una vieja viejísima a la que nuestro protagonista tilda de espantajo ridículo.

(15) Villancico CDLXXIV. "El Gran Sarrabal" fue un célebre astrólogo y publicista de Milán al que los escritores costumbristas del s. XVIII aluden con frecuencia. He aquí, por ejemplo, una cita de D. de Torres VILLARUEL: "Estaban —los españoles— mucho antes que yo viniera al mundo, gobernándose por las mentiras del gran Sarrabal, adorando sus juicios, y puestos de rodillas, esperaban los cuatro pliegos de embustes que se tejían en Milán con más facilidad que los encajes" (*Vida*, Barcelona, Bruguera, 1969, p. 120. La edición primera se hizo en diversas etapas entre 1742 y 1758).

EL MUNDO DEL TRABAJO: OFICIOS DIVERSOS

De entrada, bien puede decirse que no hay ocupación permanente en la sociedad barroca que en nuestros versos no tenga su reflejo más o menos amplio. Vamos ahora a comprobarlo, si bien el estudio exhaustivo es por completo imposible. Nos atendremos a un orden alfabético de quehaceres diversos expresamente citados.

El mundo de LOS ADIVINOS Y ASTROLOGOS no es la primera vez que lo traemos a colación, e incluso hemos citado antes el nombre del celeberrimo Sarrabal de Milán. Otros dos poemas centran nuestra atención en este lugar.

En el primero de ellos, el CLXXIII (1772), las gentes comentan la aparición de un cometa en noche buena. El poeta aprovecha la descripción de su recorrido para hacer un alarde de conocimientos geográficos internacionales, con citas de lugares tan exóticos como China o Borneo. Para terminar citando el nombre de Euclides, asociándolo correctamente a los estudios geométricos basados en el conocimiento de los sólidos.

El segundo es un poema más filosófico —el n.º CLXXV, de 1774— que reflexiona un poco socarronamente sobre cómo suelen ser unos grandes ignorantes aquellos que presumen de sabios haciendo continuos alardes de su ciencia. En el caso citado, se trata de un albéitar que presume de astrólogo-advino. Mas el villancico apenas tiene interés sociológico, ya que cuando se aclara que el elemento extraño visto en el horizonte es el ángel anunciador del Nacimiento, las palabras pasan a tener un sentido exclusivamente religioso.

LOS AGRICULTORES apenas aparecen citados en un sentido muy estricto. Pero si pensamos que también quienes se dedican de por vida a la guarda del ganado viven siempre en el campo y lo trabajan, el panorama cambia y se enriquece sobremanera, ya que los protagonistas del núcleo tal vez más numeroso de poemas en ésta y en todas las colecciones semejantes son precisamente LOS PASTORES Y PASTORAS. Ellos, en efecto, lo llenan todo con sus expresiones, sus cantes y bailes. Como si quisieran mostrar un perenne agradecimiento a la tempranísima presencia de otras gentes del mismo oficio en los sucesos trascendentales de Belén.

Además, no son sino pastoras también aquellas hortelanas —gentes del campo al fin— que, en el poema CIV llevan al Infante los sabrosos productos de su huerto. Y siguiendo en el mismo espíritu, en el n.º CLXVIII se llama "labradorcillas" al grupo de alegres pastoras que visitan al recién nacido, enamorándose al momento de sus encantos.

Por fin, otro villancico, el CCCXXXV, está dedicado a narrar la historia de un jardinero. Mas no existe aquí tampoco visión costumbrista alguna, resolviéndose todo en la consabida alegoría: El jardín es el Paraíso; Adán el mal jardinero, siendo Cristo el jardinero restaurador de la frondosidad perdida.

Dentro aún del ancho mundo de las gentes del campo, si encontramos bastantes más elementos realistas en los poemas que denominamos de RUSTICOS. Aunque su trabajo específico no se haga patente, las actitudes y expresiones de tales personajes declaran con claridad su procedencia campesina; sobre todo, su falta de doblez y su sinceridad grande, si bien es igualmente cierto que su formación cultural no brilla nunca, como es normal por otra parte, por la abundancia de sus exquisiteces⁽¹⁵⁾.

Los rústicos se caracterizan, pues, por un vocabulario nada selecto, sincero afecto al Niño, actitud de ingenua admiración por los sucesos que contemplan y serena confianza ante el significado de unos misterios que no saben descifrar. Aunque algunas veces los Batos, Pascuales, Domingos o Antonos —que así suelen llamarse— hacen ciertas preguntas a las que muchos sesudos teólogos no sabrían responder con justeza.

[15] VICENS VIVES, en el ya citado vol. IV de la *Historia social y económica...* insiste, en la p. 108, en cómo la España del XVIII era eminentemente rural, en una proporción mucho mayor a lo que lo es en nuestros días. Como muchos de los datos están íntimamente relacionados con el mundillo de la teatral, también puede resultar muy útil para el tema la consulta de Noel SALOMON: *Recherches sur le thème paysan dans la comédie au temps de Lope de Vega* (Institut d'Etudes Iberoiques et Iberoaméricaines de l'Université de Bordeaux, 1965).

Veamos algunos ejemplos. El poema CLIII nos pinta un inconfundible ambiente sainetero de ayuntamiento pueblerino. Los concejales, con el alcalde al frente, discuten un programa de festejos en homenaje al Nacimiento:

*"Ya, señores, que está junto el Concejo
y por el Rey que el cielo ha concedido
levantar el perdón es tan debido,
qué haremos diga el regidor más viejo".*

Los números propuestos indican unas formas de divertirse bastante similares a las que siguen en vigor en muchos de nuestros pueblos actuales:

*"Máscara, mogiganga, fuegos, toros,
y el juego de cristianos y de moros".*

Otro alcalde es el protagonista del CCXVII y que, como cabeza de la municipalidad, debe visitar y hacer los cumplimientos al Niño y a su Madre en el portal. Para ocasión tan solemne ha gastado sus ahorrillos en ropas mejores que las ordinarias, y con ellas

*"está que es mucho primor
el compadre Pero Antón".*

El Pascual del CCC es un cortijero cuidador de pavos que, en un lenguaje muy acorde con sus ordinarias ocupaciones, nos cuenta su empeño en ver "al Chicote que ha nacido". Una vez en el portal, al ver al Niño tan desabrigado, quiere llevarlo a su cortijo junto con su "maire y paire". No les faltará allí nada de lo necesario.

El zagal del CCCI está tan familiarizado con los miembros de la Sagrada Familia, que su impaciencia por acercarse a ella es enorme:

*"Si no jacen lao
voy a rempujar...
por ver al Chicote
de la Treniá".*

Igualmente es rústico en extremo el vocabulario del "patán" que en el CCCLXV arremete contra todos para poder "colarse" en el sitio mejor y poder contemplar a su gusto.

*"... a la Jembra,
al tío Juzepe
y al bello Zagal".*

Se trata, sin embargo, de un villancico bastante intelectual en el que casi todo son elucubraciones doctrinales que, con base en la predicación del cura del pueblo, hace la rústica cabeza llena de sentido común y que parece calar hondo en la esencia de las verdades aparentemente más complicadas.

Terminamos el repaso a nuestros campesinos con la cita de los Antones protagonistas de los números CCCLXXI, CCCLXXII y CDXXVIII. En el caso primero se trata de un rústico que solicita plaza de "inocente". La merece sin duda por su buen sentido y sencillez.

Ese mismo buen sentido es el que ayuda a Antón, vendedor de melones en el segundo caso, para criticar diversos estamentos sociales representados en sus ridículos compradores. Y el último de nuestros rústicos se limita a expresar su agradecimiento al Niño, mientras le pide también perdón por sus faltas y las de todos los rústicos semejantes a él.

En medio de todo este singular y simpático desfile de tipos populares⁽¹⁷⁾, citamos ahora un poema dedicado a LOS ALARIFES O CONSTRUCTORES DE VIVIENDAS, el n.º XXXVIII. Su sentido es también alegórico. Mas sin que falten elementos descriptivos del trabajo en cuestión: martillos, cinceles, compás...

Otro villancico nos habla de ALFAREROS Y OLLEROS, el CDL. Estos hombres piensan que, al Encarnarse, el Niño se ha metido en el barro de la naturaleza humana, por lo cual ya puede considerarse del gremio, con el mismo oficio que ellos. En definitiva, como dicen los versos, Dios hizo al hombre del barro; mas la obra se ha resquebrajado y Dios en persona trabaja en su reparación.

LOS ANIMEROS eran personajes muy típicos en las costumbres religiosas de nuestros pueblos y su estampa era de lo más familiar cuando recorrían calles y plazas al atardecer pidiendo limosna "para las ánimas" al son de una monótona cantinela. De ellos tenemos noticias en los versos del villancico CCCXII que comienza "Dos animeros honrados..."

Mucho más habituales son, en las páginas de nuestra literatura satírico-costumbrista, las alusiones a BOTICARIOS, MEDICOS Y CURANDEROS, objeto siempre de las más duras recriminaciones⁽¹⁸⁾.

En la Colección de la Capilla Real tienen dedicado un poema completo cantado en 1696, el XXI; mas las alusiones esporádicas son continuas en innumerables versos. En el poema citado no hay compasión alguna para con los doctores, boticarios y barberos, a quienes se critica de forma conjunta diciéndoles claramente que su oficio es el mismo de Herodes, ya que viven sólo de matar. Al médico se le acabaron en un día "cura, dolencia y paciente" a causa de los muchos y crueles remedios que intentó aplicar. Al boticario, de miedo de sus potingues, le rehuyen los mismos achaques. Y el barbero reconoce de sí mismo que es "el estrago de las gentes".

Abundando en lo mismo, en 1735 se cantó el villancico XCVII en el que una viuda relata al Niño de Belén la muerte de su consorte:

*"Sabe, querido,
que a mi marido
lo puso malo
la enfermedad.
Pero el doctor
lo puso peor,
pues por curarle
le vino a matar".*

El nombre de Herodes aplicado a estos personajes aparece de nuevo en la Copla primera del CCCLXXI:

*"—¿Qué Herodes es, en rigor,
quien más te aflige y apura?
—Es el doctor que me cura
y que me deja peor".*

(17) No dejaremos pasar la ocasión sin comentar cómo el paso de estos representantes de diversos oficios por el portal de Belén en la nochebuena ha sido perfectamente captado por el pueblo. Este, en efecto, al montar los típicos "nacimientos" o "belenes" en lo más íntimo del hogar familiar, sabe llenarlos de figurillas más o menos valiosas artísticamente y que representan con gran sentido de la realidad a muchos de aquellos: vendedores, aguadores, taberneros, posaderos malhumorados... y variadísimos tipos de labradores y otras gentes campesinas, con las correspondientes figuras femeninas también.

(18) TORRES VILLARROEL nos dice, en su citada *Vida*, que ha conseguido llegar a los cincuenta años a pesar de los "buenos, malos y medianos médicos, que son sin duda los enemigos más valientes y armados que tienen en la tierra nuestras tristes y rematadas vidas" (p. 190). Por lo que respecta a QUEVEDO, sus constantes alusiones satíricas podrían resumirse con esta cita del opúsculo "La visita de los chistes" (en *Los sueños*, edic. de Espasa-Calpe, Col. Austral, 1969, p. 111). En ella se despaucha así contra los doctores: "¡Oh malditos pesquisidores contra la vida, pues aborcan con el garrotillo, azotan con ventosas, destierran las almas, pues las sacan de la tierra de sus cuerpos sin alma y sin crevencia!"

LOS COMERCIANTES Y VENDEDORES en general han sido igualmente, en todas las épocas también, blanco de las más duras críticas satíricas⁽¹⁹⁾. Por eso no podían estar ausentes aquí. Mas, oh sorpresa, sólo una vez son citados con esta intención claramente satírica que comentamos. Es en el poema CDXIV, cuarta estrofa, en donde un mercader se acerca al portal de Belén con intención de montar allí su negocio. El comentario del coro no puede ser más contundente y severo:

*"Si avaras sus ganancias
busca, contemplo
que ni varas lo saquen
de los infiernos".*

El resto de las posibles citas puede ser útil solamente para comprobar algunos datos, nada originales por otra parte, como que en los pueblos se realizaban ventas callejeras de los frutos de temporada sin que, tras proclamar el vendedor las excelencias de su mercancía, faltara el consabido regateo en los precios; o que el mundillo del comercio tenía un vocabulario propio que fácilmente podía trasladar su significado a una esfera simbólica a poca imaginación que el poeta pusiera en el empeño.

Como quiera que, en definitiva, se trata sólo de vendedores, aunque un poco más especializados, podemos hacer aquí la cita de un LENCERO del cual se asegura, como era previsible, que hurta en la tela de sus lienzos. Esto, en el poema LXXXV. Y allí mismo se habla del TABERNERO y del AGUADOR que juntan en una mercancía su agua y su vino sin que medie el milagro de Caná. Quedándonos aún la PANADERA del CCCLXXVIII, de la cual poco podemos decir en el aspecto costumbrista, ya que es un tema propicio para ser transformado enseguida en símbolo eucarístico, como ocurre de hecho.

Si ser FILOSOFO es un oficio, tampoco faltan en los villancicos las alusiones correspondientes. Mas sólo traeremos a colación un caso en que toda la filosofía está representada por la doble tendencia de la austera severidad de Heráclito y la más optimista apertura de Demócrito. Es el poema CCLV en que ambas tendencias están personificadas en sendos pastores a los que se llama por los nombres de los ilustres sabios helénicos y que, ante el portal, reaccionan con expresiones muy contrastadas que revelan el peculiar carácter de cada uno⁽²⁰⁾.

PAJES, ESCUDEROS Y MAYORDOMOS los hay también. A veces pasan desapercibidos por los versos, al servicio de algún protagonista que centra toda la atención del poeta. Pero en otras ocasiones ellos mismos son protagonistas. Nada menos que cuatro son los pajes que visitan Belén "por quejarse de sus amos al Niño". Y un mundo de pequeñas miserias desfila ante nuestra curiosa mirada. El uno dice que apenas come, ya que su amo el prebendado "gasta más en la misa / que no en la mesa". El segundo tiene parecido problema con servir a un letrado. El otro es víctima de los sueños imposibles de su hidalgo que no le valen para el sustento diario. Y el último, finalmente, anda en idénticas circunstancias al lado de un doctor cuya única medicina, mortal de necesidad, es la dieta absoluta (CDLXXXVIII).

El segundo protagonista del CDXCIII, ya citado antes, es un escudero al servicio de una viejísima dueña. Viejísimo es también él, y el pobre tiene en esa misma vejez su único e insoluble problema.

(19) Un par de citas más del inefable don Francisco pueden ser suficientes: "Los mercaderes, que se condenan por vender, están con Judas" (En "El alguacil alguacilado", *Los sueños*, p. 38). "Hombre destos —de los negociantes— ha ido al infierno que, viendo la leña y fuego que se gasta, ha querido hacer estanco de la lumbre. Y otro quiso arrendar los tormentos, pareciéndole que gatarla con ellos mucho" (Idem, p. 48).

(20) Con base en fuentes muy diferentes, puede comprobarse que en el siglo XVIII debieron gozar las teorías de ambos filósofos de un especial predicamento, como lo demuestra de entrada la muy famosa "dedicatoria" de José CADALSO a los "Diferentísimos señores" Demócrito y Heráclito, en una total correspondencia con el espíritu del poema que citamos: "Aunque en todos los siglos habrán ofrecido mucho que reír y que llorar las pasiones y flaquezas de los hombres, y por consiguiente en nuestra edad tendríais bastantes objetos de llanto y de risa, no obstante me parece que la era en que sale a la luz este papel merece que resucitéis, para reír el uno a carcajada tendida, y llorar el otro a moco suelto..." (En *Los eruditos a la violeta*. Edic. de Nigel Glendinning. Salamanca, Anaya, 1967, p. 45). Mas la popularidad del tema en la literatura castellana ya arrancaba de siglos anteriores. Podemos encontrar varias referencias en la obra de Adolfo de CASTRO *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (Colección ordenada por... En los vols. 32 y 42 de la B.A.E. Madrid. Edic. Atlas, 1950 y 1951). Así, en la p. 377 encontramos una "Sátira a la risa de Demócrito", obra del escritor portugués A. ENRIQUEZ GOMES. Y en la p. 379 una elegía titulada "Respuesta de Albano al llanto de Heráclito".

El paje del CCCLXXXI sirve a un amo que lo tiene en el oficio de "lameplatos", sin esperanza de mayor fortuna; mientras el mayordomo cifra todo su orgullo en la esbeltez y elegancia de su porte que le hacen cumplir a las mil maravillas con su cometido.

Nos quedan aún LOS SACRISTANES, otro estamento muy socorrido para poetas villanciqueros, como para toda la literatura barroca⁽²¹⁾. Por cierto que el poema que se les dedica completo en la Capilla Real no es granadino en absoluto, sino cordobés, como fácilmente se deduce por los nombres de los pueblos que en sus versos se citan: Monturque, Puente Genil y Espejo⁽²²⁾. Es el n.º CLXIII en el que los tres eclesiásticos susodichos montan un pequeño sainete.

Menos interés tiene el LXXXV, en el cual una Copla se limita a utilizar una especie de humor negro llamando a los sacristanes "hospedadores de muertos".

Y faltan LOS SERENOS, tan representativos de tiempos pasados, y que en el villancico CCLXII son sustituidos en su papel por el ángel que, al dar las doce,

*"dio voz del mayor consuelo,
pues dijo que el cielo estaba
ya con el hombre sereno".*

En la soledad de los desiertos —siguen diciendo los versos— los pastores ignoran la existencia del sereno; sólo que esta vez, la nochebuena, también ellos han tenido el suyo para transmitirles la mayor novedad: El Nacimiento de Jesús.

Se citan todavía más nombres de OFICIOS DIVERSOS en nuestra colección. Pero ni LOS ALGUACILES, ni LOS CAÑEROS (o fontaneros), ni LOS PESCADORES, ni LOS SASTRES, ni LOS VENTEROS —que todos estos aparecen alguna vez— han merecido la gloria de un poema completo.

Terminamos, pues, este repaso dando, de forma escueta, los NOMBRES con que todos estos hombres y mujeres desfilan ante el lector. La mayor parte son nombres tópicos con los que el conocedor de este género poético termina familiarizándose enseguida.

Los más frecuentes son los de Antón y Antona, Bato, Gila (o Giliya, o Gileta, o Gilote), y Pascual (o Pascuala). He aquí los restantes, aparte los de negros, ya citados en otro lugar:

- Anfriso y Anfrisa, Atilana, Almentela,
- Blas, Bartolo, Benito y Benita,
- Casilda, Clementa,
- Dameta, Domingo,
- Estafermo,
- Felipe, Fileno, Filomena, Frondelia,
- Gilberto, Gilberta, Gazul,
- Hamete (morisco, igual que el anterior Gazul),
- Lanzarote, Lorenzo,
- Meliso, Mendo, Menga, Mohén (morisco igualmente),
- Nuño,
- Pero o Pedro (o Perica, o Pierres),
- Riselo, Rollote (morisco),
- Santiago, Silicio, Silvio o Silvia,
- Tirso y Toribio.

(21) El tema es inagotable y fue tratado en sus obrillas por los más conocidos entremesistas de la época. Emilio COTARELO, en su imprescindible *Colección de entremeses...*, afirma tajantemente que el sacristán es el personaje más abundante en el género: "Puede suponerse —dice— que representa mitigado el personaje clérigo o fraile de los cuentos de la Edad Media y de las farsas italianas, españolas, portuguesas y francesas del siglo XVI. En España no se hubiera tolerado presentar un sacerdote o un conventual enamorado de todas las mujeres, solteras y casadas, chancero y burlón, y a veces pendero" (En la p. CLIII de la Introducción).

(22) En cambio, en la Catedral de Granada sí se cantó uno de signo semejante; y además, en este caso granadino, los pueblos que se relacionan al pertenecer a nuestra provincia: Otura, Puzos, etc.

Encontramos también la cita de unos pocos nombres propios de personajes históricos perfectamente localizables en el tiempo y en el espacio: San Antonio de Padua, Doña Blanca de Castilla, el rey Carlos (III?), Demócrito, Euclides, Fernando el Católico, Heráclito, Isabel la Católica, Mahoma, Nerón, Octavio César Augusto, don Rodrigo y doña Urraca.

Otro aspecto interesante, y tal vez muy significativo, es el de los REGALOS QUE LLEVAN AL NIÑO todos estos personajes y personajillos que por estas páginas acaban de desfilan en rápida enumeración. Muchos no pasan de ser lugares comunes más o menos añejos, tan viejos algunos como la misma fiesta navideña. Como es igualmente cierto que otras veces no importa el regalo mismo que se nombra, sino su simbolismo⁽²³⁾. Pero otros sí que representan cómo era la vida diaria de estas gentes, nuestros antepasados.

Al Niño se le regala lo mejor siempre. Seguramente que si estos cristianos hubieran vivido en Belén cuando el empadronamiento de Augusto, también habrían cerrado sus puertas a María y José. Pero ahora parece como si quisieran desquitarse de tan mezquino-hipotético comportamiento. Y advertimos cómo, salvo casos aislados en que se venera la divinidad escondida en aquel cuerpecillo envuelto en pobres ropas, casi todos los protagonistas escogen sus dones pensando más en el Niño de María y José el carpintero, que en el Hijo Eterno de Dios, más en el recién nacido que llora y al que hay que alegrar con caricias y obsequios, que en la divinidad ofendida por el pecado del hombre. Por eso se trata siempre de regalos sencillos: porque son sencillas las gentes de quienes provienen y porque son sencillos igualmente sus destinatarios.

El grupo más numeroso lo constituyen los REGALOS DE BOCA. El llevar abundante comida a las familias, a la madre sobre todo, del recién nacido, ha sido norma general en muchos pueblos y aún lo es hoy, si bien va perdiéndose entre clases acomodadas. Una lista exhaustiva de estos obsequios podría ser interminable. He aquí los principales y más frecuentes:

Avellanas, batatas, cañamones, castañas, higos, huevos, jamones, leche, manzanas, mantecados, miel, melones, morcilla, nueces, pan, pasas, peras, peros, pimientos (picantes, para entrar en calor), queso y turrón (blando, que el Niño está sin dientes).

La Santa Familia es obsequiada también con DIVERSOS ANIMALES para utilizarlos en guisos, o bien para que con sus juegos, canto u otras gracias, entretengan al Infante: Un caballo, un camello, un cordero, gallinas, pavos, pollos, papagayos, un pajarito que canta, una ternera, etc.

Entre otros VARIOS REGALOS pueden citarse las cosas más dispares y extrañas:

Un alfanje morisco (para matar a Herodes), un bonetillo, un cascabel, un guardapié, un lacayo, un pellico, oropel, una sartén, tabaco y tabaqueras, etc.

Y para terminar, FLORES, muchas flores para Jesús y su Madre:

Azucenas, claveles, flores del junquillo, nardos, rosas y tulipanes. Lirios no, que pueden recordar demasiado la pasión futura.

* * *

(23) Un claro ejemplo de regalos —símbolo lo constituyen los que se citan en las Copias del poema CCXXXIII, a saber: un Cordero, en señal de la mansedumbre de Quien dará su vida sin quejarse; un tarro de miel para endulzar ya desde ahora el recuerdo en la distancia de la hiel y vinagre del Crucificado; un paño para cubrir aquel cuerpo que, con otro paño, cubrirá su desnudez en el Calvario; un tarro conteniendo bálsamo oloroso que habrá de guardarse para el enterramiento...

ASPECTOS RELIGIOSOS DEL BARROCO: ALGUNAS IDEAS SOBRE BIBLIA Y TEOLOGIA EN LOS VILLANCICOS NAVIDEÑOS GRANADINOS

"En los albores cronológicos del siglo XVII surge un tipo de poesía para fines populares. Trata de divulgar la devoción y aún la teología ante públicos que se sienten atraídos por el sonsonete de la letra o por los motivos profanos que a la fuerza hay que inyectar de contenido sagrado, hay que convertir en temas a lo divino"⁽²⁴⁾.

¿Podemos albergar alguna duda de que en el texto citado se está refiriendo el crítico al género de creación literaria que engloba a nuestros villancicos barrocos? No parece que tal duda sea posible. Pero sigamos leyendo para que nuevos datos nos aclaren aún más las ideas. A lo largo de estas páginas hemos visto también cómo los juegos conceptuosos y los equívocos aparecen una y otra vez en las mejores creaciones de nuestro género y quizá pueda alguien pensar si tal estilo puede ser compatible con un tema religioso:

"La sólida fe de nuestra Edad de Oro hacía tolerables esos equívocos que hoy sugieren irreverencias de chiste. La fe hacía familiar todo lo referente a la religión, pudiendo explicar las bromas ortodoxas de un Quevedo o estos juegos estrafalarios de los poetas de devoción en los que a ratos asomaba la auténtica belleza"⁽²⁵⁾.

Hasta tal punto es cierto el sentido profundamente religioso de los villancicos, que ellos nos pueden ofrecer material abundante para un completo tratado de teología en todas las ramas de tan notable ciencia. Y eso es precisamente lo que intentaremos en las páginas siguientes sin recurrir a cita alguna de famosos tratadistas; sino sólo a nuestros versos. Demostraremos así, una vez más, lo que tanto hemos comentado ya de que juego y diversión son aquí apariencia superficial únicamente, tras la cual se esconde un trasfondo de grave doctrina.

Mas nadie caiga en el extremo de creer que pretendemos demostrar que la religiosidad popular española reflejada en los villancicos era una piedad solidísima y de gran profundidad. De sobra sabemos todos que el espíritu religioso de la época tuvo más tintes de sentimientos relativamente superficiales que de honda reflexión intelectual, a pesar del gusto generalizado por los autos sacramentales y por todo el teatro de temática religiosa, entre otras manifestaciones que podrían citarse.

En realidad, tampoco es fácil matizar con exactitud aquella religiosidad española del período barroco que nos interesa, y muy bien podemos recurrir a las palabras más imparciales del especialista extranjero:

"Como otras muchas manifestaciones de la vida española, la cuestión de la espiritualidad continúa siendo hasta el presente manzana de discordia de la crítica y objeto de los más apuestos y heterogéneos juicios y teorías"⁽²⁶⁾.

Entre dichas teorías, el crítico germano se detiene a refutar aquella que pretende exagerar el papel que entre nuestros antepasados pudieron jugar las supersticiones, los augurios, las magias, etc. Sin duda que hubo de todo; pero nunca en la proporción que en otros países europeos, porque, como él mismo piensa, "la religiosidad española, que no es más que una forma del idealismo nacional, y el realismo popular, tan sano y vigoroso, sirvieron de muro de contención contra los abusos y el incremento continuado en los demás países de las supersticiones"⁽²⁷⁾.

Había sin duda mucha superficialidad, pero sin que el verdadero fundamento serio y doctrinal estuviera totalmente ausente. Sucedió sencillamente que la prolongada paz religiosa en una España alejada de

(24) Angel VALBUENA PRAT, en la p. 27 del prólogo a su *Antología de Poesía Sacra Española*. (Zaragoza, Edit. Apolo, 1940).

(25) *Ibidem*, p. 31.

(26) L. PFANDL: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro* (Barcelona, Arsauce, 3.ª edic., 1959, p. 165).

(27) *Ibidem*, p. 167.

problemas dogmáticos, hacía que el pueblo viviera en el descuido propio de quien no tiene la más remota sombra de duda sobre la autenticidad de sus principios dogmáticos religiosos. Esto es realmente así, por más que pueda parecer un contrasentido: "El pueblo español, profundamente religioso, reincidió en el mismo error histórico que el cristianismo constantiniano; la euforia de la paz social y religiosa... le hizo creer que la monarquía española era la imagen e incluso la realización del Reino de Dios que había llegado a este mundo"⁽²⁸⁾.

Tampoco el hecho de que se mezclen con frecuencia elementos profanos y religiosos es signo de poca autenticidad. Sucede sólo que el pueblo necesita dar algún matiz religioso incluso a lo que tenga más profanas apariencias. Tal mezcla no es sino uno de los rasgos predominantes del período barroco y de los más característicos. Aunque es cierto también que, en este punto concretísimo, seguramente llevan razón quienes piensan que, cuando en las festividades religiosas se mezclan tantos elementos profanos como en aquellos siglos se hacía en España, tales fiestas tienen más de profanas que de auténticamente religiosas en su realización.

Repetidamente hemos aludido a LA BEATERIA. Sin duda debió ser un mal muy generalizado, como suele serlo en toda época marcada con una religiosidad demasiado oficial. La desorbitada devoción externa a un sinnúmero de santos y la exagerada proliferación de cofradías y diversos símbolos exteriores tomados como manifestación principal del espíritu piadoso —rosarios, medallas, hábitos, escapularios, estandartes...—, preparaban perfectamente el terreno para que el mal de la beatería pudiese prosperar a expensas del verdadero espíritu.

En especial, todos los que se han ocupado del tema hablan del uso y abuso del rosario como objeto religioso que se transformaba con frecuencia en mero objeto de adorno femenino, recargándolo de crucetas y otros colgantes de metales preciosos. Y con las mujeres se han ensañado por eso las más acres sátiras de algunos escritores, como el anónimo compositor del romance dieciochesco que a continuación transcribimos parcialmente, pudiéndonos servir de resumen de todo el cúmulo de defectos que se pueden atribuir a una religiosidad de mera exhibición externa:

*"Las beatas con rosarios
muestran de sí muchas cuentas,
y nunca de sí la tienen
por andarse a las de fuera,
y con cuatro oracioncitas,
ya hipócritas embusteras,
quieren las tengan por castas,
siendo muy castizas ellas ...
ayunando cuando duermen
y paren como conejas ..."*⁽²⁹⁾.

Pero basta ya de costumbrismo religioso; que no pretendemos tampoco hacer aquí un estudio sobre la religiosidad popular española en los siglos XVII y XVIII. Sólo deseamos estudiar qué ideas están encerradas en los poemas de maitines de la Capilla Real como reflejo de una mentalidad. Repasando sus versos nos convencemos enseguida de que, bajo una aparente capa de superficialidad en las prácticas religiosas, había allí una ideología sólidamente fundamentada y un buen conocimiento de los textos bíblicos más cargados de doctrina.

Establecer un orden determinado en las ideas que vamos a exponer en las páginas siguientes no es tarea fácil. Pero es indispensable, dado el enorme volumen de citas que manejaremos y que podrían llevarnos a un marasmo de confusión.

(28) Reflexiones de Alfredo MARTINEZ ALBIACH en su trabajo-tesis *Religiosidad hispánica y sociedad borbónica* (Burgos, Facultad de Teología, 1969, pp. 16-17 del cap. I). En idéntico sentido insiste igualmente el publicista José DELEITO y PIÑUELA al comenzar el cap. I de su obra *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe* (Madrid, Espasa-Calpe, 1952).

(29) *Sátira muy graciosa y entretenida que trata de las propiedades y mafeulas de los hombres y mujeres de estos tiempos*. Pliego suelto anónimo en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. 2 hojas en 8.º.

He aquí, pues, expresado en seis puntos, el esquema a que nos vamos a sujetar, sin que tengamos la pretensión de presentarlo como el mejor posible, ya que también podría ordenarse todo de manera por completo distinta. Alrededor de cada punto iremos concretando después algunas de las muchas ideas desparramadas a lo largo y ancho de los miles de versos de la Colección que estudiamos.

- 1.—Desde Adán y Eva, una serie ininterrumpida de profecías y figuras bíblicas anuncian la venida de un Redentor. Y estos anuncios tienen puntual cumplimiento con el nacimiento de Jesús.
- 2.—En el portal, cercado por cánticos de los ángeles, yace Dios Niño en un pesebre pobre, humanado por amor a la humanidad, amor tanto más grande cuanto menos merecido por sus destinatarios.
- 3.—En ese portal está todo el cielo. Se vislumbra ante todo la sublime presencia de la Trinidad Santísima, una de cuyas personas se ha humanado allí. Y se palpa visiblemente la presencia humilde de María y José. Son ellos los más directamente envueltos en el Misterio, escogidos desde la eternidad para proteger la vida del Niño y ser sus colaboradores más inmediatos en el proyecto redentor.
- 4.—También el hombre y la naturaleza entera se alegran por el acontecimiento que viene a abrir horizontes nuevos a toda la creación, en el centro de la cual estará, ya para siempre, el pesebre de Belén como una nueva Arca de la Alianza. Así lo entienden igualmente los justos del limbo que son, por eso, los primeros en alegrarse.
- 5.—Más aún se alegra la Iglesia, pues quien nace ahora es su Fundador; el que más adelante sabrá dar la vida por sus ovejas, mostrándose como Pastor bueno universal que guiará a todas por el camino recto, defendiéndolas a la vez de los múltiples peligros que por todas partes acechan.
- 6.—Y un Pastor, finalmente, que desde el portal de Belén planea convertirse a Sí mismo en Pasto eucarístico: Un Pan accesible a todos, como accesible a todos es ahora ya, en el pesebre, para remediar todas las penurias espirituales del largo camino hacia la Casa del Padre.

1. EN EL NACIMIENTO DE JESUS SE CUMPLEN PROMESAS, FIGURAS Y PROFECIAS

Desde el mismo momento del pecado de Adán y Eva comienza a perfilarse en lejanía la escena del Nacimiento. Un hombre rompe el equilibrio de la justicia divina y otro Hombre lo restituye. Ese es el motivo de que nuestros poetas se preocupen de recordar con tanta frecuencia las escenas del paraíso. Mas sin olvidar aquí tampoco el tono festivo que, sin duda, tanto molestaría a muchos sesudos teólogos:

*"Lo cierto del caso / es que un serpentón
en el paraíso / a Adán le embistió;
por una costilla / astuto le dio
y hasta la cabeza / el veneno entró.
Como ostedes lo oyen, / así sucedió" (CLXI).*

Ocurre en realidad que, con espíritu muy de liturgia pascual, se mira el pecado de Adán como un suceso feliz por haber provocado la Encarnación (O felix culpa!):

*"¡Oh Señor infinito!
Dichoso Adán, feliz es tu delito,
pues con haber pecado
Redentor te merece y humanado" (XC).*

*"Feliz culpa que pudiste
tener Redentor tan fino,
que venciste el mal destino
del hombre por sólo amor" (CCCV).*

Veamos ahora algunas de las alusiones a las más claras profecías y figuras bíblicas que en Belén tuvieron su cumplimiento.

Belén no es ciertamente la más pequeña de las ciudades de Judá desde el momento en que ha sido elegida para patria del Redentor:

*"¿No es Belén muy chico?
Pues ¿quién dice, ay,
saldrá de esta tierra
un gran Capitán?" (CCXX).*

O la visión de paz del profeta Isaias en la que se contempla la simbólica posibilidad de que el lobo pueda pacer con el cordero:

*"Hoy, angélicos coros,
veréis donde dejásteis
ovejas, perros, lobos,
jumentillos y blancos recentales" (LXXDX).*

Los nombres de Cristo, los que inspiraron su mejor obra en prosa a Fray Luis de León, se citan textualmente en los endecasílabos del CCCXLV:

*"Brillante comitiva del Lucero,
Dios admirable, fuerte Consejero,
Príncipe de la paz, futuro Padre,
del desierto alta Piedra que nos cuadre".*

De Isaias es también la cita más conocida sobre el misterio navideño —una virgen que concebirá—, unida en nuestros versos a la visión de los futuros sufrimientos del Redentor:

*"Tristes hijos de Adán envejecidos
.....
cesen vuestros gemidos,
descanse vuestro llanto,
que a luz dio ya el Mesías
vaticinada Virgen de Isaias,
quien de su sangre a costa y de sudores
tomará sobre sí nuestros dolores" (CLXXIX).*

El Niño, insignificante criatura al nacer, es como la piedra que contempló Nabucodonosor en su sueño, tan enorme al crecer que lo arrasará todo, como toda la tierra se llenará con las enseñanzas de Cristo:

*"¡Ah del valle! ¡Ah del monte!
—¿Quién llama? ¿Quién penetra este horizonte?
—Un alma.
—¿Qué pretende?
—Enamorada,
saber qué piedra es ésta desgajada
que, aunque pequeña, crece
y ocupar todo el orbe grande ofrece.
—¡Oh Cristo, que es la piedra que, cayendo
del monte, de María está naciendo!" (CXLI).*

Innumerables son los versos en que la imagen viviente del recién nacido es cotejada con las grandes figuras que le precedieron y prepararon su camino:

*"Ya nació aquel David que valeroso
rendirá al Goliath más esforzado.
Ya nació aquel Sansón fuerte, animoso,
que a Filistín le dejará postrado.
Ya el Moisés ha llegado venturoso,
en pobres mimbres, mas reverenciado"* (CDXLI).

O aquel otro poema en que se pide a todas las criaturas que acudan con prontitud a rendir adoración

*"al más justo Abel,
al mejor Adán,
celestial Jacob
y gracioso Isaac".*

¿Hace falta seguir? Unos versos de romance heroico nos dirán como resumen final que en el Niño de Belén se cumplen todas las profecías y tuvieron su réplica perfecta todas las figuras. Es el comienzo del poema CCCXXXIII:

*"Hora feliz y tiempo venturoso
en que las Escrituras se cumplieron,
símbolos y figuras; se acabaron
los ayes, los clamores y lamentos.
El Profeta cumplió su vaticinio
y el Patriarca todos sus deseos.
La Palabra que Dios dio ha tantos años
logramos ver cumplida ya en un Verbo".*

2. EL AMOR DE DIOS POR EL HOMBRE ES EL UNICO MOTIVO DE ENCARNACION Y NACIMIENTO

Un amor verdaderamente excesivo, para que "donde abundó la culpa sobreabunde la misericordia":

*"¡Ay, mi bien, ay, mi Dios!
¡Ay, Jesús, qué dolor
es verte al hielo!
Mas no es amor amor
si no es extremo"* (CXVI).

En el mismo poema, en la copla octava, se habla del mayor dolor del enamorado si sabe que su amor no será debidamente correspondido; con el sobremérito de que tal falta de correspondencia, perfectamente conocida, no arredrará para nada al amante en su decisión generosa:

*"Si a pagar, vida mía,
vas por el hombre,
que te ha de ser ingrato
bien lo conoces".*

Lo del exceso amoroso está patente en muchas otras coplas. He aquí otro ejemplo del villancico CCCLXIX:

*"Que un exceso te obliga
bien lo declaras
por ser la culpa mía
que amante pagas".*

Pero es que, para mayor delicadeza, el Niño, que sin duda sigue siendo Dios, no quiere parecerlo. Así puede acercarse más al hombre para no turbarlo demasiado con la visión directa de los atributos divinos:

*"Tú, mi Dios, entre pajas, Tú entre brutos;
Tú pobre, Tú desnudo, Tú heladito.
Tanto ocultar, Señor, tus atributos,
reducir a tan poco lo infinito.
¿Es eso, Majestad, ser Dios, es eso?
¡Ay, mi bien, que es amarme con exceso!" (CDXXIX).*

Una y otra vez se revela la divinidad, a pesar de estar disimulada por los atributos del hombre. Y es precisamente el ser divino quien provee a Cristo del poder necesario para realizar el prodigio de integración con su misma humanidad. Esta que los teólogos llaman "unión hipostática" se encuentra estupendamente expresada en el muy musical poema LXXXIII:

*"Vaya, pues, de disputa,
vaya de canto
al Compositor Sumo,
Muestro Santo,
pues en la dulce letra
del Incarnatus
unió el tono divino
con el humano".*

Y como el motivo de excesivo amor es ahora claramente comprendido por todos los hombres y por todas las criaturas en general, asistimos a un verdadero derroche de líricos esfuerzos por aplicar al Infante todos los epítetos que el amor humano ha sido capaz de imaginar. Es un intento de pagarle ya desde la cuna todos sus desvelos, aunque se sabe que es una forma de pago no buscada por el que nace, a quien mucho más agradan las obras que las palabras solas. Mas era inevitable, de todas formas, que los corazones comprensivos se desataran en verdaderas cataratas de piropos como forma práctica, aunque incompleta, de agradecimiento.

"Precioso Niño mío", comienza llamándole en su primer verso el villancico CCXXVII, abriendo la puerta a todas las adjetivaciones laudatorias que nos saldrán al paso a cada instante hojeando atentamente la Colección granadina:

*"No vi jamás belleza tan hermosa.
Hoy es de jazmín. No, que es de rosa" (LX).*

*"Una flor se descubre
graciosa y bella
del cielo rosa,
del prado estrella,
singular flor" (CLXXXVI).*

*"Qué boquita de perlas,
qué grueso y qué rubito,
qué carita de santo,
qué rebonito" (CCCXL).*

*"No es el sol más bello
que tu vista hermosa,
ni tiene la rosa
más brillos que Tú" (CCCLV).*

3. EN EL PORTAL ESTAN, JUNTO CON MARIA Y JOSE, EL PADRE Y EL ESPIRITU

Ese Niño tan alabado por todos los que le visitan en el portal pobre, no está solo allí. Están con El, además de los pastores o de los magos, los ángeles; está María, su Madre, y está el carpintero José; y están, sobre todo, el Padre y el Espíritu Santo: El portal es ahora verdadero habitáculo de la Santa Trinidad, ya que también Jesús es Dios y la esencia de Dios es indivisible. Por eso el anónimo poeta de la letrilla n.º XVII puede afirmar con toda justicia que el Redentor

*"por obra del Amor nace
y que es Amor no lo dudo,
que sí es distinto en Personas,
es en la esencia todo Uno".*

Y por eso María puede hacer con propiedad el gesto de ofrecimiento que a continuación se describe:

*"Tomóle humilde en los brazos,
y con respeto profundo
como Madre al Padre ofrece
del Santo Espíritu el Fruto.
Y a la eficacia de tal sacramento,
todo el empleo al portal se redujo".*

A la luz del misterio de Belén, hasta los más sencillos y de simple apariencia son capaces de comprender el otro misterio, el de la Trinidad. Por eso no resulta extraño que una pastorcilla sea quien lo explique a sus compañeros en el CCXXII, mientras los asombrados oyentes comentan así:

*"Las voces con que se explica,
aunque TRES ecos encierran
y suenan distintos juntos,
UNO solo es el que suena".*

El mismo halo de la omnipresente divinidad envuelve también de forma total a los más importantes protagonistas humanos allí presentes: José y María; si bien el papel del patriarca pasa más desapercibido, mientras él trata en silencio de asimilar la hondura de aquellos sucesos que acaban de dar un nuevo e imprevisto sentido a su vida de escondido artesano. Servir a Dios y a su Madre: Esa va a ser en adelante su misión única y en cumplirla bien estará basada toda su "justicia":

*"¿No es aquel gran hombre
que como padre está
sirviendo al Hijo y Madre
cuál es su santidad?" (CCXXXVII).*

Un "gran hombre", en efecto, al que en otro lugar (LXII) se le llama "apacible varón, dulce y reverente".

Pero es desde luego con María con quien más se explayan en alabanzas nuestros poetas, calando tan profundamente en su figura, en el significado de ella, que casi se podría confeccionar un ramillete de estrofas que semejara un tratado completo de Mariología. Primero se detiene la vista en lo más aparente, en la belleza física de la joven doncella que es ensalzada sin disimulos por toda clase de visitantes. He aquí como se lo dicen a ella misma unas gitanas ceceantes:

*"Laz azucenaz y rozaz
de tuz doz mejillaz hablan,
y que erez hermosa y bella
te lo dicen en tu cara" (LV).*

Sus ojos son "estrellas divinas" (LXIII) en medio de una luminosa "cara de aurora" (CCVI); aunque los negros del CCCLXXVII la ven de color moreno, en clara alusión al "Nigra sum" del Cantar de los Cantares:

*"Oh qué hermosa que ez la Madre,
aunque morenita ez;
ez la maz fragante roza,
lucero al amanecer".*

De estos "floreos" superficiales se pasa a profundizar en las verdaderas causas de tanta grandeza espiritual. La primera de todas es la Maternidad divina de la señora:

*"Del basto tronco de Adán
la Sabiduría inmensa
hoy en el claustro feliz de María
toma la forma del cielo a ser puerta" (XXXVIII).*

De ahí arrancan todos los privilegios restantes, como el de conservar en todo momento una virginidad sin mancha:

*"De una cándida azucena
rendido se enamoró,
y aunque la Flor ha tocado,
se quedó intacta la Flor" (XLVIII).*

La limpieza absoluta de María, limpia de cualquier defecto desde su misma concepción, la hace tan semejante a Dios, que a El mismo podemos verlo si la miramos, ya que es su Aurora lucífera:

*"Si una Niña graciosa y hermosa
del Sol deseado nos da claridad,
no quiero más,
pues mirando en su Aurora los rayos
no me queda qué desear" (III).*

Y por esa misma razón es también María la Medianera o intermediaria de todo don que Dios pueda concedernos. Necesariamente será intermediaria de la gracia quien al autor mismo de la Gracia nos ha entregado. Si Dios nace para redimirnos y nace de Ella, ya está obrando como Corredentora en su misma Encarnación y Nacimiento. Nos gana de esta forma todos los bienes del espíritu, cual nueva Paloma del Arca que lleva en su pico el regalo de la deseada plenitud:

*"Ya la Paloma, Madre de la Vida,
con el ramo de oliva a los mortales
promete bienes y destierra males;
con el Fruto bendito nos convida" (CXC).*

Y toda esta grandeza, en medio de la mayor humildad; pues ésta fue precisamente la puerta por donde penetraron en María todas las bendiciones de Dios que se sintió complacido en su sencillez:

*"Su hermosa Madre
se nombró esclava
y ejecutoria
tiene de Hidalga" (CXXXVI).*

4. TODO ES ALEGRÍA POR EL NACIMIENTO DE JESUS:

Como hemos comentado más arriba, el Arca de una nueva Alianza es ahora el portal de Belén, señal bien visible de un nuevo pacto entre Dios y la humanidad. La luz del portal llegará así hasta los últimos reductos espaciales, hasta el último rincón donde palpita un alma redimida:

"Mas después la Clemencia

*.....
en un pesebre el Arca nos previno
donde el Noé divino
la paz perpetua deje asegurada
del cielo con la tierra ya enlazada" (CCXXI).*

Los primeros en alegrarse son, por supuesto, los espíritus angélicos que esparcen a los cuatro vientos la nueva feliz. Pero si son numerosos los versos que hacen alusión al "Gloria in excelsis", no son menos, sino más numerosos en todo caso, los que narran la alegría, por ejemplo, de los pastores, sus cantos y bailes. Tantos son, que nos ahorraremos el citarlos aquí, para dejar espacio a otros aspectos menos conocidos de otras criaturas que se alegraron también con el acontecimiento; y con más razón que los rústicos, pues pudieron penetrar mejor toda su transcendencia. Nos referimos a las almas de los justos muertos antes de Cristo y que anhelaban el momento para entrar en aquel mundo de luz que la Redención venía a depa-
rarles:

*"Profetas, Patriarcas
que en lóbrega mansión
ansiosos esperáis
la luz del Redentor:
¡Albricias, santos Padres!
Sabed que ya llegó.
Cándida, hermosa Nube
al Justo nos llovió
y en celestial Rocío
al mundo fecundó" (CCVIII).*

La seguidilla siguiente, del villancico CCXL, pide expresamente a esos "santos" que proclamen abiertamente su alegría por ese resplandor que ilumina el mundo entero:

*"Cuando en el sacro Oriente
tu esplendor raya,
a los valles alegras
y a las montañas.
Hablen los santos
que esperando en el seno
son consolados".*

Es un gozo basado en la derrota definitiva del reino de la muerte cuando la Vida nace; en la Verdad que para siempre triunfa sobre la mentira. Y estas Vida y Verdad, juntas en la débil humanidad del recién nacido, señalarán infaliblemente el camino recto:

*"que la mentira y su tropa
del todo está derrotada
porque en Belén la Verdad
la venció en campal batalla.
Al Vencedor cantemos,
Verdad Eterna
Que al padre del engaño
derriba en tierra" (CCCXI).*

¿Mas sólo deben alegrarse los justos? ¿No tienen acceso al Niño y su virtud los pecadores? Por supuesto, ya que nace para todos sin excepción: Santos y pecadores, gentiles y judíos, griegos y romanos. Todos, además, tienen algo que agradecerle al Redentor, pues el pecado a todos afecta:

*"Lejos de aquí la tristeza,
lejos de aquí los pesares.*

*Alégrense todo el mundo:
Jesús para todos nace.
Y como ninguno ha habido
a quien la culpa no manche,
así a todos ha venido
a redimir sus piedades" (CCCXXX).*

El único ser que no puede alegrarse es el demonio, pues éste es el momento más claro de su derrota. Pero no nos extrañe que, una vez más, el poeta nos cuente suceso tan transcendental con las palabras más juguetonas imaginables, como que son palabras tomadas de un juego de la época, el de "Ande la rueda"; de todas formas, el simbolismo de las expresiones tiene la suficiente transparencia como para que hasta los menos cultivados puedan desentrañarlo con facilidad:

*"Alégrense los mortales
y acábese su dolor,
porque si el Niño ha "encarnado",
el diablo "en blanco" quedó.
Zas, que le dio el Chiquito a la Sierpe,
zas, que le dio el Chiquito al Dragón,
zas, que le dio, que lo derribó" (LXXVI).*

5. EL QUE NACE SERA VARON DE DOLORES COMO CABEZA VISIBLE DE LA IGLESIA

Desde el pesebre se puede vislumbrar la obra más importante de quien en él reposa: La Iglesia. Mas para llegar a su fundación hace falta primero pasar por la cumbre del Calvario. Así lo explica la gitana del LV:

*"Concluyo con que ezte Niño
tendrá una cruz por balanza,
y de El mismo, puezto en ella,
zaldrá la Iglezia Romana".*

Es admirable la facilidad con que el pueblo cristiano mezcla las alegrías navideñas con las amarguras de la futura Pasión. Y es que ha comprendido bien que no se completa la obra de Nacimiento sin la crucifixión. Al fin y al cabo, el Niño es Dios también y sabe perfectamente lo que le espera, haciéndose hombre a pesar de todo. Qué bien lo expresan, con qué gracia y acierto a la vez, los versillos siguientes de acento gitano también, como los precedentes:

*"Y más, que eztoz amorez
le empeñan tanto,
que por poztre le tienen
en cruz y en cuadro*

*.....
Dizpondrá la malicia
que vaya y venga
de Herodez a Pilato
con zu inocencia*

*.....
Y ezto ez que la fineza
ze ezta tamaña,
que crece hazta en madero
naciendo en pajaz" (XLV).*

Hasta la hora exacta del Nacimiento puede cotejarse con la de la muerte, conocida con certeza por el texto evangélico: "Circa horam nonam":

*"Ya resplandece la Nube
cuya pura claridad
un Sol ofrece a las doce,
aunque a las tres se pondrá" (LXVII).*

El Padre ha dispuesto que sólo muriendo podrá Jesús erigirse en ese Pastor bueno que las ovejas-fieles necesitarán para que las defienda de tantos enemigos. Comprendiéndolo así, el poeta del villancico LX une perfectamente en una sola imagen los símbolos del pastor y del Calvario:

*"Y ya veo que el duro cayado
apeteces de un leño cruzado
que muy luego te enamoró;
y al revés de tus manos asido,
pues de espaldas en él oprimido,
será arrimo de grande dolor".*

La idea de unir el portal de Belén con la tarde del Viernes Santo se realiza algunas veces haciendo que las pajas del pesebre sean vistas como pequeñas cruces en las que el Redentor quiere acostumbrarse a descansar. Véanse como ejemplo los cuatro versos de seguidilla siguientes:

*"Hasta las mismas pajas
estoy mirando
que te forman ya cruces
por mis pecados" (CXVI).*

Este Pastor no sólo aceptará exponerse a todos los peligros con la intención de salvar a su oveja, sino que será esa misma oveja tan amada quien le dará muerte, dándose además la paradoja de que únicamente así podrá ser salvada:

*"Buscar la ovejuela quieres,
mi Niño, muy empeñado;
Tú te saldrás con tu tema
y ella te pondrá en un palo" (CCXXVI).*

Es precisamente la eterna paradoja de Dios, Misterio Sumo. Es cierto que Belén mismo es también un misterio ante el que sólo cabe la admiración por las muchas posibles preguntas de complicada respuesta:

*"¿Que siendo yo el que ofendí
des Tú la satisfacción!
.....
y ¡que doliente seas Tú
cuando el enfermo soy yo!
¡Que esté en mis ojos el daño
y en los tuyos el dolor,
y que teniendo yo el mal
tengas Tú la desazón!" (XCIII).*

6. NAVIDAD Y EUCARISTIA

El Pastor que acabamos de dejar buscando a su oveja, se ha convertido en la mayor paradoja viviente haciéndose a si mismo el mejor Pasto. Pasto y Pastor. No se trata de ningún juego inútil de palabras, sino del más admirable portento amoroso de todos los tiempos. Ya Góngora, modelo frecuente de nuestros

poetas villanciqueros como dijimos en su momento, había aludido al tema y lo había convertido en cita frecuente, siendo después imitado por muchos otros, aunque con versos distintos, como lo hace el autor de la seguidilla que transcribimos:

*"A pastores te inclinas
desde que naces;
y es que Pastor y Pasto
quieres quedarte" (CCCXCVIII).*

El que Belén quiera decir "casa de pan" es una idea que puede leerse con frecuencia en nuestra colección. Y se comprende que del pan de trigo se pase con facilidad al recuerdo del Pan eucarístico. La metáfora es fácil, pues uno de los dos términos del símil es absolutamente innecesario nombrarlo:

*"Hoy ha nacido el Grano
de la mejor Espiga
para que se alimente
el hombre sin fatiga" (XXVI).*

Si el Niño es trigo, lo más natural es que se encuentre entre pajas. Es la explicación más lógica y a la vez más hermosa de la austeridad y pobreza del portal. Abundando en el mismo asunto, la seguidilla última del LXXIV es, de paso, una brillante metáfora de la pureza de María:

*"Entre pajas te veo;
mas no me espanto,
porque entre rubias pajas
se halla el Grano.
Y sacro Trigo
eres, Niño, del Troge
más cristalino".*

También el vino es accidente eucarístico. Esa es la causa de que el autor del poema n.º C se las ingenie para introducir como regalo al recién nacido un racimo de uvas, extrayendo la idea de que en ellas puede encontrarse a la vez un augurio de la Pasión y una Bebida vivificante:

*"Conservado en las pajas se mira
Racimo mejor
que dará, de una viga colgado,
precioso Licor".*

Todas las propiedades, todos los atributos del Pan eucarístico son cantados de forma más o menos inspirada por nuestros versos. A veces nos parece escuchar poéticas versiones libres de las célebres estrofas escritas por Santo Tomás para la Secuencia litúrgica del Corpus Christi, pues más parecen poemas a la Eucaristía que a la Navidad:

*"El Pan que les reparten
es un misterio,
pues aun siendo partido
se les da entero" (CVIII).*

Como tampoco se olvida nunca que el pecado de Adán está en la raíz de todo el proceso, y dado que la tradición ha fijado el momento fatal en el bocado a una manzana, es lógico igualmente que se pida al Niño la gracia de un "Bocado" nuevo que borre los efectos perniciosos del antiguo, como se hace en la siguiente coplilla del CXVI:

*"Si por una manzana
tanto padeces,
danos otro Bocado
que nos remedie".*

En adecuada respuesta positiva a tal solicitud, cuatro versillos del CLXXI nos transmiten el anuncio de tal alimento que no faltará a quienes lo deseen y se preparen convenientemente para recibirlo. Será sin duda el más suculento de los manjares:

*"Serás saciado
con un bocado
de Carne del Verbo,
de Pan celestial".*

La calidad del alimento queda fuera de toda duda, al igual que su eficacia; y como se da de balde, de la misma forma que todos pueden contemplarlo ahora entre las pajas gratuitamente, también es de justicia proclamar que

*"No hay Alimento
que menos cueste,
ni otro que preste
igual vigor" (CCXVI).*

Terminamos ya. Comprenderá el lector que las citas en estos últimos puntos doctrinales que acabamos de desarrollar podrían haberse multiplicado sin esfuerzo alguno y sólo la brevedad impuesta a estas páginas nos ha impedido hacerlo.

Es la hora final y en ella queremos dejar constancia una vez más de algo muy sabido ya: Que no son estos villancicos barrocos un puro juego de ingenio, como algunos pretendieron, sino mucho, muchísimo más. Son una forma sencilla de decir al pueblo, con expresiones fácilmente inteligibles, todo lo que del misterio navideño pudieran enseñarle los más sesudos teólogos. No carecen de defectos, por supuesto; pero en su tiempo cumplieron una misión tan noble que ella sola debe salvarlos del poco aprecio en que se han tenido hasta nuestros días. Sin olvidar sus nada despreciables cualidades poéticas y musicales. Es verdad que de estas últimas apenas hemos hablado aquí, pues deben ser materia específica del II volumen, y a él nos remitimos.



LETRAS DE LOS
VILLANCICOS,

QUESE HAN DE CANTAR
LA NOCHE DE NAVIDAD, EN
la Real Capilla de su Magestad de la
Ciudad de Granada, este año
de 1745.

PUESTOS EN MUSICA
POR D. JUAN MARTINEZ, PRESBYTERO
Maestro de dicha Real Capilla.

*En Granada, por Joseph de la Puerta, Impresor,
y Mercader de Libros.*

ANTOLOGIA DE LETRILLAS

NOTA PRELIMINAR

Lamentamos la falta de espacio que nos impide ofrecer la versión completa de los quinientos poemas que hemos conseguido reunir y ordenar entre los que se cantaron en los maitines navideños de la Capilla Real de Granada entre los años 1673 y 1830, primero y último de los que nos ha llegado testimonio. Por tal motivo sólo incluimos en esta Antología cien poemas exactamente, los cien que nos han parecido, ya que no los mejores —cosa siempre difícil de valorar por la falta de objetividad que tal juicio conlleva— si los más representativos por el tema tratado, por su estilo literario y por las estructuras métricas empleadas. Se comprenderá que incluyamos un mayor número de los poemas que se cantaron en los primeros tiempos del género, pues son ellos, los del primer siglo aproximadamente, los que mejor reúnen todas estas características, según hemos tenido varias ocasiones de comentar a lo largo del estudio que precede.

Tras algunas vacilaciones, y sopesadas las razones en pro y en contra, hemos decidido ofrecer los POEMAS COMPLETOS, en lugar de hacer una selección de estrofas sueltas o de los versos más conseguidos. Creemos que de esta forma, además de no caer en aquel mismo subjetivismo que acabamos de comentar, no se rompen ni la unidad ideológica, ni la estructural, muy importantes ambas e inseparables en estas letrillas barrocas, tan elaboradas generalmente y tan llenas de todo género de artificio.

Todo poema transcrito va encabezado por una cifra en números romanos que indica el lugar de orden que le corresponde entre los quinientos catalogados en total y cuya relación completa puede verse en las páginas finales de este volumen I ordenados primero numérica y cronológicamente, y, en un segundo índice, por orden alfabético de primeros versos, según norma habitual en colecciones semejantes. En dicha relación alfabética se observará que cada título —o primer verso— va seguido del número al que acabamos de referirnos citado en este caso entre paréntesis. Aclaremos enseguida que el orden numérico y cronológico propuesto aquí no es algo improvisado; sino muy meditado, y que responde a los criterios que a continuación se enumeran:

- A: Encabezan los primeros lugares aquellos poemas de los que CONSTAN EXPRESA Y DOCUMENTALMENTE SU FECHA DE COMPOSICION Y EL NOMBRE DEL MAESTRO QUE LES PUSO MUSICA. Se ordenan, naturalmente, EN ESTRICTO ORDEN CRONOLOGICO.
- B: Siguen a continuación los poemas de los que SE IGNORA LA FECHA, CONOCIENDOSE SOLO EL NOMBRE DEL MAESTRO QUE LOS MUSICALIZO. En este caso se citan en orden alfabético los pertenecientes o atribuidos a cada compositor, ocupando éste, a su vez, el lugar que por su primer apellido le corresponde.
- C: En los lugares últimos de la relación que describimos van agrupadas —en orden alfabético también por necesidad, ya que de éstos no tenemos ninguna otra referencia— las numerosas letrillas o villancicos cuya FECHA DE INTERPRETACION Y COMPOSICION SE DESCONOCE POR COMPLETO, IGNORANDOSE ASIMISMO EL NOMBRE DEL MUSICO RESPONSABLE.

Es obvio que estas cifras romanas que acabamos de justificar explicando su orden concreto son las mismas que hemos citado a todo lo largo del estudio precedente cada vez que hemos tenido necesidad de recurrir a ejemplos más o menos extensos de nuestros versos granadinos.

Al terminar el poema transcrito, y antes de las Notas correspondientes, se indica siempre con claridad el lugar —Archivo o Biblioteca— donde lo hemos localizado y donde lógicamente sigue conservándose el original. Sabido es que éste se guarda o bien IMPRESO EN PLIEGO SUELTO, conteniendo únicamente la letrilla, o bien MANUSCRITO CON MUSICA, con partitura completa o con las particelas nada más.

Las abreviaturas utilizadas para las citas de los poemas conservados SOLAMENTE IMPRESOS son las siguientes:

—*A.R.*: Archivo de la C.R.: Capilla Real de Granada.

—*B.N.*: Biblioteca Nacional, Sección de Raros. En todos los casos se trata de ejemplares de la Colección Barbieri.

—*B.G.U.G.*: Biblioteca General de la Universidad de Granada. Todos son ejemplares pertenecientes a la Colección Montenegro.

Para las citas de los villancicos CONSERVADOS CON MUSICA MANUSCRITA se indica el número del legajo y el orden dentro de él con que lo clasificó el investigador José LOPEZ CALO en su imprescindible Catálogo citado tantas veces. En el caso, poco frecuente desde luego, de que un poema aparezca con el epígrafe *Sin clasificar*, significa que López Calo no lo encontró en sus investigaciones y permanece en el Archivo de la Capilla sin numeración específica alguna.

Al comienzo de las NOTAS CRITICAS incluimos también, siempre que se conozcan, los siguientes datos fundamentales para el conocimiento de la estructura musical y de su posible interpretación:

- Voces que intervienen en los solos o en la polifonía, citadas en la forma habitual en este tipo de trabajos (S: Sopranos o Tiples; A: Altos o Contraltos; T: Tenores; B: Barítonos, Bajetes o Bajos).
- Instrumentos que acompañan.
- Existencia o no de partitura completa, o de las particelas al menos, no siempre completas tampoco.

— I —
¡PLAZA, PLAZA!

Francisco García Montero Solano

1673

<i>¡Plaza, plaza!</i> <i>que viene a la tierra la luz de la Gracia;</i> <i>¡afuera, afuera, aparta, aparta!</i> <i>que el Rey de las alturas pasa a su alcázar.</i> <i>¡Oh qué bizarras</i> 5 <i>todas las jerarquías le acompañan!</i> <i>¡Oh qué ligeros</i> <i>los serafines le sirven de arqueros!</i> <i>¡Oh qué brillantes</i> <i>estrellas y luceros son sus pajes!</i> 10	<i>¡Oh con qué majestad! ¡Oh con qué gracia</i> <i>marcha la hermosa emulación del Alba,</i> <i>del Sol de justicia flamante carroza,</i> <i>que en todo se lleva la gala y la gloria</i> <i>y a la oscura noche su horror atropella,</i> 15 <i>porque con ella la Aurora se estrella!</i> <i>¡Qué majestad! ¡Qué gala! ¡Qué belleza!</i> <i>Jamás gozó la tierra tal grandeza.</i> <i>Prevengan luminarias, hagan fiestas,</i> <i>que a medianoche llegará su Alteza</i> 20
--	---

COPLAS

1. <i>De la carroza del Alba</i> <i>desciende el Sol a la tierra:</i> <i>Aves, cantadle sonoras;</i> <i>fuentes, brindadle risueñas.</i> <i>¡Plaza, plaza, ...</i> 25	4. <i>Iras de nieve producen</i> <i>los montes y la floresta.</i> <i>Prados, ¿dónde está la gala?</i> <i>Flores, ¿dónde la belleza?</i> <i>¡Plaza, plaza! ...</i> 40
2. <i>Rebeldes los elementos</i> <i>forman duras competencias.</i> <i>Brutos, abrigad al Sol;</i> <i>hombres, imitad las fieras.</i> <i>¡Plaza, plaza! ...</i> 30	5. <i>Dos soles en una Aurora</i> <i>mares de aljófar navegan.</i> <i>Dichas, seguid estos males;</i> <i>glorias, guardad estas penas.</i> <i>¡Plaza, plaza! ...</i> 45
3. <i>¡Oh, cómo se puebla el viento,</i> <i>de ingratas correspondencias!</i> <i>Cielos, corregid los aires;</i> <i>vientos, suspended las guerras.</i> <i>¡Plaza, plaza! ...</i> 35	6. <i>Ya en el Teatro del mundo</i> <i>se mira la Luz eterna.</i> <i>¡Muera el horror de la noche!</i> <i>¡Viva el honor de las selvas!</i> <i>¡Plaza, plaza! ...</i> 50

(Pliego impreso. B. G. U. G. B-18-36 (11))

NOTAS.— V. de Catenda.

Poema eminentemente lírico anunciando la proximidad del Nacimiento y pidiendo a todos los elementos que colaboren a la alegría de la Naturaleza.

Aunque el original no dice nada al respecto, pensamos que el estribillo introductorio es demasiado largo como para repetirse completo tras cada Copla. Seguramente sólo se repetirían unos pocos versos del comienzo, dos o cuatro nada más.

V. 4: Parece que suena mejor "de la altura", en singular, pero en el original está así, en plural, formando un dodecasílabo.

Vv. 26-39: Como el Nacimiento tiene lugar en pleno invierno, los elementos de la naturaleza no colaboran a la alegría general con la adecuada benignidad; y el poeta les ruega que moderen sus rigores para hacer los honores al Rey que nace.

— II —
LLORAD, LLORAD

Francisco García Montero Solano

1673

*Llorad, llorad,
mis ojos, llorad,
pues que no llora el hombre
de verse mortal.*

COPLAS

- | | | | |
|---|----|---|----|
| 1. Desde la mayor altura
bajó el Rey celestial
a la virginal clausura,
y al entrar en su estrechura
dicen se quedó mortal. | 5 | 5. En un pesebrillo estrecho
le hubieron de reclinar;
miel Virgen pidió en el lecho;
su Madre le alargó el pecho
y así le dio de mamar. | 25 |
| 2. De humano sayal cortó
para sí una gala bella;
salió hermosa y le agradó,
porque el color que le dio
fue de carne de doncella. | 10 | 6. Los tesoros y riquezas
del infinito saber
tomó con suma grandeza;
mas, en razón de pobreza,
lo pudieron envolver. | 30 |
| 3. Con portento singular
salió a luz la misma Luz;
mandó a Luzbel desterrar
diciendo: "Por esta Cruz,
que me la habéis de pagar". | 15 | 7. Su inmensa divinidad
que brilla entre resplandores
probó con tal claridad,
que dio a entender su Verdad
aún a los toscos pastores. | 35 |
| 4. Viendo José y María
nacer lleno de arrebol
al Sol, con suma alegría,
como era la noche fría,
fueron a tomar el Sol. | 20 | | |

(Pliego impreso. B. G. U. G. B-18-36 (11))

NOTAS.— V. 2º del Nocturno I.

Poema lírico-narrativo sobre los diversos momentos del Nacimiento. Algunas de las quintillas están muy conseguidas en todos los sentidos. En el aspecto literario puede destacarse la Copla 4, mientras que la número 5 es un prodigio de humanidad.

Vv. 10 y 11: Recuerdan el texto pareado de Juan de TIMONEDA al final del auto *La oveja perdida*:

*"Que debajo del sayal, Pascual,
que debajo del sayal hay al"*

(p. 57 de la edic. de los *Autos Sacramentales* hecha por N. González Ruiz).

V. 22: La palabra Sol, aparte su sentido metafórico y su función de verso encabalgado, hace el papel de rima interna con "arrebol"; y lo cumple con tal acierto que, de no conocer la estructura de quintillas de todas las coplas, estaríamos tentados de pensar en una sextilla con un verso de pie quebrado:

*"nacer lleno de arrebol
al sol,
con suma alegría..."*

Vv. 35-39: Esta copla final es la menos "poética" de todas, la menos acertada estilísticamente, y sin embargo es la única que ofrece cierta dificultad de interpretación. El primer verso es sin duda el objeto directo = [El Niño] demostró con tal claridad su naturaleza divina, que hasta los más rústicos pudieron reconocerla.

FELIZ, PRODIGIOSA NOCHE

Francisco García Montero Solano

1673

*Feliz, prodigiosa noche
es aquesta Noche Buena
para el mundo, por tener
un Sol por su buena Estrella.*

En un portatejo humilde 5
*dos pobres tienen su tienda
donde todo el mundo halle
de balde la mejor prenda.*

Un Príncipe nace hoy
tan pacífico que tengan 10
*principio dichosas paces
y fin infelices guerras.*

ESTRIBILLO

¡Paz, paz, paz!
¡Zagalejos, no haya más!
que esta noche alegre y dichosa 15
tiene su Oriente en un portal:
Dando bienes, regalos, festejos,
de Virgen y Madre el Sol nació ya.
Buenas pascuas prometen tan buenas nuevas,
felices años, y vida eterna. 20

COPLAS

1. *Si las dichas, riquezas y honores
del bien deseado cumplidas están,
no quiero más;
pues cumpliendo el Amor su palabra
no me queda qué desear.* 25
2. *Si del bien deseado las dichas,
riquezas y honores presentes están,
sí quiero más;
que hasta ver la Palabra hecha Carne
sí me queda qué desear.* 30
3. *Si las señas que dieron profetas
miradas de lejos se dejan tocar,
no quiero más;
pues teniendo mi suerte segura
no me queda qué desear* 35

4. Si a las señas que dieron profetas
les falta el cumplirse lo más esencial,
sí quiero más;
que hasta ver a Dios Niño entre pajas
sí me queda qué desear. 40
5. Si a la playa ha llegado la nave
que ha dado el rescate de mi libertad,
no quiero más;
pues si Amor liberal me redime
no me queda qué desear. 45
6. Si el tesoro que trae esa nave
le tiene escondido y no nos le dá,
sí quiero más;
que hasta verme quitados los yerros
sí me queda qué desear. 50
7. Si una Niña graciosa y hermosa
del Sol deseado nos da claridad,
no quiero más;
pues mirando en su Aurora los rayos
no me queda qué desear. 55
8. Si esa Niña en su Oriente divino
ocultas sus luces al mundo le trae,
sí quiero más;
que hasta verte alumbrando la tierra
sí me queda qué desear. 60

(Pliego impreso. B. G. U. G. B-18-36 (11))

NOTAS.—V. 3º del Nocturno I.

Poema lírico entre la satisfacción del deseo cumplido (—no quiero más) y la esperanza de nuevas satisfacciones futuras (—sí quiero más). Lo más original es la Octava heterométrica que forma el Estribillo.

V. 19: Da la impresión de que pudiera transcribirse en dos partes de heptasilabo y pentasilabo, comenzando un ritmo de seguidilla que no tiene continuidad:

*"Buenas pascuas prometen
tan buenas nuevas"...*

Coplas: Recuerdan la famosa Letrilla de Góngora que alterna la afirmación con la negación, aunque la estructura sea diferente; en Góngora alternan ambas en la misma estrofa:

*"Que pida a un galán Minguilla
cinco puntos de jervilla,
bien puede ser;
mas que calzando diez Menga,
quitera que justo le venga,
no puede ser"*

(En la p. 51 de las *Letrillas* del poeta cordobés, según la edición citada de R. Janmes) Lope tiene otra versión con la misma estructura de don Luis:

*"No ser, Lucinda, tus bellas
niñas formalmente estrellas,
bien puede ser;
pero que en su claridad
no tengan cierta deidad,
no puede ser"*

(En la p. 366 de la *Lírica* de Lope de Vega, según la antología formada por J. M. Blecua, en la Colec. Clásicos Castalia, Madrid, 1981).

V. 47: Dos claros "leísmos": Debe decir "lo tiene escondido y no nos lo da".

V. 57: Dos fallos bien notorios en la rima: Por un lado falla el acento, que es grave debiendo ser agudo; y por otro, el verbo *trae* no rima con el adverbio *más*, como sería lo correcto.

NIÑO QUE VIENES A DARME

Francisco García Montero Solano

1673

- Solos.—Niño que vienes a darme
la gloria que no merezco,
si el bien que tienes me ofreces
y quieres el mal que tengo.
cante yo tus glorias, 5
llora Tú mis duelos.
- Niño que quieres librarme
de las penas que padezco
y por sacarme has deshecho
prisiones de tantos yerros, 10
cante yo tus glorias,
llora Tú mis duelos.
- Niño dichoso,
—amante glorioso
—que males padeces, 15
—que bienes ofreces,
—que llevas desvelos,
—que traes consuelos:
—Si es mi dicha tu pasión
y gustas de padecer 20
porque viva yo contento,
cante yo tus glorias,
llora Tú mis duelos.

COPLAS

- | | | | |
|---|----|---|----|
| 1. Humano Sol divino
en quien, a fuer de extremos,
se oponen a lucirse
lo grande y lo pequeño,
Si es mi dicha tu pasión... | 25 | 4. Aunque de pobre choza
gustoso albergue has hecho,
más es que se conformen
las pajas con tu fuego.
Si es mi dicha tu pasión... | 40 |
| 2. Hermoso Niño mío,
por quien se ven a un tiempo
la pena tan gloriosa
y el llanto tan risueño,
Si es mi dicha tu pasión... | 30 | 5. El riesgo de tu vida
sin duda están sintiendo
si ya no es que te quejas
de que se tarde el tiempo.
Si es mi dicha tu pasión... | 45 |
| 3. Amante el más sufrido,
galán el más atento
en quien halló lo humilde
lucidos desempeños,
Si es mi dicha tu pasión... | 35 | 6. Mas él sabrá buscarte;
que, para dar tormento,
ni la ocasión se duerme
ni es perezoso el tiempo.
Si es mi dicha tu pasión... | 50 |

(Pliego impreso. B. G. U. G. B-18-36 (11))

NOTAS.— V. 2º del Nocturno II.

Poema eminentemente lírico que no es sino una plegaria al Niño. En general está bastante conseguido, destacando diversos juegos de palabras, paralelismos y algunas bellas paradojas.

Toda la primera parte, el Estribillo, lo cantan dos solistas alternativamente.

EN BELEN ESTA NOCHE CUANTO YO HE VISTO

Francisco García Montero Solano

1673

Solos.—*En Belén esta noche cuanto yo he visto
prodigio ha sido.*
—*En Belén esta noche cuanto he mirado
milagro es raro.*
—*Dinos, zagalejo, ¿qué es el prodigio?* 5
—*Ver un Niño muy hombre y un Dios muy Niño.*
—*¡Raro prodigio!*
—*Cuéntanos, zagalejo, qué es el milagro?*
—*Vi una Virgen que es Madre de un Dios humano.*
—*¡Raro milagro!* 10
*Vamos a Belén, pastores,
a ver prodigios mayores
y al mismo Dios de amor
morir de amores.*

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Yo vi la Risa llorando</i> 15
<i>y al Sol temblando de frío,</i>
<i>divinizado lo humano</i>
<i>y humanado lo divino.</i>
<i>¡Raro prodigio!</i> | 4. <i>Yo vi sin padre y sin madre</i> 30
<i>un Hijo dos veces Hijo:</i>
<i>sin padre en el puro cielo,</i>
<i>sin madre en el cielo empujado.</i>
<i>¡Raro prodigio!</i> |
| 2. <i>Vi un Niño en extremo pobre</i> 20
<i>Hijo de un Rey el más rico,</i>
<i>heredero ya en el Reino</i>
<i>estando su Padre vivo.</i>
<i>¡Raro prodigio!</i> | 5. <i>Tres nacimientos gloriosos</i> 35
<i>celebraban de este Niño</i>
<i>los Tronos y Majestades</i>
<i>cantando sonoros himnos.</i>
<i>¡Raro prodigio!</i> |
| 3. <i>Sobre un techo derribado</i> 25
<i>Vide un pobre portalillo,</i>
<i>Serafines a escuadrones</i>
<i>y Querubes a racimos.</i>
<i>¡Raro prodigio!</i> | 6. <i>Uno del pecho del Padre,</i> 40
<i>otro del claustro virgíneo,</i>
<i>otro en las almas por gracia</i>
<i>que de su gloria es principio.</i>
<i>¡Raro prodigio!</i>
<i>Vamos a Belén, pastores...</i> 45 |

(Pliego impreso. B. G. U. G. B-18-36 (11))

NOTAS.— V. 3º del Nocturno II.

Poema lírico - descriptivo, cantado todo él por tres solistas alternándose no sólo en el Estribillo, sino también en las Coplas: cada solista canta dos de ellas. No se puede saber si en algún momento interviene el coro; pero da la impresión de que lo hace cantando los cuatro versillos que comienzan "Vamos a Belén, pastores" (vv. 11-14), que se repiten tras cada Copla. La exclamación "¡Raro prodigio!" la entona siempre el mismo solista.

Cada una de las cuatro primeras Coplas encierra la descripción de una gran paradoja, mientras que los números 5 y 6 profundizan en las tres clases de Nacimiento que celebra la Iglesia. Es la explicación que dieron siempre los Padres y que resumió estupendamente Santo Tomás en la "Summa", para justificar el por qué se autorizó la celebración de tres misas el día de Navidad (ver la cita correspondiente en el epígrafe "El origen de la Navidad", del Capítulo II).

Sobre la estructura, advirtamos que los dodecasílabos del comienzo no se pueden partir en hexasílabos, pues entonces se destruirían los pareados que forman con los tetrasílabos correspondientes.

V. 26: "vide": arcaísmo empleado seguramente por las exigencias silábicas del verso de romance popular.

¡A la gala del Niño, pastores!
 Vaya, vaya de gusto,
 vaya, vaya de amores.
 Mas no, no, no haya más;
 Zagalejo de perlas, no haya más, 5
 que si habéis de llorar por el hombre,
 él es sin duda quien ha de llorar.

ROMANCE

—Dueño de las glorias mías, Rey del orbe de zafir, que os vestís de la verdad 10 y por eso no os vestís:	—Por buscaros el tormento 20 no se os concierta el morir, que en el gusto de penar se os libra lo que vivís.
—Tanta inclemencia de yelo os arrojáis a sufrir, que habéis menester los yelos de todo lo que lucís. 15	—Vuestros ojos acarician, tierno Infante, vuestro fin; 25 no os falta sino penar el gusto con que sufrís.
—Si penáis por padecer, de Vos llevo a colegir que al sentir el no penar penáis lo que no sentís.	—Tal gracia en el gorgear, Niño mío, descubrís, que en las fuentes se disculpa 30 la locura del reir.

(Pliego impreso. B. G. U. G. B-18-36 (11))

NOTAS.— V. 1º del Nocturno III.

Plegaria lírica en la que de nuevo destaca el gusto por las paradojas y ciertos juegos de palabras, algunos bastante logrados.

La palabra *Romance* aparece expresamente en el original; pero, musicalmente, este romance está constituido por seis cuartetas que son otras tantas Coplas o estrofas, tras cada una de las cuales se repite el Estribillo del comienzo.

Vv. 2 y 3: Creemos que métricamente son dos pentasílabos:

"vaya de gusto,
 vaya de amores".

V. 4: Nos hemos permitido aquí transcribir el original de forma distinta: Allí hay dos versillos donde nosotros ponemos uno sólo.

— VIII —
¡AH, FLANSIQUIYA!

Francisco García Montero Solano

1673

- Solos.—¡Ah, Flansiquiya!
 —¡Ah, siola!
 —¿Has yamaro la capiya?
 —Siolo, sí.
 Tura junta essamo aquí. 5
 —¿Essamo aquí la contralta?
 —Sí, siolo, turo essamo.
 —¿Lo bajo habemo veniro?
 —Aquí essamo apelsebiro.
 —¿Lo tiple essá tura junta? 10
 —Oh qué nesia es la plegunta.
 —¿Ha yegaro lo tenore?
 —Aquí essá como una flore.
 —¿Lo ministril ha yegaro?
 ¿El ólgano, halpa y bajone? 15
- Todos.—Sí, siolo,
 tura junta ya yegó.
- Todos.—Sí, siol.
 —Glasias tenemo que dal
 al bendito justo Jues, 20
 que la capiya esta ves
 no tenemo que espelar
 —Pues, siolo, comensá.
 —Bien ha dicho; comensemo
 y el viyansico cantemo 25
 al Chiquiyo; que sa claro;
 haya en la pausa cuiraro.
 —Una
 — Dosa
 — Tresa.
 —Esa sí que samo destresa,
 gulumbá, gulumbá, gulumbé, 30
 besamo la mano de Vuesa Melsé
 turo lu neglo de Santu Tumé.

COPLAS

1. Niño Diosa, ¿pala qué
 tanto puchelito hasemo?
 ¿Qué yolamo? ¿Qué tenemo? 35
 Dígamelo Vuesansé:
 ¿Qué quelé, qué quelé!

2. Si le hincamo la rodiya y tlaemo cuchaliya pala daye la papiya lo siolo San Susé: ¡Qué quelé, qué quelé!	40	6. Si alegrando la pelsona le baylamo la Capona, e Peliquiyo le entona como un Belnaldo el Rebé: ¡Qué quelé, qué quelé!	60
3. Si pulque diga quién vaya le tlaemo papagaya, y turo, pul alegraya, le cantamo con plase: ¡Qué quelé, qué quelé!	45	7. Si mira le essamo danda y la insiensa presentanda, y olo tlaemo rodanda cuando ninguno lo ve: ¡Qué quelé, qué quelé!	65
4. ¡Qué yolamo? ¡Qué le falta? Si pul veye desde Malta, cantándole la contralta, venimo echando la hié: ¡Qué quelé, qué quelé!	50	8. Si Diosa le confessamo y lo Reya le adolamo cuando apena le milamo que en la tiela pone el pé: ¡Qué quelé, qué quelé;	70
5. Si pulque selio le veo con su boquiya de aseó le dansamo lo guíneo aunque no haya cascabé: ¡Qué quelé, qué quelé!	55	9. Si ensima de un selemín hago mudanzas sin fin, pol no faltaye aliqún, baylándole el Saltalé: ¡Qué quelé, qué quelé!	75

(Pliego impreso. B. G. U. G. B-18-36 (11))

NOTAS.— V. 2º del Nocturno III. En el original, "Guíneo".

El Estribillo es un diálogo entre los negros que se preparan para visitar al Recién-nacido, como si fueran una capilla de música. Musicalmente van alternando hasta seis solistas, y sólo los versillos 16 y 18 son cantados por todos (el v. 17 es cantado por un solista también).

Las copias son expresiones cariñosas al Niño cantadas por solistas diversos, cantando todos el versillo final "¡Qué quelé...".

No podemos dar la interpretación castellana completa, pero sí debemos esbozar la de algunos pasajes más oscuros:

Vv. 2, 4 y 7: "Siolo" (= "Siol"), "Siola" = "Señor", "Señora".

V. 5: "Todos juntos estamos aquí".

V. 9: "estamos preparados".

V. 29: La interpretación es algo así: "En esto sí que somos hábiles, diestros".

Vv. 63 y ss.: "Si le estamos dando mirra, e incienso... y oro".

¡AH DEL MUNDO! ¡AH DE LA TIERRA!

Alonso de Blas y Sandoval

1694

Solos. — ¡Ah del mundo!		cuya celestial milicia	
— ¡Ah de la tierra!		dice en multitud acorde:	40
— ¡Ah de la ciudad del orbe!		Gloria a Dios en las alturas	
que misera esclava yace,		y paz en la tierra al hombre.	
aunque reina se corone.			
— ¡Ah del infeliz alcázar	45		
que tiranizan horrores!			
— ¡Ah del muro donde tanto			
enemigo infiel se esconde!			
— ¡Ah de la posta a quien fia	10		
su custodia el pueblo!, donde			
hay centinelas que guardan			
las vigilijs de la noche.			
— ¿Quién es?			
— ¿Quién llama?			
— Dé el nombre.			
— El Monarca soberano	15		
que supremo reconoce			
uno y otro mundo, siendo			
árbitro de los dos orbes.			
— Valiente rendir intenta	20		
las soberbias torreones			
que a su corona usurparon			
unos alientos traidores.			
¡Al asalto! ¡Guerra, guerra!			
— ¡A la muralla, a las torres!	25		
¡Arma, arma!, que nos cercan			
numerosos escuadrones			
que la guerra nos anuncian,			
aunque la paz nos proponen.			
— ¡Arma, arma, guerra, guerra!	30		
Disparen los corazones			
que obstinadamente ciegos			
aun son más duros que el bronce.			
¡Arma, arma, guerra, guerra!			
Y en bélicas confusiones	35		
toquen los clarines,			
suenen los tambores.			
— Que nos rinden Potestades,			
Tronos y Dominaciones			

COPLAS

1. Sobre la ciudad más bella
que contiene el universo
el gran Rey de las batallas
dispuso su alojamiento. 5
2. A su imperio ha muchos siglos
que infiel la usurpó el deseo
de una mujer, un engaño
y un rey fácil en creerlo. 50
3. Su mínimo rey, juzgando
que llega otro Rey supremo
por la corona, a quien viene
como nacido el imperio,
4. cruento ejecuta un bando
cautamente conduciendo
al cuartel de los leones
inocentes los corderos. 55
5. Pero el Rey más poderoso
asegura el vencimiento
por Santa Fe, que los santos
vencen por la fe los reinos. 60
6. Para el cuerpo de batalla
fue el nombre, no sin misterio,
Enmanuel, y en un instante
pasó la Palabra al cuerpo. 65
7. Dejando, aunque muy seguros,
cuarteles que habitó regios,
salió al campo sin temer
duros del diciembre yelos. 70
8. Bastó a rendir su Persona
al enemigo soberbio,
pero tuvo mucha parte
la Reina en el vencimiento.

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI. R-34987, 32)

NOTAS.—V. de Calenda, I^o del Nocturno I.

Después de un Estribillo totalmente dramático, con claras reminiscencias calderonianas, las Coplas describen la venida de Dios al mundo como si fuera un general invicto que lo tiene todo perfectamente planeado para lograr la victoria. En la Copla final se nos recuerda que "la Reina", María, fue la corredentora: "Tuvo mucha parte en el vencimiento".

En el encabezamiento del pliego original se dice: "Se repite el día de la toma de Granada". Debemos suponer, pues, que era costumbre, al menos en estos años, cantar en la fiesta de la Toma algún villancico estrenado en la próxima-pasada Navidad. Desde luego, el tono jubiloso del tema bélico, con el triunfo final del "poderoso Rey", se prestaba a ser interpretado por los oyentes —además de en su sentido religioso original— como homenaje a los Reyes que consumaron la unidad de Castilla y de España.

ESTRIBILLO

- Solos.—*Buenas noches, caballeros.*
¿Hay alguno que se atreva
a tocar y echaré una
jacarilla?
 — *¡Buena es esa!*
¿Pues a qué somos venidos? 5
 —*A falta de la vihuela,*
los estoques y broqueles
sigan el compás y atiendan,
que al son de la jacarilla
nos rompemos las cabezas. 10
 —*Me convengo.*
 — *Vengo en ello.*
 —*Pues empieze Santaella.*
 —*Chas, chas, chas, siga Santurde.*
 —*Chas, chas, chas, cante Alcolea.*
 —*Chas, chas, chas, oigan el caso.* 15
 —*Unos guapos de la feria*
 —*Entran al Portal buscando*
 —*A quien cascar la pobreza.*
 —*Y aunque lleven mala noche,*
 —*Quieren hacer una y Buena.* 20
 —*Pero el Niño, que es más guapo,*
 —*Por sosegar las pendencias*
 —*Sobre quítame esas pajas,*
 —*En un pesebre las echa.*
 —*Ellos, respetando al Niño,* 25
 —*Dejaron las diferencias,*
 —*Y echando esta jacarilla*
 —*Tuvieron en paz la fiesta.*

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Al Nacimiento de Cristo</i>
<i>he de cantar, y aunque pienso</i> 30
<i>discurrirlo como parto,</i>
<i>lo busco como concepto.</i> | 4. <i>Compañera a todo trance</i>
<i>le formó de un corvo hueso,</i>
<i>y tan duro que aún nosotros</i>
<i>no acabamos de roerlo.</i> |
| 2. <i>Allá cuando una Palabra,</i>
<i>como por cosa de juego,</i>
<i>hizo cielos como tierra</i> 35
<i>y tierra como los cielos,</i> | 5. <i>Gozaban su matrimonio</i> 45
<i>con felicidad viviendo</i>
<i>sin el susto de cuñados</i>
<i>ni el sobresalto de suegros.</i> |
| 3. <i>Dios a su imagen nos hizo</i>
<i>un padre, mas yo no entiendo</i>
<i>cómo fue un padre caduco</i>
<i>imagen de un Padre Eterno.</i> 40 | 6. <i>Pero la Sierpe, envidiosa</i> 50
<i>de que franquease el cielo</i>
<i>tanta gloria, se fue a Eva</i>
<i>hecha un diablo del infierno.</i> |

- | | | | |
|--|----|--|-----|
| 7. Ocultamente trataron
el caso, y desde aquel tiempo
se tienen por sospechosos
con mujeres los secretos. | 55 | 14. Averiguado el delito,
sentenció, y fueron derechas
él a destripar terrones,
ella a padecer entuertos. | |
| 8. Entre los dos la maraña
se dispuso donde fueron,
por mujer y por culebra,
necesarios los enredos. | 60 | 15. Hele aquí que el mismo Hijo
del que fulminó el proceso,
tomando a su cuenta el cargo,
se obligó a pagar el resto. | 85 |
| 9. Convidóla a una manzana
y ella, con gentil despejo
mordiéndolo precepto y fruta,
magulló fruta y precepto. | | 17. Y dijo: "Pues que mi Padre
a este miserable viejo
sacarlo quiso del lodo,
yo lo sacaré del cieno". | 90 |
| 10. Aquel "seréis como Dios"
le picó con tal deseo
de endiosar que, a ser vedados,
le hiciera comer pimientos. | 65 | 18. Decir y hacer fue lo mismo,
pues tomando carne el Verbo,
fue a un tiempo Palabra y obra
y de una vez dicho y hecho. | 95 |
| 11. Dábale al marido, y éste
dijo dudando el empeño:
"Espera a ver si es camuesa".
Y ella le respondió: "Espero". | 70 | 19. Bajó a un claustro donde había
de inmunidad privilegios
que la justicia ordinaria
no allanó por ser exento. | 100 |
| 12. El bocado en la garganta
se detuvo y boquiabierto
quedó si trago o no trago,
si lo vuelvo o no lo vuelvo. | 75 | 20. De allí a la bola del mundo
salió, y fue caso muy nuevo
ver al Niño de la Bola
rodando por estos suelos. | |
| 13. Llegó el Juez y, haciendo el cargo
de los tres a cada reo,
le respondían: "Pregunte
Usted a mi compañero". | 80 | 21. Escuchando los pastores
que los ángeles al verlo
cantaban "Gloria in excelsis",
les respondían "Laus Deo". | 105 |

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 32)

NOTAS.—V. 3^o del Nocturno I.

Es una jácara (tres veces se le llama "jacarilla" en el Estribillo). Todo el poema es un romance octosílabo, con rima diferente en el Estribillo y en las Coplas.

Estéticamente tiene el tono que como jácara le corresponde, y en ocasiones desciende a expresiones cercanas a la grosería, como ocurre en las Coplas 4, 10, y otras. Especial mal gusto tiene la frase "ver al Niño de la Bola / rodando..." para anunciar el Nacimiento de Jesús (vv. 103-104).

Vv. 6-7: A falta de instrumentos musicales más finos, a las gentes del hampa (los que cantan jácaras) no les faltan nunca armas ofensivas (estoques) ni defensivas (broqueles).

Broqueles: "Arma defensiva, especie de rodela o escudo redondo, hecho de madera... con su guarnición de hierro al canto, y en medio una cazoleta de hierro que está hueca para que la mano pueda empuñar el asa o manija que tiene por la parte interior" (D. de Autoridades).

Obsérvese la alternancia dramática del estribillo en cuya segunda parte cada verso es cantado por una voz diferente. Además, por comparación con algún otro caso semejante, sospechamos que esos Santaella, Santurde y Alcolea no son sino los nombres reales de tres cantores de la misma Capilla Real.

INTRODUCCION

*Un portugués y un gallego,
un francés y un asturiano
al Portal llegan tan ciertos
como dos y dos son cuatro.
Llámanse Pierres, Dumiñu,
Lanzarote y Santiago:
cuatro nombres que aún apenas
se ven en el calendario.*

ESTRIBILLO A SOLOS

— <i>Vamus, Llanzarote,</i>		<i>lu gaitu, e a li pair</i>	20
<i>vamus al Portal</i>	10	<i>puđrimus tudus cuatru</i>	
<i>du esté el Rey e la Reina</i>		<i>canitar e caminar.</i>	
<i>e el viexu.</i>		— <i>Eu tucaré, mais piensu</i>	
— <i>E inda mais,</i>		<i>que ia estamos acá.</i>	
<i>os anxos e a groria</i>		— <i>Cantemus a o mi Nino.</i>	25
<i>quí cantan a cumpais</i>		— <i>Eu tucaré. Cantay</i>	
<i>tan ben como si ovieran</i>	15	<i>a o son de miña gaita</i>	
<i>nacidu in Portugal.</i>		<i>tonadas de solaz</i>	
<i>Camina, monsiur Pierres.</i>		<i>quí eu cum miña gaita, faralera,</i>	
— <i>Non pudi caminar</i>		<i>faré la tunadiña, faralá,</i>	30
<i>si Domingu non toca</i>		<i>e cantaremus todus, faralera,</i>	
		<i>uno en pos otro luego, faralá.</i>	

COPLAS

1. Cantó el portugués primero,
y, haciendo una reverencia,
dixo (y esto tan hinchado
que si le pican revienta):
"Ollay, minino, min alma,
meus ollos, qui chego a ver
in vos o primer fidalgo
qui non foira portugêis.
Pasitiño, ce, queditiño, ce,
y paracumbé, y paracumbé.
Ay, cumbé, ay, le le le.
Ay, minino, que mata de amores Vocé"

2. *Cantó luego el asturiano,* 45
y aun quiso llevar la fiesta
él solo, porque esta gente
sólo vive cuando lleva:
"La serena de la noche,
la clara de la mañana, 50
bien venido al mundo sea
el tamañu que aún no mama.
Ella, su Madre bendita,
que lla Virgen se riamaba".
3. *Cantó el francés, que ocultaba* 55
su correón con cautela
temiendo que el buey del cuero
le sacase las correas:
"Monsiur Ninu, si vinierí
aquel Roy di Bercebú: 60
Herodís, para truncarti,
así pui le diréi Tú:
Monsiur de la Rochela,
puique me matai vu
siend tan bon soldat 65
en la guerra como vu,
lanturulú lanturulú,
la Fransa me computú".
4. *Cantó el gallego, y venía*
sin zapatos; pero, diestra, 70
un par le prestó la mula;
mucho fue, siendo gallega.
"Pobreciñu estáis, Chicorru;
eu descalzu; cusa es certa
qui non tenemus lus dos, 75
nos nin Vos, blanca nin media.
Veni Vos cumiñu
de aquí a Cumpustela,
quí eu cun la gaita e Vos cun la perra
gañaremus dineiru cumo terra". 80

{Pliego impreso, B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 32}

NOTAS.— V. 2º del Nocturno II.

Poema lleno de rasgos lingüísticos y costumbristas ya comentados en el Cap. correspondiente de la Introducción.

Por primera vez nos encontramos con la estructura que será frecuentísima: Introducción, Estribillo y Coplas.

V. 13: los ángeles y la gloria.

Vv. 41-44: El engrimio del portugués no le impide ponerse a cantar ante el Niño, el primer hidalgo no nacido en Portugal, un estribillo popular que casi nos recuerda las tonadas de negros.

V. 54: "que la Virgen se llamaba" (destaquemos la palatalización de la líquida lateral).

INTRODUCCION A SOLO

*A pregonar el lunario
llegan al Portal dos ciegos,
y por los cuartos presentes
dan los cuartos venideros.*

ESTRIBILLO

Solos. — <i>Almanaque y calendario.</i>	5	<i>curiosa al diablo cojuelo.</i>	
— <i>El pronóstico y lunario del año que ha de venir, o del otro, o del pasado.</i>		<i>Lea el curioso lector.</i>	
<i>Lea el curioso lector si quisiere.</i>	10	<i>Pero, Felipe, cantemos, que hay gente de monterilla.</i>	30
— <i>Por tres cuartos todos los santos y fiestas patentes en cruz y en cuadro.</i>		— <i>Pues la guitarra y a ellos.</i>	
<i>Lea el curioso lector si quisiere.</i>		Los 2. — <i>Diablo cojuelo, de noche no andes a pie tan machucho,</i>	
— <i>Por tres cuartos semanas, meses y días</i>	15	<i>mira que te importa mucho</i>	35
<i>y otros que van señalados, estío, otoño e invierno divididos.</i>		<i>si estás cojo andar en coche,</i>	
— <i>Por tres cuartos las menguantes,</i>	20	<i>pues lo echan a troche moche</i>	
<i>las crecientes de la luna.</i>		<i>otros diablos que hay sin buche,</i>	
— <i>Por tres cuartos verán aquí a un tiempo</i>	25	<i>y otros por coche un estruche</i>	40
<i>Capricornio, Acuario,</i>		<i>que aun no pueden entruchar.</i>	
<i>juntos Virgo y Leo.</i>		<i>Bien creo yo que la sátira pique,</i>	
— <i>Géminis y Tauro.</i>		<i>bien sé que muchos se pueden rascar.</i>	
— <i>La estrella de Venus,</i>		<i>¿Está bueno el rascadillo?</i>	
<i>y al fin una satirilla</i>		Solos. — <i>Bueno está, pero ya es viejo.</i>	
		— <i>Pues el Pronóstico vaya</i>	
		<i>entre los dos.</i>	45
		— <i>Acabemos.</i>	
		<i>Escuchen, atiendan,</i>	
		<i>que el Pronóstico nuevo,</i>	
		<i>como si lo hubieran visto,</i>	
		<i>lo cantan dos ciegos.</i>	50

COPLAS A DUO

1. *El Pronóstico va de Granada
al meridiano,
y hasta el año del juicio se observe
este juicio del año.*
2. *Abundante te ofrece la tierra* 55
*cosecha de trigo,
y tan grande será cada grano
que iguale al nacido.*

3. *Los poetas que versos y berzas
discurren y mascan* 60
*tendrán hambre que llegue a ser mucha,
mas nunca a ser harta.*
4. *De las viejas no puedo hacer juicio
si bien se repara,* 65
*que el Pronóstico nunca discurre
de cosas pasadas.*
5. *La que es flaca, con los sacristanes
hará mucha ropa,*
*y al contrario, muchos prebendados
la harán con la gorda.* 70
6. *En milicias y rentas, lo mismo
que todos los años,
quebrarán unos arrendadores
y habrá otros soldados.*
7. *Tan veloces vendrán nuestros tercios* 75
*desde Cataluña,
que no es fácil les vean el polvo
sino en las pelucas.*
8. *En el suelo, en las tiendas y oficios
de la Bibarrambía* 80
*habrá grande abundancia de trapos,
de tripas y trampas.*
9. *Harán agua devotos y acequias,
y es cosa graciosa
que al chorrillo andarán en los tornos* 85
rodetes y monjas.
10. *Hará frío y escarcha, y al Niño
le pondrá un rebozo
San José, un vestido su Madre,
y Dios sobre todo.* 90

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 32)

NOTAS.—V. 3º del Nocturno II.

Poema satírico costumbrista, con alusiones a hechos y formas de vida muy concretos en algunas Coplas. Nótese especialmente la intención jocosa de la acumulación de palatales en la "satirilla al Diablo Cojuelo", vv. 33-40. A propósito de ellos, ver el soneto de Quevedo que comienza:

"Volver quiero a vivir a trochimoche"

(En la p. 120 de los *Poemas escogidos* publicados por J. M. Blecua en Madrid, Castalia, 1974). Las semejanzas son muy notables.

Las Coplas son seguidillas reales (Ver los Aspectos métricos).

Musicalmente, los dos ciegos solistas sólo son ayudados por todo el Coro en los cuatro últimos versos del Estribillo. Otro solista hace la Introducción.

Un dato negativo: Apenas se toca el tema navideño salvo en la última copla (la 10.ª), tan llena de humanidad.

ESTRIBILLO A DUO

- Cantad, pastores.
—Llorad, zagales.
—Del Niño alegrías.
—Del Niño pesares.
—Canten sus bienes. 5
—Lloren sus males.
Los 2.—Y pues penas y glorias
corren iguales,
a pesares y gozos
lloren y canten. 10

COPIAS

- | | | | |
|--|----|--|----|
| 1. <i>Cuantas, Señor divino,
acciones los mortales
tributan como obsequios,
tocan como aflicción vuestros altares.</i> | | 5. <i>Aun aquí no os aflige
tormento menos grave,
pues estáis, con ser sabio,
atendiendo de un bruto las piedades.</i> | 30 |
| 2. <i>Al delicado cuerpo
recibe cuando nace
en su rubia aspereza
lo agudo de lo arista y no lo frágil.</i> | 15 | 6. <i>Incienso y mirra ofrecen
tres púrpuras del Ganges
dando a inmortales luces
pronóstico de sombras funerales.</i> | |
| 3. <i>Un duro leño sirve
de regalado catre
donde para el descanso
lo rígido hallaréis, no lo suave.</i> | 20 | 7. <i>Lo regio que acreditan
del oro los quilates
no bien luce y ya encuentra
un tirano temor que lo contraste.</i> | 35 |
| 4. <i>Dos brutos os asisten,
y no sé cómo es fácil
que a la Sabiduría
culto le sepan dar dos ignorantes.</i> | 25 | 8. <i>A ser más lo felice
fuera menos lo amante,
porque vuestra fineza
luce mayor al toque de los males.</i> | 40 |

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 32)

NOTAS.— V. 1º del Nocturno II.

Poema eminentemente filosófico, que mezcla al gozo del Nacimiento la seria reflexión sobre diversos aspectos difíciles de comprender por nuestro limitado entendimiento humano.

En cuanto a estructura, nótese que todo el villancico es un romance por lo que a rima se refiere; incluso el Estribillo. Pero las Copias se estructuran en cuartetos con tres heptasílabos y un endecasílabo final que demuestran el buen oficio del anónimo poeta.

- | | | | |
|--|----|--|----|
| 1. Yo vire a la Reina,
también vire al Rey,
y a otro que se yama
Siolo Jusé. | | 2. Yo vire un regalo
que un partol tlaia
re un valiente poyo
como una gayina. | 50 |
| Pul aquí la mula,
pul allí za el buey,
que aun no faltan bestias
dentro re Belén. | 40 | De gilaros huevos
un prato hazta arriba
qui zupo gilayos
a la rueca Gila. | |
| Y pastoles, leñadoles, segadoles,
cavadoles, pudadoles en camisa.
Ay, Jesús, que me muelo de risa. | 45 | Y melones, cañamones y piñones,
y ratones y jamones pala guisa.
Ay, Jesús, que me muelo de risa. | 55 |

3. *Yo vire que entlaron*
luego ras gitanas,
que baira bien una 60
y ota que bien baira.
Juntico al peseble
San Jusé atizbaba
milando la mula,
no se la hultalan, 65
Y zaltaban y tocaban y ranzaban,
y cantaban y bairaban muy aplisa.
Ay, Jesú, que me muelo de risa.
4. *Yo vire que entlaban*
tres reyes muy glandes: 70
dos re marfil eran,
uno re azabache.
Dábanle oro y mirrá,
incienzu e curares,
qui curares fuelon 75
por el asonante.
Un papagayo y un cabayo y un lacayo,
un roravayo con el gayo re la misa.
Ay, Jesú, que me muelo de risa.
5. *Yo vire que el neglo* 80
re dio una cameya
con una culcoba
como mi cabeza.
Venia calgara
re mil cosas buenas: 85
tabaco re humo
con sus tabaquetas,
y café, oropé, un gualdapié,
una sarté, un cascabé pala Jesuncisa.
Ay, Jesú, que me muelo de risa. 90

(Pliego impreso. B.N. Col. BARBIERI, R-34987, 32)

NOTAS.— V. 2º del Nocturno III.

La originalidad mayor del poema consiste en que los negros que lo cantan dialogan sobre lo que vieron en Belén, pero el diálogo tiene lugar en su propia tierra, a la que los oyentes se han trasladado para visitarlos.

Aunque el lenguaje es el típico de estos poemas, el contenido es más amplio, pues hay alusiones a los gitanos, a los reyes y a los pastores.

En la Copla 4 llamamos la atención sobre un ripo con infinita gracia: los reyes —dos de marfil y uno de azabache— llevan al Niño sus regalos, y además de los acostumbrados, llevan un poco de *curare*. ¿Qué hace aquí el *curaré*? Sencillemente, completar la rima en e:

"que curares fueron
por el asonante".

Nótese el "estar en todo" de San José que, mientras admira los bailes de las gitanas, no olvida echarle un ojo a la mula por si se la llevan las mismas bailarinas (Copla 3).

También la Letrilla navideña de Góngora que comienza "¡Oh, qué vimo, Mangalena!" nos hace escuchar un diálogo de negros que recuerdan, lejos del Portal, lo que en él vieron (Ed. de Clásicos Castalia, 1980, pp. 180-181).

— XVII —
OID, PASTORES

Afonso de Blas y Sandoval

1696

Coplas

ESTRIBILLO

Solo.—Oid, pastores;
reyes de Oriente, oid;
oid, del Limbo justos;
oid, que el cielo ha descendido al mundo.

Todos.—¿Quién llama 5

Solos.—Al confuso sueño y cansancio,
—Olvido incipiente,
seno de esperanzas, depósito oscuro?

Solo.—La gloria del cielo,
la paz de la tierra, 10
la nube de estrellas, el rocío fecundo
que traen el cordero, la estrella y el gozo
a los pastores, los reyes, los justos,
Oid, que el cielo ha descendido al mundo.

Todos.—Y así, ayudando todos 15
al celestial concurso,
diremos festinantes
que ya la Aurora en mejor Sol produjo
la gloria del cielo,
la paz de la tierra, 20
la nube de estrellas, el rocío fecundo
que traen el cordero, la estrella y el gozo
a los pastores, los reyes, los justos.
Oid, que el cielo ha descendido al mundo.

1. Recostado en un pesebre 25
entre pajas y entre brutos,
mirando al Verbo encarnado
encuentro al Amor desnudo.
Su aljaba, sus flechas divinas y humanas
dicen sus piedades, declaran sus triunfos. 30
2. Por obra del amor nace
y que es Amor no lo dudo,
que si es distinto en Personas,
es en la esencia todo Uno.
Si quieres delicias, regalos, favores, 35
llega, alma mía, y búscale al punto.
3. Dormidito está y velando,
que es del amor estatuto
dar al corazón vigiliass
cuando a los ojos arrullas. 40
Quedito, pasito, silencio, que duerme,
si el Amor velando, la Verdad sin susto.
4. La purísima gran Reina,
sintiendo el frío iracundo,
con su aliento y su cuidado 45
le da abrigo y le da culto.
Y del corazón en las telas le envuelve
disimulando del hombre lo injusto.
5. Tómale humilde en los brazos,
y con respeto profundo, 50
como Madre al Padre ofrece
del Santo Espíritu el fruto.
Y a la eficacia de tal Sacramento,
todo el Empíreo al Portal se redujo.

(Pliego impreso. B.N. Col. BARBIERI, R-34987, 33)

NOTAS.—V. de Calenda, 1º del Nocturno I.

Tras un comienzo muy teatral, a partir del v. 15 todo se resuelve en una mezcla de temas líricos y narrativos bastante bien expresados en general.

Estructuralmente interesan mucho las Coplas que unen a la rima constante en -ío (en asonancia, y por tanto, de romance), la heterometría de cuatro octosílabos y dos dodecasílabos finales. En el llamado Estribillo se adivina la misma rima siempre, pero está construido mucho más libremente, incluso en la medida de algunos versos poco ortodoxos en su construcción, cosa por otra parte bastante normal en estos diálogos cantados llenos de natural espontaneidad.

— XVIII —
NACE AL YELO TEMBLANDO

Alonso de Blas y Sandoval

1696

ESTRIBILLO

*Nace al yelo temblando
del corazón centinela;
durmiendo Amor se desvela
y el Sol se alegra llorando.*

COPLAS

1. *Duerma mi Amor en buen hora* 5
*dándole alivio al cuidado
cuando acostado le dice
lo que mi culpa ha costado.*
2. *Llore mi Sol cuando siente*
más mis errores que el llanto, 10
*pues dándole en ojos éste,
ellos enojos le han dado.*
3. *Basta de llanto y descanse*
si el hombre le ha desvelado,
pues redimirle bien puede 15
aun con los ojos cerrados.
4. *No se duerma, suspire,*
porque si está en el establo,
será dormirse en las pajas
dar señas de descuidado.

(Pliego impreso. B.N. Col. BARBIERI, R-34987, 33)

NOTAS.— V. 2º de Nocturno I.

Poema de corte lírico y con una estructura uniforme de cuartetos arromanzados octosilábicos (sólo fallan los versos 1 y 17, de siete sílabas ambos).

Estéticamente deben destacarse algunos juegos de palabras, como "acostado" — "ha costado" (vv. 6 y 7), "en ojos" — "enojos" (vv. 11 y 12); e igualmente algunas bellas paradojas: "El Sol se alegra llorando" (v. 4).

INTRODUCCION

*A la Capilla a maitines
han venido dos beatas
porque conocen que en ella
dormirán mejor que en casa.
Tan viejas son que apostaron
sobre cuál era más rancia,
y el juez de la apuesta dijo:
"La que pierde es la que gana".*

ESTRIBILLO

<i>Oigan la contienda de las ancianas, porque no es entre dientes lo que regañan, y es gran ventaja, sin el susto de verlas, el escucharlas.</i>	10	<i>—No soy vieja por cierto. —Así fuera yo santa. —A mí en las Navidades la música me agrada.</i>	25
	15	<i>—Navidades le sobran. —Pues a usted no le faltan.</i>	
<i>Solos.—¿Quiére dejar que pase, amiga de mi alma? —¿Para qué pasar quere? ¿No está bien arrugada? —Miren la santa vieja con qué donaire habla.</i>	20	<i>Todos.—Háganse las paces, pases se hagan. Con la paz que los arcángeles cantan discurran amigas, pues son hermanas.</i>	30

COPLAS A DUO

1. *—Dígame, amiga, si es cierto
que Dios nació entre unas pajas,
que ya no me acuerdo: ¡Como
era entonces tan muchacha;* 35
*—Claro es que es cierto. Por señas
que en esas edades largas
se usaban los inocentes;
los tontillos no se usaban.* 40
*—¡Oh, qué tiempos aquellos
santos y justos!
—Sí, que habla más ruelas
y merios "usos".*

2. —*Esta Real Capilla entonces* 45
estaba muy bien labrada
con torres y chapiteles;
más hoy muy pobre se halla.
 —*Como de estas cosas mudan*
del tiempo las inconstancias, 50
pues se han mudado mis dientes
y no me han dicho la causa.
 —*No se fien del tiempo*
que más halaga.
 —*Sí, que a todas les pone* 55
muy mala cara.
3. *Dígame cómo han cantado*
los músicos, porque andan
catarros, y los cantores
los suelen usar por gala. 60
 —*Como yo soy algo sorda*
no puedo responder nada,
pues sólo en que abren la boca
reconozco lo que cantan.
 —*Yo que canten quedito* 65
les pido sólo.
 —*Sí, que duermen algunas*
del auditorio.
4. —*Las letras saber deseo*
si ha habido alguna acertada. 70
que como el año es tan frío
hay de poetas gran plaga.
 —*No eran buenas las primeras,*
Mas las otras no eran malas;
es verdad que de ninguna 75
yo he entendido una palabra.
 —*Vamos, porque está ahora*
la iglesia fría.
 —*Volveremos mañana.*
Y adiós, amiga. 80

(Pliego impreso. B.N. Col. BARBIERI, R-34987, 33)

NOTAS.—V. 3^o del Nocturno I.

Poema de clara intención satírico-costumbrista. El autor aprovecha para hacer comentarios sobre los asuntos más dispares, como el estado de la fábrica de la Capilla Real, lo poco que preocupa al público lo que cantan los músicos —aunque les guste a todos la música de Navidad—, las modas... Por supuesto, no podían faltar las frases inocentemente ofensivas en la conversación de las dos cascarrabias que se afanan por ser cada una más joven que su contrincante.

V. 44: No está equivocada la ortografía de "usos", pensando que la frase quiere decir que antiguamente las gentes trabajaban más (más ruelas), y estaban menos pendientes de las modas, de lo que se *usaba* (menos usos).

Musicalmente, el poema se canta casi exclusivamente por los dos solistas que hacían de beatas, limitándose el coro a intervenir pidiendo atención (vv. 9-15) e imponiendo paz (28-32).

Llamamos finalmente la atención sobre el juego de palabras escondido en los versos 18-19 y que en una lectura normal puede pasar desapercibido. Se trata precisamente del verbo *pasar* utilizado en este caso con el segundo sentido de *estar arrugado como una pasa*.

— XX —
PASTORES DEL VALLE

Alonso de Blas y Sandoval

1696

ESTRIBILLO

Todos.—*Pastores del valle,
oid misacentos,
que Amor ha nacido
en brazos del yelo.*

A diño.—*Ya luce la escarcha, 5
ya tiembla el incendio,
ya ha dado el diciembre
el Fruto más bello
que yela abrasando,
que tiembla luciendo, 10
mezclando a un tiempo
de un Dios lo terrible,
de un Niño lo tierno.*

Todos.—*Pastores del valle...*

COPLAS

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Dios humano, Niño Dios,</i> 15
<i>que a prodigios, que a portentos,
sin dejar de ser lo más
te humillaste a ser lo menos.</i> | 4. <i>Flor divina, humana flor,</i>
<i>que en fragancias, que en alientos,
sin olvidar lo inmortal,
quieres florecer muriendo.</i> 30 |
| 2. <i>Amor de Dios, de hombre amor,</i>
<i>que a sollozos, que a tormentos,</i> 20
<i>sin olvidar lo imposible,
pasible tu amor te ha hecho.</i> | 5. <i>Niño tierno, grande Niño,</i>
<i>que suave, que tremendo,
sin dejar de ser gigante,
has querido ser pequeño.</i> |
| 3. <i>Luz divina, humana luz,</i>
<i>que a esplendores, que a reflejos,</i>
<i>sin apagar lo divino,</i> 25
<i>estás a lo humano ardiendo.</i> | 6. <i>Llama ardiente, suave llama,</i> 35
<i>que en templanzas, que en incendios,
sin que dejes de abrasar,
sueles halagar ardiendo.</i> |

(Pliego impreso. B.N. Col. BARBIERI, R-34987, 33)

NOTAS.—V. 1º del Nocturno II.

Poema totalmente lírico, tras el teatral anuncio que lo encabeza. Una vez más hay que destacar el gusto por subrayar las continuas paradojas que el hombre descubre en el Misterio navideño. En este sentido merecen especial mención los vv. 9 y 10 y, además, el primer versillo de cada Copla, ya que en él se unen el sentido contradictorio de la paradoja con el perfecto paralelismo de dos sintagmas idénticos, pero invirtiendo el orden de sus elementos:

*Luz divina, humana luz,
flor divina, humana flor...*

Algo semejante sucede en los versos octosilábicos 2 y 3 de todas las estrofas, con perfecto paralelismo estructural también y contraponiendo expresiones contradictorias. Únicamente el verso final se construye con libertad algo mayor, mas sin dejar tampoco de lado la intención paralelística.

Verdaderamente que en ejemplares poéticos como el que analizamos es donde hasta el menos interesado en el tema puede percibir todo el artificio efectista de las formas barrocas que, por cierto, no tienen que estar necesariamente reñidas con el buen gusto estético e incluso con el acierto en las ideas, como suele creerse con frecuencia.

INTRODUCCION

*Viendo que nace en Belén
el remedio de las gentes,
un doctor, un boticario
y un barbero a verle vienen.
Aunque gustosos le buscan, 5
mucho es que al Portal acierten,
que son los tres matadores
el estuche de la muerte.*

ESTRIBILLO

*Hoy a tu Nacimiento,
mi Dios, alegres 10
tres venimos alhajas
muy del pesebre.
No te asutes, no llores
no tiembles,
porque somos Herodes 15
siendo inocentes.
Y pues de matar sólo
vivimos siempre,
tu voz nos muestre
cómo Tú das la vida 20
con lo que mueres.
Oye, escucha, atiende,
que en tu llanto queremos
ser el sainete.
No te asustes, no llores, 25
no tiembles.*

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|--|
| <p>1. Yo soy un doctor, Dios mío,
a quien nadie se le muere
si de lo que yo le curo
curarse el enfermo puede. 30</p> <p>Todos.—Aquel que de su cura
saliera vivo,
más hará que en librarse
del tabardillo.</p> | <p>2. Yo, Señor, soy boticario 35
en sanar tan eminente.
que de miedo de mis botes
huir los achaques pueden.
Fueran, cierto, sus purgas
muy excelentes 40
a purgar la botica
de tanta peste.</p> |
|--|--|

3. *Yo soy un tahir barbero
y tan diestro que a un doliente
de una sangría en el juego* 45
le piqué catorce veces.
- Todos.**—*Cúrense unos a otros
sus aforismos
y, enmendando el adagio,
mata te ipsum.* 50
4. *Yo en un enfermo remedios
tantos hice y tan crueles,
que en un día se acabaron
cura, dolencia y paciente.*
- Todos.**—*Del Portal es forzoso* 55
*sacar la mula
porque no se le pegue
tal matadura.*
5. *Tan liberal soy, Dios mío,
que suelo dar muchas veces* 60
*los aceites por jarabes,
los jarabes por aceites.*
- Todos.**—*Truecan los boticarios
muchas recetas,
y si no los enfermos* 65
son quien las trueca.
6. *Yo soy a sangre y a fuego
el estrago de las gentes,
pues de barbero a barbero
no sé qué nombre me viene.* 70
- Todos.**—*No pueden ser piadosos
por más que hagan,
porque son todos unos
desuella-caras.*

(Pliego impreso. B.N. Col. BARBIERI, R-34987, 33)

NOTAS.—V. 2º del Nocturno II.

Villancico muy complejo tanto poéticamente como en lo musical, y hecho todo con intención satírica sobre los temas que más ocuparon a los saineteros y costumbristas del período barroco: doctores, boticarios y barberos. Como dicen ellos mismos al comienzo del Estribillo, son "tres alhajas / muy del pesebre" que "de matar sólo / vivimos siempre".

Villancico de estructura teatral en que cada personaje dice su parlamento, tras la presentación inicial y el Estribillo, cantado a tres voces por los protagonistas citados. Luego, en las Coplas, cada intervención personal es comentada por el coro subrayando los aspectos más negativos de las profesiones respectivas y aplicándoles los más crueles calificativos.

En lo estructural-métrico, la Introducción es un romance, mientras que el Estribillo está formado por seguidillas de 7 + 5 + 7 + 5, aún cuando descubrimos algunos versillos que no encajan con exactitud en el esquema. En las Coplas alterna un romance que es llevado siempre por los solistas, mientras el coro va intercalando de nuevo seguidillas simples perfectamente construidas esta vez.

Insistiendo en la teatralidad del poema, anotemos la semejanza grande con un breve entremés de Jerónimo CÁN-CER titulado *Los hombres deslucidos* (en las pp. 315 a 322 del citado *Ramillote de entremeses y bailes... siglo XVII*. Antología de H.E. BERGMANN). En él cada uno de los protagonistas que intervienen va narrando algún suceso de su vida y un jurado lo va condenando también, e incluso ésto se hace cantando, para mayor similitud. De todas formas, no es ésta la única ocasión en que se utiliza la estructura que describimos; sino que tendremos oportunidad de encontrarlos de nuevo con ella en las páginas siguientes.

— XXII —
A MI NIÑO TIERNO

Alonso de Blas y Sandoval

1696

ESTRIBILLO

Todos.—*A mi Niño tierno
no le toque el aire,
porque es el donaire
de su Padre Eterno.*

COPLAS A SOLO

- | | | | |
|-------------------------|----|------------------------|----|
| 1. Viento adulator | 5 | 2. Si no ha convertido | |
| que al amanecer | | tu aliento templado | 15 |
| sueles ofrecer | | al diciembre helado | |
| carño y amor, | | en mayo florido, | |
| si de tu favor | | y al recién Nacido | |
| al impulso leve | 10 | no le está cantando | |
| vieres que se atreve | | uno y otro blando | 20 |
| riguroso invierno, | | ruiseñor moderno, | |
| A mi Niño tierno... | | A mi Niño tierno... | |
| | | | |
| 3. Es tu ingratitud | | | |
| muy cierta y constante | | | |
| si luego al instante | 25 | | |
| con solicitud | | | |
| no le das virtud | | | |
| al yelo inclemente | | | |
| porque suavemente | | | |
| rinda su gobierno. | 30 | | |
| A mi Niño tierno... | | | |
| | | | |
| 4. Cuando de Belén | | | |
| los campos corrieres | | | |
| y la escarcha vieres, | | | |
| a tu dulce Bien | 35 | | |
| flores le prevén, | | | |
| que aunque pobre llora, | | | |
| vestido atesora | | | |
| mi descanso eterno. | | | |
| A mi Niño tierno... | 40 | | |

(Pliego impreso. B.N. Col. BARBIERI, R-34987, 33)

NOTAS.— V. 3º del Nocturno II.

Bello poema lírico de estructura primitiva, incluso con su verso de vuelta al final de cada estrofa exigiendo la repetición del estribillo completo, una preciosa redondilla de inspiración indiscutiblemente popular.

ESTRIBILLO

*En la quietud de la noche
la selva y el aire miden
con alas y con deseos
pastores y serafines.
Y corren ligeros 5
y vuelan sutiles
a ver tiritar al Sol
en un pesebrillo humilde.
Ay, Niño mío,
y cómo te aflige, 10
mucho más que del cierzo rigores,
que tu amor mi desdén desperdicie.*

COPLAS

- | | | | |
|--|------------------------------|--|------------------------------|
| 1. <i>Pobre pastoral albergue,
Niño, tierno Amor, eliges;
llora, que hoy vienes al mundo;
gime, Cordero apacible;
pena, que mi bien aumentas;
sufre porque así me obligues;
vence, que quien ama triunfa;
rinde, soberano Alcides.</i> | 15

20 | 3. <i>Perlas que tus ojos vierten
conchas en su pecho abriguen;
golfos de amorosas ansias,
Sirtes del desdén olvides;
mares de inquietud soberbia
calmen y en tu pecho admiren;
ondas de clemencia suma
ricen de cristal jardines.</i> | 35

40 |
| 2. <i>Flores tu pesebre cercan,
yelos que al rigor esgrimen;
pajas son que al blando fuego
viles a tu amor resisten.
Luzcan las aristas leves;
campen compitiendo abriles;
ardan de tu oriente estrellas;
brillen de tu llama Clicies.</i> | 25

30 | 4. <i>Alba con risueño llanto
pura tu esponsor predice;
dore las nevadas cumbres,
pinte nuestro valle humilde;
glorias de celestes coros
paces, Niño-Sol, publiquen;
lauros que te da un pesebre,
timbres que en Belén te ciñen.</i> | 45

50 |
| <i>Flores, yelos, pajas viles,
luzcan, campen, ardan, brillen.</i> | | <i>Alba pura dore, pinte
glorias, paces, lauros, timbres.</i> | |

(Pliego impreso. B.N. Col. BALBIERI, R-34987, 33)

NOTAS.— V. 2º del Nocturno III.

Poema lírico muy pretencioso en su estructura, sobre todo en las Coplas, construidas todas una vez más con gran paralelismo y artificio. Desde luego, en todo él está presente el recuerdo de Góngora, del que además se copia casi literalmente uno de sus versos de romance más conocidos: "Pobre pastora albergue" (v. 13). Todo el villancico es un romance con la misma rima de principio a fin, aunque la medida del Estribillo, como ocurre normalmente, tiene gran libertad.

Pensamos que el anónimo poeta da muestras de dominar todos los recursos de la versificación; pero los abundantes cultismos, tanto en estructura como en vocabulario, hacen de su obra un villancico muy poco "popular" por la poca espontaneidad de que hace gala su autor.

COPLAS

ESTRIBILLO

- Solos.**—*La dorada, bellísima Aurora*
sus luces dilata
y los dulces clarines del aire
le hacen la salva.
- Todos.**—*Salva.* 5
- Solos.**—*Salva de esplendores.*
Salva de armonías.
Salva de fragancias.
- Todos.**—*Salva, salva.*
- Solo.**—*Salva pura, risueña y hermosa* 10
su aljófár derrama
y suaves violines las fuentes
le hacen la salva.
- Todos.**—*Salva.*
- Solo.**—*Purpúreo lucero,* 15
perla de nácar,
el día corona,
la noche avasalla.
- Todos.**—*Salva.*
- 4 Solos.**—*Y en sonoros timbales* 20
los orbes le hacen salva,
que las tímidas sombras
huyen precipitadas.
- Todos.**—*Salva, salva.* 25
Y en blanda suspensión de dulce calma
la paz y la justicia forman lazos
que gloria al cielo y paz a tierra cantan.

- 1.—*Salva de esplendores*
los puros candores 30
le ofrecen del Alba
al Sol que amanece,
y el campo florece
de rosas nevadas,
y los dulces clarines le hacen salva.
- 2.—*Salva de cristales* 35
y rojos corales
le ofrecen las aguas
al ver concha breve
que cuaja en su nieve
la Luz increada, 40
y los dulces clarines le hacen salva.
- 3.—*Salva de armonías*
con sus melodías
las aves consagran
al ver en el nido 45
de aristas tejido
el Ave de gracia,
y los dulces clarines le hacen salva.
- 4.—*Salva de olorosas*
violetas y rosas 50
le ofrece su estancia
al ver escarchado
Clavel encarnado
que vierte fragancias,
y los dulces clarines le hacen salva. 55
- 5.—*Salva de caricias*
celestes milicias
le ofrecen templadas
al ver un infante
rendido y triunfante 60
desnudo en campaña,
y los dulces clarines le hacen salva.

(Pliego impreso. B.N. Col. BARBIERI, R-34987, 34)

NOTAS.—V. de Calenda, 1º del Nocturno I.

Poema puramente lírico de estructura muy original, desde las seguidillas reales que lo encabezan, hasta esas sextillas coronadas por un endecasílabo a manera de estribillo.

Toda la naturaleza estalla en gozosos himnos para recibir al "Infante desnudo en campaña". Las metáforas y comparaciones, los epítetos y un vocabulario tan selecto y elegante como falta de pedantería, componen un conjunto de gran valor estético, lejos de la vulgaridad que a veces se achaca al género.

— XXVII —
VENTECIÑOS SONOROS

Alonso de Blas y Sandoval

1697

ESTRIBILLO

Solos.—*Venteciños sonoros,
o ruido, teney,
que se moven as pallas
donde está o Cravel.*
—*Teney, teney,* 5
*que as mininas suspenden
as voces tambéin.*
—*O fermoso Lucelro,
ben poderais, ben,
nacendo en Lisboa* 10
estar como un rey.
—*Teney, teney*
*que en ver esos ollos
me fazo hua mel.*
—*Teney, teney:* 15
*as finezas sin voces
mellor as diréis.*

COPLAS

- 1.—*Todos morren de amores al veros,
fermoso Clavel;
mais qué muyto, pois sendo fidalgo* 20
eu morro tambéin.
- 2.—*Entre o boy e a mula mi Niño
xa quiso nacer;
sempre foiron as bestas* 25
a lado do rey.
- 3.—*Seu sembrante es tan belo que el alma
me leva tras Él;
carabiñas seus ollos han sido*
pois morto me tey.
- 4.—*Os pastores que tembran do frío:* 30
*sin duda que ey
lo más certu que tembran sabendo
que é portugués.*
- 5.—*Esos ollos que frechan miñalma
con tanto poder* 35
*saon prisiones a do el coração
cautivo se vey.*

(Pliego impreso. B. N. Col BARBIERI, R-34987, 34)

NOTAS.—V. 3^a del Nocturno I.

El anónimo compositor de los villancicos de 1697 fue sin duda un buen poeta. He aquí otra demostración de dominio formal e inspiración, sin que sea obstáculo la expresión en lengua extraña, en la que también suenan estupendamente las seguidillas reales (10 + 6 + 10 + 6) de las cinco coplas.

— XXVIII —
DEL AMOR QUE NACE

Alonso de Blas y Sandoval

1697

ESTRIBILLO

Del Amor que nace
retraten su imperlo
con dulce armonía
los cuatro elementos.
Escuchen acentos 5
del aire, del agua, la tierra y el fuego.
Escuchen compases
del fuego, del agua, la tierra y el aire.
Escuchen acordes,
escuchen iguales, 10
escuchen sonoros,
escuchen suaves
jarmines, centellas, penachos, cristales.

COPLAS A SOLOS

- | | |
|---|---|
| 1.— <i>Dibujen lazos conformes</i>
<i>las flores.</i> 15 | 3.— <i>Enciendan signos plateados</i> 35
<i>los rayos.</i> |
| — <i>Imiten liras sonoras</i>
<i>las ondas.</i> | — <i>Coloren líneas sutiles</i>
<i>los iris.</i> |
| — <i>Retraten selvas confusas</i>
<i>las plumas.</i> | — <i>Conciban perlas lustrosas</i>
<i>las conchas.</i> 40 |
| — <i>Derramen lumbres doradas</i> 20
<i>las llamas.</i> | — <i>Coronen prados floridos</i>
<i>los lirios.</i> |
| <i>Y al Amor que nace</i>
<i>le sirvan de arpones</i>
<i>las llamas, las plumas, las ondas, las flores.</i> | <i>Y al Amor que nace</i>
<i>le doren el arco</i>
<i>los lirios, las conchas, los iris, los rayos.</i> 45 |
| 2.— <i>Ostenten galas airoosas</i> 25
<i>las rosas.</i> | 4.— <i>Dilaten copias pintadas</i>
<i>las plantas.</i> |
| — <i>Desaten risas alegres</i>
<i>las fuentes.</i> | — <i>Serenen playas brillantes</i>
<i>los mares.</i> |
| — <i>Deslicen rizos volantes</i>
<i>las aves.</i> 30 | — <i>Granicen copos perennes</i> 50
<i>las nieves.</i> |
| — <i>Argenten orbes azules</i>
<i>las luces.</i> | — <i>Aumenten luces serenas</i>
<i>los Etnas.</i> |
| <i>Y al Amor que nace</i>
<i>tributen lisonjas</i>
<i>las luces, las aves, las fuentes, las rosas.</i> | <i>Y al Amor que nace</i>
<i>den feudo a su aljaba</i> 55
<i>los Etnas, las nieves, los mares, las plantas.</i> |

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 34)

NOTAS.—V. 1º del Nocturno II.

De nuevo un estupendo poema donde la elevada inspiración no deja lugar a la desagradable pedantería y todos los versos parecen fluir con gran naturalidad, a pesar de que, si nos fijamos, vemos omnipresente la consabida artificialidad. Sobre todo en las Coplas: Primeramente, el conseguir arinados consonantes para esos versillos segundos entre el Eco y el Pie quebrado; y luego, ese verso compuesto final —dodecasilabo— en el que vuelven a aparecer los mismos consonantes en perfecto orden, pero inverso ahora.

Sudrayamos también la rima imperfecta, no habitual en las creaciones de los grandes poetas barrocos, pero que, bien utilizada en nuestro caso, produce la impresión de gran fluidez.

Alto clarín de plumas,
del aire ramillete,
despierta, que amanece:
pero despierta para cantar siempre,
pues ya ves que la noche toda es día
si ves que vino el Alba de accidente.

1.—	<i>Alado engaste de flores, despierta a cantar si duermes, que quien no canta al Aurora la razón de cantar pierde.</i>	10
2.—	<i>Lucida afrenta del aire, pues al Alba le suspendes, no duermas cuando sus luces tu dulce voz agradece.</i>	15
3.—	<i>Noble suspensión del monte, canta, que la Aurora viene a dar con sus resplandores a tus voces intereses.</i>	20

El verdadero "villancico" en sentido primitivo, serían sólo los tres primeros versos, suelto el primero y pareados los otros. Mas el poeta ha conseguido que los tres endecasílabos siguientes hayan engrazado en perfecta unidad de conjunto.

INTRODUCCION

*Las gitanas que esta noche
vienen de gusto y placer,
por hacer un baile al Niño
se hallan todas en Belén.
Llegaron a ver al Niño
y por alegrarle fue
el principio de su fiesta
este baile que veréis.*

5

ESTRIBILLO

*Chaz, chaz, chaz,
qué bien zuenan laz castañetillaz
que repican laz gitanillaz
y en dulce armonía laz hazen hablar;
todaz a compaz, chaz, chaz, chaz.
Vaya de guzto,
vaya de baile, de guzto y zolaz.
Va de mudanza feztiva y graziosa;*

10

15

*la Zagala alegremoz hermosa
y al Chicote que ez bello Zagal;
todaz a compaz, chaz, chaz, chaz.
¡Oh qué briozaz, oh qué graziozas
tocan y bailan y van a compaz!
Chaz, chaz, chaz.
Y todaz en rueda la danza formad
con el chaz, chaz, chaz.*

20

COPLAS

- 1.—Atención al retrato 25
*del Dueño mío.
Andar.
Zi ez el mizmo, no duden
lo parezido.
Andar.* 30
- 2.—Cuando loz corazonez 35
*zirven de lienzo,
andar,
con una mano zuya,
quedan de nuevo.
Andar.*
- 3.—Por pinzelez pulidoz 40
*tampoco quede,
andar,
que oro tengo en zu pelo
para pinzelez.
Andar.*

- 4.—*El perfil por lo menoz
no puede errarze,
andar, 45
que cogido le tiene
zu hermosa Madre.
Andar.*
- 5.—*Puez en lo parezido
no falta coza, 50
andar,
zi le doy todo el aire
que me le enoja.
Andar.*
- 6.—*Los frezcorez ze encuentran 55
en zuz mejillaz.
Andar.
Todo lo hallo Encarnado
zi bien ze mira.
Andar. 60*
- 7.—*Zuz doz labioz ofrezzen
vivoz carminez:
Andar,
Zon de grana y de florez,
zon de rubiez. 65
Andar.*
- 8.—*Y porque no me falten
laz mediaz tintaz,
andar,
hágalaz de Dios Hombre 70
Junta divina.
Andar.*
- 9.—*A estos fino z coloz
que le retratan,
andar, 75
agua arrojan zuz ojoz
para templarlaz.
Andar.*

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 34)

NOTAS.— V. 2º del Nocturno III.

Con frecuencia, en estas colecciones, el último poema es el más costumbrista o "folklórico" de todos, como sucede en este caso.

La estructura es la más característica del género barroco-eclesiástico: Introducción, Estribillo y Coplas, aquella en forma de romance octosilabo, al que sigue un conjunto de gran variedad, terminando con un novenario de estupendas seguidillas que intercalan un verso trisilabo para que el coro pueda alternar con el solista correspondiente.

Ideológicamente, observamos que eso de que el Niño sea Hombre y Dios ha sido una especie de componenda ("a medias tintas") de la Santísima Trinidad ("Junta divina").

Al terminar la transcripción de este poema, el último cantado en 1697, no tenemos más remedio que volver sobre lo ya comentado: El nombre de este buen poeta es sin duda uno de los que valdria la pena conocer.

ESTRIBILLO

Solos.—

- ¡Ah de los cielos celestes milicias!
 ¡Ah de la tierra mortales escuadras!
 —Atended, atended de mis voces
 la armonía más ufana.
 —Escuchad, escuchad de mis luces 5
 la sonora consonancia.
 —Brillen las luces.
 —Vele la guardia;
 los cielos y la tierra
 al Príncipe de paz hagan la salva. 10
 —Toquen las campanas,
 resuenen los clarines y las cajas,
 y en las fortalezas
 banderas se tremolen y se batan.
 Pasen ya las marciales alegrías 15
 con voces de sonoras chirimías,
 pues hoy se alza el pendón por la victoria
 que al hombre da la luz y a Dios la gloria.
 —Callad y oid,
 que el pendón tremolan a Rey tan feliz. 20

Todos.—

- Los cielos y la tierra
 dense las Noches Buenas.
 Resuenen las voces, hagan la salva
 pues junta esta noche al Sol con el Alba.
 La tierra festiva 25
 por el Rey de los cielos viva, viva,
 pues canta la victoria
 que al hombre da la paz y a Dios la gloria.

COPLAS

- 1.—Dichosos los hombres vivan,
 pues un Rey divino logran 30
 tan apacible y humano,
 que están con Él en la gloria.
- 2.—Vivan, pues felices saben
 que sus conventencias propias 35
 se las solicita amante
 el mismo Dios en persona.
- 3.—Ya viene a ajustar las paces
 desterrando la discordia
 que introdujo entre dos reinos 40
 la ingratitud ambiciosa.
- 4.—Ya las dos naturalezas,
 aunque distintas, conforma,
 y a la inferior, para unir las,
 misterioso proporciona.
- 5.—Nuestra sucesiva deuda 45
 paga su mano piadosa,
 sacándonos del tributo
 con la Redención que otorga.
- 6.—Cielos y tierra festivos,
 por obsequio y por lisonja, 50
 con las voces y las luces,
 pendón a su Rey tremolan.

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-19))

NOTAS.—V. de Calenda, 1º del Nocturno I.

El poema está dividido entre la teatralidad ostentosa del Estribillo y la serena reflexión de las Coplas.

Se especifican las partes cantadas por los solistas y la entrada primera del Coro; pero es casi imposible averiguar qué versos se repiten tras cada Copla, pues nada se dice y la parte de "Todos" nos parece demasiado larga. Tal vez sólo se cantaran sus cuatro últimos versos: "La tierra festiva... la gloria".

— XXXIV —
AY, DIVINO AMOR

Alonso de Blas y Sandoval

1699

<i>Ay, divino Amor</i>	
<i>que los finos suspiros entregas</i>	
<i>al aire veloz;</i>	
<i>ay, divino Amor,</i>	
<i>qué dulces cariños,</i>	5
<i>qué tiernos halagos;</i>	
<i>de las pajas amantes fabricas</i>	
<i>tus flechas y rayos,</i>	
<i>tus llamas divinas,</i>	
<i>tu fuego y tu ardor.</i>	10
<i>Ay, divino Amor</i>	
<i>que los finos suspiros entregas</i>	
<i>al aire veloz.</i>	

COPLAS

- | | |
|---|----|
| 1.— <i>Del cielo a un Portal se arrojan</i> | |
| <i>en alas de su afición,</i> | 15 |
| <i>disimulando ternuras,</i> | |
| <i>las majestades de un Dios.</i> | |
| <i>Ay, divino Amor,</i> | |
| <i>que aunque tiembla al sentir los rigores</i> | |
| <i>del frío Aquilón,</i> | 20 |
| <i>es su pecho del fuego más puro</i> | |
| <i>la esfera mejor.</i> | |
| <i>Ay, divino Amor.</i> | |
| 2.— <i>Ya de su dorada cuna</i> | |
| <i>Deja el pajizo arrebol,</i> | 25 |
| <i>y halla en el virgíneo pecho</i> | |
| <i>el trono de su afición.</i> | |
| <i>Ay, divino Amor,</i> | |
| <i>que en sus manos del mundo tirano</i> | |
| <i>triunfar pretendió</i> | 30 |
| <i>porque fuesen del mundo las palmas</i> | |
| <i>heroico blasón.</i> | |
| <i>Ay, divino Amor.</i> | |

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-19))

NOTAS.— V. 2º del Nocturno I.

De nuevo hemos de señalar cómo los mejores aciertos estéticos de los buenos villancicos están en los Estribillos, multiformes y heterométricos casi siempre en los mejores casos. Nótese así el acertadísimo maridaje de hexaxilabos y endecasílabos en el comienzo de éste. Como debe subrayarse que el poeta, valiéndose del mismo esquema, ha compuesto dos conjuntos diferentes para cantar tras cada Copla. Estas, en cambio, las dos, son más vulgares o corrientes, al menos por lo que respecta a las cuartetas arromanzadas que los encabezan.

ESTRIBILLO

*¡Jacarita nueva,
que la noche la trae y la lleva!
Oigan,
que es de un valiente la historia,
oigan, 5
que viendo el mundo perdido,
oigan,
tomándolo por su cuenta,
dice que por Jesucristo
ha de ver, siendo tan hombre, 10
su proceder infinito.
Oigan,
que han de temerle por grande
los que le ven tamañito,
haciendo que le confiesen 15
al verle humano y divino.
Oigan y sabrán prodigios.*

4. *Hasta que pasando el tiempo, 30
en los estrados divinos
se descretó que viniese
a redimirlo un buen Hijo.*
5. *Que es quien esta noche buena,
entre la paja escondido, 35
siendo así que es hombre humano,
muestra su poder divino.*
6. *Habiendo llegado apenas,
se supo en todo el distrito
de Belén que era el remedio 40
esperado tantos siglos.*
7. *Llegaron estas noticias
a unos pastores dormidos,
que el creer y el adorar
fue sin dudar uno mismo. 45*
8. *Dándoles prisa sus ansias
llegaron al Portalico,
y en lo divino lo humano
conocieron en el Niño.*
9. *Siendo rústicos, quedaron 50
a tanta luz advertidos,
pues pudieron hacer fe
lo que sus ojos han visto.*

COPLAS

1. *Esto fue sobre una riña
que hubo allá en el Paraíso
donde, empezando en palabras, 20
dos muertes hubo al principio.*
2. *Fue una manzana podrida
la causa con que el delito,
pasando al género humano,
quedó el pobre destruido. 25*
3. *A castigar tan gran culpa
bajó el Señor que los hizo,
sin perdonarlos por pobres
ni dejar por escondidos.*
10. *Por las señales sacaron,
discurriendo entre sí mismos, 55
que era muy pobre sin duda,
aunque estaba tamañito.*
11. *Estando en brazos del Alba
haciendo el adormecido,
era el Sol que con sus rayos 60
muestra entre nubes lo activo.*
12. *Desde esta noche empezaron
las apariencias del siglo
a hacer posesiones, viendo
que Dios a verte ha venido. 65*

(Pliego impreso. B.G.U.G. C-38-37 (6-19))

NOTAS.— V. 3º del Nocturno I.

Una Jacara de nuevo. Esta vez sí está más conseguido el tono preciso para justificar tal denominación, mas sin que nunca se encuentre grosería alguna ni bajeza, que al fin y al cabo era una jacara para el templo.

De todas formas, el Estribillo no es nada vulgar, con un ritmo estupendamente conseguido entre el romance y el verso suelto. Las Copas se limitan a una exposición muy llana de la historia de la redención al alcance de cualquier persona por pobre que sea su formación cultural, aunque se permite incluso sus pinitos líricos (nº 11), y sus reflexiones filosóficas, que en verdad no están expresadas con demasiada claridad (nº 12).

Hoy un Niño enamorado
finezas quiso cantar,
y aunque voces no le faltan,
se explica sólo en llorar.
¡Ay!, que los hombres le escuchen; 5
¡ay, Dios, si le acallarán!
El torrente del amor
el habla sabe usurpar,
porque un pecho enamorado
llorando se explica más. 10
¡Ay!, que habla en cifras de amor;
¡ay, Dios, si le entenderán!
Desde el mar de sus finezas
sale el copioso raudal
de sus lágrimas, y vuelve 15
de su corazón al mar.
¡Ay!, que le despide el hombre;
¡ay, Dios, si le acogerán!
Llora de amor, pero siente
sentir el ajeno mal, 20
y que falte el sentimiento
es lo que ha sentido más.
¡Ay!, que llora porque sientan;
¡ay, Dios, si le sentirán!
Rebozado lo divino, 25
lo humano quiere ostentar,
que si como Niño llora,
sabe como Dios amar.
¡Ay!, y qué ocultos primores;
¡ay, Dios, si os conocerán! 30
En lo continuo del llanto
halla descanso su afán,
que explicándose el amor,
sólo llega a descansar.
¡Ay!, qué raudales de perlas! 35
¡ay, Dios, si las cogerán!

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-19))

NOTAS.— V. 2º del Nocturno II.

En el encabezamiento original del pliego impreso, junto al número de orden, puede leerse: "Trova de San Juan de Lima". Ha sido imposible averiguar exactamente de qué se trata, aunque se puede sospechar que fuera un poema muy conocido en los ambientes de la poesía eclesiástica y cuyo esquema se sigue en el villancico navideño.

Como tampoco es posible saber la estructura musical, ya que no existe ningún punto de referencia, Aventuremos que se trata de un *Recitativo*, como en el caso del n.º XXX, "¿Qué enigma es éste, zagales?".

Sin embargo, una atenta lectura nos ilustra sobre cómo el conjunto de los 36 versos, octosílabos todos, está perfectamente estructurado en seis estrofas o cuartetos con dos versos de estribillo a continuación; o sextillas simplemente, con los dos versos finales de expresión admirativa en todas ellas. Lo extraño es que, como sucede habitualmente, no se especifique en el pliego impreso nombre alguno de estructura ni poética ni musical, por lo que no podemos aventurar un juicio definitivo.

El tono es demasiado quejumbroso; hay demasiadas lágrimas en este romance que lo hacen reiterativo en extremo; aunque se pueden descubrir algunos aciertos, como en los dos versillos finales en que el poeta aprovecha el tópico —lágrimas: perlas— para quejarse de que lo peor que puede ocurrir es que los hombres, tan amantes de las piedras preciosas, no se aprovechen de las que el Niño derrama "a raudales".

— XXXVIII —
¡ALARIFES, A LA OBRA!

Alonso de Blas y Sandoval

1699

¡Alarifes, a la obra!
¡Maestros, a la tarea!,
porque se labra,
porque se estrena
hoy en Belén un hospicio 5
que es hoy del hombre la puerta.
Y en ruidosa oposición
y estruendosa consonancia
de un amoroso herir
se escuchan los martillos 10
y se miran a compás.
Tras, tras, tras.
Resuenen los cinceles
de los escoplos fieles,
que labra y que fabrica 15
el cielo al hombre puerta.
Y escodas y martillos,
tras, tras, tras,
con un compás golpean.
Tras, tras, tras, 20
¡silencio, a la obra!
¡silencio, a la tarea!

COPLAS

- | | | | |
|--|----------------------------------|---|----------------------------------|
| 1. <i>Del basto tronco de Adán
la Sabiduría inmensa
hoy en el claustro feliz de María
toma la forma del cielo a ser puerta,
que quedaron conformes
Adán y Eva,
y a que se haga, María
le da materia.</i> | 25

30 | 4. <i>Lo que en Dios ha sido oriente,
puerta en el hombre a ser llega,
pues a la gracia la puerta le abre
cuando a la culpa la entrada le cierra;
que en su oriente divino
se constituye
el cerrarse a las sombras
y abrirse a luces.</i> | 50 |
| 2. <i>Dios en hombre rebozado
nace con nuestra corteza
a ser árbol de vida que al hombre
la puerta del Cielo le abra sin penas;
que la entrada dispone
al hombre el Verbo
este día llorando
y a otro muriendo.</i> | 35

40 | 5. <i>La que fue materia informe,
hoy es conforme materia,
que tanto este tronco de Adán se ha mudado
siendo Dios Hombre de forma y esencia,
que asombrados y absortos,
prontos y humildes,
llegarán a esta puerta
los serafines.</i> | 55

60 |
| 3. <i>En pajizo taller le hace
aquesta fábrica excelsa,
y cuanto Dios se enamora en ser hombre,
tanto a ser Dios hoy el hombre se aumenta;
con lo que ha errado
que él señor a ser vuelva
y Dios esclavo.</i> | 40

45 | 6. <i>Instrumentos peregrinos
la han de labrar de manera
que en púrpura ríos harán que destilen
del tronco más puro heridas las vetas;
porque puerta tan nueva
que es para el Cielo,
fuerza es que tenga clavos,
pero no yerros.</i> | 65 |

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-19))

NOTAS.— V. 3º del Nocturno II.

Este largo poema, bajo una apariencia de leve costumbrismo conseguido con expresiones onomatopéyicas imitadoras del golpear de los martillos (Estríbillo), esconde una honda ideología teológica. La idea del hospicio en construcción va brindando al poeta la oportunidad de profundizar en el simbolismo de los diversos instrumentos y materiales empleados por los artesanos, a la manera de lo que se hacía en diversos autos primitivos de Navidad y Resurrección. Por cierto que era inevitable que, puestos en este camino, llegáramos al recuerdo clarísimo de la pasión futura siempre en latencia: los clavos que harán destilar al tronco más puro (el cuerpo de Cristo) ríos de púrpura (Copia 6).

V. 1: Alarife: "El maestro que públicamente está señalado y aprobado para reconocer, apreciar, o dirigir las obras que pertenecen a la arquitectura; aunque ya generalmente se toma sólo por el Maestro de Albañilería" (D. de Autoridades).

V. 17: Escoda: "Instrumento de hierro enastado conque labran las piedras ... comiéndolas poco a poco, hasta ponerlas en forma y en talle". (Covarrubias).

En lo estructural, llamamos la atención de la formación de las Estrofas con una seguidilla simple que aprovecha la rima del cuarteto precedente en la Copla 1.^a, en los demás casos, riman de forma independiente, pero el cuarteto es arromanzado, rizando en —ea hasta el fin. Una anomalía se observa en la Copla 3, ya que su seguidilla no es sino la segunda parte de las llamadas seguidillas compuestas; más bien se ha perdido el primer verso de la seguidilla simple, porque el cuadernillo del pliego que hemos manejado tenía algunas deficiencias.

ESTRIBILLO

—¿Qué gente, plima, qué gente?
 —Reye zamo del Oriente,
 que aunque mí ezta pozillón,
 zi hayar grazia en el Garzón
 a quien plezenta yevamo, 5
 mí quedar tan reya
 como mi Amo.
 ¡Ay, Zezuncliza,
 qué alegre que zamo;
 Tucambu panderiya tucamu, 10
 ¡ay, qué bon! ¡ay, qué ben vá!
 ¡ah, ah, ah!
 ¡Voz bailá, negliyo, bailá!

COPLAS

- | | | | |
|--|----|--|----|
| 1. Polque da la mano,
Niño vozanzé,
airoza, donoza,
chiquita, glazioza,
le bezamo el pé. | 15 | 4. Alhajaz le damo,
polque zu Melzé
ya ve que en turoz
nozotroz no ze haya
quien branca le dé. | 30 |
| 2. De Oriente venimo
a vel su Melzé,
y en tura curona
tura curazona
a oflezé también. | 20 | 5. Ez, puez, tan glaziozo,
que ya pol mi fe
le quelemo tanto
que turo lo neglo
adoramo en El. | 35 |
| 3. Mirra le oflezemo
en zeñal de que
zerá zepultara,
y a lo neglo honraro,
branco ha de volvé. | 25 | 6. Seor Manuerico,
guáldeze, pol diez,
que Herodez maldito
para colazona
le buzca la nuez. | 40 |

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-36 (6-11))

NOTAS.— V. 1º del Nocturno III.

"Guineo", apostilla el impreso.

El recuerdo de Góngora si que es ahora justificado. He aquí el comienzo de una de sus Letrillas para la Catedral de Córdoba en 1615:

—¿Qué gente, Pascual, qué gente?

¿Qué polvareda es aquella?

—La Astrología de Oriente

cuyo postillón luciente

es una estrella" (Edic. de R. Jammes en Castalia, pp. 182-183).

También aquí los negros "somos los Reyes del Oriente" (v. 2), y entre las exclamaciones de los recursos populares encontramos idéntico "¡Ah, ah, ah!", si bien lo hemos transcrito de forma distinta.

Destacamos la especial gracia de la última quintilla, con su lenguaje tan familiar: "Señor Manuerico / guárdese, por diez. / que Herodes maldito / para colación / le busca la nuez".

ESTRIBILLO

*Con el aire airecillo que corre
moviendo las ramas,
meciendo las flores,
quiero a mi amado Niño
cantar primores.* 5
Con el gusto gustillo que vuela.

*En aves sonoras,
en fuentes risueñas,
quiero a mi tierno Infante
decir bellezas.* 10

*Pulida zagala
que imitas mis voces,
dile ternuras,
cántale amores.* 15
Con el aire airecillo que corre.

*Discreta pastora
que sigues mis huellas,
cántale aplausos,
dile finezas.* 20
Con el gusto gustillo que vuela.

*Pues con dulces requiebras,
quiebras,
las dos suaves aves,
aves serenas,
formen con blandos truecos* 25
ecos, ecos de estrellas.
*Con el aire airecillo que corre,
con el gusto gustillo que vuela.*

COPLAS

- | | |
|--|--|
| <p>1. —Dime, zagala pulida,
¿has visto tan linda noche? 30
¿No ves y cómo se arrullan
las recién nacidas flores?
Con el aire airecillo que corre.

Lo que veo es que es de día
porque el Sol dio una carrera 35
y alcanzó a la media noche
sin sentirlo la otra media.
Con el gusto gustillo que vuela.</p> <p>—¿Qué dices?
— Lo que oyes.
—Digámosle unidas 40
donaires, bellezas
al Sol de rubies,
al Alba de perlas.
Con el aire airecillo que corre,
con el gusto gustillo que vuela. 45</p> <p>2. —Dicen que Amor ha nacido
tan desnudito y tan pobre,
que le ha obligado a quedarse
en un portal esta noche.
Con el aire airecillo que corre. 50</p> | <p>Si del Cielo al mundo viene,
qué mucho que el pobre venga,
si hay desde la tierra al cielo
lo que hay del cielo a la tierra.
Con el gusto gustillo que vuela. 55</p> <p>3. —Como se viene a deshora,
el mundo no le conoce;
bueno es ser Amor quien viene
y ser los ciegos los hombres.
Con el aire airecillo que corre. 60</p> <p>Los pastores, buey y mula
le adoran, porque se vea
que hay bestias como personas,
y personas como bestias.
Con el gusto gustillo que vuela. 65</p> <p>4. —Autor del mundo le aclaman,
y a la razón no se opone,
si le hizo como jugando,
que hoy en Niño se transforme.
Con el aire airecillo que corre. 70</p> <p>Ser el Niño de la bola
me parece en esas señas;
rueda hoy todo en su alabanza,
pues hoy hasta El mismo rueda.
Con el gusto gustillo que vuela. 75</p> |
|--|--|

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-19))

NOTAS.—V. 2º del Nocturno III.

Magnífico poema lírico, cuyo tono sólo decae en las tres últimas cuartetas de las Coplas, que suenan a más vulgares.

Una vez más hay que destacar la riqueza formal del Estribillo que, a la normal heterometría, une en esta ocasión en sus versos finales (21 a 28), unos bellos ecos que se van haciendo más complejos en cada ocasión:

"quiebro",
"aves serenas",
"ecos, ecos de estrellas".

En las Coplas, hay también cierta complejidad formal: Cada una está formada por dos cuartetas rematadas por el versillo "Con el aire..." o "Con el gusto...", de forma alterna; y les sigue un breve diálogo (vv. 39-45), a manera de estribillo final, que reúne en sí los dos versos que se alternaban antes.

Por cierto que una de estas cuartetas, la comprendida por los vv. 46-49, la encontramos repetida en su primer verso, y en su medida, en un poemilla de Luis ROSALES, el estupendo lírico granadino, si bien en él se trata de una redondilla: "Dicen que el Niño ha nacido, / y el corazón en la brisa / tiene una fiesta imprecisa / de campanario sin nido" (*Retablo Sacro del Nacimiento*).

ESTRIBILLO

Solos.—¡Ah de la estancia hermosa y cristalina!
—¡Ah del celeste emporio, solio excelso!
—¡Ah de la ardiente esfera donde brilla
fénix la llama del activo fuego!
—¡Ah del orbe primero de la luna!
—¡Ah del Sol y las luces!
— ¡Ah del Cielo!
—Parad.
— Suspended.
— Advertid.
—Mirad.
— Atended.
— Escuchad atentos.
—Que en los aires se escuchan
armónicos ecos,
querúbicas plumas
alientan los vientos.
—Los montes se alegran.
—La tierra ya es cielo.
—Diciembre es abril.
Brillante el Invierno,
vuelto en Primavera,
gozo influye el verlo.
Duo.—¿Qué es la causa de tanta alegría?
¿Quién inspira tan dulces extremos?
Todos.—Un Niño que nace
tiritando al yelo,
Hijo del Aurora,
pues es el Sol bello.
Solos.—¡Qué prodigio!
— ¡Qué gloria!
— ¡Qué alegría!
—¡Qué pavor!
— ¡Qué admiración!
— ¡Qué portentoso!
Solo.—Pues todos unidos
en acordes metros,
celebrems del Dios que ha nacido
los triunfos excelsos.
Todos.—Y digan las voces
con los instrumentos:
¡La Paz en la tierra,
la gloria en los cielos!

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|--------------------------|
| 1. <i>En los brazos del Aurora
nace el Sol más soberano,
y aunque divino, lo humano
manifiesta en lo que llora.
Ya muestra la feliz hora
del universal remedio.</i> | 35

40 |
| Todos.— <i>Pues en un establo,
a injurias del tiempo,
franquea sus luces,
muestra sus reflejos.</i> | |
| 2. <i>Aunque es su ser tan divino
y tan grande su poder,
quiere en un portal nacer
por nacer más peregrino.
Ya logra nuestro destino
el más celestial consuelo.</i> | 45

50 |
| Todos.— <i>Viendo que los montes
todos son festejos,
anunciando alegres
tan felice tiempo.</i> | |
| 3. <i>Ya aquel Bien tan deseado,
esperado y prometido,
a nuestro bien ofrecido,
de profetas anunciado,
nace Amante enamorado
a sacar de cautiverio</i> | 55

60 |
| Todos.— <i>A los hijos de Eva,
de Adán herederos,
que en grutas infaustas
están prisioneros.</i> | |
| 4. <i>Bien lo fino de su amor
en esta acción se manifiesta,
pues, aunque Niño, se apresta
a pagar ajeno error.
¡Oh qué singular favor
y qué soberano extremo!</i> | 65

70 |
| Todos.— <i>Que naces, mi Niño,
tan pobre y al yelo,
por querer al hombre.
con amor inmenso.</i> | |

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-15))

NOTAS.—V. de la Calenda, 1^o del Nocturno I.

Comienzo muy de teatro barroco con intervención de hasta seis solistas que van alternando todo el Estribillo. Según el pliego impreso, intervenía en el canto un doble coro; mas ignoramos el número de voces que, al menos, serían ocho. Las Coplas, sextillas octosilabas, lleva cada una su estribillo particular: una cuarteta arromanzada hexasílaba. Cada Copla la canta un solista, mientras que la segunda parte es a 4 voces.

Obsérvese además que el verso 5.^o de cada estrofa hace las veces de un verso "de enlace", mientras que el 6.^o es un verdadero verso "de vuelta". La gran diferencia con un villancico primitivo auténtico es que el estribillo es nuevo en cada ocasión.

— XLIII —
AY, QUE CAYO

Alonso de Blas y Sandoval

1701

ESTRIBILLO

*¡Ay, que cayó
el Pajarillo en el lazo de amor!
Qué mucho, si oyó
una Avecilla más bella que el sol,
cuya suave, dulcísima voz, 5
saeta sonora, le hirió el corazón.
¡Ay, que cayó
el Pajarillo en el lazo de amor!
Cogedle, zagales,
con tiento, por Dios 10
Mirad que sus plumas
el aire escarchó
y busca del pecho
el abrigo y calor.
¡Ay, que cayó 15
el Pajarillo en el lazo de amor!*

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Trinaba en su excelsa,
celeste mansión,
y cuando quería
hacia su voz 20
la perla, el lucero,
el ave y la flor.</i> | 4. <i>De rosas y nieve
el puesto formó 40
mezclando caricias,
dulzura y rigor
que enlazan, que atraen
al blando favor.
¡Ay, que cayó... 45</i> |
| Todos.— <i>¡Ay, que cayó
el Pajarillo en el lazo de amor.</i> | 5. <i>La hermosa Avecilla
su nido buscó;
cubierto de humildes
aristas le halló:
que espera, que aguarda 50
el Grano mejor.
¡Ay, que cayó...</i> |
| 2. <i>Al dulce reclamo 25
su oído inclinó,
que de sus acentos
llevar se dejó,
quejidos su halago,
suspiros su arpón. 30
¡Ay, que cayó...</i> | 6. <i>Como el solitario
que el techo habitó,
el Pájaro hermoso 55
su vuelo inclinó;
de polvo, de pajas
cubierto se ve hoy.
¡Ay, que cayó
el Pajarillo en el lazo de amor! 60</i> |
| 3. <i>Apenas el Alba
las perlas vistió,
preciosas saetas
de su corazón, 35
se mueve piadoso,
desciende veloz.
¡Ay, que cayó...</i> | |

(Pliego impreso. B. G. U. G. c-38-37 (6-15))

NOTAS.—V, 3º del Nocturno I.

Bello Estribillo de clara ascendencia primitiva apenas adaptado a lo navideño. A su sentido se han plegado las Coplas.

Estas, en sextillas arromanzadas agudas, narran el proceso de la Encarnación y Nacimiento en forma de original Alegoría llena de acertadas expresiones. Así, se describen sucesivamente la creación (1), la compasión por la infelicidad humana (2), la preparación espiritual de María (3 y 4), la elección del Portal de Belén (5) y el Nacimiento mismo (6).

— XLIV —
YO SOY SERRANILLA

Alonso de Blas y Sandoval

1701

ESTRIBILLO

Yo soy serranilla y quiero bailar, que el Niño esta noche nos viene a alegrar, y se han de hacer rajas pandero y sonajas en bulla y en baile, por vida de Bras.	5
Zagales, llegad, dejad las cabañas, las chozas dejad. Yo soy zagaleja y quiero bailar, que el Niño esta noche nos viene a alegrar, Ay, ay, por vida de Bras.	10
Y se han de hacer rajas pandero y sonajas en bulla y en baile, por vida de Bras.	15
Ay, ay, por vida de Bras.	20

COPLAS

- | | | | |
|--|----|--|----|
| 1. Un hermoso Niño
en Belén está;
pero aunque es muy grande,
tiene poca edad,
ay, ay, pues nació esta noche
al humano afán. | 25 | 4. Lloro en un pesebre
que su albergue es ya,
y con lo que llora
alegría da,
ay, ay, a los serranillos
que con Él están | 40 |
| 2. Con el mucho frío
temo se ha de helar,
y como no tiene
siquiera un pañal,
ay, ay, de echarle mi saya
impulsos me dan. | 30 | 5. Los zagales todos
quieren celebrar
cantando y danzando
al nuevo Zagal.
Ay, ay, y con regocijo
a adorarle van. | 50 |
| 3. Como pobre nace
sólo en un portal
cuando su belleza
merecía más.
Ay, ay, pero los pastores
migas le darán. | 35 | 6. Y pues bailan ellos,
yo vengo a bailar
sin llegarme mucho
al bello Rapaz,
ay, ay, porque buey y mula
no me entenderán. | 55 |

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-15))

NOTAS.— V. 1º del Nocturno II.

Villancico "de pastores", con el inevitable nombre tónico (Blas) en una exclamación llena de naturalidad: "Por vida de Bras" Nótese el "ay, ay" de las Coplas que no entorpece para nada la marcha del romancillo agudo.



LETRAS DE LOS
VILLANCICOS,
QUE SE HAN DE CANTAR
LA NOCHE DE NAVIDAD,
EN LA
REAL CAPILLA DE SU Magestad
DE LA CIUDAD DE GRANADA,
ESTE AÑO DE 1750.
PUESTOS EN MUSICA
POR D. JUAN MARTINEZ, PRESBITERO,
MAESTRO DE DICHA REAL CAPILLA.

IMPRESOS EN GRANADA POR JOSE DE LA PUERTA,
impressor y mercader de libros.

ESTRIBILLO

- Todos.—¡Ah de laz gitanillaz!
Alto, que mi Niño
nace en brazos del Alba.
Hola, hola, hala.
¿No vez que pulido 5
se duerme en luz pajaz?
¡Ay, qué linda cara
que tiene el Chicote!
Hola, hola, hala.
- Solas.—Oyez, Bien mío, 10
¿no vez que te digo?
—Oyez, Lucero,
¿no vez que te quiero?
—Oyez, mi amparo,
¿no vez que te hablo? 15
—Oyez, mi alma,
¿no vez quién te ama?
- Todos.—¡Ah de laz gitanillaz! ¡Hola, hala!
Alto, alto, que un Niño
nace en brazos del Alba. 20

COPLAS

1. *A mi Enamoradito* —Regalo—
que está en la^z pajaz,
no quiero hurtarle el cuerpo, —Regalo—
porque est mi alma. 25
Que hiciera mal
en hurtarle lo me^zmo, —Mi Reina—
que me viene a dar. —Laurelez—
Niño, ¿qué tienez,
que de noche zuzpiraz, —Mi Reina—
de día duermes? 30
2. ¡Cuánto val, que est amante —Regalo—
de cierta dama
que zobre vieja est fea, —Regalo—
loca y zín gracia;
puez de una vez 35
noz quitó zu hermozura —Mi Reina—
zu mal parecer. —Laurelez—
Niño, florecez
loz lirioz y la^z rozaz, —Mi Reina—
y loz clavelez. 40
3. Y máz que eztoz amarez —Regalo—
le empeñan tanto,
que por poztre le tienen, —Regalo—
en cruz y en cuadro; 45
puez quiere Dioz
que hazta que ezto zuzeda, —Mi Reina—
no haya redención. —Laurelez—
Niño, ¿qué tienez,
que de noche zuzpiraz, —Mi Reina—
de día duermes? 50
4. Dizpondrá la malicia —Regalo—
que vaya y venga
de Herodez a Pilato —Regalo—
con zu inocencia;
y ezte ir, andar, 55
¡zabe Dioz loz azotez —Mi Reina—
que le ha de coztar! —Laurelez—
Niño, florecez
loz lirioz y la^z rozaz, —Mi Reina—
y loz clavelez. 60
5. Bien zé que est ezte el Niño —Regalo—
que no conocen
loz que dirán a gritoz —Regalo—
ezte est el Hombre. 65
Que est Rey y flor;
pero zerá de expinaz, —Mi Reina—
zu coronación. —Laurelez—
Niño, ¿qué tienez,
que de noche zuzpiraz, —Mi Reina—
de día duermes? 70
6. Y ezto est que la fineza —Regalo—
ze está tamaña,
que crece hazta en maderoz —Regalo—
naciendo en pajaz;
y est zu llorar 75
porque míz malez zean —Mi Reina—
donde no haya más. —Laurelez—
Niño, florecez
loz lirioz y la^z rozaz, —Mi Reina—
y loz clavelez. 80

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-15))

NOTAS.—V. 2º del Nocturno II.

Poema "de gitanos". Tiene su parte más bella en los vv. 10 a 17, estructurados sin duda en dípticos pareados de 5 y 6 sílabas. El impresor, quizás por comodidad, los transcribe como endecasílabos sueltos.

Las seguidillas doblemente compuestas de las Coplas son bastante complejas, y transcribimos aparte las palabras que las complementan para que pueda apreciarse mejor su estructura. Aunque no podemos adivinarlo, seguramente estas palabras las entonaba el coro, alternando así con el solista. Destaquemos también el gracejo con que en ellas se expone una ideología nada despreciable y con abundantes alusiones a la Pasión, aparte el exagerado ceceo habitual en estas letrillas específicas.



ESTRIBILLO

<i>Azí, Flaziquiya;</i>	
<i>azí, Almentela;</i>	
<i>azí, Clementiya.</i>	
<i>Rigamo: ¿Qué quele?</i>	
<i>Que tuque instlumenta</i>	5
<i>pala el zalambeque,</i>	
<i>que teque, que teque,</i>	
<i>que zamo Negliya</i>	
<i>con la instlumentiya,</i>	
<i>y tucamo chacona,</i>	10
<i>chacona, chacona;</i>	
<i>azí, que le aglada</i>	
<i>a la Reina pulida.</i>	
<i>Tuquemo suliya;</i>	
<i>Zezú, que cuntenta</i>	15
<i>que za Nazimenta.</i>	
<i>Rigamo: ¿Qué quele?</i>	
<i>que tuque instlumenta</i>	
<i>pala el zalambeque,</i>	
<i>que teque, que teque.</i>	20
<i>Zezú, que cuntenta</i>	
<i>que za Nazimenta.</i>	

COPLAS A SOLO

1. *Venga apliza, camine, Flazico,
velemo de Noso Siolo la festa,
que tocan campana a maitine, 25
que za bona noche re zu Nazimenta.*

Todos.—*Rigamo: ¿Qué quele?
que tuque instlumenta
pala el zalambeque,
que teque, que teque. 30
Zezú, que cuntenta
que za Nazimenta.*

2. *Tlaiga turo zumbrero calara,
cuberto fozico, tapara la geta,
que de noche za parda lo gato, 35
y penza lo branco que za cabayera.
Rigamo: ¿Qué quele?...*

3. *Entlalemo en la Reale Capiya;
velemo la ronda que vene muy gueca,
cun pultelos y hachas delante, 40
dal vuelta al zopulco donde za lo Reya.
Rigamo: ¿Qué quele?...*

4. *Entlalemo muy glave en el colo,
que za plima noche cun hacha e cun vela;
cuchalemo la viyarancica 45
que canta cantole que zá mucho diestla.
Rigamo: ¿Qué quele?...*

5. *Velá tanto de lo zaclistane,
que tlae camizona vestira de suela,
que uno canta, otlo rabia, otlo riye, 50
otlo toma tabaca, otlo palra, otlo reza.
Rigamo: ¿Qué quele?...*

6. *Velá un hombre que yaman Bajona,
que chupa uno palo, y lo sopla, y lo besa;
y otlo toca una cosa tursira, 55
que turo lo neglo ze espanta re veyá.
Rigamo: ¿Qué quele?...*

7. *Otlo que alza y abaja la mano,
y en merio re tuos laz mozcáz ojea.
Otlo tiene instlumenta muy grande, 60
y tura la noche za templa que templa.
Rigamo: ¿Qué quele?...*

8. *Hallalá allí otloz mil instlumentos,
acoldez, sonoraz, con cien difelienciaz,
que le ran palabienes al Niño 65
que nace, alegliya rel cielo y la tiela.
Rigamo: ¿Qué quele?...*

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-15))

NOTAS.—V. 1º del Nocturno III.

Por extraño que parezca, el pliego impreso ni siquiera especifica como se distribuyen varios solistas el Estribillo de este poema "Guineo". Por eso transcribimos sin especificar nada, aunque no sería difícil intentarlo. Lo que sí está claro es que estos versos rezuman alegría con sus citas de instrumentos y de bailes, con sus diminutivos, con sus diversos recursos populares, y con su perfecto ritmo hexasilábico.

En cuanto a las Coplas, cuentan la historia de un grupo de negros camino de los maitines precisamente en la Capilla Real, donde su ingenuidad se asombra de toda la pompa que observan a su alrededor, como la comitiva de los prebendados que "dan vueltas al sepulcro donde están los Reyes" (v. 40). Ellos han ido fundamentalmente a escuchar el canto ("escucharemos los villancicos", v. 45) y su acompañamiento instrumental, fijándose en el bajón o en la trompa ("otro toca una cosa torcida", v. 55), o en los gestos del Maestro de Capilla que "en medio de todos espanta las moscas" (v. 60). Los que no quedan muy bien parados son los sacristanes "con sus camisonés", pues "uno canta, otro rabia, otro ríe, otro toma tabaco, otro habla, otro reza" (vv. 50-51).

Estructuralmente, cada estrofa está formada por dos decasílabos y dos dodecasílabos alternativos, con ritmo de romance.

INTRODUCCION

*Viendo que en Belén el Sol
convierte en día la noche
y en los ojos de un Infante
están brillando dos soles,
movidos del interés, 5
los que van vendiendo a voces
muchas cosas por las calles
sacan a plaza lo pobre.
Al Portal llega cantando
cada cual lo que compone, 10
y, por no ser conocidos,
a ver si hallan quien los compre.*

ESTRIBILLO

*Atención, que sus gritos previenen
el gozo y la fiesta.
Atención, que al que está más dormido 15
sus voces despiertan.*

*Solos.—¡Agua linda fría!
—¡Castañas!
—¡Hay hormigos!
—¡Barros de Talavera! 20
—¡Comprar sillas!
—¡Lechugas, yerbabuena!
—Callen todos, aguarden.
Vaya de fiesta,
y no vendan al Niño 25
ya que nos vendan.*

*Todos.—Y por ver si de todo
algo desea,
entren todos y esperen
muy buena venta. 30*

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|--|
| <p>1. Yo, Señor, agua te traigo
para que tu llanto vierta,
porque en tus lágrimas propias
lavas las manchas ajenas.
Y así con mis voces 35
diré a tus finezas:
¡Agua linda fría
de Fuente-Nueva!</p> | <p>4. Yo, Señor, con mil jarricas
hoy me vengo a tu presencia,
pues desatas tus cristales
para que todos los beban. 70
Y así les ofrezco
a los que desean
de Talavera jarros
que bien parezcan.</p> |
| <p>Todos.—Vaya fuera, que al Niño
su amor le lleva, 40
y es preciso que al agua
su ardor encienda.</p> | <p>Todos.—Vaya fuera, que es barro 75
que ya se quiebra,
y ya se baja el Cielo
todo a la tierra.</p> |
| <p>2. Yo, Señor, traigo castañas
que están de espinas cubiertas;
y aunque es comida de Pascua, 45
también será de Cuaresma.
Y así presuroso
me vengo con ellas,
diciendo: ¡Castañas,
que es gusto y dolencia; 50</p> | <p>5. Yo, Señor, cargué de sillas
esta noche, porque vean 80
que con el gozo de Pascua
ninguno su juicio asienta.
Con que ha sido en vano,
diga en voz diversa,
comprar sillas si todos 85
hoy las desprecian.</p> |
| <p>Todos.—Vaya fuera, que el Niño
quiere en sus penas
el mirar que la pascua
florida sea.</p> | <p>Todos.—Vaya fuera, que el Niño
silla suprema
tiene, y en un pesebre
domina y reina. 90</p> |
| <p>3. Yo, sabiendo que Belén
casa de pan se interpreta,
te vengo a traer hormigos,
que es del pan la misma esencia.
Y viendo que el Niño
el Pan nos franquea, 60
¡Hay hormigos, decía,
por si hay quien quiera!</p> | <p>6. Yo, Señor, pues que las pajas
las hacéis tan dulces yerbas,
las mejores flores nacen,
pues que sois la yerbabuena.
Y así pregonaba 95
con ansias y veras:
"¡Yerbabuena y lechugas
de hermosa huerta!"</p> |
| <p>Todos.—Vaya fuera, que el Niño
darnos espera
otro Pan más sabroso 65
de mejor néctar.</p> | <p>Todos.—Vaya fuera, y en Pascua
verde no venda, 100
y deje la ensalada
para la cena.</p> |

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-14))

NOTAS.—V. 3º del Nocturno II.

Poema satírico costumbrista. Los pregones más diversos (vv. 17-22) son anunciados con una seguidilla real interpretada por el Coro entero (vv. 13-16) tras la Introducción cantada por una voz sola, como es normal.

En su momento ya comentábamos algo sobre los regalos-símbolos. Aquí tenemos nuevos ejemplos. Lo de menos es el objeto, que vale sólo por lo que representa: agua, para lavar los pecados (Copla 1); castañas con sus espinas, para recordar los sufrimientos futuros (Copla 2); hormigos —esencia de pan—, para la eucaristía (Copla 3).

Hormigos: "Se llaman los granitos mayores que quedan regularmente en el barnerillo en que se cierno y criba la sémola o trigo quebrantado, y que no pueden pasar por no caber por los agujerillos" (D. de Autoridades).

En la seguidilla final (vv. 99-102) parece adivinarse la costumbre de comer buenas carnes en las fiestas navideñas: en la cena si pueden encontrar sitio las verduras (vv. 101-102).

INTRODUCCION

*Al son de las castañuelas
van al Portal, festejadas
y al viso de su hermosura,
las bellísimas gitanas.
Como es la noche tan fría
venden ropa, y no es hurtada;
mas no tienen cosa propia,
según liberales andan.
Como decir no pudieron
"¡Miren qué tal va la danza!"
día del Corpus, hoy salen
de diablillos y tarascas.*

5

10

ESTRIBILLO

*Zaz zaz zaz, traz traz traz,
que no, que sí.
para mí, para mí me lo quiero,
yo para mí;
ay, ay, ay, que no, no, no,
para mí, para mí me lo quiero yo.
Andar que anda
el tambor, las flautillas y las zonajas,
zaz zaz zaz, traz traz traz,
el tambor, las flautillas y las zonajas.*

15

20

COPLAS A SOLO

1. Dame ezaz manoz de cielo,
Reina excelza y soberana,
que valen más que un tesoro
solamente con doz blancas. 25

Todos.—Andar que anda...

2. Desde hoy la nieve se precie
de grande valor y fama,
puez ella mesma publica
el que tú le traez en palmas. 30
Andar que anda...

3. Quiero tratar del Mizerio,
zeñorita de mi alma:
Madre de Dios, ¡qué Mujer!
¡Qué Niño, Jesús, que pazman!
Andar que anda... 35

4. El Padre puzo a este Niño
por dijes que zon zu gala,
cuatro Evangelioz, que el Niño
depuéz ha de hacer zuz graciaz. 40
Andar que anda...

5. Laz azucenas y rozaz
de tuz doz mejillas hablan,
y que erez hermosa y bella
te lo dicen en tu cara. 45
Andar que anda...

6. Concluyo con que este Niño
tendrá una cruz por balanza,
y de El mismo, puezto en ella,
zaldrá la Iglesia Romana. 50
Andar que anda...

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-14))

NOTAS.—V. 1º del Nocturno III.

Poema "de gitanas", con los elementos acostumbrados: cante, baile... y la bucnventura a María. En la Copla sexta, construida, como todas, con cuarteta arromanzada, leemos la única alusión clara de toda nuestra Colección a la fundación de la Iglesia. Un breve comentario a esta idea puede leerse en las páginas finales del capítulo V, en los aspectos bíblico-teológicos.

INTRODUCCION

Los narcisos de Guinea,
de Mozambique y de Goa,
los que contra el mal de ojo
con azabaches se forran,
a pedir vienen al Niño
su libertad por graciosa,
y no sean más esclavos,
pues ya los yerros se borran.
En fin, ellos con sus humos
todo el Portal alborotan,
y por mirarse carbones,
unos a otros se soplan.

ESTRIBILLO

Solo.—<i>Manda que manda, que manda y que le manda mandona, y treinta mil veces manda y que negro y blanco oiga que vaya turo en fagina.</i>	15	Solo.—<i>Manda que se ponga en cluza como soldara bliosa, con fusila y bayoneta y al homblo pieza de blonça, y vaya malchando turo.</i>	25
		<i>Toca que toca, repica...</i>	30
Todos.—<i>Toca que toca, repica, repica, toca que toca lo pfano y la falauta, la atabala y la tambola, la sonaja y la pandela, claline, bosina y tlompa.</i>	20	Solo.—<i>Y también manda que manda Siolo Colegidola de la ciudad de Belena Santo Josefo Siola, que tiene vara florira</i>	35
<i>Toca que toca, repica...</i>		<i>de craveyina y gayomba, que echa un bando generala y que sigan la pregona.</i>	
		<i>Toca que toca, repica...</i>	

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Manda Siolo San Josefo</i> 40
 <i>que vaya muy gravadosa</i>
 <i>tura la Reale Capiya</i>
 <i>como reye con corona,</i>
 <i>que yeve la siriala,</i>
 <i>cruce rica, e ya Siora</i> 45
 <i>Reya Ysabel, Reye Hernando</i>
 <i>e yeve santo patrona</i>
 <i>Sior San Juan Evangelista</i>
 <i>que es un santo muy gloriosa,</i>
 <i>y a lo Niño, Pan del cielo,</i> 50
 <i>que le yeve la custoria.</i>
 <i>Toca que toca, repica...</i></p> | <p><i>que da el Sol a todas horas.</i> 60
 <i>Y que turos los zagales</i>
 <i>entien con una busona</i>
 <i>al son de las castañuelas</i>
 <i>con las neglas más helmosas.</i>
 <i>Toca que toca, repica...</i> 65</p> |
| <p>2. <i>Manda que se quede en branco</i>
 <i>tura el alma pecadola,</i>
 <i>por ver que tura la negla</i> 55
 <i>la tiene pol poca cosa.</i>
 <i>Manda que desde hoy lo neglo</i>
 <i>miren a Nuesa Stola</i>
 <i>como a la Aurora divina</i></p> | <p>3. <i>Manda que el buey y la burra</i>
 <i>yeguen a la pesebrona</i>
 <i>y le den catol al Niño</i>
 <i>e no tembre su pelsona,</i>
 <i>e que turos los pastores</i> 70
 <i>le bailen la garimbola,</i>
 <i>tucando la guitarriya</i>
 <i>por folia o por chacona.</i>
 <i>Y que tura la cabeça</i>
 <i>tenga de pasa una arroba</i> 75
 <i>polque de esta Nochebuena</i>
 <i>no se pielda la memolia.</i>
 <i>Toca que toca, repica...</i></p> |

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-14))

NOTAS.—V. 2º del Nocturno III.

Poema "de negros". Los narcisos —paradójicamente, por la tez negra de los protagonistas— son esta vez de Guinea, Mozambique y Goa; y vienen a Belén en plan de "orden y mando", con "fusiles y bayonetas" (v. 27), anunciados por una verdadera amalgama de instrumentos músicos capaces de conformar una estupenda orquesta (vv. 18-23).

Quieren que San José, corregidor de Belén con su vara florida, eche un bando (vv. 31-38); y las Coplas, en tiradas de romance octosílabo, nos aclaran su contenido:

Copla 1: Que se organice una solemne procesión en la C. Real.

Copla 2: Que los blancos no desprecien a los negros.

Copla 3: Que cada componente del Misterio cumpla su papel a la perfección: los animales den calor al Niño; los pastores lo alegren con sus bailes; y los fieles en general no olviden el significado de la fiesta navideña.

— LVII —
ANGÉLICAS TROPAS

Alonso de Blas y Sandoval

1720

ESTRIBILLO

Solo.—*Angélicas tropas,
volantes escuadras,
bajales de pluma,
tiorbas del alba
que surcáis, 5
que corréis la campaña
y al romper el día
hacéis la alborada:*
Todos.—*¡Haced la salva!*
Solo.—*Que ya entró el aviso, 10
que hoy viene de marcha
sagrado convoy
de las Islas Marianas.*
Todos.—*¡Haced la salva!*
Solo.—*Que ya el Nazareno, 15
Real Capitana,
se ve tremolando
bandera Encarnada.*
Todos.—*¡Haced la salva!*
Solo.—*Que ya se apresura, 20
que ya se adelanta,
que ya pasó el Cabo
de Buena Esperanza.*
Todos.—*¡Haced la salva!*

RECITADO A SOLO

*Mas, ¡Oh hado cruel, oh suerte avara! 25
¡Qué contratiempo, qué rigor, qué furia
de viento y mar, que el Aquilón levanta
al más fuerte Bajel de nuestra flota,
le azota, le golpea y le maltrata!
Y para obviarle el rumbo 30
montes le opone, promontorios le arma.*

GRAVE

*Piedad, airados cielos,
favor, sañudas auras,
que el triste navichuelo se va a pique
pues ya por todas partes hace agua. 35
Piedad, airados cielos,
favor, sañudas auras.*
Todos.—*Cese la tempestad, cesen las iras,
pues nace el Iris, signo de bonanza.*

ARIA

COPLAS A SOLO

Solos.— <i>Albricias, mortales,</i> <i>que ya su constancia</i> <i>desdeña los vientos</i> <i>desprecia las ondas,</i> <i>rebate las sañas.</i>	40	1. <i>De Puerto Rico hoy sale</i> <i>y en Puerto Velo hoy vara</i> <i>aquel Bajel del cielo</i> <i>que al dar en tierra su caudal derrama.</i>	
— <i>Albricias, mortales,</i> <i>lograd vuestras ansias,</i> <i>que ya llega al puerto,</i> <i>que ya amaina velas,</i> <i>que ya desembarca.</i>	45	Todos.— <i>Caudal que por bombas</i> <i>de fuego desagua:</i> <i>¡Haced la salva!</i>	65
— <i>Albricias, mortales.</i> <i>Repita la salva</i> <i>su músico acento,</i> <i>pues ya a salvamento</i> <i>a todos nos saca.</i>	50	2. <i>Del viento y agua furias</i> <i>que le congelan, balas</i> <i>por cargas que le tiran,</i> <i>vuelve por rico aljófár leve carga.</i>	70
		Todos.— <i>Aljófár que llora</i> <i>la risa del Alba:</i> <i>¡Haced la salva!</i>	
Todos.— <i>¡Haced la salva!</i> <i>Angélicas tropas,</i> <i>volantes escuadras,</i> <i>bajeles de plumas,</i> <i>tiorbas del alba:</i> <i>¡Haced la salva!</i>	55	3. <i>Aquí todas las naves</i> <i>con velas y con galas</i> <i>de rayos y de luces</i> <i>botan fuego de pólvora en fragancias.</i>	75
	60	Todos.— <i>Fragancias que elevan</i> <i>en humos que halagan:</i> <i>¡Haced la salva!</i>	80

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-8))

NOTAS.—V. de Calenda, 1º del Nocturno I.

Villancico lírico-alegórico en el que Dios es un navío que, tras vencer muchos obstáculos para llegar a Puerto —a nacer humanado—, lo consigue finalmente llevando su Luz a quienes lo esperaban. Los obstáculos, claro, no pueden ser otros que el deseo de Satanás de que estos planes no lleguen a realizarse. Las figuras se suceden constantemente: Los ángeles son "tiorbas del alba" (v. 4; Tiorba: "Instrumento músico, especie de laúd, algo mayor y con más cuerdas". D. de Autoridades); el convoy viene de las Islas Marianas (Jesús nace de María; v. 13), y tremola bandera encarnada (la Encarnación del Verbo; v. 18). Insistentemente se pide a todas las jerarquías angélicas que hagan salvas en honor del Recién-llegado.

Sin duda, la parte más conseguida es el Estribillo; mientras que tienen menos entronque con el misterio navideño el Recitado y el Aña.

La estructura es muy compleja, aunque, si bien se observa, la diversidad es más aparente que real, pues predomina en casi todo el poema la rima de romance en -*da*, incluso en los fragmentos citados de "Recitado" y "Grave", a pesar de la combinación de hepta y endecasílabos que podría hacer pensar en un ritmo de sílva. El Aria la forman tres quintillas, pero los versos que no van sueltos siguen con la misma terminación del romance. Como igualmente las Coplas, con la original introducción de un endecasílabo en el 4º verso de cada estrofa, combinación métrica que fue relativamente frecuente.

Anotemos finalmente que el término *Velo* del v. 62 puede ser con *h*: Puerto-belo: María es el puerto bello, hermoso donde "vara aquel Bajel del cielo" procedente de un "Puerto Rico", que no es sino el Seno del Padre.

INTRODUCCION

*En la noche toda luces,
sombra cuajada a reflejos,
los primeros los pastores
siguen al ángel diciendo:*

ESTRIBILLO

*Alegres pastores, 5
zagales atentos,
sigamos las voces
de aquel dulce acento,
pues dice que un Niño 10
nacido veremos
que es paz de la tierra
y gloria del cielo.
Sigamos sus voces,
sigamos sus ecos, 15
alegrés pastores,
zagales atentos.*

*Solos.—¿No veis cuánta luz
se descubre allí lejos?
—A mí me deslumbran 20
sus dulces reflejos.
—Lo pobre circundan
de aquel Portalejo.
—¿No oís la armonía
que suena allí dentro?
—Aquel es prodigio. 25
—Aquel es misterio.
—Sin duda es la gloria.
—Sin duda es el cielo.*

*Todos.—Pues vamos, pues vamos,
lleguemos, lleguemos. 30
Entremos, pastores,
zagales, entremos.
Mas tened; quedito, quedo,
pues el Niño está durmiendo.*

RECITADO

*Solos.—No vi jamás belleza tan hermosa. 35
—Hoy es de jazmín.
— No, que es de rosa.
—Yo he de besarle un pie.
— Yo estoy primero.
—Dejadme a mí llegar, que por El muero.
—No disguste a su Madre la porfía.
—No, que antes nuestra fe sincera y pia 40
parece que con risa ha celebrado.
Todos.—Mas ya nuestro rumor lo ha despertado.*

COPLAS

- 1. Suene, suene el alegre festejo,
y en aplauso de tal Zagalejo 45
hoy se alternen la lira y tambor
renovando en el alma alegría,
que la noche, triunfando del día,
hace muestra de todo el Sol.*
- 2. Niño hermoso, Pastor soberano,
el aprisco del género humano 50
es la guarda que a Ti te tocó;
pero mira que, ingrato y terrible,
puede ser que tu amor apacible
te le pague con algún baldón.*
- 3. Y yo veo que el duro cayado 55
apeteces de un leño cruzado
que muy luego te enamoró;
y al revés de tus manos asido,
pues de espaldas en él oprimido,
será arrimo de grande dolor. 60*
- 4. Mas no importa si sólo a ese muro
tu ganado tendrás más seguro
de la boca del Lobo atroz,
que por más que le siga y rodee 65
y tragarle indignado desee,
junto al árbol se aseguró.*

RECITADO

*Todos.—Mas, ay, que al dulce son de la armonía
se ha vuelto ya a dormir el Alma mía.*

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-8))

NOTAS.—V. 1º del Nocturno II.

Poema entre lo dramático y lo lírico. Tres cambios de estructura: romance y romancillo primero; endecasílabos en dípticos pareados después; y nuevo cambio en las Coplas —con presagios de la Pasión— a base de sextetos agudos de diez sílabas. En general el verso tiene una musicalidad y un ritmo bastante notables.

Subrayamos el leísmo del v. 54: debe ser "te lo pague".

— LXI —
AQUI EZTAR MORO ROLLOTE

Alonso de Blas y Sandoval

1720

ESTRIBILLO

<i>Aquí eztar Moro Rollote que vener hoy al Bortal donde nacer Gualete Hexo del Xonior Alá. Hata, hata, ay, ay, ay, que nacer el Hexo del Xonior Alá. Venir, mahumetilloz, e hazer zalá, li, li, li, li, ay, ay, ay, que hacer el Hexo del Xonior Alá.</i>	5	Solo.—<i>E también traerle a lo Chiquitillo para lia cabeza uno bonetillo.</i>	25
Solo.—<i>Yo ponerle al Nenio que eztar Redemptor al pé el Alcorán con el zangarrón.</i>	15	Rollote.—<i>Yo, yo querer bonetillo colorado.</i>	25
Rollote.—<i>Yo, yo querer zangarrón.</i>		Todos.—<i>Hata, hata, ay, ay, que nacer el Hexo del Xonior Alá.</i>	
Todos.—<i>Hata, hata, ay, ay que nacer el hexo del Xonior Alá.</i>	20	Solo.—<i>E traer a Xoniora que liavar matillaz, e bor fer ya tempo, veinte y dos morcillas.</i>	30
		Rollote.—<i>Yo, yo, querer morcillas.</i>	
		Todos.—<i>Hata, hata, ay, ay, que nacer el Hexo del Xonior Alá.</i>	35

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|---|
| <p>1. Venir e ver al Chocote
 <i>Hexo de Alá Soberano,</i>
 <i>que ya moro eztar creztiano</i> 40
 <i>e ya no llamar Rollote</i>
 <i>e traer reco capote;</i>
 <i>en mi tierra eztar barato,</i>
 <i>seno es que perder el hato</i>
 <i>con el bulla que hay acá.</i> 45</p> | <p><i>Mahoma eztar hecho cezco</i>
 <i>con todo zu Zangarrón;</i>
 <i>yo atenerme al bon jamón,</i>
 <i>puez ya le poder gazar.</i> 65
 <i>Hata, hata, ay, ay...</i></p> |
| <p>Todos.—<i>Hata, hata, ay, ay,</i>
 <i>que nacer el Hexo</i>
 <i>del Xonior Alá.</i></p> <p>2. Traer mocha paza e hego,
 <i>aveliana y alcozcoz,</i> 50
 <i>e xacerle a Alá el voz</i>
 <i>e zer del Baxá amego</i>
 <i>por tener guerra conmeço,</i>
 <i>e querer en Totoán</i>
 <i>entrar todo creztianilio</i> 55
 <i>y a morezquilloz matar.</i>
 <i>Hata, hata, uy, ay...</i></p> <p>3. Ya eztar creztiano turquezo
 <i>porque el Nenio le dar luz,</i>
 <i>hazer zeñal de la cruz,</i> 60
 <i>e liamar el bon Francezco.</i></p> | <p>4. Mejor gente eztar crestiana,
 <i>que acá tener noche buena</i>
 <i>é hazer colación sen pena</i>
 <i>hazta que quitar la gana;</i> 70
 <i>tener Eglesia Romana</i>
 <i>e rezar Ave Marea</i>
 <i>e pedir pan cada día,</i>
 <i>que en el Padre Nueztro eztar.</i>
 <i>Hata, hata, ay, ay...</i> 75</p> <p>5. Traer para el freo agora,
 <i>para calentar mejor,</i>
 <i>pemento a todo pazor</i>
 <i>para que picar el boca;</i>
 <i>logo tabaco de hoja,</i> 80
 <i>e choparle lendamente;</i>
 <i>logo dezpertal el gente</i>
 <i>para hacer el zalá.</i>
 <i>Hata, hata, ay, ay...</i></p> |

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-8))

NOTAS.—V. 2º del Nocturno II.

Primer villancico "de moriscos", y casi único completo en la Colección. Omnipresencia de Góngora. Ver la Letrilla LJ de la edición de R. Jammes, Edit. Castalia, pp. 175-177. Señalemos como novedad métrica las octavillas con el verso final de vuelta: la llamada "Copia Castellana".

Para lo lingüístico, ver las pp. correspondientes en los capítulos de la Introducción y nótese en los vv. 33 y 64-65 las alusiones al consumo de productos del cerdo prohibido a los mahometanos.

— LXV —
SONOROS ESTRUENDOS

Alonso de Blas y Sandoval

1724

ESTRIBILLO

- Todos.**—*Sonoros estruendos
en métrica frase
publiquen al orbe con dulces acentos
que viene del cielo la más rica Nave.*
- Solos.**—*Clarines se toquen,* 5
—*Retumben los parches.*
—*Trompetas resuenen.*
—*La salva se cante.*
- Los 4 solistas.**—*Y unidos, acordes*
en eco agradable, 10
publiquen al orbe con dulces acentos
que viene del cielo la más rica Nave.
- Todos.**—*Y unidos, acordes...*
- Solos.**—*Y Nave tan rica*
¿qué bienes nos trae? 15
—*Sólo un Redentor viene a redimir*
de su esclavitud al humano linaje.
- Los 4.**—*Pues ya nuestras voces*
en eco agradable
publiquen al orbe con dulces acentos 20
que viene del cielo la más rica Nave.
- Todos.**—*Clarines se toquen,*
retumben los parches,
trompetas resuenen,
la salva se cante. 25
Y unidos, acordes
en eco agradable,
publiquen al orbe con dulces acentos
que viene del cielo la más rica Nave.

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|---|
| <p>1. <i>Hoy en Belén toma puerto
aquella Nave admirable
que cargó en Santa María
por intervención de un ángel.</i></p> <p>Los 4.—<i>Pues ésta, sin duda,
es la propia Nave
que trajo de lejos
el Pan más suave.</i></p> <p>Todos.—<i>Pues ya nuestras voces
en eco agradable
publiquen al orbe con dulces acentos
que viene del cielo la más rica Nave.</i></p> <p>2. <i>Para llegar ha tenido
feliz rumbo en sus pasajes,
que el Espíritu de Dios
la trajo por Buenos Aires.</i></p> <p>Los 4.—<i>Con tan buen Piloto
no es mucho llegase,
pues andar sobre agua
ha mucho que sabe.</i></p> | <p style="text-align: right;">30</p> <p style="text-align: right;">35</p> <p style="text-align: right;">40</p> <p style="text-align: right;">45</p> <p style="text-align: right;">50</p> <p style="text-align: right;">55</p> <p style="text-align: right;">60</p> <p style="text-align: right;">65</p> |
|---|---|

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-12))

NOTAS.—V. de Calenda, 1^o del Nocturno I.

De nuevo, un poema alegórico en que se anuncia la llegada de una rica Nave con todos los bienes para el hombre. Unos versos llenos de resonancias marciales (5-8) exhortan a recibirla en triunfo. Conviene cotejar su lectura con la del n^o LVII, pues ambos villancicos desarrollan un argumento semejante.

Como es frecuente, se mantiene la misma asonancia (en -ae esta vez) durante todo el villancico. Pero el romance se estructura con metros diferentes. Llama la atención primero cómo alternan en el Estribillo los hexasílabos con los compuestos dodecasílabos, teniendo la impresión el lector de que se trata siempre de hexasílabos mal escritos; sin embargo, la rima alterna los exige como están.

En las Coplas van alternando claramente las cuartetas octosilábicas narrativas con otras de romancillo, comentario filosófico de las anteriores.

Hay dos claras alusiones simbólicas a nombres propios: la nave Santa María (v. 32), y Buenos Aires (v. 45). Como se alude de nuevo al himno "Rorate coeli" (vv. 55-56), y se comenta (v. 34-37) un texto de los Proverbios: La mujer fuerte "es como nave mercante / que importa el grano de lejos" (Pro. 31,14).

COPLAS

ESTRIBILLO

*En Belén hoy los zagales
al recién nacido intentan
festejar con las mejores
expresiones de su idea.
Vengan, que sus voces, 5
vengan, que sus fiestas
al Niño le agradan,
al Niño le alegran.*

TONADILLA

*Pues eres, Niño hermoso,
quien nos remedias, 10
recibe nuestras vidas
de humilde ofrenda.
Zurra, zurra y más zurra,
ea y más ea,
que al Chiquillo le alegre 15
la Pastorela:
Venga, linda, vaya, venga.*

1. *Oh mi Niño Divino,
y quién te pudiera
el quitar este frío 20
que te molesta.*

Todos.—*Zurra y más zurra,
ea y más ea,
con pandero y sonaja 25
y castañeta.*

2. *Metidico entre pajas,
ay, quién creyera
que en tan mal engaste
hubiera tal Perla.
Zurra y más zurra... 30*

3. *Tu Madre preciosa,
hermosa Azucena,
es consuelo de todos
y no le encuentra.
Zurra y más zurra... 35*

4. *Sólo halla el alivio
en lo que contempla,
y en tí sus caricias
alivian tus penas.
Zurra y más zurra... 40*

5. *Pues el Viejecito
qué gusto muestra
al ver todo ese Cielo
postrado en tierra.
Zurra y más zurra... 45*

6. *Ay, Dios, que al impulso
de nuestra ofensa
se mira ultrajada
tu inocencia.
Zurra y más zurra... 50*

(Piego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-12))

NOTAS.—V. 2º del Nocturno II.

Villancico "de Pastorela", reza el subtítulo. Por su sentido, los cuatro primeros versos debieran llevar como título "Introducción"; mientras que serían versos de estribillo los cuatro siguientes.

Advertimos una clara equivocación métrica: en los vv. 7-8, sin duda confundido por la música, el editor ha transcrito mal los dos hexasílabos arromanzados que nos hemos permitido corregir y que en el original quedaban así:

*"vengan, vengan,
que sus voces, que sus fiestas..."*

Las Coplas son seguidillas, pero muy irregularmente construidas; algunas, sin embargo, son muy fáciles de corregir. Así, el v. 19 al que le sobra la "y"; o el 43 que seguramente decía en su redacción original "al ver todo el cielo".

COPLAS

Solos.—<i>El Cielo a la tierra.</i> —<i>El Sol a un Portal.</i> —<i>Lo Inmenso a lo corto.</i> —<i>Y un Dios, quedo absorto,</i>		1. <i>Si entre lirios me dicen</i> 15 <i>Niño, que moras.</i> <i>dí, ¿dónde están las flores</i> <i>que te enamoran?</i> <i>Pero ya veo</i> <i>que las Almas son rosas</i> 20 <i>a tu deseo.</i>
Todos.—<i>se viene a morar,</i> 5 <i>porque con el hombre</i> <i>Dios quiere hacer paz:</i>		2. <i>Si ab eterno engendrado</i> <i>es este Verbo,</i> <i>¿cómo está todavía</i> <i>Niño tan tierno?</i> 25 <i>Y es de admirarse,</i> <i>que me dicen que nunca</i> <i>serás más grande.</i>
Solos.—<i>¡Oh dicha;</i> — <i>¡Oh fortuna!</i> — <i>¡Oh felicidad!</i> — <i>¡Oh suma fineza</i> 10		3. <i>Te publica la fama</i> <i>Niño muy franco;</i> 30 <i>pero yo, al ver tu Cuerpo,</i> <i>me quedo en blanco.</i> <i>Si, en tí, mi Niño,</i> <i>porque es tu Cuerpo hermoso</i> <i>más que el armiño.</i> 35
Todos.—<i>de aquesta Belleza,</i> <i>divina Beldad,</i> <i>que ya entre los hombres</i> <i>se digna morar!</i>		4. <i>Entre Pajas te veo;</i> <i>mas no me espanto,</i> <i>porque entre rubias pajas</i> <i>se halla el grano.</i> <i>Y Sacro Trigo</i> 40 <i>eres, Niño, del Troge</i> <i>más cristalino.</i>

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-9))

NOTAS.—V. 2º del Nocturno I.

Poema lírico, aunque estructurado en su primera parte como un diálogo musical entre cuatro solistas. Resultan muy airosos y llenos de contagiosa alegría los hexasílabos de todo el estribillo estructurado en dos séptimas.

Las Coplas son seguidillas compuestas, según el modelo más clásico.

Ideológicamente, las dos primeras se preguntan por el sentido de sendas paradojas, más simbólica la primera y teológica la segunda. Los números 3 y 4 son claramente eucarísticos, aunque de forma más velada el primero de ellos, terminando con una hermosa metáfora de la limpieza virginal de María, "el Troge más cristalino".

CORRAN, CORRAN DE MI AMOR

José de la Torre

1731

*Corran, corran de mi amor,
vuelen, vuelen de mi fe
las alas, pues con fervor
los pasos, pues a Belén
voy a ver al Niño Dios.*

5

RECITADO

*Mas, ay, querido Infante,
que apenas te diviso cuando amante
verter perlas te veo,
que en un Dios el llorar es gran trofeo.*

ARIA

*Si llora mi Niño
yo le acallaré.
Ro, ro, ro, mi Vida,
ro, ro, ro, mi Bien.
Mas ya se me duerme;
prosigo en mecer.
Ro, ro, que su sueño
yo le guardaré.
Ro, ro, ro, mi Vida,
ro, ro, ro, mi Bien.*

10

15

RECITADO

*Dormido entre las pajas se ha quedado 20
el que ha de ser Clavel disciplinado,
y con cuya memoria
el alma se recrea en dulce gloria.*

ARIA

*Dormidito el Clavelito
se ha quedado; ¡Qué placer!
Duerma, que tiempo le queda 25
en que vele a padecer.*

GRAVE

*Oh bello Infante tierno,
pues naces al rigor de tanto invierno,
con tu pena mi pena se mitigue, 30
pues mi bien de tu llanto se colige.*

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-9))

NOTAS.—V. 3º del Nocturno I.

Junto al epígrafe de orden aparece en el pliego original la palabra *Cantada*.

Lo más barroco, por artificioso, es la Introducción, en una quintilla en la que todo está dicho con estricto paralelismo: dos versos repetidos con su respectiva circunstancia (vv. 1-2), y los dos sujetos correspondientes a aquellos, con su expresión causal cada uno (vv. 3-4), para resolverse todo en la rima aguda final del v. 5.

El Recitado nos trae, una vez más, el tópico metafórico de las "lágrimas-perlas", pero el cuarto verso salva con una hermosa idea el lugar común.

En el Aria, el recurso de las universales Nanás, que nos permite un recuerdo a Gil Vicente y su conocidísima estrofa monorríma:

*"Ro, ro, ro,
nuestro Dios y Redentor,
no lloréis, que dais dolor
a la Virgen que os parió.
Ro, ro, ro."*

V. 21: En el "Clavel disciplinado" adivinamos un presagio de los azotes de la pasión; y también se ocupan claramente de ella los vv. 26-27.

Parece un villancico estupendo de concepto, estilo y variedad de estructuras. Un solo pero: el "colige" del final nos suena a ripio, sinceramente. Colegir equivale a "inferir, deducir una cosa de otra", con un sentido más bien de esfuerzo intelectual, mientras que en el caso presente lo que sin duda se quiere significar es que el llanto del Niño es la causa del bien que el pecador recibe; la Redención de los pecados es consecuencia directa del dolor de Cristo.

INTRODUCCION

*Con un músico español
llega un cantor italiano
al Niño Dios divirtiendo
y en música disputando.*

ESTRIBILLO

Todos.— <i>Vaya, vaya de bulla, gozo y aplauso.</i>	5	Todos.— <i>Vaya de bulla, gozo y aplauso.</i>	
Solos.— <i>Signor patrone. —Diga, paisano. —Eco il músico primo di tuto il mundo. —El puso en armonía cuanto miramos.</i>	10	Solos.— <i>Ancore vederemo. —Vamos cantando.</i>	30
Todos.— <i>Vaya, pues, de disputa, vaya de canto.</i>		A dúo.— <i>Y veremos quién queda mejor de entrambos.</i>	
Solos.— <i>En la Espagna nesuno fa canto llano per che tuto é pandero, tuto canario. —En igual en Italia gorgoriteando que vomitan parece en cualquier paso.</i>	15 20	Todos.— <i>Vaya, pues, de disputa, vaya de canto al Compositor Sumo, Maestro Santo, pues en la dulce letra del Incarnatus unió el tono divino con el humano. Vaya, vaya de bulla, gozo y aplauso.</i>	35 40
A dúo.— <i>Sólo el Niño es perfecto músico sacro, pues en la dulce letra del Incarnatus unió el tono divino con el humano.</i>	25		

RECITADO A SOLOS

- Yo sarebbe cantar al Dios Bambino
la sacrosanta gloria. 45
—Mi habilidad verán que es más notoria
sin haber menester la sopa en vino.
—O povero mezquino!
Voi no intendete lo que yo parlo.
—El es el parlador, que yo no garlo. 50
Hable con tiento y cante, que eso espero.
—Va la arieta al Redentore vero.

ARIA A SOLO

*Mai riposa questo anima amante
che constante
sospira per Te;
o fanciuto bellissimo amante,
so contento
si ogni momento
te adora mia fe.*

55 ARIA A SOLO

*Guerra, guerra
publica a la tierra
el Divino Supremo Rapaz:
guerra, guerra 80
que es gloria y es paz.
Y es que cuando a la tierra descende
ya conquista, ya logra, ya emprende
solamente mostrando su faz.*

RECITADO A SOLO

*Vos no sabéis salir de un recitado 60
unas veces gruñido, otras mascado.
Halladme en el paraje que más brilla,
metro igual a una buena seguidilla.
Nace Dios una noche
que a ser de día 65
abrasaran dos Soles
todos los climas,
y así su afecto
templa con las tinieblas
a los incendios. 70*

*Solos.—Esta sí que es arieta soberana.
—Ah, que il core te ingagna;
voi non sapete un aria linsinguera (?)
—¿Que no sé cantar aria? Fuera, fuera,
que allá va una arieta en castellano. 75
—Lí Espagnoleto se fatica en vano.*

*Todos.—Vitor, vitor. 85
Solos.—Non so vinto.
—Pues quede para otro año
el concluir la cuestión.
Y ahora festivos digamos:
Todos.—Vaya, vaya de bulla, 90
gozo y aplauso
al Compositor Sumo,
Maestro Santo,
pues en la dulce letra
del Incarnatus 95
unió el tono divino
con el humano.*

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 35)

NOTAS.—V. 3º del Nocturno I.

Poema de tema musical, con el aliciente además de sus inocentes comentarios satírico-costumbristas y con el consabido uso de la jerga lingüística con que se imita el habla italiana. Métricamente, el Estribillo se construye con ritmo a la vez de romance y de seguidilla (alternancia de 7 + 5), aunque con cierta libertad. Con estas premisas, pensamos que el verso 28 debía repetir el verbo ("Vaya, vaya de bulla"), como lo hacía al comienzo. Las silvas de los Recitados alternan con las Arias de rima aguda. Seguidilla compuesta en los vv. 64-70.

— LXXXIV —
SACRA VOZ MISTERIOSA

Pedro de Arteaga Valdés

1732

RECITADO

*Sacra voz misteriosa,
eco divino, cláusula amorosa
que esparcida en el viento,
esfera superior, vago elemento,
el prodigio repites que en sí encierra 5
gloria a Dios, paz al hombre en cielo y tierra:
suspéndelo veloz, pues ve mi anhelo
que no están, no, distantes tierra y cielo.*

ARIA DE PASTORELA A SOLO

*Si el líquido arroyuelo
que por la selva gira
da al mar con dulce anhelo
plácido su raudal, 25
así mi pecho amante
sigue con fe constante
tierno favor que inspira
cláusula celestial.*

ARIA AMOROSA

*Permíteme, Señor,
pues hoy naces por mí, 10
que logre yo por Ti
morir de fino amor;
que así feliz será
mi suerte y hallará
benigno tu favor. 15*

Solos.—*Y pues hoy un dominio poderoso 30
—Del hijo de David triunfo es dichoso,
—Y pues hoy logra el mundo por memoria
—Emulo ser felice de la gloria,*

Todos.—*Para que tanto honor mejor se explique,
lo que dicta el amor, la voz publique. 35*

ARIA

Solos.—*Si el hombre a redimir,
—Si a darme nuevo ser
—Quiso mi Dios venir,
—Quiso el Señor nacer, 40*

Todos.—*No cesen de aplaudir
tan alta Majestad
los dos orbes atentos
con místicos acentos
para que el bien merezcan;
alaben, engrandezcan 45
su favor, su piedad.*

RECITADO A SOLO

*Repite al orbe tan sonora salva,
nuncio feliz, alado reverente,
viendo mejor Aurora en nuevo Oriente,
viendo nacer al Sol del Alba,
porque anime el fervor de la fe mía 20
sagrado aliento, métrica armonía.*

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 35)

NOTAS.— V. 1º del Nocturno I.

Poema de lírica solemnidad para una estructura musical completamente italiana. El recitado primero y el tercero se cantan a cuatro voces, lo mismo que el Aria amorosa; mientras se especifica que son para una voz solista el Recitado segundo y el Aria "de Pastorela".

El Aria final es una de las estrofas de la Colección que reúne en sí mayor número de versos: once exactamente, con la rara particularidad de ser agudos los seis primeros. Sin duda, una onceava aguda no es medida frecuente.

Al hablar de las estructuras poéticas en las páginas del estudio precedente dedicadas a los aspectos métricos, hemos tenido ocasión de comentar que no siempre un Aria se cantaba por un solista único, como generalmente se piensa. El Aria final del presente poema (vv. 36-46) es interpretada alternándose un solista diferente en cada verso, para dar entrada después al coro completo. Creemos que es un ejemplo muy significativo y, por tanto, muy digno de subrayarse.

— LXXXV —
QUEJANDOSE LOS OFICIOS

Pedro de Arteaga Valdés

1732

INTRODUCCION

*Quejándose los oficios
unos de otros, ponen pleito,
y a que los sentencie el Niño
vienen al Portal corriendo.*

ESTRIBILLO

Todos. — <i>Pastores, zagales, alerta, silencio, y escuchen la zambra que traen en el pueblo varios oficiales que vienen a un pleito.</i>	5 10
<i>Pastores, zagales, alerta, silencio.</i>	
Solos. — <i>Yo soy aguador. —Yo soy tabernero.</i>	
Todos. — <i>No riñan, amigos, que todo es lo mismo. Pastores, zagales, alerta, silencio.</i>	15
Solos. — <i>Con perdón, soy sastre. —Y yo soy lencero.</i>	20
Todos. — <i>Aleguen, aleguen cada uno a su tiempo, que el Niño que nace es Sol de justicia y hará la justicia según el proceso.</i>	25
<i>Pastores, zagales, alerta, silencio.</i>	

COPLAS A SOLO

Agua. —Señor, yo soy de Belén aguador, y el tabernero, con mudarse sólo el nombre, me vende lo que le vendo.	30	Pesc. —Porque soy pescador yo del letrado me querello, porque a orilla del bufete se está pescando el dinero.	70
Tab. —Que soy mercader de agua es verdad, yo lo confieso. Mas si la compro desnuda, qué mucho la venda en cueros.	35	Letr. —Señor mío, no se admire que caigan en el anzuelo, que aunque tengo mala cara, es mi parecer muy bueno.	75
Todos. —Truequen, truequen asientos; mas el vino no puedan, se les encarga, porque no ande desnudo, ponerle en-aguas.	40	Todos. —Truequen, truequen asientos; pescador y letrados son diferentes, que unos pescan en ríos y otros en fuentes.	80
Sast. —Señor, aunque soy sastre, del escribano me quejo, porque yo ajusto jubones, mas él ajusta el colete.	45	Vent. —Que el sacristán le ha usurpado su oficio dice el ventero, pues él hospeda a los vivos y el sacristán a los muertos.	
Esc. —Es verdad que la medida les tomo por el proceso; mas entre escribano y sastre no sé quién tiene buen pleito.		Sacr. —Es verdad que doy posada; pero de los que yo hospedo no haya miedo que ninguno se haya ido descontento.	85
Todos. —Truequen, truequen asientos; entre los dos oficios poca es la duda, puesto que el uno viste y ambos desnudan.	50	Todos. —Truequen, truequen asientos; y por dar buen ejemplo les mando sólo desde aquí que se hospeden el uno al otro.	90
Lenc. —Del alguacil se querella mi vara por ser lencero, que él hurta en tela de juicio, pero yo en tela de lienzo.	55	Pint. —Yo soy pintor, y mi oficio me usurpa un casamentero que pinta el rostro con luces, pero la dote con lejos.	95
Algua. —Señor, mi vara y la suya tienen contrarios efectos, que él cuanto puede la encoge, yo la alargo cuanto puedo.	60	Casa. —Es verdad; dos pinceladas doy en cualquier casamiento, con lo cual tengo acabados muchos retablos de duelos.	100
Todos. —Truequen, truequen asientos; pies de palo traen muchos por su trabajo, y estos por conveniencia uñas de palo.	65	Todos. —Truequen, truequen asientos; la pintura y la boda sólo distingo que una engaña a la vista y otra al oído.	105

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R. 34987, 35)

NOTAS.—V. 2º del Nocturno II.

Poema satírico-costumbrista, éste con desfile de aguadores, taberneros, lenceros y sastres, a los que el pueblo juzga sin piedad, según la tradición de los grandes escritores del género. Abundan los juegos de palabras (vv. 35-36; 40-41; 44-45...). La estructura de las Coplas es: 8 versos de romance, un verso de estribillo (siempre idéntico y con la misma rima) y una seguidilla.

— LXXXVI —
RESPIRA, ADAN, RESPIRA

Pedro de Arteaga Valdés

1732

RECITADO

*Respira, Adán, respira,
pues si el vano deseo de la ciencia
con grave inobediencia
te hizo fatal esclavo de la ira,
ya nacido se mira 5
y humanado el Autor del firmamento,
cuyo divino aliento,
animando tu frágil estructura,
te dio ser y hermosura;
ya cumple el Padre Eterno su Palabra 10
para que el cielo abra
el Salvador a todos los creyentes
y te haga feliz padre de las gentes.*

ARIA

*Temblando de frío,
desnudo en el heno 15
se mira el Bien mío
y expuesto al sereno
llorando por ti;
queriendo pasible
borrar la discordia 20
con celo apacible
de misericordia
que tiene por mí.*

RECITADO

*¡Oh tú, Jacob dormido!
despierta ya; verás en un desierto 25
todo el empleo abierto,
porque a tierra la gloria ha descendido.
Un portal abierto
es el pie de la escala misteriosa
donde el Señor reposa; 30
por ella van los ángeles cantando,
ya subiendo o bajando.
en cadencias que anuncian paz y gloria,
haciéndose patente
la venida del Verbo omnipotente 35
y corriendo la voz de gente en gente.*

ARIA

*No al ruido pavoroso
de trueno fulminante
viene el divino Amante
a dar su santa ley 40
en alto monte.
Que humilde y poderoso
une las dos distancias
cuando las consonancias
le aclaman Dios y Rey 45
en su horizonte.*

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 35)

NOTAS.— V. 3º del Nocturno II.

De nuevo un poema de estructura italiana, mejor conseguido esta vez en los solemnes Recitados que en las más ligeras Arias; al menos, los vv. 19-23 son muy malos y muestran un poeta muy falto de inspiración y consonantes. La Novedad no está, desde luego, en esta décima aguda; sino en la décima final con los versos fundamentales de cinco sílabas.

Ambas décimas son hexa y heptasilábicas, y no son las únicas de la colección, ni mucho menos; por lo que extraña leer en Navarro Tomás (p. 148 de su *Repertorio de Estrofas*) que se han hecho algunos ensayos de composición de décimas en metros distintos del octosílabo, pero —añade— “no tantos como cabría esperar”. Ideológicamente, destacamos el recurso a la escala vista en sueños por Jacob, en cuya base está el Portal (vv. 24-32): “Vio Jacob mientras dormía una escala que arrancaba del suelo y tocaba el cielo con la cima. Mensajeros-ángeles de Dios subían y bajaban por ella” (Gn. 28,11-13).

— LXXXVIII —
VAYA DE PLACER

Pedro de Arteaga Valdés

1732

- Todos.**—*Vaya de placer,
vaya de canción,
pues de noche el Alba
nos anuncia al Sol.*
- Solos.**—*Mírale, Pascual.* 5
—*Ya le he visto, Antón.*
—*No sé a tanto incendio*
—*Cómo no cegó.*
- Todos.**—*Vaya de piedad,
vaya de fervor,* 10
—*y al llegar pensemos
la salutación.*
- Solos.**—*Todos me seguid,
que la traigo yo
una tonadilla* 15
—*de nueva invención.*
—*Dila, Antón, que todos
seguirán tu voz.*
—*Pues conmigo vayan,* 20
—*que con todos voy.*
- Todos.**—*Vaya de placer,
vaya de canción,
pues de noche el Alba
nos anuncia al Sol.*

TONADA A SOLO

- Ay, celestial Cordero,* 25
*ya sé que hoy día
es tu valido el hombre
y él se retira.*
- Domine, laude,*
Domine, exaudi, 30
*mi Niño agraciado,
mi lindo Zagal.*
- Ay, Prenda mía,
vente con los pastores,
que es linda vida;* 35
vente, dulce Amor,
- vente con los pastores,
pues eres Pastor.*
- Todos.**—*Buena es la tonada,
buena y de primor.* 40
*Vaya de placer,
vaya de canción.*
- Solos.**—*Pues al Portal vamos,
y a mi Niño Dios*
—*Todos le diremos* 45
*con rendido amor:
Ay, celestial Cordero...*

COPLAS A SOLO

1. <i>Váyase el mundo al rollo, Pastor, que fina, sólo contigo el alma quiere hacer migas.</i>	50	7. <i>Y es que al León divino de Judá tierno ve que en la piel se emboza de los corderos.</i>	75
2. <i>Pues serás Pan, mi Vida, dice en tal sitio, quitenme allá esas pajas, que el Grano es mío.</i>	55	8. <i>Y que de su cayado forma la insignia hoy que está entre las cruces de las aristas.</i>	80
3. <i>Apaciéntense todos de mil conceptos, que sólo es tu pesebre donde yo pienso.</i>	60	<i>Domine, laude, Domine, exaudi...</i>	
4. <i>Y en donde los afectos del alma rinda con las voces del mundo cuando repitan:</i>		9. <i>A los pastores quiere mostrarse pronto, porque los más amantes son los más doctos.</i>	85
Todos. — <i>Domine, laude, Domine, exaudi...</i>	65	10. <i>Y como de misterio viene a la tierra, más que los argumentos busca obediencias.</i>	90
5. <i>Qué blanco es el pellico que amor te ofrece; préstale a mi discurso sus candideces.</i>		11. <i>Venga a estar muy ganado con pastorcillos, que después, entre sabios, será un perdido.</i>	95
6. <i>Ya del abismo el lobo, que es todo asaltos, aunque por lana vino va trasquilado.</i>	70	12. <i>Mire la gran distancia de las doctrinas: Sinceridad que enseña, no ciencia que infla.</i>	
		<i>Domine, laude, Domine, exaudi...</i>	100

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 35)

NOTAS.—V. 2º del Nocturno III.

Poema dramático. El nombre de uno de los protagonistas nos recuerda la comentada premática de Quevedo en *El Buscón*: "que los sacristanes no hagan los villancicos con Gil ni Pascual".

Tras el romancillo agudo, la Tonada es una seguidilla a la que le sobra el suplemento latino, ni siquiera correcto (vv. 29-30); y seguidillas son las Coplas llenas de alusiones bíblicas y juegos de palabras, pero no demasiado conseguidos estos en general.

— XCI —
DIOS NIÑO Y HUMANADO

Pedro de Arteaga Valdés

1735

RECITADO

*Dios Niño y humanado
a quien le viene todo el Orbe estrecho,
tesoro de mi pecho
en traje de Cordero Inmaculado,
ya que de amor prendado 5
veo que naces en albergue pobre,
permíteme que cobre
nuevo aliento mi voz,
nueva dulzura.*

ARIA

*Del risco se despeña 10
la fuentecilla hermosa,
y por hallar la rosa
alegre al prado va;
así mi amor se empeña
en verte, Infante mío, 15
mirando en tí el rocío
que suspirando está.*

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-6))

NOTAS.— V. 2º del Nocturno I.

Estos breves poemas de sólo Recitado y Aria —bastante frecuentes en adelante— suelen escribirse para lucimiento de una voz solista, y casi siempre con estructura idéntica: serie de versos hepta y endecasílabos, seguidos de una octavilla aguda que en su primera parte describe un fenómeno natural, surgiendo la comparación espiritual enseguida.

El Recitado tiene aquí el interés de ser una elegante novena con verso final suelto, de sólo cinco sílabas.

¿LAGRIMITAS, MI ALMA, MI VIDA?

Pedro de Arteaga Valdés

1735

¿Lagrimitas, mi Alma, mi Vida?
 ¿Lagrimitas, mi Dueño, mi Amor?
 ¿Lagrimitas siendo Tú quien eres?
 ¿Lagrimitas siendo yo quien soy?
 ¡Qué linda cosa! 5
 ¡Bueno, por Dios!
 ¡Eso no, eso no!

COPLAS A SOLO

1. ¿Que siendo yo el que ofendi
 des Tú la satisfacción?
 ¿Que yo me ría muy bien 10
 y que lo llores mejor?
 ¡Qué linda cosa...
2. ¿Que practiques el remedio
 contra mi indisposición,
 y que doliente seas Tú 15
 cuando el enfermo soy yo?
 ¡Qué linda cosa...
3. ¿Que esté en mis ojos el daño
 y en los tuyos el dolor,
 y que teniendo yo el mal 20
 tengas Tú la desazón?
 ¡Qué linda cosa...
4. ¿Que debiéndote yo a Ti
 pagues Tú mi obligación,
 y con lo que satisfaces 25
 hagas la deuda mayor?
 ¡Qué linda cosa...

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-6))

NOTAS.— V. 1º del Nocturno II.

Poema lírico compuesto a base de retóricas interrogaciones que en las Coplas —arromanzadas y agudas— tratan de resolver, en cada caso, una doble paradoja.

El Estribillo tiene una cierta gracia por el contraste de sus versos cortos finales, llenos de humanísima naturalidad.

— XCV —
CON CALZAS MUY ATACADAS

Pedro de Arteaga y Valdés

1735

INTRODUCCION

*Con calzas muy atacadas,
con bigotes y con cuello
y entre dos tufos frisonés
un copete blanco y negro,
un hidalgo de Jadraque* 5
*entró en el Portal muy hasco
a ver al recién nacido,
porque dice que es su deudo.
Viendo tan gran fantasmón* 10
*los de Belén conocieron
que, en siendo un hombre figura,
es hidalgo hecho y derecho.*

ESTRIBILLO

Solos.—<i>Afuera, afuera, señores, que entra el so Don Estafermo.</i> 15 —<i>Plaza, plaza, que Su Usla no puede estar en aprieto.</i> Todos.—<i>¡Qué rara figura! ¡qué extraño embeleso! Parece espantajo, y es ello por ello.</i> 20 <i>¡Silencio!, que habla. ¡Señores, silencio!</i> Hidalgo.—<i>Buenas noches, gente honrada.</i> Todos.—<i>Guarde a Su Merced el cielo.</i> Hidalgo.—<i>¡Hola, Don Nuño!</i> Solo.— <i>¡Señor!</i> 25 Hidalgo.—<i>A estos villanos groseros haz que me den Señoría.</i> Solo.—<i>Voy, señor, a disponerlo.</i>	Todos.—<i>¡Qué gorra tan gorra! ¡qué cuello tan cuello!,</i> 30 <i>¡qué cara tan cara! ¡qué gesto tan gesto! ¡Silencio!, que habla. ¡Señores, silencio!</i> Hidalgo.—<i>Buen hombre, al Recién Nacido</i> 35 <i>avise que está aquí a verlo como quien no dice nada su tío el señor Don Mendo.</i> 4 solos.—<i>La loba es lampiña, calvo el serrerueto;</i> 40 <i>y hasta el traje dice que es cristiano viejo.</i> Todos.—<i>¡Silencio! que habla. ¡Señores, silencio! ¡Qué rara figura! ¡qué extraño embeleco!</i> 45 <i>Parece espantajo y es ello por ello. ¡Silencio!, que habla. ¡Señores, silencio!</i> 50
---	---

COPLAS

- Hidalgo.**—*Mal me parece, sobrino,
y más con mi parentesco,
que siendo de tal alcurnia
te ensayes en alfarero,
pues ya metido en el barro,* 55
estás haciendo pucheros.
- Solo.**—*Razón tiene Don Mendo Quijada,
pues si se nota,
no es bien visto que haga un hidalgo
pucheros ni ollas.* 60
- Hidalgo.**—*Bien sé que ha sido tu Padre
escultor en algún tiempo,
por señas que hizo una hechura
que ha sido de mis abuelos;
pero, en fin, el hacer hombres* 65
es propio de caballeros.
- Solo.**—*Que esta hechura en su casa estoviese
no duda nadie,
porque sólo en la que es solariega
se ven Adanes.* 70
- Hidalgo.**—*Esto no obstante, sobrino,
hoy a tu servicio ofrezco
mi ejecutoria: un lanzón,
dos galgos y diez entierros
de piedra de sillería* 75
en las montañas de Oviedo.
- Solo.**—*Qué pensión un hidalgo padece
por ley y fuero,
pues si gasta carnero lo gasta
después de muerto.* 80
- Hidalgo.**—*Dinero no has menester,
sobrino, porque el dinero
no lo gastan los hidalgos,
sino la gente del pueblo,
porque con ejecutoria* 85
nosotros nos mantenemos.
- Solo.**—*Todo aquel que de sólo papeles
pasa la vida,
no se diga fulano es hidalgo,
sino polilla.* 90
- Hidalgo.**—*Y con esto adiós, que voy
a buscar un instrumento
que me falta solamente
para probar que desciendo
de la reina Doña Urraca* 95
y de Simón Cirineo.
- Solo.**—*No es difícil que pruebe algún cuarto
de Doña Urraca;
pero sí es imposible que pruebe
de Doña Blanca.* 100

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-6))

NOTAS.—V. 3º del Nocturno II.

Poema satírico costumbrista de estructura dramática. El hidalgo recibe sucesivamente los nombres de Don Estafirmo (v. 14) y don Mendo (v. 38). Este es su verdadero nombre con el noble apellido de los Quijada (v. 57).

A propósito de la vestimenta del hidalgo descrita en el verso primero, leemos en la *Vida de Marcos de Obregón*, de Vicente ESPINEL, que los hidalgos deben conservar siempre "las leyes de la hidalguía, que es andar rotos y descosidos, con guantes y calzas atacadas" (en la p. 147 de la edición de Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1972). Y Quevedo, en el romance "Los borrachos", apostilla:

*"Sin duda inventó las calzas
algún diablo del infierno,
pues un cristiano atacado
ya no queda de provecho"*

(p. 253 de *Poemas escogidos*, de Clásicos Castalia).

Vv. 3-4: En su vestuario se incluye además un "copete": "cierta porción de pelo que se levanta encima de la frente más alto que lo demás... que unas veces es natural y otras postizo" (D. de A.). Tal adorno lo lleva nuestro hidalgo "entre dos tufos frísones": dos porciones muy anchas de pelo peinado o rizado que caen "delante de las orejas" (Idem).

Vv. 29-32: Peculiar manera de expresar la admiración que causa algo desacostumbrado.

Vv. 35-42: Forma muy expresiva para demostrar lo antiguo de la ascendencia cristiana, que después emparentará al hidalgo con D.^a Urraca y Simón de Cirene (vv. 94-96). DIEZ BORQUE cita unos versillos de Lope en los que un personaje, por demostrar ser cristiano viejo, dice descender de Adán por línea recta (p. 233 de la *Sociología* citada).

V. 70: Juega con el doble significado de Adán: Adán por su antiquísima ascendencia nobiliaria, y Adán por su facha.

Vv. 79-80: El hidalgo de las sátiras solía ser pobre como las ratas, como se confirma también en los vv. 81-86.

Estructuralmente, todo el poema es arromanzado, excepto las seguidillas de los Solos en las Coplas.

INTRODUCCION

*Habiendo muerto Bartolo,
viene su viuda Atilana
a rezar al Niño Dios
con ademanes de beata.
Y para que su oración
les caida a todos en gracia,
con un minuético nuevo
ha dispuesto su tonada.*

5

ESTRIBILLO

Todos.—*Pastores, pastoras,
zagales, zagalas,
atención al minué de la viuda,
que es cosa agraciada.
Pues vaya de fiesta,
de júbilo vaya,
y atención al minué de la viuda,
que es cosa agraciada.*

10

Viuda.—*Escucha, Niño agraciado,
mis clamores y mis ansias,
y en tus incendios se escuchen
abrasadas mis palabras.*

15

Todos.—*Pues vaya de fiesta,
de júbilo vaya.*

Solo.—*Dinos, pues, tus aflicciones,*

Viuda.—*Ay, zagales, que son tantas
como aflicciones de viuda,
que no hay más que ponderarlas.*

25

Solo.—*Pues divierte tus pesares
y al Niño con tu tonada.*

Viuda.—*Vaya a la gala del Niño,
vaya del Niño a la gala.*

30

Todos.—*Vaya del Niño a la gala.
Y vaya de fiesta,
de júbilo vaya.
Atención al minué de la viuda,
que es cosa agraciada.*

35

MINUET

Viuda.—*Niño querido,
pues has nacido
para remedio
del pobre mortal,
bien es que acuda
la pobre viuda,
pues en Ti sólo
remedio ha de hallar.*

40

Todos.—*Vitor la viuda
que sabe cantar.*

45

Viuda.—*Pues digan todos
con gusto y solaz:*

Todos.—*Niño querido...*

COPLAS DE LA VIUDA

1. <i>Sabe, querido, que a mi marido le puso malo la enfermedad. Pero el doctor le puso peor, pues por curarle le vino a matar</i>	50	<i>consuelo y solaz. Y viuda y sola soy cual tórtola que a su consorte pretende buscar.</i>	85
2. <i>En melecinas y alicantinas más de once reales me hicieron gastar. Y de esta suerte llegó la muerte a mi Bartolo, bolsillo y peujar.</i>	60	Todos. — <i>Vitor la viuda que sabe cantar.</i> Viuda. — <i>Pues digan todos con gusto y solaz:</i> Todos. — <i>Niño querido...</i>	90
Todos. — <i>Vitor la viuda que sabe cantar.</i>	65	5. <i>En Tí, bien mío, sólo confío que mis desdichas has de amparar. Pues sin marido no hay atrevido que no me quiera resopear.</i>	95
Viuda. — <i>Pues digan todos con gusto y solaz:</i>		6. <i>Y pues naciste y te vestiste por vuestras culpas de carne mortal, viste mi frío, pues mi atavío es una bata de negro sayal</i>	100
Todos. — <i>Niño querido...</i>	70		105
3. <i>Luego sin hierro se hizo el entierro donde hubo vino y bodigos de pan. Con que en la ofrenda se fue mi hacienda al gori gori de un mal sacristán.</i>	75	Todos. — <i>Vitor la viuda que sabe cantar.</i> Viuda. — <i>Pues digan todos con gusto y solaz:</i>	
4. <i>Murió Bartolo, y él era sólo de mis pesares</i>	80	Todos. — <i>Niño querido...</i>	110

(Pliego impreso. B. G. U. G. C. 38-37 (6-6))

NOTAS.—V. 2º del Nocturno III.

Poema satírico "de varios". La viuda protagonista es una beata que canta con música de "Minuetico" (vv. 7 y 11), criticando en sus Estrofas a médicos (Copla 1) y boticarios (Copla 2), y la forma de celebrar los entierros con abundantes libaciones y viandas (Copla 3).

En lo métrico se distinguen dos partes: Hasta el Minuet, versos heterométricos de romance siempre; desde ahí hasta el fin, alternándose, octavillas de rima aguda en *a*, y cuartetos aromantizados con idéntica rima.

INTRODUCCION

Solos.—*No silbéis, piélagos.*
 —*No cantéis, pájaros.*
 —*No gimáis, céfiros.*
 —*No sonéis, álamos.*

Todos.—*Y pues vels que a dulce éxtasis 5*
mi Amor entrega sus párpados,
siendo su quietud estética
timbre de su pecho cándido:

ESTRIBILLO

Quedo, quedo,
y en mudo sosiego plácido 10
no inquiete el ánimo
el pico músico,
el blando anhélito
ni el verde vástago.

COPLAS A SOLO

1. *Aves que armónicas 15*
del cielo al árbitro
dais trinos métricos,
dulces, cromáticos:
2. *Ondas marítimas*
cuyos escándalos 20
motivan miseras
quejas de náufragos:
3. *Aires intrépidos*
que en giros ásperos
fomentáis rígidos 25
llantos de náuticos:
4. *Rústicos árboles*
que contra el ábrego
formáis indóciles
nubes al ámbito: 30

Todos.—*(Tras cada Copla)*
Quedo, quedo...

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-7))

NOTAS.— V. 2º del Nocturno I.

Poema de esdrújulos. Ver lo comentado sobre ellos en el cap. correspondiente a la versificación. Sólo un verso llano, el 9. Todas las rimas son de romance en *—do*, fallando el v. 12. Originalísima la cuarteta paralelística del comienzo que enlaza un verbo agudo con un sustantivo esdrújulo en cada uno de sus versos.

DE BELEN EN LA ESPERA UN PASTORCILLO

Juan Martínez

1739

RECITADO

*De Belén en la esfera un pastorcillo,
cuyo afecto sencillo
adorar mereció la Luz brillante
del Sol divino, Luminar flamante,
al ver un ruiseñor cuya armonía 5
trinos esparce al renacer el día,
suspendiendo su acorde movimiento,
así le dijo con sonoro acento:*

ARIA

*No inclines el primor
de tu trinar airoso 10
a celebrar gozoso
la llama material.
Aplaudes, oh ruiseñor,
la luz indeficiente
del Sol que forma oriente 15
de un mísero Portal.*

{Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-7) }

NOTAS.— V. 1º del Nocturno II.

Poema lírico-narrativo. Poco popular y poco tradicional este pastorcillo más cercano a los Ilustrados que a la naturaleza, y capaz de utilizar expresiones como "Luz indeficiente". No eran absolutamente incompatibles con los poetas "villanciqueros" las incursiones a las nuevas formas del "dulce Batilo", aunque, en verdad, tampoco son nada frecuentes en estos años tan alejados aún de las modas neoclásicas. En fin, como se ve, no faltan ejemplos capaces de satisfacer todos los gustos estéticos.

INTRODUCCION

Solos.—*Al Portal iba una vieja
a darle al Niño las Pascuas,
suponiendo que ninguna
en Navidades le gana.
—Y viéndola un monacillo
de los que las velas rapan
a aquellas horas en vela,
quiso así despabilarla.*

5

ESTRIBILLO

Todos.—*Venga en hora buena,
que es cosa extremada
muchachos y viejas
para una matraca.
Atiendan, escuchen,
y vaya de zambra,
que esta noche luce
cualquiera bobada.*

10

15

Monag.—*¿Vas a la miga, chiquitirritilla?
¡Vas a la miga, qué linda muchacha!*

Vieja.—*¿Quieres dejarme, muchacho insufrible?
¿Quieres dejarme? O te doy con las Pascuas.*

20

Monag.—*Si dará, que no es mucho que quiera
largar unas pocas quien se ve con tantas.*

Vieja.—*¡Ah, desvergonzado!*

Monag.—*¡Ah, vieja bellaca!*

Vieja.—*¿Cojo la muleta?*

25

Monag.—*No es ella mala tranca.*

Vieja.—*¿Quieres dejarme, muchacho insufrible?*

Monag.—*¡Vas a la miga, qué linda muchacha!*

Todos.—*Atiendan, escuchen,
y vaya de zambra,
que esta noche luce
cualquiera bobada.*

30

COPLAS

1.

Monag.—*Como miro que trae la chiquilla
a quella joroba que ha echado a la espalda,
a la miga discurro camina, 35
pues de la merienda se mira cargada.*

Vieja.—*¡Ah, desvergonzado!*

Monag.—*¡Ah, vieja bellaca!*

Vieja.—*¡Cojo la muleta?*

Monag.—*No es ella mala tranca. 40*

Vieja.—*¡Quieres dejarme, muchacho insufrible?*

Monag.—*¡Vas a la miga, qué linda muchacha!*

Todos.—*Atiendan, escuchen...*

2.

Vieja.—*Como el Niño a los viejos del Limbo
de todos los males naciendo rescata, 45
vengo a ver si mis males por viejos
merecen los cure quien a todas sana.*

Monag.—*Pues, abuela, yo niego la cure
el Niño divino mirando su cara,
porque es tal que parece el diablo 50
y sólo al demonio no cura su Gracia.*

Vieja.—*¡Ah, desvergonzado! ...*

3.

Monag.—*No se enoje porque en Navidades,
perdida la cuenta, se mire con tantas,
que aunque el Niño esta noche la cure, 55
no creo que ponga tu cara de pascua.*

Vieja.—*¡Ah, desvergonzado! ...*

4.

Vieja.—*Pues a fe que si me conocieras
ahora veinte años que era yo muchacha,
yo te juro raparas la cera 60
para desvelarte por ver esta cara.*

Monag.—*Aunque quite a su cúmulo, madre,
algunos ochenta, por Dios que jurara,
por las señas que el tiempo ha dejado,
ser cara de balde, supuesto que es cara. 65*

Vieja.—*¡Ah, desvergonzado! ...*

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-7))

NOTAS.— V. 3º del Nocturno II.

Poema satírico "de viejas", de aquellas viejitas presumidas a quienes tanto hostigó Quevedo en sonetos y letrillas:

*"Tumba os está mejor que estrado y sala;
cocina sois en hábito de arpa,
y toda gala en vos es martingala"*

(p. 212 de los citados *Poemas escogidos* por Blewett para Edit. Castalia).

Las Coplas, para dar variedad sin duda, llevan alternativamente uno o dos cuartetos, todos sobre la base de combinar versos de diez y doce sílabas.

Nótese, por lo que respecta a la poca gravedad del tema y a la aún menos grave forma de tratarlo, cómo el poeta es plenamente consciente de su liviandad y se ve obligado a justificarlo todo para curarse en salud de las posibles críticas de los "puristas" más severos, muy exigentes en lo doctrinal. Sin duda es ése el sentido de aquellos versillos que se van repitiendo tras cada copla:

*"Que esta noche luce
cualquier bobada".*

Lo que en otra celebración más severa no hubiera tenido disculpa, puede tener cabida en la muy alegre fiesta de la nochebuena y seguro que así lo comprendían todos.

INTRODUCCION

Solos.— <i>Una tropa de hortelanas, viendo por su astrología que en Noche Buena Maitines de la Navidad son vísperas, —Alegres como una Pascua, dejando sus caserías, a Belén vienen cantando una nueva tonadilla.</i>	5	2 Solos.— <i>Que se acerca la hora, ay, Jesús, María, festivas, alegres, conformes y unidas.</i>	20
2 Solos.— <i>Caminad, labradoras, alegres, contentas, gustosas, festivas, a lograr esta noche la dulce esperanza de tan largos días.</i>	10	Todos.— <i>Cantemos gustosas a la bien venida del que nace remedio de nuestras fatigas.</i>	
Todos.— <i>Vamos, vamos, gustosas; vamos, vamos, aprisa.</i>	15	2 Solos.— <i>Una alegre tonada divierta de nuestro tierno Infante las lagrimitas, y a la Reina Dichosa cantemos, que al Sol tiritando sus brazos abrigan.</i>	25
		Todos.— <i>Vaya, vaya de fiesta que al Niño alivia.</i>	30

TONADA

<i>Si el viento me dejare mis florecitas, le llevaré a mi Niño las más bonitas. Tremole tremolillo, tremolen todas, tremolen sus hojitas, lirios y rosas. Pues al Sol en sus brazos trae la Aurora, la bienvenida entonen voces sonoras.</i>	35
	40
Todos.— <i>Vaya, vaya de fiesta que al Niño alivia.</i>	

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|---|
| <p>1. <i>Las hortelanas vienen</i> 45
 <i>y, aunque son pobres,</i>
 <i>de perlas y esmeraldas</i>
 <i>te traen mil flores.</i></p> <p>2. <i>La rosa castellana,</i>
 <i>mi Bien, te ofrecen,</i> 50
 <i>porque por lo Encarnado,</i>
 <i>se te parece.</i></p> <p>Todos.—<i>Vaya, vaya de fiesta...</i></p> <p>3. <i>El nardo, que es flor tuya,</i>
 <i>también lo traen,</i> 55
 <i>porque son de tu gusto</i>
 <i>sus suavidades.</i></p> <p>4. <i>Los candores te ofrecen</i>
 <i>de la azucena,</i>
 <i>pues eres tan amante</i> 60
 <i>de la pureza.</i></p> <p>Todos.—<i>Vaya, vaya de fiesta...</i></p> <p>5. <i>No el clavel permanente</i>
 <i>se les olvida,</i>
 <i>pues muy bien se lo recuerda</i> 65
 <i>tu disciplina.</i></p> <p>6. <i>También la flor te ofrecen</i>
 <i>de los junquillos,</i>
 <i>que por fin, aunque juncos,</i>
 <i>no son marinos.</i> 70</p> | <p>Todos.—<i>Vaya, vaya de fiesta...</i></p> <p>7. <i>Como tan tierno eres</i>
 <i>no te traen lirios,</i>
 <i>pues no ha llegado el tiempo</i>
 <i>de tus martirios.</i> 75</p> <p>8. <i>De la Pasión la rosa</i>
 <i>no te presentan</i>
 <i>porque es flor que se coge</i>
 <i>por la Cuaresma.</i></p> <p>Todos.—<i>Vaya, vaya de fiesta...</i> 80</p> <p>9. <i>Del tulipán recibe</i>
 <i>del pan la ofrenda;</i>
 <i>no admitas tuli, porque</i>
 <i>huele a poeta.</i></p> <p>10. <i>Es cuanto pueden darte</i> 85
 <i>tus hortelanas;</i>
 <i>si la intención es buena,</i>
 <i>suple sus faltas.</i></p> <p>Todos.—<i>Vaya, vaya de fiesta...</i></p> |
|---|---|

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-38-37 (6-7))

NOTAS.—V, 1^a del Nocturno III.

Poema lírico dramatizado. A pesar de que la Presentación podría llamar a engaño, pues da una primera impresión costumbrista, todo se resuelve en un desfile de flores lleno de simbolismo. Hasta ocho clases diferentes de plantas se nombran, casi una por Copla. Aunque seguramente lo mejor es la gracia de las seguidillas que componen la tonada.

En lo que se refiere al término "tuli" del verso 83, sólo se trata de un inocente juego sin sentido alguno. Verdaderamente, sólo puede ser justificado pensando en lo que comentábamos en la nota del CII: los poetas villanciqueros se tenían bien aprendido aquello de que la nochebuena admitía "cualquiera bobada".

RECITADO

*Pastores, despertad, que nueva aurora
los montes ilumina
de la siempre dichosa Palestina;
ya es Belén otro Oriente
donde en brazos del Alba refulgente 5
mejor Sol embozado
se manifiesta en nubes Encarnado
del humano disfraz que se ha vestido;
ya nació el Amor de amor herido;
antes que todos le ha reconocido 10
esta fuente canora que dilata
su voz canora en su corriente plata,
convidando a los céfiros suaves
y a las volantes tropas de las aves
a que publiquen con murmullo y vuelo 15
paz para el hombre y gloria para el cielo.*

ARIA

*Quiétese, pastorcillos,
vuestro desasosiego;
rómpanse cuantos grillos
puso la culpa luego 20
al delincuente Adán.
Pues en los aires bellos
nuestro rescate suena
cuando se anuncia en ellos
que se pasó la pena, 25
que se acabó el afán.*

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 36)

NOTAS.— V. 2º del Nocturno I.

Poema lírico, con un Recitado demasiado retórico, pero con fluida musicalidad y salpicado de bellas metáforas. Llama la atención esa "corriente plata" (v. 12) que, al carecer de preposición (de), se estructura en perfecto paralelismo con la "voz canora" que le precede.

Todos.—*Jesús, qué lindas
la mancheguita canta
las seguidillas.*

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>Con los hombres tu Padre,
Niño, te envía,</i> 35
 <i>porque estar con los hombres
son tus delicias.</i>
 <i>Pero es preciso
que cargues, pues los quieres,</i>
 <i>con sus delitos.</i> 40</p> | <p>4. <i>Dicen que a poner fuego</i> 55
 <i>vienes al mundo,</i>
 <i>y él te paga con yelo
favor tan sumo.</i>
 <i>Si huye tus llamas</i>
 <i>será, huyendo del fuego,</i> 60
 <i>dar en las brasas.</i></p> |
| <p>2. <i>Si perdidas ovejas
vienes buscando,</i>
 <i>recíbeme por una
de tu rebaño;</i>
 <i>pues otras veces</i> 45
 <i>te has dejado por una
noventa y nueve.</i></p> | <p>5. <i>Si ese aljófar, mi Niño,</i>
 <i>que en cristal cifras
le sirviera a mi cuello</i>
 <i>de gargantilla,</i> 65
 <i>tan linda alhaja
le viniera de perlas
a mi garganta.</i></p> |
| <p>3. <i>Para vida del hombre
tu muerte aplicas;</i>
 <i>muy buena cosa haces</i> 50
 <i>por vida mía,</i>
 <i>pues mi amor siente
que para Ti esa vida,
será una muerte.</i></p> | <p>6. <i>Y con esto, mi Niño,</i>
 <i>queda en tu cuna,</i> 70
 <i>que me vuelvo a la Mancha,</i>
 <i>mas no a la culpa.</i>
 <i>Pero es preciso
que sin culpa me vaya</i>
 <i>si vas conmigo.</i> 75</p> |

Todos.—(Tras cada copla)
*Jesús, qué lindas
la mancheguilla canta
las seguidillas.*

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 36)

NOTAS.—V. 2º del Nocturno II.

Poema de estructura triple: narrativa en la Introducción, dramática en el Estribillo, y definitivamente lírica a partir de la Tonada. El nombre de La Mancha hace sospechar al origen foráneo del poeta, y se emplea en dos ocasiones para jugar con su doble significado: en el v. 3 y en la sexta seguidilla compuesta, v. 71. Por lo demás, el poema puede catalogarse de bastante aceptable, por la notable naturalidad de sus expresiones y la elegante musicalidad de sus estrofas.

— CXXXIV —
¡PASTORES, ZAGALAS!

Juan Martínez

1749

ESTRIBILLO

- Solo.—*¡Pastores, zagalas,
Anfriso, Pascual!*
- Todos.—*¿Qué quieres, Gileta,
con tal novedad?*
- Solo.—*Que al Sol que ha nacido 5
vengáis a adorar,
pues nace Pastor
y a Belén le da
más bellos rediles
que vio Galaad. 10*
- Todos.—*¿Y qué solicita
tu risa y solaz?*
- Solo.—*Con una tonada
que os ha de pasmar
mudar yelo y llanto 15
en serenidad.*
- Todos.—*Pues ya a Belén miras,
di si es especial.*
- Solo.—*Es la más salada
que se oyó jamás; 20
es una pimienta
que os hará saltar.*
- Todos.—*Dila, pues ya estamos,
Gila, en el Portal.*
- Solo.—*Vaya de tonada, 25
con condición tal
que habéis con mis ecos
todos de alternar.*
- Todos.—*Vaya de tonada;
oid, escuchad. 30*

TONADA A SOLO

<i>Dime, Infante divino, sagrado Enigma, si eres fuego, ¿estas pajas cómo están tibias?</i>	
<i>¡Ay, que tiritito porque tiritas!</i>	35
<i>Luz de mis ojos, Bien de mi vida, si te molesta la escarcha fría,</i>	40
<i>ven a mi pecho y en él te abriga. ¡Ay, que tiritito porque tiritas!</i>	
Todos.—Dime, Infante divino...	45

COPLAS A SOLO

1. <i>Si eres desde tu oriente Sol de Justicia, ¿cómo al yelo tus rayos hoy se amortiguan?</i>	
2. <i>Si entre golfos de incendios tu trono fijas, ¿cómo aún no calientas febles aristas?</i>	50
3. <i>Que sol, luna y estrellas tu Madre vistan razón es; ¿pero cómo de Ti se olvidan?</i>	55
4. <i>Si al voraz elemento lo manda Elías, ¿cómo hacia este pesebre no le encaminas?</i>	60
Todos.—(Tras cada Copla) <i>¡Ay, que tiritito porque tiritas!</i>	

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 37)

NOTAS.—V. 2º del Nocturno II.

Poema dramático-lírico. En el romancillo agudo del comienzo se alude a Galaad (v. 10), la patria de Elías profeta; era una región montañosa de la Transjordania especialmente apta para el pastoreo por sus torrentes y sus bosques.

Las Coplas —seguidillas clásicas de nuevo— vuelven al tema de las paradojas.

V. 53: Suena extraño el adjetivo feble: débil.

Copla 3: "Apareció en el cielo una magnífica señal: una mujer envuelta en el Sol, con la luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas" (Ap 12,1).

Copla 4: Se alude al fuego de Elías que podría calentar la frialdad del pesebre. Elías prepara ante los sacerdotes de Baal la demostración de que su dios es el Dios único. Ante lo inútil de las oraciones de aquellos para que caiga fuego del cielo, Elías se pone en oración: "Entonces el Señor envió un rayo que abrasó la víctima, la leña, las piedras, el polvo, y secó el agua de la zanja" (1 Re 18, 38-39).

ESTRIBILLO

*¡ Vaya tonadilla,
zagalejos, vaya!,
que esta noche es gloria
el cantar con gracia.*

Al Chiquirritico 5
*que es un gran Monarca,
al que al hielo sufre
y en las nieves manda,
¡vaya tonadilla,
zagalejos, vaya!* 10

*Tú, festivo Bato,
puedes empezarla.*

*Solo.—Pues el mundo es golfo
donde zozobrara
la naturaleza* 15
*de la culpa esclava,
a lo marinerico
tengo de contarla.*

*Todos.—¡ Vaya tonadilla,
zagalejos, vaya!* 20
*que esta noche es gloria
el cantar con gracia.*

COPLAS A SOLO

1. *Un pesebre es galera,
Niño del alma,
donde por restaurarnos,* 25
mi Bien, te embarcas.

*Todos.—Ay, galerita preciosa,
pulida y hermosa
que cortas el agua,
¡llévame con mi dueño,* 30
cumple mi esperanza!

2. *Si son tribulaciones,
Niño, las aguas,
tu semblante asegura
nuestra bonanza.* 35
Ay, galerita preciosa...

3. *La pajiza galera
donde te hallas
unas veces es nave
y otros es barca,* 40
Ay, galerita preciosa...

4. *Cuerdas de oro parece
que son las pajas,
y, hecho cruz un madero,
árbol de gracia.* 45
Ay, galerita preciosa...

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 12-603)

NOTAS.—V. sin número de orden.

Para doble coro (SSAT, SATB), con 2 violines y acompañamiento.

Poema de tonadilla "a lo marinerico". El pesebre se compara con una galera que navega por el golfo del mundo donde ha zozobrado la barquilla de la naturaleza humana (vv. 13-15).

En la seguidilla que forma la Copla 4 se alude a la pasión (vv. 44-45), mientras el sentido más aparente de las palabras está describiendo la jarcia de la nave y el palo mayor (cuerdas de oro y madero en forma de cruz). El simbolismo, por tanto, es claro: El sufrimiento de Cristo será el elemento en donde se basará la fuerza del viento divino para poner en marcha la galera —la Iglesia— que llevará la salvación a todos.

— CLX —
OH NIÑO PEREGRINO

Antonio Caballero

1768

*Oh Niño peregrino,
del cielo de Belén Sol más divino.
Oh María gloriosa,
de esta feliz esfera Luna hermosa.
Oh celestial José, sacro portento, 5
Lucero de este nuevo firmamento.
Oh Portal, ahora sí te considero
cielo mejor de un Sol. Luna y Lucero.
Tiernos pastorcillos,
el paso suspended. 10
No, no, no,
ce, ce, ce;
no lo inquietéis,
que el Niño se duerme
y le mecen María y José. 15*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 12-612)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 3 voces (ATB), con 2 violines y acompañamiento. De los cuatro dípticos pareados (hepta y endecasílabos), tres se dedican a exaltar la figura de cada miembro de la Sagrada Familia en orden de importancia y con una bella comparación, terminando con una alabanza al Portal que los alberga.

Los siete versículos finales, de libre heterometría, se acercan al sabor de las estructuras populares de más antigua tradición. Subrayamos la natural elegancia con que van variando el número de sus sílabas para terminar en un único decasílabo agudo de bella sonoridad.

— CLXI —
UN POBRE INOCENTE

Antonio Caballero

1768

INTRODUCCION

Solo.—*Un pobre inocente
que en Belén bailó
nos cuenta de paso
lo que allí pasó.
Es gusto el oírlo,
y su explicación,
aunque tosca, es hija
de buena instrucción.*

5

Todos.—*¡Que pase adelante
con su relación!
que en boca de los inocentes
la verdad se encuentra,
que en las otras no.* 30

2. *Lo cierto del caso
es que un serpentón
en el paraíso
a Adán le embistió;
por una costilla
astuto le dio 40
y hasta la cabeza
el veneno entró.
Como ostedes lo oyen,
azí zuzedió.* 35

ESTRIBILLO

Todos.—*¡Que pase adelante
con su relación!
que en la boca de los inocentes
la verdad se encuentra,
que en las otras no.* 10

Solo.—*Pues digo, señores,
¡atiendan, por Dios!
que, aunque pobre inocente, merezco
cualquier atención.* 15

Todos.—*Pues vaya, comience.*

Solo.—*Silencio a mi voz.*

3. *Todo el mundo patas
arriba quedó;
todo era dar gritos,
todo confusión.
En fin, él se puso
tan malo que yo 50
vi que a medianoche
le dieron a Dios.
Como ostedes lo oyen,
azí zuzedió.*

COPLAS A SOLO

1. *El mundo ab initio
dicen que enfermó;
no sé si fue fruta
pagada al morcón,
si fue garrotillo
o si fue de tos. 20
Ello hubo manzanas
de mal corazón.
Como ostedes lo oyen
azí zuzedió.* 25

4. *También lo olearon,
que oleó el Señor;
pero el mundo enfermo,
como es tan grandón,
para untarlo todo
oleo derramó. 60
En fin, quedó bueno
con tan bella unción.
Como ostedes lo oyen,
azí zuzedió.*

Todos.—*(Tras cada copla)
¡Que pase adelante... 65*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 12-613)

NOTAS. — V, sin número de orden.

Para 5 voces (SAT, "bajo obligado" y "bajete") con 2 violines, bajón y acompañamiento.

Poema dramático-narrativo, con lenguaje de jácara. Tras la presentación (Introducción y Estribillo), en las Coplas se narra de forma algo grosera el pecado original. En los números 3 y 4 se da un curioso anacronismo, al narrar que, como auxilio espiritual para su grave enfermedad, al Mundo le dieron el viático (vv. 51-52) y el óleo de la Extremaunción (vv. 55-56). En definitiva, bajo esas figuras lo que se narra es el Nacimiento de Jesús (v. 51: "a medianoche le dieron a Dios"). La frase "Como ustedes lo oyen...", tras cada Copla, se dice hablada, sin música; procedimiento que resultaría, desde luego, bastante llamativo y original; al menos es la primera vez que lo vemos citado en este género de canciones.

— CLXIX —
EN TANTO QUE LOS ZAGALES

Maestro Ferreras

1771

ESTRIBILLO

Solo.—*En tanto que los zagales
le dan al Niño festejo,
oigan un caso famoso
muy del intento.*

Todos.—*¡Pues vaya de historia,* 5
*vaya el intento
para divertir la noche
que está fría como un yelo!*

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>En el Portal de Belén,
presto y bien,</i> 10
<i>el año del Nacimiento,
y al intento,
sucedió que una doncella,
Virgen bella,
parió y fue Virgen después.</i> 15
<i>Eso es.</i></p> | <p>3. <i>Viendo el mundo tan perdido,</i> 25
<i>siempre ha sido,
y que no hay quien ponga medio
ni remedio,
del consistorio divino
un Nuncio vino,</i> 30
<i>embajador muy cortés.
Eso es.</i></p> |
| <p>2. <i>Fue el caso que una serpiente
maldiciente
a la primera mujer,
por saber,</i> 20
<i>la engañó con cierta fruta,
como astuta,
y dio con todo al través.
Eso es.</i></p> | <p>4. <i>El caso no es para eso,
vaya presto,
que nace a pagar tributos</i> 35
<i>entre brutos
y morirá entre ladrones
con baldones
vendido de un interés.</i>
<i>Eso es.</i> 40</p> |

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 19-806)

NOTAS.— V. 2º del Nocturno I.

Para 4 voces (SATB), con 2 violines, 2 bajos y acompañamiento. El año 1797 se volvió a cantar este mismo poema en 7º lugar (1º del Nocturno III) con música distinta de autor desconocido, para 5 voces (SATB y solo de alto), con 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acompañamiento. Los papeles de música con esta versión más tardía están en el legajo 5-456.

Se cantó también en 1816 con música del Mtro. Caballero, en 6º lugar (3º del Nocturno II). Aunque no se conserva la música de esta ocasión, sabemos que se cantó a 5 voces, por indicarlo así el pliego impreso conservado en la Biblioteca General de la Universidad (C-19-37 (12)).

Por la coincidencia de 5 voces en los dos casos, puede pensarse que en 1816 A. Caballero volviera a repetir la misma composición de 1797, pues es la época de decadencia en que se buscan en el Archivo villancicos de años anteriores para repetirlos.

Poéticamente llamamos la atención sobre estos versillos cortos de las Coplas, que son a la vez de pie quebrado y versos en eco, como otros comentados ya en las pp. precedentes.

Qué quietud, qué silencio;
no se escucha una voz en todo el orbe;
sólo en lenguas de luz hablan los cielos.
El pájaro en su nido;
el hombre, allá en su lecho; 5
en su vivir la fiera
en apacible sueño.
No se escucha una voz en todo el orbe;
sólo en lenguas de luz hablan los cielos.
Del yelo las prisiones 10
embargan su murmullo al arroyuelo;
parece que esta noche
han firmado la paz los elementos.
De Marte estrepitoso
no ha quedado en el aire ni aun el eco; 15
palabras de algún sabio
podrán sólo romper tan gran silencio.
No se escucha una voz en todo el orbe;
sólo en lenguas de luz hablan los cielos.
Allá en la medianoche, cuando el mundo 20
todo en silencio estaba el más profundo,
al llegar en su esfera
la luna a la mitad de su carrera,
se oyó por el Oriente
tu palabra, Señor omnipotente; 25
palabra que, entre el ruido,
escucharse no deja del oído.
¡Silencio pues, y Dios los labios abra.
que en el silencio suena su palabra!

ARIA

Abre tu labio 30
fecundo y sabio,
que el mío, rudo,
a tu voz mudo
se parará.
Si yo no atiendo, 35
tu voz no entiendo,
aunque ella suene,
de dónde viene
ni adónde va.
Con variedad de modos y figuras 40
sus misterios y trazas más secretas
en palabras oscuras
habló a los padres Dios por sus profetas.
Pero ya en nuestros días
el término llegó a las profecías 45
y, mudando el lenguaje, claramente
nos habló por el Verbo de su mente.
Angélicos coros el silencio rompen
y en métricos, dulces, sonoros acentos,
el término dando a la muda noche, 50
sus cantos piden ruido de instrumentos.

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 7-475)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 4 voces (SATB), con 2 violines, 2 trompas (falta el papel de la 2.^a) y acompañamiento. El P. Caló lo cataloga entre los anónimos, pues no encontró la portada en donde consta claramente el nombre del maestro Ferreras. Poema lírico: un himno de paz. Vv. 40-47. "En múltiples ocasiones y de muchas maneras habló Dios antiguamente a nuestros padres por los profetas. Ahora, en esta etapa final, nos ha hablado por un Hijo al que nombró heredero de todo" (Heb 1, 1-2).



LETRAS
DE LOS VILLANCICOS
QUE SE HAN DE CANTAR EN LA REAL
CAPILLA
DE S. M.

EN ESTE AÑO DE 1793

Siendo Maestro de Capilla D. Antonio Caballero.

CON LICENCIA :

En Granada, en la Imprenta de la S^{ta} Trinidad.

ESTRIBILLO

*Silencio, admiración, pasmo profundo:
Está clamando aquel pesebre al mundo.
Dios y llorando,
Dios y desnudo,
Dios y con frío, 5
Dios y entre brutas,
Dios y con penas,
Dios y sin gustos:
¡Oh verdaderamente Dios oculto!
Silencio, admiración, pasmo profundo: 10
Está clamando aquel pesebre al mundo.*

COPLAS A SOLO

1. *¿Cómo siendo, mi Bien, aquel objeto
en quien se han de mirar todos los justos,
las lágrimas que enjugas a sus ojos
corren tan tiernamente por los tuyos? 15*
2. *¿Cómo si, inaccesible a toda pena,
altísimo pusiste tu refugio,
hoy te da que penar el tosco albergue,
el viento helado y ese catre duro?*
3. *¿Cómo si en la ciudad de tu descanso 20
un río de delicias cerca el muro,
las ansias, los suspiros, los sollozos
son hoy para dormirte los arrullos?*

Todos.—(Tras cada copla)

*¡Oh verdaderamente Dios oculto!
Silencio, admiración, pasmo profundo: 25
Está clamando aquel pesebre al mundo.*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 12-617)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 3 voces (SAB), con 2 violines, 2 trompas y bajo; las trompas y los violines, con sordina.

Poema lírico en que se nos muestran todos los sucesos de Belén como una enorme paradoja ante la que sólo cabe callar ('silencio'), contemplar ('admiración') y espantarse por la hondura del Misterio ('pasma profundo'), mientras se escuchan las voces que, sin que tengan que escucharse materialmente, están gritando al mundo su mensaje.

Todo el villancico tiene una sola rima en —do, pero varían las medidas de los versos, estando bastante acertado el comienzo con su alternancia de dipticos parcados y romancillo pentasilábico con verso final de nuevo endecasílabo, a modo de un verso de vuelta que exige el Estribillo final. Las tres estrofas, por su parte, son cuarteros de romance heroico.

ESTRIBILLO

- Solo.**—*¡Alerta, alerta, pastores!
¡Hola, digo, despertad!
Veréis el campo florido,
veréis el Trigo nacido
que en diciembre es novedad.* 5
- Una voz.**—*¿No es la hora de dormir?*
- Otra.**—*¿No es hora de reposar?*
- Todos.**—*Mañana, en siendo de día,
mejor eso se verá.*
- Solo.**—*Aunque es de noche, zagales, 10
es de día claro ya.
Abrid los ojos, veréis
de bulto la claridad.*
- Todos.**—*¡Alerta, alerta, pastores;
hola, digo, despertad! 15
Veréis el campo florido,
veréis el Trigo nacido
que en diciembre es novedad.*

COPLAS A SOLO

1. *El invierno y primavera
juntos en el campo están, 20
y el tiempo de escarcha y flores
es era de paga y Pan.*
- Todos.**—*¡Alerta, alerta, pastores...*
2. *El que nace es flor del campo,
Trigo es que nacido está; 25
como sus flores son frutos,
su Pan sabe florear.*
- Todos.**—*¡Alerta, alerta, pastores...*
3. *Bendita la tierra Virgen
que da el fruto sin sembrar, 30
y bendito el fruto tierno
que en invierno veo granar.*
- Todos.**—*¡Alerta, alerta, pastores...*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 19-816)

NOTAS.—V. de Calenda, 1º del Nocturno I.

Para 4 voces (SATB), con 2 violines, 2 trompas y acompañamiento.

Poema dramático-lírico "de pastores", todo él estructurado como romance octosílabo agudo.

En lo ideológico, abundan las alusiones al misterio eucarístico: "veréis el Trigo nacido" (vv. 4 y 17), "era de paga y Pan" (v. 22), "su Pan sabe florear" (v. 27)...

La Copla 3 es de alabanza a María por el "bendito fruto" de su vientre.

En cuanto al vocabulario, despegga del tono general la expresión "de bulto", en el v. 13.

INTRODUCCION

Solo.—*Al Portal de Belén marchó
con mi flautín y pandero
porque allí Gilberta y Gila
que es la fiesta me dijeron.
Antona dicen que trae 5
un cantar de gusto y nuevo
que hará moverse un peñasco
y resucitar a un muerto.
Por oírlo solamente 10
solo el ganado me dejó;
no quisiera que tardara;
pero, que viene; silencio.*

ESTRIBILLO

Todos.—*Ea pastores,
vaya con gracia;
cantadle al Niño 15
esa tonada.*

Solo.—*Antona trae
una estudiada.*

Todos.—*Pues que la cante 20
pronta y salada,
que en repetirla
no habrá tardanza.*

SOLO DE ANTONA

*A cantarte viene Antona,
pastorcilla de esta sierra,
porque dicen que el cayado 25
vas a dejar por la guerra.*

*No, no te vayas
mi Bien, espera;
mira que sangre 30
te harán que viertas.
Y aunque hay espada
que te defienda,
una lanza a tu pecho
ha de abrir puerta.*

COPLAS A SOLO

1. *Si rendir almas pretendes, 35
con tus pastores te quedas;
y para hacer de amor fuego
haz de pesebre trinchera.*

Todos.—*No, no te vayas,
mi Bien, espera; 40
mira que sangre
te harán que viertas.*

*Y aunque hay espada
que te defienda, 45
una lanza a tu pecho
ha de abrir puerta.*

2. *Es el mirar de tus ojos
artillería tan diestra,
que el pecho siente el estrago 50
sin moverse la cureña.
No, no te vayas..*

3. *Mira que el sangriento Herodes,
si en el campo se presenta,
ha de pasar a cuchillo 55
la infantería que apresa.
No, no te vayas...*

4. *Aquí el campo se te rinde,
los pastores te celebran,
las pastorcitas te cantan; 60
con ellos, mi Bien, te queda.
No, no te vayas...*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 28-1078)

NOTAS.— V. 3º del Nocturno I.

Para 6 voces (SATB y solos de Alto y Tenor), con 2 violines, 2 trompas y acompañamiento.

Aunque la música figure en el pliego impreso correspondiente como de A. Caballero, ésta es del organista E. Redondo, como consta en la portada del legajo manuscrito.

Villancico "de pastores", estructurado en rima de romance en —éa, si bien con diversas medidas: Introducción y Coplas en octosílabos, y pentasílabos en los Estribillos.

Copla 3: "La infantería" tiene aquí su sentido etimológico de "infantes o niños de muy poca edad".

ESTRIBILLO

*Floreçillas del prado, alegría;
arbolitos del valle, recreo;
exhalad olorosos aromas,
producid vuestros frutos amenos.
Porque vigilante, 5
porque sin sosiego,
al plantel hermoso
desciende ligero
a cuidar del cultivo y del agua
feliz Jardinero. 10
Sus flores y frutos
serán el remedio
del mal que a los hombres
las frutas hicieron*

COPLAS

- | | |
|---|----|
| 1. <i>A la media noche baja
al vergel con el sereno,
y con gotas de rocío
perlas forma en su cabello.</i> | 15 |
| 2. <i>Si seca la tierra ingrata
necesitare de riego,
con su sudor y su sangre
regará tal vez el huerto.</i> | 20 |

ESTRIBILLO

- Sus flores y frutos
serán el remedio
del mal que a los hombres 25
las flores hicieron.*
3. *A una mujer cuidadosa
que a buscarle fue corriendo,
con una piedad insigne
la consoló el Jardinero. 30*
4. *Las manos mostrará heridas
del trabajo a sus Obreros
para que así no desmayen
en cultivar el terreno.*
- Sus flores y frutos... 35*

(Pliego impreso. B. G. U. G. C-19-37 (8))

NOTAS.— V. 1º del Nocturno II.

Como no se conserva el manuscrito musical, no se conocen datos de voces e instrumentación.

Poema lírico-ideológico: Jesús es un Jardinero que baja al valle a cuidar personalmente de sus flores (los hombres).

Alegoría muy cercana a algunas otras utilizadas en el teatro teológico barroco, como por ejemplo, la del *Calmenero divino*, de Tirso de Molina.

Las palabras subrayadas van en el original con letra cursiva. Todas las Coplas contienen claras alusiones bíblicas, aunque la expresión poética no sea todo lo feliz que podía desearse.

Copla 1: "...tengo la cabeza cuajada de rocío,
mis rizos del relente de la noche" (Cant 5,2).

Copla 2: siempre la Pasión a lo lejos.

Copla 3: aparición de Jesús a M.^a Magdalena tras la resurrección (Jn 20, 11-18).

Copla 4: aparición a los discípulos, mostrándoles las heridas de manos y costado (Jn 20, 19-23).

INTRODUCCION

Solo.—*En el Portal de Belén
las pastoras y zagales
entran a cantarle amores
al divino Verbo en carne.
De los Cantares del Sabio* 5
*toman letra que apropiarte
por ser sólo su hermosura
asunto de los Cantares.*

ESTRIBILLO

Todos.—*Vaya, vaya de festejo,
vaya de canto y de baile,* 10
*vaya de gusto y de gozo,
vaya de gracia y donaire.
Viva el Niño, viva,
viva el bello Infante.*

Una voz.—*Una pastorela* 15
que se le cante.

Todos.—*Y alternen a coros
todos los zagales.*
Viva el Niño, viva, 20
viva el bello Infante.

PASTORELA A SOLO

*Oyeme, Amor hermoso,
Lirio del valle,
con que te acalle
tantos suspiros
una canción:* 25
*Tuyos son mis afectos,
tuyas mis voces,
pues con veloces
dardos me hieres
el corazón.* 30

COPLAS A SOLO

1. *Aplica de tus labios
las maravillas
a mis mejillas
para inspirarme
tu dizección.* 35
*No hay aroma que iguale
con tus amores,
pues tus candores
colman de nectar,
llenar de olor.* 40

Todos.—*Oyeme, Amor hermoso...*

2. *Es tan dulce tu nombre,
que el que te llama
todo se inflama
en un suave,* 45
*divino ardor.
Qué mucho que se rindan
con tus arpones
los corazones
y te tributen* 50
puro su amor.

Oyeme, Amor hermoso...

3. *Negra soy, pero bella,
porque mi Amado
me ha hermoseado* 55
*como las pieles
de Salomón.
No miréis lo moreno
de mis colores,
pues los albores* 60
*de mi pureza
me robó el Sol.*

Oyeme, Amor hermoso...

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 19-819)

NOTAS.— V. 7º (1º del Nocturno III).

Para 3 voces (SAT), con 2 violines, 2 trompas y acompañamiento.

Poema lírico inspirado en un pasaje del Cantar de los Cantares, como lo explican los vv. 4-8. Sin embargo, no se alude a textos muy concretos; sólo al ambiente general de correspondencia amorosa. La excepción es la Copla 3, en la que si hay una versión bastante literal del libro citado:

"Tengo la tez morena, pero hermosa, muchachas de Jerusalén, ... como ... los pabellones de Salomón. No os fijéis en mi tez oscura, es que el Sol me ha bronceado" (Cant 1,5-6).

INTRODUCCION

Solo.—*Apalte la gente branca
porque la negla también
quiele entraí a vel al Niño
y habrá de hacer su papel.*

ESTRIBILLO

Todos.—*Chitito, callemos; 5
silencio, atended;
que con primor la negrilla
ha de cantar en Belén.*

Solo.—*Qué helmoso está el poltatico:
allí una mula se ve, 10
un buey por el otro lado,
Jezú, María y Jozé.*

Todos.—*Viva, viva la negrilla;
viva, que lo hace muy bien,
y que con su linda gracia 15
cante al Niño la cumbé.*

Solo.—*Yo quiero cantal
con mucho placel,
que el Niño a la negla
la quiele muy bien. 20*

Todos.—*Ay, le le le lé,
toca la cumbé,
que al Niño le agrada
aquesta tonada;
cante su mercé. 25*

COPLAS A SOLO

1. *Niño mío, yo quería
con la gente branca ser
tan branca como la nieve
y no te quiero ofender.
Como te contemplo inmenso 30
y vienes de Nazareth,
si no eres de color negro
viene de Angola también.*
2. *Yo quería darte un beso
en tu pequito pie, 35
que la boca es de tu Mare
que dice "osculéame".
No deseches la negliya
por el calbón de su tez:
Mira que el alma te adora 40
y yo también sé que él.*
3. *Bendita la Mare tuya
y bendito San José:
Esta porque te parió,
porque no es tu pare Aquel. 45
La Mare que te parió
es donceyita también,
y el santo que no te engendra
dicen que tu pare es.*
4. *La mula me está milando, 50
y sin duda alguna es
que de velme se ha espantado
y se vuelve del levés.
Adiós, Niño de mi vida,
que ya te volvelé a vel. 55
Bendita tu hermosa cala.
Y se acabó la cumbé.*

Todos.—(Tras cada copla)
*Ay, le, le, le, lé,
toca la cumbé,
que al Niño le agrada 60
aquesta tonada;
cante su mercé.*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 28-1082)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 5 voces (SATB y Tiple solista), con 2 violines, 2 trompas y acompañamiento.

Ya quedó dicho cómo los poemas de negros, tan representativos, se han perdido casi por completo de los legajos con música manuscrita y también se explicó que este hecho puede deberse a que tuvieron más aceptación y se los quedaron los Maestros para intercambiarlos con los músicos de otras iglesias. Porque no cabe duda de que son casi siempre composiciones de gran atractivo.

Cantando con ritmo de cumbé, la negrilla solista no olvida ni siquiera en el Portal el color de su tez; sólo la Copla 3.^a es ajena a tal preocupación, que debió ser para los de su raza un problema constante por las humillaciones a que eran sometidos, casi como si fueran gentes inferiores. En la 4.^a, en cambio, vuelve al primer plano de nuevo idéntico problema, agravado ahora porque hasta los mismos animales no han dejado de advertir la anomalía, con lo que la humillación de la infeliz negrilla no tiene ya límite ni medida.

— CCXI —
NAVEGANDO DIOS HOMBRE

Esteban Redondo

1784

INTRODUCCION

Solo.—*Navegando Dios hombre
al mundo viene:
prevénganse las salvas
dulces y alegres.*

ESTRIBILLO

Todos.—*Vamos cantando,* 5
*todo se apreste;
haya tonada
sin detenerse.*

Solo.—*Cántela Antona,*
pues ella tiene 10
*para tonadas
gracia y sainete.*

Antona.—*Vaya una nueva;*
ya, sí, atendedme,
y que repita el coro. 15
¡Alto, a aprenderle!

TONADILLA A SOLO

*Cuando del mundo escuchas
tristes lamentos,
vientos,*
vientos cruzando bajas 20
*a dar remedio,
medio,
medio, fin y principio
de mi consuelo.*
Tiende las velas, 25
*bate los remos,
y hacia la playa lleguen
nuestros deseos.*

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|---|
| <p>1. <i>Pues la nave divina
llega a la playa,</i> 30
<i>haya,</i>
<i>haya remedio a toda</i>
<i>nuestra desgracia.</i>
<i>Gracia,</i>
<i>gracia de gracias busquen</i> 35
<i>en ti las almas.</i></p> <p>Todos.—<i>Tiende las velas,</i>
<i>bate los remos,</i>
<i>y en el mar de tus glorias</i>
<i>hallen el puerto.</i> 40</p> <p>2. <i>Para salvar al mundo</i>
<i>te has disfrazado.</i>
<i>Hado,</i>
<i>hado feliz es verte</i>
<i>hoy encarnado.</i> 45
<i>Prado,</i>
<i>prado, collado y selva</i>
<i>se han alegrado.</i></p> <p>Todos.—<i>Tiende las velas,</i>
<i>bate los remos,</i> 50
<i>y haz lleguen vuestras naves</i>
<i>a salvamento.</i></p> | <p>3. <i>Ese varón bendito</i>
<i>y esa doncella,</i> 55
<i>ella,</i>
<i>ella intacta y el santo</i>
<i>son nuestra estrella.</i>
<i>Bella,</i>
<i>bella gracia se junta</i>
<i>en él y en ella.</i> 60</p> <p>Todos.—<i>Tiende las velas,</i>
<i>bate los remos,</i>
<i>que de buena esperanza</i>
<i>este es el puerto.</i></p> <p>4. <i>Haced, dueño querido,</i> 65
<i>que las zagalas</i>
<i>galas,</i>
<i>galas de virtud aprecien</i>
<i>para sus almas.</i>
<i>Palma,</i> 70
<i>palma inmortal que a todos</i>
<i>visto de gracia.</i></p> <p>Todos.—<i>Tiende las velas,</i>
<i>bate los remos,</i>
<i>y paz de final gracia</i> 75
<i>haz que alcancemos.</i></p> |
|---|---|

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 28-1084)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 7 voces (SAT y SATB), con 2 violines y bajo.

De nuevo Jesús es recibido con salvas de júbilo al arribar a la playa del mundo en una hermosa nave. Es otro símbolo que se reitera y se ha comentado ya antes.

Las "salvas dulces y alegres" (vv. 3-4) son las seguidillas de las que podemos admirar aquí hermosos ejemplos llenos de inspiración y ritmo, además de la originalidad que les confiere la estructura llena de expresiones en forma de ecos y otros versos complementarios. El verso en eco sirve además para anticipar la palabra con que se inicia el verso siguiente.

V. 12: "sainete" es voz que tiene aquí el significado de "salero": el salero y la sartura necesarios para interpretar con propiedad un sainete.

SOLDADITO QUE VIENES DESNUDO

Esteban Redondo

1785

ESTRIBILLO

*Soldadito que vienes desnudo
a acuartelarte en un pobre portal,
¡qué pena me das!
En noche tan fría
¡buena la tendrás! 5
El pesebre cubierto de nieve
y la posada de par en par.
¡Qué pena me das!,
que el rubio cabello escarchado traes
y el cierzo cruel te hace tiritar. 10
Ea, ea, valor,
padecer y penar;
que así llegarás
a ser capitán.*

*2. Como eres soldado,
vienes a parar
a Belén que llaman
la casa de pan.
¿No es Belén muy chico? 35
Pues ¡quién dice, ¡ay!,
saldrá de esta tierra
un gran capitán?
De nuestros mayores
oímos acá 40
que el soldado este
regirá a Judá.
Ea, ea, valor...*

*3. No vendrá con truenos
ni gente de armar, 45
sino desnudito
y sin vanidad.
Ojalá Tú fueras,
que todos están
con gran confianza 50
que los salvarás.
Desde que en las pajas
te vi reclinar,
el día nos viene,
la noche se va, 55
Ea, ea, valor...*

COPLAS A DUO

*1. En tanto que al sueño 15
rindiendo te vas,
contarte pretendo
mi bien y mi mal.
Ya sabrás, mi vida,
aunque eres rapaz, 20
la historia antigua
de Eva y de Adán.
Yo por mis pecados
les vine a heredar,
que es suya esta tierra 25
que pisando estás.*

*Todos.—Ea, ea, valor,
padecer y penar;
que así llegarás
a ser capitán. 30*

*4. A cuanto te digo
te miro callar;
mas mucho me dices 60
sólo con mirar.
Todo el portalejo
se ha visto llenar
de zagales ricos
de sinceridad.
Llegad, zagalejos 65
todos, a adorar
al soldado hermoso
que presente está.
Ea, ea, valor...*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 28-1088)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 6 voces (AT y SATB), con 2 violines, 2 trompas y acompañamiento.

Poema lírico; nada heroico, a pesar del comienzo, que puede hacer esperar un villancico "militar". Si se llama soldado a Jesús (vv. 1, 31, 41 y 67) es en recuerdo de la promesa bíblico-mesianica tan divulgada de que Belén será patria del capitán poderoso que traerá la salvación para Israel (Miq 5,1).

— CCXL —
AL DIVINO, AL LUCIENTE

Antonio Caballero

1789

Solo.—*Al divino, al luciente
Sol de los soles
traigo una tonadilla
de mil primores.*

Todos.—*Echala si es gustosa; 5
cántala, vamos;
y si es graciosa, todos
la repitamos.*

Solo.—*Allá va mi tonada,
pero os advierto 10
que, si agrada al concurso,
me den el premio.*

Todos.—*Ya conformes y unidos
la voz templemos,
y a cantarla contigo 15
nos preparemos.*

TONADA

*Dicen que, Sol hermoso,
naces con alas,
y que todos los males
con ellas sanas. 20
Bátelas, Niño,
para borrar del mundo
tantos delitos.*

Todos.—*No te ocultes, mi Bien,
no te vayas, 25
no se escondan tus luces
entre las pajas,
pues en tinieblas quedo
si tú me faltas.*

COPLAS A SOLO

1. *Tiene tu luz ardiente 30
tal eficacia,
que a la nieve calientas
y al fuego apagas.*

*Diganlo aquellos 35
corazones helados
entre el incendio.
No te ocultes, mi Bien...*

2. *Cuando en el sacro Oriente
tu esplendor raya,
a los valles alegras 40
y a las montañas.
Hablen los santos
que, esperando en el seno,
son consolados.*

No te ocultes, mi Bien... 45

3. *Eres Sol de justicia
que con tu llama
al pecador alumbras
y al justo inflamas,
pues que tus rayos 50
benefician a todos,
buenos y malos.
No te ocultes, mi Bien...*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 13-634)

NOTAS.—V. sin número de orden.

Para 5 voces (SATB y solo de Soprano), con 2 violines, 2 trompas y bajo.

Poema lírico que podría llamarse con toda justicia "de seguidillas". Estas, en efecto, lo llenan todo de principio a fin; las hay simples (las cuatro primeras), y compuestas (Tonada y Coplas); y quedan finalmente los versillos que se repiten por el coro y forman una sextilla de romance, pero con ritmo de seguidilla también.

INTRODUCCION

Solo.—*Ahora llegan dos pastores
al parecer revestidos
de los filósofos raros
Demócrito y Heráclito.
Uno ríe a carcajadas, 5
el otro llora hilo a hilo,
y arman de risa y de llanto
un músico laberinto.*

ESTRIBILLO

Todos.—*Dejad que lleguen,
que sus delirios 10
nos han de dar un rato
muy divertido.*

Solo.—*A Belén voy porque dicen
(Dem) que ha nacido la alegría,
y soy tal que siempre me hallo 15
donde hay placer, gusto y risa.*

Solo.—*A Belén voy donde halle
(Her) mi pena mayor fatiga,
que ver a Dios en miserias
es dolor que martiriza. 20*

Todos.—*Atención; veamos
lo que el Niño estima:
si la pena y llanto,
si el placer y risa.*

COPLAS A SOLO

- | | | | |
|---|----|---|----|
| Dem. — <i>Cuanto mis ojos alcanzan
a ver de noche y de día,
todo es para mí motivo
de placer, contento y risa.</i> | 25 | Dem. — <i>De ver que Dios viene al mundo
para darle al hombre vida,
en mí el placer se acrecienta
sin término ni medida.</i> | 60 |
| <i>En el pecho me hacen
sutiles cosquillas,
la sangre retoza,
me bullen las tripas.</i> | 30 | <i>En el pecho me hacen...</i> | |
| <i>Las entrañas todas
me saltan y brincan
hasta que en chorradas
reviento de risa.</i> | 35 | Her. — <i>De ver que un Dios imposible
por mí padece desdichas,
me lleno tanto de pena
que soy de lágrimas mina.</i> | 65 |
| <i>¡Ja, ja, qué gusto tan grande!
¡Ja, ja, qué grande alegría!</i> | | <i>El sin gusto ahoga...</i> | |
| Her. — <i>Todo cuanto miro y veo
mi corazón martiriza
y en lágrimas me deshago
del dolor a que me excita.</i> | 40 | Todos. — <i>Atención; veamos
lo que el Niño estima:
si la pena y llanto,
si el placer y risa.</i> | 70 |
| <i>El sin gusto ahoga,
el dolor lastima,
el anhelo cansa
a un alma afluída
y el pecho está lleno
de melancolía,
hasta que de llanto
arroyos vomita.</i> | 45 | Dem. — <i>Al ver en pobres pañales
al Niño, me mueve a risa
contemplar cómo los hombres
en sus vestidos deliran.</i> | 75 |
| <i>¡Ay, ay, qué pena tan grande!
¡Ay, ay, qué grande fatiga!</i> | 50 | <i>En el pecho me hacen...</i> | |
| Todos. — <i>Atención; veamos
lo que el Niño estima:
si la pena y llanto,
si el placer y risa.</i> | 55 | Her. — <i>Al mirar tanta pobreza
en la majestad divina
me mueve a llanto en los hombres
de sus modas la manía.</i> | 80 |
| | | <i>El sin gusto ahoga...</i> | |
| | | Todos. — <i>Atención; veamos
lo que el Niño estima:
si la pena y llanto,
si el placer y risa.</i> | 85 |

(Archivo de la C. R. Manuscrito, Legajo 9-536)

NOTAS.—V. 7.^o (1.^o de) Nocturno III).

Para 9 voces (SATBB y SATB), con 2 violines, 2 oboes, 2 cornos, bajón y acompañamiento.

Es éste el primer villancico que transcribimos del celebre Mitro. Balias, cuya música se cantó por toda España y que envió sus obras a la Capilla R. desde la Catedral de Córdoba.

El teatral poema es de gran interés, tanto por la personalidad de los famosos protagonistas (a los que curiosamente se presenta como pastores), como por sus actitudes, satirizadas de acuerdo con sus teorías filosóficas. El Niño de Belén es invocado como juez y testigo de dos actitudes vitales, no contradictorias, sino conaturales ambas y alternantes en la vida del hombre (vv. 21-24).

En lo estructural se distinguen claramente dos partes por la asonancia arromanzada de todo el poema: hasta el v. 12, rima en *-to*; y desde el v. 13 hasta el fin, en *-ta*.

ESTRIBILLO

Todos.—*Silencio, quedito;
callad, que descansa
Dios recién nacido
en catre de pajas.
No surquen su esfera* 5
*ni plumas ni escamas;
los vientos no soplen,
deténgase el agua.
No, no le despierten* 10
*al Niño del alma.
Silencio, quedito;
callad, que descansa
Dios recién nacido
en catre de pajas.*

COPLAS A SOLO

1. *Pastores, no hagáis ruido;* 15
*guardad silencio, zagalas,
que duerme entre paja y heno
quien a redimirnos baja.*
- Todos.**—*Silencio, quedito...*
2. *Aves que el viento voláis,* 20
*no hagan ruido vuestras alas,
que despertarán al Niño,
imán de todas las almas.*
- Todos.**—*Silencio, quedito...*
3. *Fuentes, detened el curso* 25
*de esas cristalinas aguas,
no hagan ruido al quebrarse
entre las guijas de plata.*
- Todos.**—*Silencio, quedito...*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 20-853)

NOTAS.— V. 8º (2º del Nocturno III).

Para 4 voces (SATB), con 2 violines, flauta, 2 trompas en mi y acompañamiento.

Con el primer verso idéntico ya hemos transcrito otro poema cantado en 1701: el nº XLVIII. El Estribillo no carece de ciertos valores poéticos, tal vez por usar ese verso primero de sabor más cercano al auténtico y más valioso primitivismo de los Cancioneros.

V. 6: sinécdoque de la parte por el todo. Algunos aciertos también en las Coplas: El Niño es "imán de las almas" (V. 23); "entre las guijas de plata" (v. 28), etc.

— CCC —
YO VENGO ESAFORAO

Agustín de Casas

1805

Patán.—*Yo vengo esaforao
huyendo por esos cerros
a ver si encuentro al Chicote
que ha nacido, y vello quiero.*
—¿Y a qué has venido, Pascual? 5

Patán.—*A cantarle a mi Chicuelo
—Pues ¡tú no sabes cantar!*

Patán.—*¿No sabo? ¡Ya lo veremos!*
—*Sois hombre de mucho humor.*

Patán.—*Pascual soy, y estarme atentos.* 10
—*Y en el cortijo ¿qué hacéis?*

Patán.—*Soy el amo y el casero.*
—*¿Guardas pavos?*

Patán.— *Sí, señor.*
—*Es muy propio para ello.*

Todos.—*Pascual alegre entra* 15
cantando en el portal,
y si al Niño le gusta
el premio le dará.

Patán.—*Yo estoy rebosando* 20
de gusto y placer
de haber ya encontrado
a todo mi bien.

COPLAS A SOLO

1. *¡Qué lástima te tengo,*
Niño querido, 25
de verte en un establo
pasando frío!

Todos.—*Pascual alegre entra...*

2. *Si quieres que te lleve*
a mi cortijo, 30
vendrán tu maire y paire
también contigo.
Pascual alegre entra...

3. *En él no falta ropa*
para abrigarte, 35
pues también tendrán frío
tu paire y maire.
Pascual alegre entra...

4. *Si te duermes, Chicote,*
yo me retiro, 40
y te echaré una manta
para tu abrigo.
Pascual alegre entra...

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 18-772)

NOTAS.— V. 8º (2º del Nocturno III).

Para 5 voces (SSAT y bajo solista), con 2 violines, 2 oboes, 2 trompas, bajón y bajo.

Para que nadie se extrañe del tono y el lenguaje exageradamente rústicos del poema, la misma portada nos pone sobre aviso: "Villancico del Patán". Las expresiones más vulgares salpican los versos del comienzo en que Pascual dialoga con distintos miembros del Coro, en estructura de romance octosílabo (el verso 1 tiene 7 sílabas).

En las Seguidillas de las Coplas, en cambio, el tono, dentro de su ambientación llena de popular naturalidad, es más digna, sin duda por ser algo salido del alma. La segunda (vv. 28-31) la cantaban en Trevélez con idénticas palabras, aunque en el contexto de un villancico por completo diferente y que terminaba así:

*"Ya tenemos disculpa
si nos dormimos,
pues también en las pajas
se duerme el Niño".*

— CCCI —
A UN LADO, SEÑORES

Anónimo

1807

Coro.— <i>A un lado, señores, que viene al Portal el zagal de antaño queriendo cantar. Que venga en buen hora, que esperando está todo este concurso que viene a escuchar.</i>	5	<i>y por eso mismo le quiero arrullar, porque una Presona también es de allá. Afuera, que invoco y he de incomodar al que me estorbare que entre en el Portal.</i>	20 25
Solo.— <i>Aparten, señores, porque voy a entrar; si no jacen lao voy a rempujar.</i>	10	Coro.— <i>¡Qué bravo que estás!</i> Solo.— <i>Estoy que reviento por querer cantar.</i>	
Coro.— <i>Por aquí entrar puedes, por aquí hay lugar.</i>		Coro.— <i>¿Sabes algo nuevo?</i>	30
Solo.— <i>Por medio me cuelo, que mejor será, porque es el Chicote de la Trenidá;</i>	15	Solo.— <i>¿Qué más novedad que el haber nacido Dios en un portal?</i> Coro.— <i>Bien dice; escuchemos, que él se explicará</i>	 35

COPLAS

1. Solo.—*A este pobre mundo vienes
desnudito y a temblar;
mira que el mundo es muy malo
y que mal te ha de pagar.*
Coro.—*Ay, qué fineza,
ay, qué bondad,
que dejas el cielo
viniendo a penar.* 40
2. Solo.—*Si trigo te jases, mira
te han de querer amasar,
unos para en Ti saciarse
y otros para más medrar.* 45
Coro.—*Ay, qué fineza...*
3. Solo.—*La paja de este pesebre
te la quieren colciar,
que hogaño no ha-bido mucha
y hay muchos a quien pensar.* 50
Coro.—*Ay, qué fineza...*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 5-437)

NOTAS.—V. 8º (2º del Nocturno III).

Para 5 voces (SSAB y tenor solista), con 2 violines, 2 trompas y bajo. El "patán" del número anterior debió gustar, y aquí lo tenemos de nuevo. Posiblemente el poeta tiene presente aquel modelo al componerlo, pues en los vv. 2 y 3 se dice que es el mismo "zagal de antaño". Desde luego, su estilo no se ha refinado. El éxito de tal clase de villancicos se comprueba también por el hecho de que éste en concreto lo cantaban aún hace muy pocos años en un convento granadino (Carmelitas Calzadas), y la monja solista comentaba que lo había escuchado y aprendido en el convento de Tréver.

— CCCXVIII —
POR TODA LA ESFERA

Antonio Caballero

1816

*Por toda la esfera
va un Sol disfrazado
y una Luna llena
sin tener un cuarto.
Su establo le ofrece
un buey cortesano,
que el buey más que el hombre
conoce a su amo.*

5

COPLAS A SOLO

1. *María se desconsuela
de verse sola en su parto;
y aunque a voces nos explica,
toma el cielo con las manos.*

10

Todos.—*Por toda la esfera
va un Sol disfrazado
y una Luna llena
sin tener un cuarto.*

15

2. *Parió y paró su tristeza
en admiración y pasmo
de ver a un Dios que es tan grande
y con la leche en los labios.
Por toda la esfera...*

20

3. *Todo el cielo se echó a pechos;
pero si el Niño ha pensado
que hizo mucho en mantenerla,
ella más en sustentarlo.
Por toda la esfera...*

25

4. *Tapóle a Jesús la boca
con sus pechos soberanos,
para que nunca pronuncien
mas que piedades sus labios.
Por toda la esfera...*

30

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 6-469)

NOTAS.— V. 2º del Nocturno I.

Para 3 voces (SAB), con 2 violines y bajo.

El manuscrito no lleva indicación de fecha, aunque sí el nombre de A. Caballero como autor de la música.

V. 4: Alusión a la pureza total de María.

— CCCXXXV —
PARA DIVERTIR AL NIÑO

Antonio Luján

1818

ESTRIBILLO

—Para divertir al Niño
mi gracejo sólo basta,
pues en castellano idioma
cantaré con mucha gracia.

—Diga usted quién es, amigo, 5
para ver si es que nos cuadra.

—Yo soy un jardinero.

—¿De qué tierra?

—Soy de España.

—¿Y qué intenta?

—Cantar quiero

al Chiquito de mi alma 10
en idioma jardinero
una pulida tonada.

—Cante usted.

—Pues eso sólo
era lo que yo buscaba.

Todos.—Cante pues el jardinero 15
tonadilla castellana.
Echela; no se detenga,
que el auditorio la aguarda.

COPLAS A SOLO

— CCCLXV —
 ABRIRSE, JIÑORES

Antonio Caballero

Sin fecha

- Patán.—Abrirse, jiflores
 y darme lugar;
 esparramaítos,
 que quiero colar.
- Todos.—Déjenlo venir, 5
 permitanlo entrar,
 que por su inocencia al Niño le agrada
 y todos sabemos que es el patán.
- Patán.—¡Eh, vamos ligero abriéndome rancho,
 que traigo un cudiao de mucha entía; 10
- Uno.—Adiós, buen amigo.
- Patán.—Adiós, camaráa.
 ¿Habrá agora forma de ver a la Jembra,
 al tío Jusepe y al bello Zagal?
- Uno.—¿Qué cuidado os trae? 15
- Patán.—Me trae un cudiao de mucha entía.
- Todos.—Déjenlo venir, permitanlo entrar,
 que por su inocencia al Niño le agrada
 y todos sabemos que es el patán.

RECITADO

- Patán.—Decidme, Niño hermoso, 20
 sin andar por rodeos:
 ¿es verdad lo que díz, que en galanteos
 desde el cielo bajaste a ser esposo,
 que la novia la hiciste y que es de barro?
 Pues, si yo no me marro, 25
 así mos lo asegura
 siempre que mos pedrica el pae cura;
 y según me magino,
 el cura no va fuera de camino.
 Yo no me meto en que sea u no sea; 30
 mas la moza, Jiflor, es probe y fea.
 Sobre ser jorrorosa y su pobreza,
 también tiene un chichón en la cabeza
 de un trunfo que le dio junto a un madroño
 allá en tiempo de Adán argún dimoño. 35
 Con esto ya se ve, entenderse deja
 que, a más de estar encenque, es también vieja;
 y tú, Niño y galán, serrao el puño,
 creo que es ya pasión más que caruño.
- Todos.—Déjenlo venir, permitanlo entrar, 40
 que por su inocencia al Niño le agrada
 y todos sabemos que es el patán.

COPLAS A SOLO

1. *Bien jecho está lo que has jecho,
que ya yo me guelvo atrás.
Bien haiga la boda en que
tales mudanzas se dan.* 45

Todos.—Déjenlo venir...

2. *Porque dende que ha casado
tan otra la novia está,
que si entonces era un dianche
agora es una deidad.* 50

Todos.—Déjenlo venir...

3. *Era enferma y ya es güena,
era pobre y rica es ya,
y puesta en gracia de Dios,
se le derrama la sal.* 55

Todos.—Déjenlo venir...

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 17-748)

NOTAS.— V. sin número de orden. Para 5 voces (SATB y Bajo solista), con 2 violines, bajón y acompañamiento.

Un nuevo poema "de rústicos", y que, como algún otro transcrito antes, también lleva el calificativo de "el patán". El papel central lo canta un solista con voz de bajo que, con sus vulgarismos exagerados y abundantísimos, imposibles de comentar todos, haría las delicias del público.

La primera parte es verdadero teatro, mientras que, a partir del Recitado, el monólogo del solista sólo es interrumpido por un único comentario del Coro que se repite hasta cuatro veces, además de las dos que ya se había cantado al comienzo.

Vv. 34: *trunfo*, por *triunfo*. Aquí tiene el sentido de golpe; pero no físico: el golpe moral del engaño por parte del demonio y que fue motivo del pecado original.

Vv. 39: el vulgarismo es aquí exageradísimo al decir *caruño* por *carino*, aunque sospechamos la influencia y la necesidad de la rima; por eso, quizás tenga parte también de ripio.

Copla 1: Se juega con un doble elemento: en estas bodas de Dios con la naturaleza humana, ésta ha cambiado, ha sufrido una benéfica transformación; y por otra parte se alude a la celebración habitual de las bodas con "mudanzas" de baile.

V. 50: "Dianche": demonio o diablo. "Es una voz vulgar y muy usada de los ignorantes, pareciéndoles que con la mudanza de las letras evitan la malicia de la significación" (D. de A.).

V. 56: "Derramar sal" significa aquí que le sobra gracia, gracia divina, como ha dicho el verso anterior; y también humana, ya que la transformación ha sido completa.

INTRODUCCION

Solo.—*Al Portal Bato y Benita
vienen a gastar la paga;
él habla como por sueños,
y ella entre sueños habla.*

ESTRIBILLO

Todos.—*Sigan, no se detengan,
que con mil gracias
han de mirar sus guerras
pacificadas.*

5

DIALOGO DE BATO Y BENITA

—Vamos a Belén, Benita.		—Calla, Benita,	35
—Segurito que yo vaya	10	Benita, calla,	
si no me haces una "aquella".		pues mi costilla	
—¿Qué es una "aquella"?		a eso no alcanza.	
—Una capa con una punta.		—La hija de la viuda	
—La mía está muy bien apuntada		está tan engalanada:	40
y te puede servir.	15	tiene zapatos azules	
—Nones, que yo no la quiero parda.		con la hebillas de nácar,	
—Pues, ¿cómo la quieres?, grito.		y un guardapiés con picado,	
—¿Cómo la quiero? De grana.		y una cinta a la garganta	
—Calla, Benita,		con el vano al hombro izquierdo	45
Benita, calla,	20	y una pluma muy salada.	
pues mi costilla		—Calla, Benita,	
a eso no alcanza.		Benita, calla,	
—Pues la hija del barbero		o el unto de Palermo	
tiene basquiña y casaca		habrá por barba.	50
con una franja de oro	25	—Descalcita estoy,	
que de ancho tiene una cuarta.		que al corazón pasa	
—Calla, Benita,		el guardapiés y mantilla	
Benita, calla,		de balleta que en Dios haya.	
o el unto de Palermo		Y para mirarme así,	55
habrá por barba.	30	me hubiera estado en mi casa.	
—La mujer del cortador		—Calla, Benita,	
tiene de felpa una saya,		Benita, calla,	
y un rico manto de lustre,		o el unto de Palermo	
y unos vuelos que le arrastran.		habrá por barba.	60

COPLAS A SOLO DE BENITA

1. *Vuelos de holanciarín quiero
volando, porque si hay falta,
de un vuelo según mi genio
aquí me verás volada.*
- Todos.—*Sigan, no se detengan,* 65
*que con mil gracias,
han de mirar sus guerras
pacificadas.*
2. *Con picado un guardapiés
quero de China canaria;
y si el picado no es bueno,* 70
presto me verán picada.
- Todos.—*Sigan, no se detengan...*
3. *Unos primorosos guantes
quero de seda encarnada;* 75
*si no me los traes presto,
hemos de andar a guantadas.*
- Todos.—*Sigan, no se detengan...*
4. *Un manto de punta pido
con punta de media vara;* 80
*y hasta que la punta vea,
he de estar de punta en casa.*
- Todos.—*Sigan, no se detengan...*

{Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 13-643}

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 6 voces (SATB y solistas Alto y Bajo), con 2 violines y acompañamiento.

Poema dramático-satírico-costumbrista cuyos protagonistas son interpretados, Benita por un Contralto, y por un Bajo el marido. Como se trata de un matrimonio de rústicos, es normal el uso de ciertas expresiones nada refinadas: "El unto de Palermo" (golpes), "nones", "mi costilla", etc.

Sobre las aspiraciones de Benita a ponerse elegante, parece que hiciera suyas las palabras de aquella criada de un entremés: "Tenga la mujer buen guante, / buen zapato, buena media, / mantilla limpia y basquina / bien plegada y algo hueca: / que en la calle sólo luce / lo que se ve por defuera".

(Citado por F. Díaz Plaja en *La vida española en el siglo XVIII*, p. 197).

Coplas: Subrayamos un amplio juego de palabras en cada una.

V. 61: "Holanciarín: género de lienzo muy delgado y claro que se fabrica en... Holanda" (D. de A.).

— CCCLXXXI —
COMO EL ALCALDE BARTOLO

Antonio Caballero

Sin fecha

INTRODUCCION

Solo.—*Como el alcalde Bartolo
ha cumplido su trigüero,
hay pretendientes a mares
en Belén para el empleo.*

ESTRIBILLO

Todos.— <i>Vayan llegando, vayan viniendo, que el que lo mereciere no irá sin premio.</i>	5
Solo.— <i>Un hidalgo anda que vuela, un paje bebe los vientos, un mayordomo pretende, un cañero quiere serlo.</i>	10
Todos.— <i>Muy buena gente, grandes sujetos. Todos sus memoriales presenten luego, que sin su merecido no se irán ellos.</i>	15
Todos.— <i>Vayan llegando...</i>	

COPLAS A SOLO

- | | | | |
|--|----|--|----|
| 1. Yo soy un hidalgo antiguo
y doy la ley a este pueblo
verificando imposibles,
porque doy lo que no tengo. | 20 | 3. Yo soy un gran mayordomo
fornido y alto de cuerpo,
y aunque otra casa no tenga,
el papel será muy bueno. | 55 |
| La vara de alcalde
es mía por eso
y porque lo otro
y porque por esto
y porque yo sólo
soy quien la merezco. | 25 | La vara de alcalde
déseme al momento
porque soy muy alto,
porque soy bien hecho
y ando bien vestido,
que hoy es todo el cuento. | 60 |
| Todos.—Echenlo fuera,
échenlo presto,
porque de hierros trata
sin ser herrero
y volver quiero en oro
todas sus hierros. | 30 | Todos.—Echenlo fuera,
échenlo presto,
que de exterioridades
caso no hacemos,
pues los más bien vestidos
son los jumentos. | 65 |
| 2. Yo ha diez años que a mi amo
de paje le estoy sirviendo
sin más premio que esperanza,
que es sueño de hombres despiertos. | 35 | 4. Yo soy un cañero astuto
que vivo de mis sogueos,
y como la plata corra,
hay agua cuanta yo quiero. | 70 |
| La vara de alcalde
que se me dé quiero,
pues son tan notorios
mis merecimientos
probando los platos
con garbo y aseo. | 40 | La vara de alcalde
me tendrá contento
tomando de pronto
muy lindos dineros,
y me verán todos
ser hombre de peso. | 75 |
| Todos.—Echenlo fuera,
échenlo presto,
que ya los lameplatos
no tendrán puestos
porque ya está acabada
la era de necios. | 45 | Todos.—Echenlo fuera,
échenlo presto,
que en Belén intereses
son desaciertos,
pues que el Niño de gracia
todo lo ha hecho. | 80 |
| | 50 | | |

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 14-659)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 5 voces (SATB y Soprano solista), con 2 violines, y acompañamiento.

Poema satírico-costumbrista "de varios oficios" que se disputan la vara de alcalde. El Coro, en sus respuestas, intenta hacer una filosofía del sentido común.

Y. 2: "triguero" en vez de trienio: tres años de alcalde.

El hidalgo es pobre como las ratas: "doy lo que tengo". Y está orgulloso de su hidalguía (vv. 20, 28, 29).

Bien merecería la respuesta del diablo de Quevedo a los hidalgos satisfechos de su antigua prosapia: "Que en la cancillería del infierno arrugase el pergamino... y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos" (en "Las zahurdas de Plutón", pp. 60-61 de *Los sueños*).

Al paje se le condena por "necio" (v. 51). Los pajes de los entremeses "están hambrientos" (como éste), "y son siempre golosos, embusteros y burlones" (Cortáreo, en la p. CLII de la Introducción a la *Col. de Entremeses*).

Todos los méritos del mayordomo se reducen a su buena figura y su traje, como un petimetre cualquiera con el que el coro no se anda a medias palabras llamándole más que asno.

— CCCLXXXIII —
COMO EN BELEN HA NACIDO

Antonio Caballero

Sin fecha

INTRODUCCION

Solo.—*Como en Belén ha nacido
el que es Verdad inefable,
un loco entre sencilleces
viene diciendo verdades.
No teme que le apedreen,
que es premio que suele darse
a los que verdades dicen
sin adorno de ropaje.* 5

ESTRIBILLO

Todos.—*¡Al loco, al loco, muchachos,
y no le dejemos!
que más suelto habla
cuando menos suelto.* 10

Solo.—*¿A dónde vas, loco?*

Loco.—*Cuidados ajenos.*

Solo.—*¿Quién te viste y calza?* 15

Loco.—*Estos cinco dedos.*

Solo.—*¿Conoces más locos?*

Loco.—*¿Pues qué? ¿Tú te has muerto?*

Todos.—*Al loco, al loco, muchachos,
y no le dejemos,
que más suelto habla
cuando menos suelto.* 20

Solo.—*¿Entiendes latines?*

Loco.—*No sé más que un Verbo.*

Solo.—*¿Al toro tñ has visto?* 25

Loco.—*Siempre que te veo.*

Solo.—*¿Atisbas la mula?*

Loco.—*Muchas estoy viendo.*

Todos.—*Al loco, al loco, muchachos...*

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Al portal un mozo viene</i> 30
 <i>en vestirse sin primero,</i>
 <i>y por lo galán merece</i>
 <i>que en Belén se le dé un puesto.</i></p> <p>Loco.—<i>Váyase a la calle,</i>
 <i>ya que es tan necio</i> 35
 <i>que unir quiere lo simple</i>
 <i>con lo compuesto.</i></p> <p>Todos.—<i>Váyase a la calle,</i>
 <i>váyase presto,</i>
 <i>porque mujer parece</i> 40
 <i>y es macho y bueno.</i></p> <p>2. <i>Un médico pobre sabe</i>
 <i>que el Niño está muy enfermo,</i>
 <i>y sin remedio a entrar viene</i>
 <i>para salir con remedio.</i> 45</p> <p>Loco.—<i>Váyase a la calle,</i>
 <i>que ya sabemos</i>
 <i>que, aun sin mandarlo Herodes,</i>
 <i>toca a degüello.</i></p> <p>Todos.—<i>Váyase a la calle,</i> 50
 <i>váyase presto,</i>
 <i>que lo espera el albéitar,</i>
 <i>su compañero.</i></p> | <p>3. <i>Un sacristán al pesebre</i>
 <i>camina con mucho aliento,</i> 55
 <i>porque con alma sincera</i>
 <i>puede al cabo hacer obsequio.</i></p> <p>Loco.—<i>Váyase a la calle,</i>
 <i>que yo no veo</i>
 <i>andar al cabo nunca</i> 60
 <i>quien busca el cielo.</i></p> <p>Todos.—<i>Váyase a la calle,</i>
 <i>váyase presto,</i>
 <i>que es cosa de mocosos</i>
 <i>el "rapaverunt".</i> 65</p> <p>4. <i>Una niña que ha cien años</i>
 <i>que logró su casamiento,</i>
 <i>viene a suplicar al Niño</i>
 <i>años de más y de menos.</i></p> <p>Loco.—<i>Váyase a la calle,</i> 70
 <i>que el Niño tierno</i>
 <i>viene a quitar del mundo</i>
 <i>todo lo viejo.</i></p> <p>Todos.—<i>Váyase a la calle,</i>
 <i>váyase presto,</i> 75
 <i>que aunque es una tarasca,</i>
 <i>no es día de eso.</i></p> |
|--|--|

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 14-661)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 5 voces (SATB y bajo solista), con 2 violines y acompañamiento.

Poema dramático satírico-costumbrista. El loco protagonista tiene más sentido común de lo que parece y demuestra que sigue siendo verdad aquello de "Ni son todos los que están...". El juicio del coro sobre las apariencias del elegante (vv. 38-41) coincide con el que emite Quevedo por boca de unos borrachos: "Todo se ha trocado ya, / todo al revés está vuelto; / las mujeres son soldados, / y los hombres son doncellos. / Los mozos traen cadénitas, / las niñas toman acero..." (en los citados *Poemas escogidos*, p. 253).

En cuanto al médico, se viene a la memoria el título de aquel soneto de Don Francisco titulado: "Boda de matadores y mataduras: esto es, un boticario (o médico) y la hija de un albéitar" (*Ibidem*, p. 205).

El sacristán es condenado por andar siempre rapando velas, y se hace un chiste con el sentido más grosero de la frase "tener velas" (vv. 62-65).

— CCCLXXXIV —
COMO LOS NIÑOS DEL CORO

Antonio Caballero

Sin fecha

INTRODUCCION

*Como los niños del coro
en Belén su papel hacen,
picando hoy de ingeniosos
nos brindan mil novedades.
Sin temor de la pobreza 5
hacen versos con mil sales,
porque hay sujetos de ingenio
que premian habilidades.*

ESTRIBILLO

*Ea, muchachos,
vamos con aire, 10
que no son cada día
las Navidades.
Que si por hacer versos
locos os hacen,
os lo dicen de envidia, 15
porque no saben.
Ea, muchachos,
vamos con aire,
que no son cada día
las Navidades. 20*

Solos.—*Décimas decir puedo.
—Y yo un romance.
—Yo formaré un soneto.*

Todos.—*Eso no vale,
que si no es cosa nueva 25
nos dirán: ¡pase!*

Solo.—*Pues vayan unos versos
que, con dos haces,
den que leer al docto
y al ignorante. 30*

Todos.—*Bien discurredo.
Pase adelante,
y salgan seguidillas
con novedades.*

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Este Clavel amante</i> 35
 <i>si llora males</i>
 <i>es porque mis socorros</i>
 <i>vengan a mares.</i>
 <i>Dios adorado,</i>
 <i>¿cómo pagar yo puedo</i> 40
 <i>favores tantos!</i></p> <p>2. <i>Si sólo como nada</i>
 <i>soy a tu vista,</i>
 <i>¿dónde por qué, Sol amado,</i> 45
 <i>tanto me miras.</i>
 <i>Tuyo soy blanco</i>
 <i>donde por mi remedio</i>
 <i>te estás mirando.</i></p> <p>3. <i>Alámbente, Monarca,</i>
 <i>que, Soberano,</i> 50
 <i>a todos te descubres</i>
 <i>buenos y malos.</i>
 <i>Divino encanto,</i>
 <i>oh Sol amante mío,</i>
 <i>por Ti me abraso.</i> 55</p> | <p>4. <i>Entre pajas ondeas</i>
 <i>tu pelo rojo</i>
 <i>que, aunque arrastra a tantos,</i>
 <i>para mí es oro.</i>
 <i>Aunque soy basto,</i> 60
 <i>ojalá que formarás</i>
 <i>trono en mis brazos.</i></p> <p>5. <i>La mesa soberana,</i>
 <i>graciosa y llena,</i>
 <i>de la gracia a las ricas</i> 65
 <i>aras hoy presta.</i>
 <i>Haz, Soberano,</i>
 <i>salir tus alabanzas</i>
 <i>ex ore infantium.</i></p> <p>Todos.—(Tras cada Copla)
 <i>Graciosa idea,</i> 70
 <i>cosa de pasmo;</i>
 <i>es muy justo que todos</i>
 <i>la repitamos.</i></p> |
|--|---|

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 14-662)

NOTAS.—V. sin número de orden.

Para 5 voces (SATB y Soprano solista), con 2 violines, 2 trompas y acompañamiento.

En el Archivo (legajo 24,960) existe otra versión musical de este poema. Es del Mtro. Juan Pedro de Góngora, para 4 voces. En ambos casos se trata de villanacos "para los seises", y de ninguno conocemos la fecha.

En lo literario hay ciertas variantes: En la versión de Góngora faltan las Coplas 2ª y 5ª; y se suprimen los versos 31-34. La cuarteta anterior dice:

"Pues vayan unos versos / que al Niño agraden
en alabanza suya / y de su Madre" (vv. 27-30).

Vv. 21-26: interesantes para conocer el desinterés en que se tenían otros tipos de versos que no fueran seguidillas, como las que llenan el poema tras el romance-introducción y que son compuestas a partir de las Coplas.

HOY AL PORTAL HAN LLEGADO

Antonio Caballero

Sin fecha

INTRODUCCION

*Hoy al Portal han llegado
cuatro gitanos que vienen
a ofrecer al Niño-Dios
mil rendidos parabienes.*

ESTRIBILLO

*Ya vienen de jaques, 5
ya vienen de majos
con sus espadines
medio atravesados,
y aprender oficio
quieren muy ufanos. 10*

*Pues entren y pidan
al Niño-Dios algo,
que a todos atiende
su amor soberano.*

Solos.—Yo quiero zer zastre. 15
—Yo, zer zirujano.
—Y yo, zapatero.
—Y yo, boticario.

Todos.—Pues cántese al Niño 20
tonada de garbo
y el coro repita
con gusto y agrado.

COPLAS A SOLO

1. *En ziendo yo zastre
oz jaré un vestfo 25
de tela de oro
muy grande y cumplio.*

Todos.—¡Jele que jele,
jala, mi Niño;
vamos a cuentaz,
vamos, Dios mío; 30
Y perdona las faltaz
del gitanillo.

2. *A zer zirujano
me inclina mi brfo 35
por curar laz llagaz
que oz jaga el judfo.
¡Jele que jele...*

3. *En jacer zapatos
pretendo zerviros,
y calzar a probez, 40
que zerá a Voz mizmo.
¡Jele que jele...*

4. *Yo ofrezco a tus pies
báizamo exquizado 45
para ungir tu cuerpo
zagrado y bendito.
¡Jele que jele...*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 15-683)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 8 voces (SATB y SATB), con 2 violines, 2 trompas y bajo.

Poema "de gitanos" que quieren aprender un oficio. La primera impresión es que se trata de un poema costumbrista o de crítica social, como sucede en otros casos con similar comienzo. Sin embargo, aparte los rasgos lingüísticos (el coceo sobre todo), las Coplas nos van a revelar como única intención la simbólica, o lírica simplemente. El oficio elegido por cada uno de los calés no tiene otra finalidad que poder hacer obsequios varios al Recién-Nacido, en algunos de los cuales late sólo el recuerdo de la pasión y sus sufrimientos (Coplas 2 y 4), o el deseo de cumplir con el precepto del amor fraterno (Copia 3).

— CDVI —
LA FIESTA DE VOLATINES

Antonio Caballero

Sin fecha

INTRODUCCION

*La fiesta de volatines
en esta noche es muy propia,
porque en este mundo todos
andamos por la maroma.*

ESTRIBILLO

*Ea, pastores, venid a la fiesta,
que el tarantán de la caja redobla.
Ea, que el Niño y su Madre se alegran
y es noche de gira, de gusto y de gorja.
Asunto festivo,
idea graciosa,
juguete extremado.
Ay, qué linda cosa
ver cómo el mundo
voltea la tropa.*

5

10

COPLAS A SOLO

1. *¡Qué es ver echar dos mil reales 15
a un presumido en su ropa,
si le llevan dos mil diablos
cuando le piden limosna!*

Todos.—*Volatín si se nos desvanece 20
con toda su pompa,
a una vuelta tal vez le hará falta
su pan y cebolla.*

2. *Mil calaveras vivientes
llenas de harina se notan,
y en casa el pan hace falta 25
cuando en sus cabezas sobra.*

Todos.—*Volatines sin tiento dan vueltas
mirando si logran
con algunos amigos dar luego
un salto a la bolsa. 30*

3. *Por timbal lleva una necia
los cogidos en la ropa,
y halla perfección del cuerpo
lo que le desperfecciona.*

Todos.—*Volatín en la iglesia y en casa, 35
es a todas horas
muy mujer, sin que nunca echar sepa
la sal a una olla.*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 15-686)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 5 voces (SATB y Tenor solista), con 2 violines, 2 clarines y bajo.

Poema satírico-costumbrista. Por el teatro del Portal, para alegrar al Niño y su Madre (v. 7), desfilan presumidos y presumidas, objeto de diversión para todos, como payasos volatineros.

Volatín: "La persona que, con habilidad y arte, anda y voltea en una maroma al aire" (D. de A.). Todos tenemos algo de volatines, pues todos andamos por la maroma (vv. 3-4).

V. 8: "Gorja": "vale también chanza, alegría, regocijo, bulla y fiesta" (D. de A.).

Copla 1: Es una dura crítica, mas que a la vanidad de los elegantes, a su falta de solidaridad con los demás, tirando en lujos inútiles su fortuna, mientras otros carecen de todo. El mismo Jovellanos se preocupó por las frecuentes ostentaciones de lujo: "Lujo insensato, azote de las naciones cultas que devora la fortuna pública y privada" (En la "Memoria sobre Educación Pública". Cita de F. Díaz Plaja en la p. 201 de la citada *Vida española en el s. XVIII*).

Copla 2: Sobre la moda de las cabezas empolvadas arremetieron duramente incluso escritores serios y moralistas como Feijóo. No digamos los entremesistas, como el autor del titulado *la Oposición a las bodas*: "... mas quien ve a los petimetres / muy empolvorinados los caletres, / espárragos de cuerda a proa y popa / que andan de besamanos a la sopa". (Cita de Cotarelo en la p. CLIII de su *Colección de entremeses*).

INTRODUCCION

Solo.—*Los pastores esta noche,
pensando pasaria buena,
por divertir al Infante
cierto regocijo intentan.
Un cordobés quiere toros,
un granadino comedias,
un sevillano de todo
como mojiganga sea.*

ESTRIBELLO

Todos. — <i>Vaya, zagales, vaya de fiesta que al Infante glorioso libre de penas.</i>	10
Cordobés. — <i>Pues lidiense unos toros en fiesta regia, que el buey y otros amigos por eso vuelan.</i>	15
Granadino. — <i>Comedias son funciones mucho más quietas y del caso, que el mundo todo es comedia.</i>	20
Sevillano. — <i>Ni comedias ni toros en Belén entran, pues estos punteando rasgan aquellas.</i>	
Todos. — <i>Vaya de majiganga, pues vaya y venga, y el mundo, que es figura, pase carrera.</i>	25

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|--|
| <p>1. Soy doctor en medicina
y he de volverme muy presto, 30
porque me ha avisado Herodes
para no sé qué degüello.</p> <p>Todos.—Salga del Portal,
salga muy presto,
porque pretende plaza 35
de fariseo.</p> <p>2. Ya, Señor, soy un letrado
no poco baldó indigesto,
y de abogado la plaza 40
a Belén a pedir vengo.</p> <p>Todos.—Si las leyes de Toro
sabe de lleno,
con el buey entenderse
puede su empeño.</p> | <p>3. Un labrador soy, mi Niño, 45
y a comprar ganado vengo;
si este buey venderme quieres,
él y yo bien araremos.</p> <p>Todos.—No se sujete al yugo
de tan gran necio 50
buey que con un Dios Niño
conserva aliento.</p> <p>4. Un mercader soy, Dios mío,
y aquí tienda poner quiero
por si ganancias avaras 55
me da tan honrado empleo.</p> <p>Todos.—Si avaras sus ganancias
busca, contemplo
que ni varas lo sequen 60
de los infiernos.</p> |
|--|--|

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 16-694)

NOTAS.—V. sin número de orden.

Para 8 voces (SATB y SATB), con 2 violines, 2 trompas y acompañamiento.

Poema dramático-costumbrista con la estructura habitual: tras la Introducción, van desfilando una serie de personajes-tipo y el jurado de los cantores les va aplicando sentencia, negativa y condenatoria siempre.

Aunque la sátira social está contenida en las Coplas, lo más interesante puede ser la Introducción, donde tres ciudades andaluzas —la nuestra entre ellas— son clasificadas con arreglo a la afición más notoria de sus habitantes. El poema debe ser de poeta sevillanófilo, pues la fórmula elegida (la mogiganga), aunque está íntimamente relacionada con lo teatral, no tiene el empaque del género comedia, tan enraizado en los hábitos del granadino puro; éste pensaba, con Calderón, que "representación es / aquesta vida toda" (comparar estos versillos finales de *El gran teatro del mundo* con los vv. 19 y 20 del villancico).

Copla 1: Este doctor en medicina bien puede ser el que cita Baltasar Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio*, a quien su primer oficio le proporcionaba "materia prima" para el segundo: "Dianfo es hoy sepulturero, y ha poco que era doctor" (p. 25 de la edic. de Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1957).

Copla 2: Al letrado lo trata como a bruto, a hombre sin alma, con una indigestión libresca de leyes sin digerir. Como el que pinta Quevedo en *La hora de todos*: "Bien frondoso de mejillas" y "salpicando de leyes a todos" (Ver en p. 104-107 de la edic. de Luisa López-Grigera para Clásicos Castalia, Madrid, 1973).

Copla 3: Pobre labrador, que ni siquiera es digno de unirse al mismo yugo de un buey. Claro que es especialmente grande su necedad pretendiendo hacer negocio con el buey del Portal.

Copla 4: La avaricia de semejantes mercaderes es la que impulsa a Quevedo a colocar a los de este oficio en el infierno en compañía de Judas (En *El alguacil atascado*, p. 38 de *Los sueños*).

— CDXLV —
TONADILLAS ALEGRES

Juan de Miranda

Sin fecha

- A dúo.—*Tonadillas alegres,
¿para qué os quiero
si esta noche a mi Niño
no le divierto?*
- Todos.—*Vaya de regocijo,* 5
*corra el festejo,
porque las serranillas
han de hacer eco.
Airecitos suaves,*
aires, aires, 10
*que es una gloria el Niño
y un cielo su Madre.*

COPLAS A SOLO

1. *Este pulido Infante
que está en las pajas,
en ellas no se duerme* 15
por vida de ambas.
- Todos.—*Airecitos suaves...*
2. *¡Cómo quieres que duerma
si está mirando
formar las pajas cruces* 20
*por mis pecados!
Airecitos suaves...*
3. *Esos tus ojos bellos,
Niño pulido,
son a los de tu Madre* 25
*muy parecidos.
Airecitos suaves...*

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 27-1050)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 6 voces (SATB y Tenor y Alto solistas), con 2 violines, 2 clarines y bajo.

El nombre "clarines" aparece en las particelas superpuesto al de "trompas", que es el único que se lee en la portada.

Todo el poema está estructurado en estrofas de seguidilla clásica y que aquí recibe el nombre de "serranilla". La más libremente construida es la que ocupa los versos 9-12, que quizá por eso suena a más bellamente primitiva.

INTRODUCCION

Solo.—*Los negrillos esta noche
vienen juntos al Portal
tan alegres, tan contentos
que no paran de bailar.
Prevenido traen un baile
que yo creo ha de gustar,
a la moda de Guinea,
nunca visto por acá.*

5

ESTRIBILLO

Todos.—*Entren pronto, no se paren
y la fiesta empezarán
para divertir al Niño
con su modo de danzar.*

10

Dúo.—*Pelmita la gente branca
de que la negla también
en feztejar a mi Niño
tengan también zu papel,
que mi Niño ez un hechizo
y yo me muelo por él,
que de miz negloz pecadoz
el remedio viene a ser.*

15

20

Solos.—*Juzepilla, oh qué guzto,
—Flaziquilla, qué placel.*

Todos.—*Zuene la panderetilla,
pitilloz, zonajaz, bajón y rabel.
Ay, la, la; ay, le, le.*

25

COPLAS A SOLO

1. *Ay, Díoz mío, y qué bonito
ez el Niño, y a mi ver,
parece Él eztaí dolmido
y no hay coza que no ve;
hasta lo máz ezcondido
manifiezto le ez a Él.
Loz máz levez pensamientos
loz registra zu zaber.*

30

2. *Eze branco cuelpesito
con el tiempo ze ha de ver
denegrado y en un palo
zólo por quelearme bien.
Rara fineza de amante
ez la que conmigo hacéiz:
que yo cometa el delito
y voz la pena pagéiz.*

35

40

3. *Oh qué hermosa que ez la Madre,
aunque morenita ez;
ez la más fragante Roza,
Lucero al amanecer;
entre todaz laz mujerez
la máz pura y zanta ez;
ez el honor de su pueblo
y alegría de Izrael.*

45

4. *Oh qué zuzpenzo y azorto
mira al Niño mi Jozé
contemplando la probeza
en que ha querío nacer
el que de cieloz y tierra
ez el adzolutu rey;
bendita zu provienzia
por ziempre jamáz, amén.*

50

55

Todos.—(Tras cada copla)
Zuene la panderetilla...

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 29-1095)

NOTAS.—V. 2º del Nocturno III.

Para 7 voces (SATB y SAT), con 2 violines, 2 óboes, 2 trompas en sol, timbales y acompañamiento.

A estas alturas ya hemos tenido ocasión de transcribir varias letrillas "de negros" y verdaderamente hay peligro de reincidir en comentarios más o menos similares. Nos limitaremos, pues, a lo esencial. Esta de ahora canta al Niño un ritmo "a la moda de Guinea" (v. 7).

La rima divide al poema en dos partes diferentes: hasta el verso 12 y de ahí al final. Pero el ritmo es siempre de romance octosílabo agudo, en —á o en —e respectivamente.

Las Coplas 1ª y 2ª se dedican al Niño, la 3ª a la Virgen, y a San José la 4ª. Los versos finales de la dedicada a María son una versión literal de ciertas expresiones del himno "Tota pulchra".

VIENDO QUE ES SALUD ETERNA

Esteban Redondo

Sin fecha

INTRODUCCION

*Solo.—Viendo que es salud eterna
el sagrado Niño Dios,
el Portal en que ha nacido
a hospital se trasladó.*

ESTRIBILLO

<i>Todos.—Vengan los enfermos, lleguen sin temor, que el remedio eterno a todos nació.</i>	5
<i>Dolientes, venid, llegad con fervor, que todos tendréis remedio el mejor; el Niño que nace del campo es la flor, y flor que del mundo los males quitó.</i>	10
<i>Vengan los enfermos, lleguen sin temor, que el remedio eterno a todos nació.</i>	15
	20

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>¿Quién es ese que doliente
ahora el hospital llegó?
—Es una mujer enferma
que en un jardín se encontró
con una culebra astuta</i> 25
<i>que su corazón dañó.
Para total alivio
de tal achaque
su remedio halla Eva
en sólo un Ave</i> 30
<i>que a la culebra,
le será el quebradero
de su cabeza.</i></p> <p>Todos.—<i>Al Niño lleguen,
que hallarán su remedio
hoy los dolientes.</i> 35</p> <p>2. <i>¿Quién es ese otro doliente
que temblando ahora llegó?
Es un hombre delicado
que por su apetito atroz</i> 40
<i>ha comido de una fruta
que le causa indigestión.
Si Adán se mira malo
sólo de ahito,
no le hallo otro remedio</i> 45
<i>que el ejercicio.
No lo rehuse,
trabaje y coma sólo
de lo que sude.</i></p> | <p>Todos.—<i>Al Niño lleguen...</i> 50</p> <p>3. <i>¿Quién es ese que ahora llega
y respeto me causó?
—Es un rey que por la vista
su accidente comenzó</i> 55
<i>y la fuerza de un hechizo
hasta el alma penetró.
En lugar del Evangelio,
es conveniente
que le apliquen los salmos
a su accidente.</i> 60
<i>El se los cante,
que con ellos no hay duda
que el mal espante.</i></p> <p>Todos.—<i>Al Niño lleguen...</i></p> <p>4. <i>¿Quién es ese tan ceñudo,
con su cara de Nerón?
—Otro rey que por la envidia
su cabal juicio perdió
y de la inocente sangre
inhumano se sació.</i> 70
<i>No hallo remedio alguno
a su accidente,
pues quien a yerro mata,
a yerro muere.</i> 75
<i>Al cuarto bajo
vaya a que con azufre
le den sus baños.</i></p> <p>Todos.—<i>Al Niño lleguen...</i></p> |
|--|--|

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 29-1100)

NOTAS.— V. 3º del Nocturno II.

Para 7 voces (SATB y SAB), con 2 violines, 2 trompas en si bemol y acompañamiento.

Poema bíblico con un cierto matiz costumbrista en la manera de introducirnos en la personalidad de los protagonistas. Estos no son sino grandes figuras históricas de la humanidad pecadora a quienes se invita a visitar el Portal donde se encuentra el Niño, remediador de todas las culpas. Así, son examinados —uno en cada Copla— el pecado de Eva, el de Adán, el del rey David, y el de Herodes. Este último es el único para el que no hay otro remedio que el fuego del infierno, aludido en este azufre del “cuarto bajo” (versos 75-77).

Muy interesante la estructura de las dichas cuatro estrofas. Comienzan con seis versos de romance octosílabo agudo que describen al personaje. Sigue una seguidilla compuesta conteniendo el juicio sobre la falta correspondiente y la prescripción del remedio específico. Para terminar con el estribillo de tres versos (de idéntica construcción a la segunda mitad de la seguidilla precedente) que exaltan de nuevo la universal virtud curativa del Niño.

Hemos transcrito muchos poemas cuyas mejores cualidades estéticas se encontraban en los estribillos. Pues bien, aquí los términos se invierten y, tras un estribillo insulso, son las coplas quienes nos ofrecen la sorpresa de sus hallazgos: muy conseguidos son el retrato moral de cada personaje, de acuerdo con los datos y moralmente adecuado, con una expresión literaria igualmente a la altura de las circunstancias.

— CDLXII —
A BELEN HAN VENIDO

Anónimo

Sin fecha

INTRODUCCION

Solo.—*A Belén han venido
unos negrillos
sólo a adorar al Niño
reclén nacido.
Traen unas cantiñas 5
de mucha gracia
y cantárselas quieren
con eficacia.*

ESTRIBILLO

Todos.—*Ea, ea,
entre, pues, la gente de Guinea. 10
Entren, canten,
y cantando, al Niño Dios alaben.*

Solo.—*Atravesando montes,
de lejas tierras
han venido guiados 15
por una estrella,
deseando con ansia
llegar a verle
sólo por divertirle
y complacerle. 20*

Todos.—*Ea, ea,
entre, pues, la gente de Guinea.
Vaya, entren,
y cantando, al Niño Dios alegren.*

Solos.—*Tan chiquillo, Tonillo Minguillo. 25
—¿Qué nos mana, Ciolo, que nos manalá?
—Que adolemos a lo Chocorritiyo
y que le cantemos y se alegralá.
—No, Ciolo, porque hay gente blanca
y somos negliyos y es tu lindalá (?) 30
—No la temas, canta, tan chiquillo,
que también los blancos nos ayudalán.
—Mila, Ciolo, que halan el guachi
y yo no queliba por eso cantal.
—Sal ya pronto, canta, tan chiquillo, 35
que ellos sólo vienen al Niño adolal.
—Pues cantémosle tolos, Ciolo;
plimelo adolémosle y vamo a empesal.*

COPLAS A SOLO

- | | |
|---|---|
| <p>1. <i>Chocorritiyo, Niño bonitiyo,
que has nacido en aqueste Poltal,
libla a tolos estos pobletiyos
de cael en la culpa moital.
Aleglémonos tos los negliyo
y los blancos: Ya no hay que yolal,
que ha venio el Ley de los Leyes
à sacarnos de cautividad.</i></p> <p>Todos.—<i>Ya no hay que yolal,
ya no hay que yolal.</i></p> <p>Solo.—<i>Niño tielno, helmoso y glaciado,
qué tlabajos tienes que pasal;
enclavalo en uno madelo
dicen qu'has de llegal a expital.</i></p> <p>Todos.—<i>Ay, ay, qué dolol.
Quién podrá olvidal
que pol culpas ajenas, Bien mio,
has de vel tu sangle delamal.</i></p> <p>2. <i>Te pedimos que, aunque siamo neglos,
nos des glacia pala ploculal
que las almas mantengamos blancas
sin yegalas jamás a manchal;
no olvidando tampoco, Ciolo,
que los blancos no vengan bullal
de los neglos hablándonos guachi,
porque a tolos nos hacen labial.</i></p> <p>Todos.—<i>No hay más guachi ya,
no hay más guachi ya.</i></p> | <p>Solo.—<i>Niño tielno, helmoso y glaciado,
qué tlabajos tienes que pasal.
Jesuclista, crucificándela
dicen qu'has de venil a palal.</i></p> <p>Todos.—<i>Ay, ay, qué dolol.
Quién podrá olvidal
que pol culpas ajenas, Bien mio,
has de vel tu sangle delamal.</i></p> <p>3. <i>Ya amanace y ya viene el día;
vamo, tan chiquiyo, vamos a malchal,
polque acule muchísima gente
y toltos quielen al Niño adolal.
Sí, Siolo, pelo lo plimelo
a lo Niño helmoso vamo a alabal
suplicándole benditamente
que a tolos nos lible de toltito mal.</i></p> <p>Todos.—<i>Viva, viva lo Chocorritiyo
que ha venilo al mundo a tolticos salval.
Viva, viva Malla amolosa,
su malde pleciosa, pula y sin igual.
Viva, viva también Jesupiyo,
palde putativo del lindo Zagal.
Viva, viva, pues d'este lebaño
El solo es el ayo y es el mayotal.
Alabemo a lo Chocorritiyo,
también adorémole y vamo a malchal.</i></p> |
| <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p> <p>65</p> | <p>70</p> <p>75</p> <p>80</p> <p>85</p> <p>90</p> |

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Sin clasificar)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 7 voces (SATB y SAT), con 2 violines, 2 cornos, bajo y acompañamiento.

Este villancico no lo conoció el autor del Catálogo de música, P. Calo, por lo que no está incluido en él. Aunque faltan la portada y sus datos, en varios lugares de las partituras aparecen escritas estas palabras a modo de título: "Los negrillos". Apenas terminado de leer el poema penúltimo, el CDIL, he aquí de nuevo las peculiares formas expresivas de los negros de villancicos y su original fonética, con su también comentado sabor a espontánea naturalidad.

V. 26: ¿Qué nos manda, Señor, qué nos mandará?

V. 30: "lindalá": No está claro si el manuscrito dice eso exactamente, por lo que sería inútil dar una interpretación.

Vv. 33-34: los blancos hablan "el guachi" y por eso el negro no quiere cantar delante de ellos. Y en los vv. 60-64 se insiste de nuevo en cómo los blancos se burlan de los negros y "les hacen rabiar". Estos, por su parte, se muestran más generosos cuando sugieren que la alegría por el Nacimiento debe ser compartida por todos, sin diferencias de raza.

— CDLXIII —
A LA BELLA, AGRACIADA

Anónimo

Sin fecha

Solo.—*A la bella, agraciada
Flor de los campos
traigo una tonadilla
de gusto y garbo.*

Todos.—*Cantala si es de gusto;
échala, vamos;
y si es gustosa todos
la repitamos.*

Solo.—*Allá voy a cantarla,
pero ¡cuidado!,
que si bien la ejecuto
me den el ramo.*

Todos.—*Ya queremos oírta,
ya la esperamos,
y si no cantas presto* 15
todos rabiamos.

TONADILLA A SOLO

Dicen que, Flor hermosa,
naces del campo
y te dejas el cielo
por tal regalo. 20
¡Eh, ya me entiendes, mi Bien!
¡Vamos, claro!
¿Para qué son pretextos
por ocultarlo
si son todas tus señas 25
—claro está, ya se ve—
de enamorado?

COPLAS A SOLO

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Al rigor de la nieve
naces temblando
por juntar más finezas
a extremo tanto.</i> 30
<i>¡Eh, ya me entiendes, mi Bien!</i>
<i>¡Vamos, claro!</i>
<i>Yo bien sé que amoroso
te has humanado,</i> 35
<i>y los que aman, del tiempo</i>
<i>—claro está, ya se ve—</i>
<i>nunca hacen caso.</i></p> <p>2. <i>Aunque Flor, disimulas
tu ser tan alto,</i> 40
<i>y tu grandeza pocos</i>
<i>la habrán notado.</i>
<i>¡Eh, ya me entiendes, mi Bien!</i>
<i>¡Vamos, claro!</i>
<i>Bien conozco el intento</i> 45
<i>de tu recato,</i>
<i>pues Amor ser importa</i>
<i>—claro está, ya se ve—</i>
<i>disimulado.</i></p> | <p>3. <i>En el campo hoy elige</i> 50
<i>nacer tu agrado</i>
<i>porque allí tus finezas</i>
<i>tendrán más campo.</i>
<i>¡Eh, ya me entiendes, mi Bien!</i>
<i>¡Vamos, claro!</i> 55
<i>Bien sabes lo que haces;</i>
<i>no andas errado,</i>
<i>porque allí ¿quién le ha puesto</i>
<i>—claro está, ya se ve—</i>
<i>puertas al campo?</i> 60</p> <p>4. <i>Si por el hombre naces</i>
<i>enamorado</i>
<i>y por él hoy te tomas</i>
<i>tantos trabajos,</i>
<i>¡Eh, ya me entiendes, mi Bien!</i> 65
<i>¡Vamos, claro!</i>
<i>ya verás Tú, Amor bello,</i>
<i>qué bien pagado</i>
<i>y también cuál te ponen</i>
<i>—claro está, ya se ve—</i> 70
<i>nuestros pecados.</i></p> |
|--|--|

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 8-522)

NOTAS.—V. sin número de orden.

Para 5 voces (SATB y Alto solista), con 2 violines, bajo y acompañamiento.

Este bello poema lírico (al que por cierto López Caló no clasifica como navideño, sino como "de varios"), se cantó también en la Catedral granadina en los mástines navideños de 1786 con música del Mtro. Tomás de Peñalosa. Como tal composición la desconocemos musicalmente y del villancico nuestro tampoco tenemos más datos, es imposible saber si en la C. Real y en la Catedral se interpretó idéntica obra. Todas las estrofas son seguidillas con rima arromanzada, idéntica hasta el final. A partir de la Tonadilla, se introducen dos estribillos, de dos versos el primero ("¡Eh, ya me entiendes...") y de uno solo el segundo ("claro está, ya se ve").

INTRODUCCION

*Al tiempo que los pastores
al Sol vienen a adorar,
a festejar a la Luna
los moros van al Portal,*

ESTRIBILLO

<i>Gazul, Zelín, Mohén, jamalá, jamalá. Ea, apresi, corriendo venid al Bortal con Verxen Maria y Xonior Alá.</i>	5 10
<i>Estás bono, Meleja. ¡Ay, ay, jatembay! E todos cantar. ¡Ay, ay, jatembay! E venir contentos con sonoros instrumentos de xarpa e zambomba para le tocar. Bono Meleja, bono estar.</i>	 15 20
<i>E pues ser el primo del Xonior San Juan, tocarle el carcol con mucho premor, e darle también el zalamelec. E todos juntos danzar e cantar. ¡Jatembay, ay, ay, jala mald!</i>	 25 30
<i>Bono Meleja, bono estar.</i>	

COPLAS

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Yo te adorar el primero,
Xonior Dios, que soy Hamete;
ya no traer más bonete,</i> 35
<i>que querer traer sombrero.
El mal hejo del arriero
vaya mulas a rascar.</i></p> <p>2. <i>Mahomelia estar borracho
e ya no ser más su amego,</i> 40
<i>que Jesús estar conmejo,
que ser Dios e ser Mochacho.
Andar tú, que bon despacho
en el inferno te dar.</i></p> <p>3. <i>Vergen Sagrada María,</i> 45
<i>ya Tú sola estar mi Luna;
no adorar otra ninguna
como hacer allá en Turquía.
Ser tu esclavo yo querría
más que no en Argel reinar.</i> 50</p> <p>4. <i>Reyes que vienen de Arabia
a adorar al Nenio de oro,
cada cual trae un tesoro
que al demonio causar rabia.</i>
<i>Tú, Mahoma, estar en babia</i> 55
<i>cuando a tanta luz cegar.</i></p> | <p>5. <i>Yo traer para Su Alteza
un alfanje abencerraje
para que a Herodes le raje;</i> 60
<i>en mitad de la cabeza
cortar como una cereza
si a mi brazo le fiar.</i></p> <p>6. <i>No ser ya moro mezquino
ni a Mahoma hacer el buz;
pasa, hego e alcuzcuz</i> 65
<i>trocar por torrezno e vino;
con dos botas de camino
desde hoy más querer andar.</i></p> <p>7. <i>Quedar con Dios e contigo,
Xonior Nenio e Virgen bella,</i> 70
<i>que venir con bona estrella
e querer llevar consigo.
Mahoma estar mi enemigo
e Jesús mi amigo estar.</i></p> <p>Todos.—(Tras cada copla)
<i>Ballar e daznar</i> 75
<i>choque, chaque, forte estar.</i></p> |
|--|--|

(Pliego impreso. B. N. Col. BARBIERI, R-34987, 31)

NOTAS.—V. 3º del Nocturno II. Sin datos musicales.

Es el segundo y último poema "de moros" (o moriscos) de toda la Colección, y el recuerdo de Góngora se hace también inevitable; aunque el influjo del poeta cordobés y sus villancicos de moriscos es aquí menos evidente que en el número LXI (ver la Nota correspondiente).

Vv. 35-36: el cambio del bonete al sombrero es un símbolo del cambio de ideología religiosa.

Vv. 46-48: alusión al emblema musulmán de la media luna.

Vv. 65-66: Como antes el bonete y el sombrero, las pasas e higos simbolizan aquí el alimento típico de tierras árabes; mientras que el vino y la carne de cerdo, prohibida a los moriscos, son representativos de las costumbres alimenticias del mundo cristiano.

INTRODUCCION

Todos.—*Sabiendo que en esta noche
nace Dios, juez y abogado,
cuatro pajes van a verle
por quejarse de sus amos.*

ESTRIBILLO

Solo.—*Puesto que el Señor nace* 5
*de los señores,
cada paje se queje
de sus dolores.*

Todos.—*Anden las lenguas,*
hablen las voces, 10
*salgan sacretos,
nada se esconda,
todo se note.*

COPLAS A SOLO

1. *Yo, Niño mío, soy paje,*
y sirviendo un prebendado, 15
*mientras come de sus horas
no como yo de sus cuartos.*
Y así, de todo el tiempo
que vive y reza,
gasta más en la misa 20
que no en la mesa.

Todos.—*Anden las lenguas...*

2. *Yo, Señor, sirvo a un letrado
que me da tan mal sustento,
que si él come "con la sala",* 25
yo como con el "acuerdo".

*Y notable desdicha
estoy pasando,
pues sin comer bocado
estoy rabiando.* 30
Anden las lenguas...

3. *Yo, Señor, sirvo a un hidalgo
que espera verse muy rico;
con que a mí me tiene harto
porque no me tiene "ahito".* 35

*Yo de tanta miseria
pido justicia,
porque como esperanzas
de la comida.*
Anden las lenguas... 40

4. *Yo, Niño, sirvo a un doctor
que sabe curar los males;
y, curándome con dieta,
la medicina es mi achaque.*

Yo y su mula gozamos 45
*los alimentos,
pues ella piensos come,
yo... pensamientos.*
Anden las lenguas...

(Archivo de la C. R. Manuscrito. Legajo 7-477)

NOTAS.— V. sin número de orden.

Para 8 voces (SATB y SSAT), con 2 violines y acompañamiento.

Poema satírico-costumbrista, de idéntico estilo y forma que otros ya comentados. Cuatro pajes son aquí la excusa para poner en la picota las profesiones de sus amos respectivos.

Copla 1: El prebendado es el eclesiástico cuya obligación principal es el rezo público de las horas canónicas. Nótese los juegos de palabras horas-cuartos y misa-mesa.

Copla 2: Este es sin duda un letrado de aquellos a quienes "culpas le dan de comer", según frase de Quevedo que nuestro poeta traduce más suavemente por "come con la sala" (v. 25).

Copla 3: Obsérvese la sutil diferencia entre *harto* (cansado) y *ahito* (satisfecho de lo que se ha comido).

Copla 4: El médico mata siempre a sus enfermos: cuando no con medicinas, con una dieta rigurosa, pues el pensar sólomente no alimenta a nadie.

F.



Y.

LETRAS
DE LOS VILLANCICOS
QUE SE HAN DE CANTAR

EN LA REAL CAPILLA DE S. M. DE ESTA CIUDAD

DE GRANADA.

PUESTOS EN MÚSICA POR D. ANTONIO
Lujan, individuo de su Real Capilla de Música.

AÑO DE 1818.

EN LA OFICINA DE D. NICOLAS MORENO.

APENDICE DOCUMENTAL

I. DIAS EN QUE HABRA VISPERAS Y MAITINES SOLEMNES. REAL EJECUTORIA DE CARLOS V (Ocaña, 5-V-1531).

"Ansi mismo queremos e mandamos que comiencen e digan las visperas, completas e maytines al mismo tiempo que se dizen en la Yglesia mayor en tono, pero es nuestra voluntad que los dias e fiestas de las tres pascoas (Navidad, Resurrección y Pentecostés) y de Nuestra Señora e Apostoles y de San Joan Baptista e los dias que ay e ovieren yndulgencia plenaria y jubileo en la dicha Capilla se digan las visperas estos dichos dias e sus vigiliass cantadas, e que se comiencen una hora antes que en la Yglesia mayor".

[Legajo I, pieza 42]

II. QUE NO PUEDEN CANTARSE LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD. POSIBLE SOLUCIÓN. 3-XII-1597

"Tratose en este cabildo de la dificultad que ay en celebrar los maytines desta navidad que viene por no aver músicos ni maestros de capilla. Y sera bien tratar del remedio que podrá tener para que menos se note esta falta. Y diosse noticia cómo el Mtro. de Capilla de la iglesia mayor ofrece que vendrá a servir con sus seyses sin interes alguno. Determinose que se traygan los seyses y se ensayen en las Chançonetas. Y si pudieren suplir se celebren los maytines y se les pague lo que justo fuere. Y el dicho mtro. de Capilla no se admitta lo que ofrece ni su venida por ser como es oppositor a la prebenda. Y si los dichos seyses no fueren suficientes para la dicha fiesta... no se celebren los dichos maytines con chançonetas, que mas vale no celebrarlos, que celebrarlos mal y con notables faltas".

(Libro 1º de Cabildos, Fol. 11 v.)

III. QUE LOS MAYTINES DE NAVIDAD SE CELEBREN EN EL CORO
ALTO. 21-XII-1603.

"Oy domingo en 21 de diciembre de 1603 juntó Cabildo en el coro el Sr. don Francisco Ramirez presidente desta Real Cappilla y propuso como el viernes antes en Cabildo ordinario se determino que los maytines de la Nauidad deste anno se dixesen abaxo dentro de la rexa y pareciendole que era nouedad muy grande dexar su coro lugar diputado para ello y donde siempre se an dicho y auiedo representado los inconuenientes y causas que le mouieron para ello espesialmente nouedad y indeçençia de que diziendose abaxo no podia auer guarda bastante para que a los bultos reales se les guardase el respeto que se les debe y con facilidad estando arrimada la gente plebeya a ellos podrian quebrar algo del edificio que con mucha dificultad se pudiese reparar y por el consiguiente parecer muy mal el Coro junto a las mujeres y otras causas... y dixo que en aquel Cabildo se determinó se dixesen los maytines abaxo y que no se deua guardar. Y asi fue de parecer que no se hiziese nouedad en esto".

(Libro 2º de Cabildos, Fol. 52)

IV. EL MAESTRO TIENE YA PREPARADAS LAS CHANÇONETAS DE
NAVIDAD. 8-XII-1607.

"Tratose assimismo que el sr. Maestro de capilla (Leyton de Avilés) tenia hechas chançonetas para esta nauidad y que desseaua que se cantassen como se a hecho y acostumbrado en esta capilla. Determinose que se hagan aunque sea con los (musicos) que ay en la capilla, y que muñoz venga con su bajoncillo y que en caso que este indispueto venga su hijo y que lo tratassen con el sr. Maestro los ss. segundo fernandez y pedro perez para que lo acomodassen lo mejor que se pudiesse hazer".

(Libro 2º de Cabildos, Fol. 239 v.)

V. QUE VENGAN TRES TIPLES PARA CANTAR LAS CHANÇONETAS.
22-XII-1627.

"Tratose si se trairian los tiples que Pedro Romero ministril dexo concertados por orden de la capilla en Jaen y en Ubeda. Y abiendose botado se determinó que por la necesidad precisa que ay de tiples y que en ninguna manera se puede cantar sin ellos mayormente estando tan cerca la Nauidad en que las chançonetas y lo demás prevenido por el Sr. Mtro. de capilla no puede cantarse ni seruir, que se reciban tres tiples uno de Ubeda con salario de cien ducados y un cajiz de trigo y dos muchachos uno de Jaen y otro de Granada con cada çinquenta ducados y un cajiz de trigo menos lo que se pudiera concertar y el Sr. Capellán mayor dijo que se recibiesen por la necesidad".

(Libro 3º de Cabildos, Fol. 220 v.)

VI. HIZO LAS CHANZONETAS DE NAVIDAD EL MAESTRO DE CAPILLA DE CORDOBA. 17-I-1631.

"Y el sr. Sigundo fernandez dijo que por Gabriel diaz mtro. de Capilla de la iglesia cathedral de Cordoba por servir al Cabildo (por estar vacante la plaza de Maestro en la Capilla R. por muerte de Leyton de Avilés) hizo las chanzonetas que en la fiesta de nabiidad del año pasado se an cantado y paresido tan bien que se le satisfaceria con algo, y sobre ello se fue votando y se resolvio por todo el Cabildo que de la bacante de la preuenda de Mtro. de capilla se le den trescientos reales. Y con esto se acabo este Cabildo a que fui presente".

(Libro 4.^o de Cabildos, Fol. 83)

VII. LOS DIAS EN QUE SE HAN DE CANTAR VILLANCICOS. REAL CEDULA DE FELIPE IV. (Madrid, 28-IX-1654).

"El Licenciado don Francisco de Luna y los Maestros don Pedro Luys de Pastrana y Maestro don Gregorio Perez, Capellanes musicos de la dicha mi Capilla, me hizieron relacion que... de poco tiempo a esta parte el Cabildo de los Capellanes de su arbitrio imponen preceptos al Maestro de Capilla para que hagan villancicos para fiestas particulares que no estan comprehendidos en la fundación, y porque el ha respondido que no tiene Poeta que los haga, ni es carga de su obligacion, le han multado y castigado, mandando al Mayordomo que no lo socorra... Y visto en mi Consejo de la Camara... por la presente... quiero, y es mi voluntad, que el dicho Maestro de Capilla, y demás Capellanes musicos que al presente son, y adelante fueren perpetuamente, hagan villancicos y los canten con la solemnidad segun y de la manera que lo hazen en las que por la fundacion son obligados, en las cinco fiestas siguientes: (los vv. de Naviidad son obligados por fundación)

La fiesta del Santissimo Sacramento en el dia de su octava... no habiendo Convento ni Parroquia donde no se celebren los oficios con las mayores demostraciones de solemnidad y festejo que se puede.

En las tres fiestas de nuestra Señora de los dias de quinze de Agosto y ocho de Septiembre, y en el del glorioso Apostol Santiago Patron de España que ya mandé instituir...

En la fiesta de San Juan Baptista, por ser titular de la dicha mi Capilla por deuocion y fundación de los reyes Catolicos, y la mayor que celebra la Iglesia despues de las de Ntro. Señor y nuestra Señora...

Lo cual mando se guarde, cumpla, y execute, y haga guardar y executar por los dichos Capellan Mayor y Capellanes que son al presente y adelante fueren".

(Legajo 2, pieza 2, pp. 3 y ss.)

VIII. EL MAESTRO ALONSO DE BLAS COMPONE LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD. 9-XI-1691.

"En dicho Cavildo presento peticion el Maestro de Capilla (A. de Blas y Sandoval) pidiendo veinte dias de licencia para componer los Villancicos de las fiestas de nuestra Señora de la Concepcion y Nazimientto de Nuestro Señor. Y se le dieron dichos veinte dias de licencia como no falte a las Misas de dias de fiesta y Visperas si fueren solemnes".

(Libro 10º de Cabildos, Fol. 125)

IX. QUE LOS MAITINES DE NAVIDAD Y SAN JUAN EVANGELISTA SE CANTAN EN EL CORO ALTO. 15-XII-1702.

"Assi mismo se propuso en este cabildo que antiguamente eran los maytines de Navidad y San Joan Evangelista tan célebres en esta Real Capilla por ser a prima noche que concurría el pueblo en tanto número que fue preciso muchas veces que hubiesse Alcaldes de corte para que no hubiesse alborotos. Y que de algunos años a esta parte, era tan poca la gente que asistía que solian ser tres o quatro hombres y otras tantas mugeres, y algunos años, persona ninguna, siendo este acto, no sólo de poca autoridad, pero indecoroso, siendo el concurso el que solemniza semejantes funciones... Resultando todos estos inconvenientes y otros muchos que se ponderaron de estar el coro en alto, pues como los villancicos se cantan en él y la gente no los oye desde el cuerpo de la iglesia, o no vienen, o se van al empezar; y después de conferido largamente sobre esto se acordó por todos votos, se zelebrasen perpetuamente los referidos maytines de Navidad y S. Joan Evangelista en la Iglesia formando coro portátil, sobre la bóveda de hajo del coro alto, pues ay capacidad bastante y abrigando con paños de corte quanto se pudiese los assientos que estén con la mayor dezencia y autoridad".

(Libro 11º de Cabildos, Fols. 107 y 108)

X. SE MANDA GRATIFICAR A VARIOS MUSICOS POR LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD. 12-I-1703.

"Assimismo se mandaron librar a los musicos veinte ducados por el mucho trabajo que han tenido esta Navidad pasada en los Villancicos de Navidad a que concurrio todo el pueblo por el primor con que los cantaron, habiendoles costado mucho estudio y aplicación mas que la ordinaria, y que estos los repartan como los percanzes..."

"Que a Matias de bergara se le pague el trabajo de poner el coro para los Maytines de Navidad como se acordo en el Cabildo de quinze de Diziembre proximo pasado. Que se pague al trasladante Ferreyra (Manuel Ferreira, arpista y segundo Maestro de Capilla entonces) el trabajo de trasladar los Villancicos de Navidad segun estuvieron ajustados".

(Libro 11º de Cabildos, Fols. 111 v. y 112)

XI. EL MAESTRO DE CAPILLA TIENE QUE SUFRAGAR DIVERSOS GASTOS DE LOS VILLANCICOS. 9-II-1748.

"Se leio un memorial de Don Juan Martínez Mtro. de Música de esta Rl. Capilla, en el que manifestaba al Cabildo como hacia onze años que estava sirviendo dicha plaza sin más salario que el de cien Ducados, y doze fanegas de trigo... y que era muy corto... para los gastos que en dicho Magisterio tiene, ya de traslado en los Villancicos de Navidad, Corpus, Concepcion y demás Solemnidades que hay en el año, ya en la gratificación que hace a los compositores de letras. Por lo que pedia que atendiendo el Cabildo a la cortedad de su renta... fuese servido arbitrar algún medio para que tuviese el alivio que deseaba".

(Libro 16.º de Cabildos, Fol. 247)

XII. SE MANDAN IMPRIMIR LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD. 9-XII-1755.

"El Señor Barrio hizo presente que el Maestro de Capilla, habiendo ido a mandar hacer imprimir los Villancicos para Navidad, el impresor queria veinte y cinco Rs. de vellón mas, por razon de tener la letra que ha de serbir este año oja y media o dos mas que otros, y consiguientemente la Impresion mas costosa, por lo que el Cavildo resolveria lo que le pareciese, pues la Impresion esta detenida esperando la resolucion. Y el Cavildo dio la de que por este año, y sin exemplar, se libren las veinte y cinco Rs. de vellón mas que el Impresor pide por su trabajo, y para otro año se prevenga el Maestro de Capilla (Pedro Furió) advierta al Poeta que le surte de letras, las cña más, para que no se imponga en el mas costo de la Impresión gravamen a la fabrica".

(Libro 17.º de Cabildos, Fol. 491)

XIII. SE NECESITAN MAS MUSICOS. 21-XII-1757.

"Se hizo presente a el Cabildo que el Maestro de Capilla de musica de esta rl. Capilla tenia compuestos los villancicos para la funcion proxima de Navidad y que necesitaba de mas ynstrumentos que los que abia en dicha Capilla para el mayor luzimiento de la obra, pues se abia echo y compuesto para mayor numero de ynstrumentos. Y oido por el Cabildo se acordo que por este año se llamen y busquen por el Maestro dos o tres ynstrumentistas, sin que sirva de exemplar, y que en adelante el dicho Maestro disponga sus funciones de musica arreglandose a los yndividuos que ai en dicha Capilla asi de voz como de ynstrumentos y que respecto de que en los dos años antecedentes se han llamado Musicos de fuera de la Capilla para tocar ynstrumentos y que a estos se les mando pagar en los años antesedentes las propinas correspondientes a su trabajo, se efectue lo mismo en este presente año".

(Libro 17.º de Cabildos, Fol. 715 v. y ss.)

XIV. LOS DIAS EN QUE SE DIRAN MAITINES SOLEMNES DURANTE
LOS CUALES PERMANECERAN LAS REJAS ABIERTAS A LOS
FIELES. (DE LAS CONSTITUCIONES APROBADAS POR FER-
NANDO VI EN 1758).

"Los maitines se dirán siempre en tono, excepto en el Triduo de Semana Santa, y en las festividades de la Natividad de Ntro. Señor Jesucristo, en las de la Asunción y Concepción de Ntra. Señora, y en las de San Juan Baptista y San Juan Evangelista, patronos de mi Real Capilla, que han de ser cantados, guardando siempre, en cuanto a la hora, el común estilo ... Cántese siempre la Calenda. En la vigilia de Navidad se cantará la Prima".

(Constitución XIV, Título I, Libro II)

"Por Real Cédula de 12 de Enero de 1560 se manda al Capellán Mayor, y al Presidente en su ausencia, no permita que entren mugeres de rejas adentro mientras se dicen las misas y se celebran los Divinos Oficios. Confirmo y doy fuerza de Constitución a este mandato. Y es mi real voluntad que solo se haya y se tenga por dispensado en los días y funciones que estuviere expuesto el Santísimo; en los de sermón, jubileo y clásicos; en los que las Santas Reliquias se manifestan; en las tardes en que se cantaren maitines, y en todas las honras reales; por cuanto en estas funciones y días se han de tener y mantener las rejas abiertas".

(Constitución XVII, Título I, Libro II)

XV. QUE SE VIGILE LA SERIEDAD DE LAS LETRAS DE LOS VI-
LLANCICOS.

"Que en la Constitución quarta, título quinto, Parágrafo tercero del mismo libro quarto, se manda al Maestro de Capilla, que inter Missarum solemnía, nada haga cantar en Castellano: sobre lo qual me ha representado el Cabildo, que esto es contra el estilo, y práctica de todas las iglesias, porque no se pueden servir con solemnidad las funciones sagradas, sin las letras en Castellano, que son precisas en los Villancicos de Navidad, Octavas del Corpus, y Concepción, días de Apóstoles, en que siempre se procuran sean correspondientes a la circunspección del Divino Culto, y especialmente las letras de Villancicos de Navidad, se aprueban antes por el Capellán mayor de la Capilla, cuya novedad hará que no se solemnizen las funciones como se debe, pues no habrá letras que cantar interin las Misas solemnnes; por lo que me pidieron mandase moderar los términos de esta Constitución, determinando que no se cante en Castellano letra que no sea muy seria, grave, y como corresponde en tales circunstancias".

(En las pp. 163 y 163 v. del libro *Declaraciones con que se deben guardar las Constituciones de 1758*. Madrid, 1762)

XVI. QUE SE PRESENTEN A REVISIÓN LAS LETRAS DE LOS VILLANCICOS. 16-I-1767.

"Hize presente un Memorial del Mtro. de Capilla, en que por la composición de los villancicos pide se le libren 12 ducados y dos fanegas de trigo: Se dixo no haber lugar; y por lo que expuso el Sr. Magistral y el Sr. Albrecht (Capellán Protector de la Capilla de Música) se acordó se le haga saber a dicho Maestro que con tiempo, y a lo menos el de un mes, entregue al Sr. Magistral los villancicos y demás letras para que dicho Sr. las revea antes de imprimirse, para corregir lo que convenga: Y que siempre que haya prueba de Música, avise con tiempo al Sr. Albrecht para que si quisiere asista a ella como señor Juez Protector de la música; lo que cumpla dicho Maestro con apercibimiento".

(Libro 19º de Cabildos, Fols. 164 y 164 v.)

XVII. SOBRE LA HORA EXTRAÑA DE CELEBRARSE EN LA CAPILLA REAL LOS MATTINES NAVIDEÑOS. 21-X-1774.

"Asimismo expuso el Capellan maior con su acostumbrado zelo... que igualmente havia notado... en esta Real Capilla un estilo muy extraño y nada conforme a zeremonial y practica de la Universal Iglesia, zelebrandose en ella los solemnes maytines del Sto. Nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo con la seriedad y demas Aparatos que se estila en las principales cattedrales del Reyno, pero a una ora tan irregular y desusada como a el punto de las oraciones de aquella Sagrada Noche cuyo centro o medio buscan todos así por lo misterioso de la hora, como por poder zelebrar entre maytines y laudes la Misa Solemne Privilegiada que por lo incompetente de la hora se omite en esta Real Capilla: Y que lo mismo sucedia con los maytines de la Sagrada Resurrección del Señor cantandose en la tarde del Sabado Santo, deviendo cantarse en la misteriosa madrugada del Domingo de Pasqua".

(Libro 20º de Cabildos, Fols. 507 y 507 v.)

XVIII. SOLO SE PERMITEN LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD. ANTES LOS HABIA EN OTRAS FIESTAS. 23-VIII-1778.

"...Y asimismo con haberse prohibido por Vtras. Reales Consituções en los Divinos officios las letras en Castellano, que llaman villancicos, permitiendolos solamente en la Natividad de Ntro. Señor, siendo assi, que antes las havia también en la de Ntra. Señora, en la de San Juan Baptista, ntro. titular, y en las festividades de Corpus, Concepcion y Asumpcion de la Stma. Virgen, en cuias composiciones, ensaios, y execucion, assi el Mtro. de Capilla como los musicos instrumentistas y de voz tenian mayor trabajo con menos renta. Bien quisiera V. Cabildo por la benevolencia con que mira y trata a sus ministros, y por su propio decoro, que el fondo de sus caudales fuese proporcionado a poder engrosar el situado de todos, y subvenir a la indigencia de cada uno de los musicos, por cuió medio proveeria al divino culto de mejores habilidades, y quando logra alguna sobresaliente, no padeceria la vejacion de perderla por su transito a maior interes en otra iglesia; pero se ve precisado a sufrir esta y otras molestias por no corresponder sus fondos a sus deseos".

(Libro 21º de Cabildos, Fol. 195 y ss.)

XIX. F. REDONDO ENVIO, DESDE MALAGA, LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD. 5-X-1795.

"Se hizo presente por el Sr. Alverico, como en efecto se havian provado los Villancicos obra de Navidad que en quatro de Septiembre anterior manifesto dicho Señor haviale dirigido en obsequio del Cavildo don Estevan Redondo organista de la Cathedral de Malaga, y antes de esta Real Capilla, y siendo cosa del mayor aprecio, segun dictamen de Peritos, lo hizo presente para que cerciorado de su merito, y hallarse actualmente en esta ciudad don Estevan resolviese el Cavildo lo conveniente en punto a gratificacion. Y en su Inteligencia y conociendo que dicha acción denotaba su gratitud y reconocimiento a esta Iglesia donde desempeño con toda exactitud los encargos de su ministerio, como también lo digna de aprecio que era dicha obra, acordo librarle treinta pesos de gratificacion".

(Libro 23º de Cabildos, Fol. 19)

XX. A. CABALLERO RECOMIENDA QUE EL ORGANISTA MIRANDA COMPONGA LOS VILLANCICOS. 23-X-1801.

"Ultimamente el Sr. Protector de la Capilla de musica dio cuenta haverle visitado el Mtro. della Dn. Antonio Cavallero, manifestandole el estado de su escasa salud y edad crecida, motivos que le impiden en realidad para poner corriente la obra de Villancicos en la proxima Navidad, dando a entender seria de satisfaccion le exonerase por aora el Cavildo dello, y al mismo tiempo ofreciendo dar letras modernas, y de particular gusto, muy propias de dicha festividad, por cuya razón, y siendo del agrado del Cavildo, dijo dicho Sr. que en caso de venir en esto, estimaba por suficiente y capaz para el desempeño de esta propuesta al organista de esta Real Capilla Dn. Juan de Miranda; enterado el Cavildo de los particulares contenidos en la proposicion hecha por dicho Sr. Protector acordo uniformemente comisionar para poner en musica los citados Villancicos del presente año al expresado Miranda".

(Libro 23º de Cabildos, Fols. 234 y 235)

XXI. EL MAESTRO DE CAPILLA DE LOJA ENVIO LOS VILLANCICOS DE LA NAVIDAD PASADA. 10-I-1806.

"Despues se leyo una carta que Dn. Agustin de Casas remitió desde Loja dando las mas expresivas gracias por la aceptación que su obra de villancicos havia merecido de los facultativos en esta materia; mas al propio tiempo decia tener a bien no admitir la expresion de los 400 reales librados para remunerar su trabajo, pues sentado el principio de no merecer premio alguno, con dicha cantidad aun no havia para satisfacer los costos de papel y copia, por lo que mas bien queria prestarse urbano en el todo que admitir la cantidad librada".

(Libro 25º de Cabildos, Fols. 102 y ss.)

XXII. QUE LOS MAITINES NAVIDEÑOS SE CELEBREN DECOROSAMENTE. 25-VIII-1815.

"Se trató de la proxima festividad del 25 de Diciembre, con el fin de dar previa disposicion a su debida solemnidad, teniendo en consideracion que con la ancianidad del Mtro. de Capilla (D. Antonio Caballero), y achaques que le impiden renovar los Villancicos, causa por la que hace años que se estan repitiendo las obras antiguas que paran en el Archivo, que parecen ya fastidiosas por lo muy oydas que estan de parte del Pueblo Cristiano que concurre; y evacuada la Conferencia sobre dicho punto, resulto acordada la comision al Sr. Protector para que con arreglo a las intenciones del Cavildo disponga lo conveniente para que se sirva tener Solemne Festividad con la posible decencia y decoro correspondiente".

(Libro 26º de Cabildos, Fol. 72)

XXIII. EL MUSICO EJERCITANTE A. LUJAN HA COMPUESTO LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD. 26-IX-1817.

"El Sr. Protector (de la Capilla de Música) expuso que el músico ejercitante D. Antonio Luxán havia puesto en musica unos villancicos con intento se cantasen en la proxima Navidad, previniendolo el Cabildo, pero que su copia seria de algún costo; de cuya propuesta enterado el Cabildo consintió en admitirlos, con tal que pasen al mismo Sr. Montoya, y hallándolos a su satisfacción y en estado de que puedan cantarse según la dignidad de tan sagrada Festividad, desde luego se le libren para la insinuada copia cien reales".

(Libro 27º de Cabildos, Fols. 106 v. y 107)

XXIV. QUE EL CABILDO DETERMINE SI PODRAN CANTARSE LOS VILLANCICOS. 19-XII-1823.

"El Sr. Presidente hizo presente que era notorio al Cabildo la falta e incapacidad de los seises actuales, las malas voces de los músicos y enfermos, y la escasez de la Fábrica para pagar a los convidados, todo lo cual hacía manifiesto para que el Cabildo determinara si había u no de haber villancicos en la próxima festividad de la Natividad de N. S. Jesu Christo. En vista de esta verdadera exposición se acordó que se digan los Maitines de Natividad a las oraciones en el Coro alto por la intemperie del tiempo, y los de San Juan a continuación de Completas en su respectivo día".

(Libro 28º de Cabildos, Fol. 93)

**I. INDICE DE LAS LETRILLAS COMPLETAS DE LA
CAPILLA REAL EN ORDEN NUMERICO-CRONOLOGICO**

FRANCISCO GARCIA MONTERO SOLANO - 1673⁽¹⁾

- * I. ¡Plaza, plaza!
- * II. Llorad, llorad.
- * III. Feliz, prodigiosa noche.
- IV. Campanillas que en las torres.
- * V. Niño que vienes a darme
- * VI. En Belén esta noche cuanto yo he visto.
- * VII. ¡A la gala del Niño, pastores!
- * VIII. ¡Ah, Flansiquiya!

ALONSO DE BLAS Y SANDOVAL - 1694

- * IX. ¡Ah del mundo! ¡Ah de la tierra!
- X. No, no, no.
- * XI. Buenas noches, caballeros.
- XII. ¡Qué contradicción divina!
- * XIII. Un portugués y un gallego.
- * XIV. A pregonar el lunario.
- * XV. Cantad, pastores.
- * XVI. Aquellos negros que dieron.

ALONSO DE BLAS Y SANDOVAL - 1696

- * XVII. Oid, pastores.
- * XVIII. Nace al yelo temblando.
- * XIX. A la Capilla a maitines.
- * XX. Pastores del valle.
- * XXI. Viendo que nace en Belén.
- * XXII. A mi Niño tierno.
- XXIII. Cabayeros, cabayeros.
- * XXIV. En la quietud de la noche.

[1] Los criterios seguidos para este orden numérico —que ha servido para citar siempre nuestros poemas en el ESTUDIO-INTRODUCCIÓN— pueden verse en la NOTA PRELIMINAR de la ANTOLOGÍA precedente. Los números y sus títulos correspondientes van encabezados por el nombre del maestro autor de la música y la fecha de composición o interpretación, caso de que ambos datos sean conocidos.

Se marcan con *un asterisco* las letrillas transcritas completas en la presente ANTOLOGÍA. Con *dos asteriscos* se marcan aquellas cuya partitura musical se incluye, completa también, en el volumen II. Y finalmente, llevan *tres asteriscos* las letrillas incluidas tanto en la Antología de poemas, como entre las partituras del vol II.

ALONSO DE BLAS Y SANDOVAL - 1697

- * XXV. La dorada, bellísima Aurora.
- XXVI. ¿Quién, quién, quién?
- * XXVII. Venteciños sonoros.
- * XXVIII. Del Amor que nace.
- XXIX. Hágaseorro, zagales.
- XXX. ¿Qué enigma es éste, zagales?
- * XXXI. Aito clarín de plumas.
- * XXXII. Las gitanas que esta noche.

ALONSO DE BLAS Y SANDOVAL - 1699

- * XXXIII. ¡Ah de los cielos celestes milicias!
- * XXXIV. Ay, divino Amor.
- * XXXV. Jacarita nueva.
- * XXXVI. No, no, no son rayos, no.
- * XXXVII. Hoy un Niño enamorado.
- * XXXVIII. ¡Alarifes, a la obra!
- * XXXIX. ¿Qué gente, plima, qué gente?
- * XL. Con el aire, airecillo que corre.

ALONSO DE BLAS Y SANDOVAL - 1701

- * XLI. ¡Ah de la estancia hermosa y cristalina!
- XLII. ¡Ah de las sombras! ¡Arma!
- * XLIII. ¡Ay, que cayó!
- * XLIV. Yo soy serranilla.
- * XLV. ¡Ah de laz gilanillaz!
- XLVI. ¿Qué es esto, mi bien?
- * XLVII. Azl, Flaziquiya.
- * XLVIII. Silencio, quedíto.

ANTONIO NAVARRO - 1717

- II. Infelices pasajeros.
- I. Prisionero de guerra el Amor.
- LI. Oid atentos, pastores.
- LII. Amor y placer unidos.
- LIII. Ya de la noche la tiniebla ruda.
- * LIV. Viendo que en Belén el Sol.
- * LV. Al son de las castañuelas.
- * LVI. Los narcisos de Guinea.

ALONSO DE BLAS Y SANDOVAL - 1720

- * LVII. Angélicas tropas.
- LVIII. ¿De qué lloras, Niño hermoso?
- LIX. A la Parida hermosa.
- * LX. En la noche toda luces.
- * LXI. Aquel cazar moro Rollote.
- LXII. Cielos, ¿qué nuevas antorchas?
- LXIII. Neglijos ligeloz.
- LXIV. Aprendan del Amor.

ALONSO DE BLAS Y SANDOVAL - 1724

- * LXV. Sonoros estruendos.
- LXVI. Ay, Niño Dios.
- LXVII. ¡Tempestad, tempestad!
- LXVIII. Herida del contagio.
- * LXIX. En Belén hoy los zagales.
- LXX. ¿Qué es esto, Señor?
- LXXI. Flaziquiya, vamo al pottal.
- LXXII. Niño amante, tu sentir.

JOSE DE LA TORRE - 1731⁽²⁾

- LXXXIII. ¡Ah de la tierra que amaga!
- * LXXXIV. El cielo a la tierra.
- * LXXXV. Corran, corran de mi amor.
- LXXXVI. En noche tan buena.
- LXXXVII. Esta noche en el portal.
- LXXXVIII. No el ruiseñor presume de canoro.
- LXXXIX. Al nacimiento dichoso.
- LXXX. El Ave que adjunta aromas.

PEDRO DE ARTEAGA Y VALDES - 1732⁽³⁾

- LXXXI. Al bélico estruendo.
- LXXXII. Con el cabado bronce belicoso.
- * LXXXIII. Con un músico español.
- * LXXXIV. Sacra voz misteriosa.
- * LXXXV. Quejándose los oficios.
- * LXXXVI. Respira, Adán, respira.
- LXXXVII. ¡Qué pasmo, qué susto!
- * LXXXVIII. Vaya de placer.
- LXXXIX. Adorad rendidos.

PEDRO DE ARTEAGA Y VALDES - 1735

- XC. Hola, Pascual, Anfriso.
- * XCI. Dios Niño y humanado.
- XCII. Como es el Niño que nace.
- * XCIII. ¿Lagrimitas, mi alma, mi vida?
- XCIV. Sagrada voz que en sílabas de fuego.
- * XCV. Con calzas muy atacadas.
- XCVI. ¡Oh Verbo sacrosanto!
- * XCVII. Habiendo muerto Bartolo.

JUAN MARTINEZ - 1739

- XCVIII. Ay, cómo siente sus ansias.
- * IC. No silbéis, piélagos.
- C. Una tropa de muchachos.
- * CI. De Belén en la esfera un pastorcillo.
- CII. A Belén, gitanillas graciosas.
- * CIII. Al portal iba una vieja.
- * CIV. Una tropa de hortelanas.
- CV. Porque en noche tan plausible.

JUAN MARTINEZ - 1741

- CVI. ¡Ah del undoso reino de Neptuno!
- CVII. Conturbada milicia de Israel.
- CVIII. Como han oído decir.
- CIX. Si el Pastor que nace.
- CX. Sagrada flor campestre.
- CXI. No pueden faltar muchachos.
- CXII. Si a tu deidad en métricas porfías.
- CXIII. Tres humildes pastorcillos.

(2) El pliego impreso con las letrillas del presente año no lleva impresa fecha alguna. Mas es completamente cierto que son las que se cantaron en 1731, como puede deducirse por un memorial presentado por el bajonista De La Torre pidiendo la ayuda de onta correspondiente a su labor (Libro 14 de Cabildos, fol. 180, 22-II de 1732).

(3) El pliego impreso de 1732 no consigna el nombre del maestro compositor de la música. Mas es obra sin duda de Arteaga, que ya había sido aceptado como maestro, aunque todavía no tenía el nombramiento oficial. Consta documentalmente que el Cabildo le recompensó económicamente su labor en la última reunión del año (Libro 14 de Cabildos, fol. 200).

JUAN MARTINEZ - 1743

- CXIV. Terrible afán de codicioso engaño.
- CXV. Brille esplendores el fuego.
- CXVI. Ea, pastorcillos.
- CXVII. Huya el horror al clima más profundo.
- CXVIII. Del pavoroso afán, desmayo triste.
- CXIX. Los marineros de flota.
- CXX. Salga del pecho mío.
- CXXI. Vaya una tonadilla flamante.

JUAN MARTINEZ - 1745

- CXXII. Resonad, esferas.
- * CXXIII. Pastores, despertad, que nueva aurora.
- CXXIV. Vaya de tonadilla.
- CXXV. Veríd, veréis, pastores, una llama.
- * CXXVI. Desde la Mancha a Belén
- CXXVII. Dulces ternezas que el amor inflama.
- CXXVIII. Echeñme los instrumentos.
- CXXIX. Venid, oh zagales.

JUAN MARTINEZ - 1749

- XXXX. Albricias, mortales.
- XXXXI. Oscura noche, destemplada y fría.
- XXXXII. Bato, vamos al portal.
- XXXXIII. Ensálcente, mi bien, las criaturas.
- * XXXXIV. Pastores, zagalas.
- XXXXV. ¿Qué luz, qué resplandor inaccesible?
- XXXXVI. ¿Qué es lo que tracs, Silvia?
- XXXXVII. Adorad, mortales.

JUAN MARTINEZ - 1750

- XXXXVIII. Cantad al son del clarín.
- XXXXIX. Arbitro supremo.
- CXL. Sagrado Olimpo, esfera iluminada.
- CXLI. ¡Ah del valle! ¡Ah del monte!
- CXLII. Oigan una tonadilla.
- CXLIII. ¿Qué es esto, cielo santo, que lo miro?
- CXLIV. ¡A belén, a Belén, pastorcillas!
- CXLV. En buena hora venga.
- CXLVI. Humana descendencia esclavizada. (Antonin Caballero, 1757)^[4]
- CXLVII. Pascual, romance ha de haber. (A. Caballero, 1757).
- CXLVIII. ¡Ah del terrestre globo! (A. Caballero, 1758).
- CL. ¡Al arma, al arma, al choque y a la batalla! (A. Caballero, 1758).
- CL. Lóbrega oscuridad que con horrores. (A. Caballero, 1758).
- * CLI. ¡Vaya tonadilla! (A. Caballero, 1758).
- CLII. Adoremos la Luz, adoremos. (A. Caballero, 1759).
- CLIII. El alcalde de Belén. (A. Caballero, 1759).
- * CLIV. Vaya de tonadilla. (A. Caballero, 1760).
- CLV. Un asturiano famoso. (A. Caballero, 1762).
- CLVI. Hasta cuándo en el centro de la tierra. (A. Caballero, 1767).
- CLVII. Pastores y pastoras. (A. Caballero, 1767).
- CLVIII. Divino pastorcico. (A. Caballero, 1768).

[4] A partir de aquí ya no se conservan los pliegos sueltos impresos correspondientes a muchos años. En cambio, si han llegado hasta nuestros días, conservados en el Archivo de la Capilla Real, muchos villancicos sueltos en los papeles de música manuscritos. En este caso —para evitar repeticiones inútiles de nombres de maestros, por estar muy incompletos los poemas de cada año— nos limitaremos a consignar dichos nombres y la fecha entre paréntesis, a continuación del título o primer verso. Sólo en el caso de estar completas las letrillas de un año o de un grupo de años las daremos a conocer como hasta ahora, con el nombre y la fecha destacados y encabezando la relación de ellas.

- CLIX. Furiosos aguileños. (A. Caballero, 1768).
- * CLX. Oh Niño peregrino. (A. Caballero, 1768).
- * CLXI. Un pobre inocente. (A. Caballero, 1768).
- CLXII. Vaya, zagalejos. (A. Caballero, 1768).
- CLXIII. Ciertos sacristanes quieren (Maestro Ferreras, 1770).
- CLXIV. ¡Vaya de tonadilla! (M. Ferreras, 1770).
- CLXV. Ya que el Niño hermoso. (M. Ferreras, 1770).
- CLXVI. Ya que Pastor hermoso. (M. Ferreras, 1770).
- CLXVII. Bella pastora (M. Ferreras, 1771).
- CLXVIII. Como en Belén tenemos. (M. Ferreras, 1771).
- * LCXIX. En tanto que los zagales. (M. Ferreras, 1771).
- CLXX. En el portal se han entrado. (M. Ferreras, 1772).
- CLXXI. Pastores, no dormid. (M. Ferreras, 1772).
- * CLXXII. ¡Qué quietud, qué silencio! (M. Ferreras, 1772).
- CLXXIII. Un cometa aquesta noche. (M. Ferreras, 1772).
- CLXXIV. Pastorela de flores. (M. Ferreras, 1773).
- CLXXV. Noticia, noticia. (M. Ferreras, 1774).
- CLXXVI. Gila, Bajo, pastoras y pastores. (M. Ferreras, 1775).
- CLXXVII. Niño precioso. (M. Ferreras, 1775).
- CLXXVIII. ¡Tonadilla, pastores! (M. Ferreras, 1775).
- CLXXIX. Tristes hijos de Adán envejecidos. (M. Ferreras, 1775).
- CLXXX. A marchar, sabios Reyes. (Alfonso Martínez, 1776).
- CLXXXI. Como capitán valiente. (M. Ferreras).
- CLXXXII. Para festejar al Niño. (A. Caballero, 1776).
- * CLXXXIII. Silencio, admiración, pasmo profundo. (A. Caballero, 1776).
- * CLXXXIV. Silencio, pasito (M. Ferreras, 1776).
- CLXXXV. Lauda, lauda, Ierusalem. (M. Ferreras, 1777).
- CLXXXVI. Vaya de pastorela. (M. Ferreras, 1777).
- CLXXXVII. Dios nace, mortales. (A. Caballero, 1778).
- CLXXXVIII. ¡Hasta cuándo, Dios inmenso? (A. Caballero, 1778).
- CLXXXIX. Acá con mis cinco ovejas. (A. Caballero, 1779).
- CXC. Discurriendo acá a mis solas. (A. Caballero, 1779).
- CXCI. ¡Ah de la muralla! (Esteban Redondo, 1780).
- * CXCI. Alerta, alerta, pastores. (E. Redondo, 1780).
- CXCII. Aliento, pastores. (E. Redondo, 1780).
- CXCIV. Aquel Señor, principio soberano. (E. Redondo, 1780).

ANTONIO CABALLERO - 1781⁽⁵⁾

- CXCV. Misera, cascada nave.
- CXCVI. Zagales, al mercado.
- * CXCVII. Al portal de Belén marcha.
- * CXCVIII. Florecillas del valle, alegría.
- CXCIX. Triste, afligido mi José amado.
- * CC. Una alegre gitanilla.
- CCI. ¡Oh mi Jesús, oh preceptor divino!

- CCII. Ay, Pastor, ay, mi Dueño. (M. Ferreras, 1782).
- CCIII. Clamores repetidos. (M. Ferreras, 1782).
- CCIV. Como a buscar el rebaño. (E. Redondo, 1782).
- * CCV. En el portal de Belén. (M. Ferreras, 1782).
- * CCVI. ¡Hele, hele, hala! (E. Redondo, 1782).
- * CCVII. Apalte la gente branca. (E. Redondo, 1783).
- CCVIII. Profetas, patriarcas. (M. Ferreras, 1783).
- CCIX. Vamos con bulla. (E. Redondo, 1783).
- CCX. Los pastores que han sabido. (M. Ferreras, 1784).
- * CCXI. Navegando Dios-hombre. (E. Redondo, 1784).
- CCXII. ¡Qué patrulla tan soberbia! (E. Redondo, 1784).
- CCXIII. Zagalas, escuchad. (A. Caballero, 1784).
- CCXIV. Al portal los muchachos acudan. (E. Redondo, 1785).
- CCXV. Ay, qué ternura. (M. Ferreras, 1785).
- CCXVI. Bien me acuerdo, Señor, que allá en mis días. (A. Caballero, 1785).
- CCXVII. ¡Chitón, chitón! (E. Redondo, 1785).

[5] Este año se cantaron también ocho poemas, como es habitual en la Capilla. Lo que ocurre es que en octavo lugar se cantó el que comienza "Los marineros de flota", ya transcrito con el nº CXIX.

- CCXVIII. Decid para cuándo. (A. Caballero, 1785).
- ** CCXIX. ¡Pastores, a las cabañas! (E. Redondo, 1785).
- * CCXX. Soldadito que vienes desnudo. (E. Redondo, 1785).
- CCXXI. Todo confusión el mundo. (A. Caballero, 1785).
- CCXXII. Una pastorcilla alegre. (M. Ferreras, 1785).
- CCXXIII. Aunque el Señor paz previene. (A. Caballero, 1786).
- CCXXIV. La del año pasado. (M. Ferreras, 1786).
- CCXXV. Montañas de Belén. (M. Ferreras, 1786).
- CCXXVI. Pastorcillos alegres. (A. Caballero, 1786).
- CCXXVII. Precioso Niño mío. (M. Ferreras, 1786).
- CCXXVIII. Una tonadilla. (A. Caballero, 1786).

ANTONIO CABALLERO - 1787⁽⁶⁾

- CCXXXIX. Cantemos quedito.
- CCXXX. A Belén ha llegado.
- CCXXXI. Una zagala que alegre.
- CCXXXII. Con garbo generoso.
- CCXXXIII. A Belén, pastores.
- CCXXXIV. ¡Oh cielos, haya piedad, pues un delito!
- CCXXXV. Antón, que todos los años.
- CCXXXVI. Jesús, mi bien, mi dueño. (M. Ferreras, 1787).
- CCXXXVII. A Belén, zagalas. (Juan de Miranda, 1788).
- CCXXXVIII. Anfriso, haz de las tuyas. (A. Caballero, 1788).
- CCXXXIX. ¡Ay, qué horror! (J. de Miranda, 1788).
- * CXL. Al divino, al luciente. (A. Caballero, 1789).
- CCXLI. Desdichada nación, pueblo afligido. (M. Ferreras, 1789).
- CCXLII. Pastores y zagalejas. (M. Ferreras, 1789).
- CCXLIII. Qué dolor, qué congoja, qué susto. (M. Ferreras, 1789).
- CCXLIV. Haya festejo. (A. Caballero, 1790).
- CCXLV. Mortales cautivos. (M. Ferreras, 1790).
- CCXLVI. Una serrana a quien quiere. (M. Ferreras, 1790).
- CCXLVII. Un granadinito. (A. Caballero, 1790).
- CCXLVIII. Vueltos en sí los pastores. (M. Ferreras, 1790).
- CCLI. Domingo con sus zagales. (A. Caballero, 1791).
- CCL. Mortales, el remedio. (M. Ferreras, 1791).
- CCLI. Como en otras navidades. (E. Redondo, 1792).
- CCLII. Desventurado, ingrato. (M. Ferreras, 1792).
- CCLIII. Porque saben que es el Niño. (M. Ferreras, 1792).
- CCLIV. A Belén, zagales. (M. Ferreras, 1793).
- *** CCLV. Ahora llegan dos pastores. (Jaime Balius, 1793).
- CCLVI. Chito, pastorcillos. (J. de Miranda, 1793).
- CCLVII. Los miseros lamentos. (M. Ferreras, 1793).
- CCLVIII. Los niños como han oído. (J. Balius, 1793).
- CCLIX. Los pastores y zagalas. (M. Ferreras, 1793).
- CCLX. Qué gusto tan dulce. (Anónimo, 1793).
- CCLXI. Antón, pastor inocente. (A. Caballero, 1794).
- CCLXII. De Belén los pastorcitos. (E. Redondo, 1794).
- CCLXIII. En noche de tanta gloria. (A. Caballero, 1794).
- CCLXIV. Racional ovejueta que has clamado. (M. Ferreras, 1794).
- CCLXV. Zagales, pastores. (M. Ferreras, 1794).
- CCLXVI. Como ya la pastorela. (E. Redondo, 1795).
- CCLXVII. Compadécete, Dios de Sebaot. (M. Ferreras, 1795).
- CCLXVIII. En el portal han entrado. (M. Ferreras, 1795).
- CCLXIX. Los pastores, como saben. (J. Balius, 1795).
- CCLXX. Mortales dichosos. (M. Ferreras, 1795).
- CCLXXI. Vamos alegres. (M. Ferreras, 1795).
- CCLXXII. Vamos, pastores. (E. Redondo, 1795).
- CCLXXIII. ¿Es posible, Señor, que siendo día? (M. Ferreras, 1796).
- CCLXXIV. Pastores, pastores. (M. Ferreras, 1796).

⁶ El título de este poema en primer lugar no lo citamos por estar incluido ya antes en este índice con el n.º CLIX ("Furiosos aquíñones").

- CCLXXV. A la mejor Sunamitis. (M. Ferreras, 1797).
 CCLXXVI. Aplaudan al Niño. (M. Ferreras, 1797).
 CCLXXVII. Aquí está, Niño mío, el pastor Bato. (M. Ferreras, 1797).
 ** CCLXXVIII. Descansa, Dueño mío. (Anónimo, 1797).
 CCLXXIX. Dicen que unos pastorcillos. (Anónimo, 1797).
 CCLXXX. Mortal entregado al ocio. (Anónimo, 1797).
 CCLXXXI. Para divertir al Niño. (Anónimo, 1797).
 CCLXXXII. Pastorcillos, decidnos. (Anónimo, 1797).
 CCLXXXIII. Siga, zagales. (M. Ferreras, 1797).
 CCLXXXIV. Yo soy pastorcita. (M. Ferreras, 1797).
 CCLXXXV. ¡Qué pasmo, qué asombro! (Anónimo, 1798).
 CCLXXXVI. Vaya de niños de coro. (M. Ferreras, 1798).
 CCLXXXVII. Vaya, muchachos. (Anónimo, 1798).
 * CCLXXXVIII. Silencio, quedito. (M. Ferreras, 1799).
 CCLXXXIX. A disputar los pastores. (M. Ferreras, 1801).
 CCXC. Angélicas tropas. (J. Balius, 1801).
 CCXCI. Las ásperas montañas. (M. Ferreras, 1801).
 CCXCII. A cuadrillas los pastores. (A. Caballero, 1802).
 ** CCXCIII. Del monte bajan. (A. Caballero, 1802).
 CCXCIV. Luego que los pastorcitos. (A. Caballero, 1802).
 CCXCV-I. Viendo Israel ya cumplido. (J. Balius, 1803).
 CCXCV-II. Alabe tu dicha el orbe. (Agustín de Casos, 1805).
 CCXCVI. ¡Al arma, tristes sombras! (A. de Casos, 1805).
 CCXCVII. Dulcísima María. (A. de Casos, 1805).
 CCXCVIII. Los pastores de Belén. (A. de Casos, 1805).
 CCIC. Ya, pastorcillos. (A. de Casos, 1805).
 *** CCC. Yo vengo esafora. (A. de Casos, 1805).
 * CCCI. A un lado, señores. (Anónimo, 1807).
 CCCII. Caros pastores. (Anónimo, 1807).
 CCCIII. Dejad el pesado sueño. (Anónimo, 1807).
 CCCIV. Dios, que en la escala de Jacob asiste. (Anónimo, 1807).
 CCCV. En esta noche celebra. (Anónimo, 1807).
 CCCVI. Gloria a Dios en las alturas. (Anónimo, 1807).
 CCCVII. Ira, furia, clamor, pesar, espanto. (Anónimo, 1807).
 CCCVIII. Por decreto soberano. (Anónimo, 1807).
 CCCIX. No se habían acabado estos clamores. (Antonio Luján, 1814).
 CCCX. Defiéndenos, Señor. (J. Balius, 1815).
 CCCXI. En las alturas del monte. (J. Balius, 1815).
 CCCXII. Hola, hau, zagalejos del monte. (J. Balius, 1815).
 CCCXIII. La celeste tropa. (J. Balius, 1815).
 CCCXIV. Los pastores que han oído. (J. Balius, 1815).
 CCCXV. Oh pueblo dichoso. (J. Balius, 1815).
 CCCXVI. Perdido de amores. (J. Balius, 1815).

ANTONIO CABALLERO - 1816⁽⁷⁾

- CCCXVII. Ay, noche cruel.
 * CCCXVIII. Por toda la esfera.
 CCCXIX. ¡Vamos con alegría!
 CCCXX. Mortales, al convite.
 CCCXXI. Iberia feliz, noble Granada.
 ** CCCXXII. Una zagala graciosa.

ANTONIO LUJAN - 1817⁽⁸⁾

- CCCXXIII. Salid, hijas de Sión.
 CCCXXIV. Pastores, pastores.
 CCCXXV. Del terror consternados los pastores.

(7) En el pliego impreso se incluyen otros dos poemas que ya se habían cantado en años anteriores, por lo que no los transcribimos aquí de nuevo: Los números CLXIX ("En tanto que los zagales") y CXCIII ("Aliento, pastores").

(8) El pliego de este año y el de 1818 contienen nueve letrillas cada uno, en lugar de las ocho habituales: Cuatro para el I^{er} Nocturno, tres para el II^o, y sólo dos poemas para el Nocturno III.^o

CCCXXVI. Un pastor a quien la suerte.
 CCCXXVII. Postrados de miedo.
 CCCXXVIII. Empresa sublime.
 CCCXXIX. El amor es una cosa.
 CCCXXX. Lejos de aquí la tristeza.
 CCCXXXI. Luego que dio a los pastores.

ANTONIO LUJAN - 1818

CCCXXXII. Traidores, ingratos.
 CCCXXXIII. Hora feliz y tiempo venturoso.
 CCCXXXIV. Cese la oscuridad que a los mortales.
 *** CCCXXXV. Para divertir al Niño.
 CCCXXXVI. Alegres corren.
 CCCXXXVII. Racional ovejueta que has clamado.
 CCCXXXVIII. Suspirando una zagala.
 ** CCCXXXIX. Ay, Jesús
 CCCXL. Dame esa mano de nieve.

 CCCXLI. A la media noche. (A. Luján, 1821).
 CCCXLII. Con suavidad los coros. (A. Luján, 1921).
 CCCXLIII. Sión venturosa. (A. Luján, 1921).
 CCCXLIV. Ven, grande Rey. (A. Luján, 1921).
 CCCXLV. Nace la Luz rompiendo noche oscura. (A. Luján, 1825).
 CCCXLVI. Como soy de estos montes serrana. (A. Luján, 1825).
 CCCXLVII. Vamos, pastores. (A. Luján, 1826).
 CCCXLVIII. Venid para admirar. (A. Luján, 1826).

ANTONIO LUJAN - 1829

CCCL. ¡Qué Luz brillante!
 CCCL. ¡Quién pensara que viniera!
 CCCLI. Cantemos las delicias.
 CCCLII. Ya brinda el cielo.
 CCCLIII. Tú que vienes del monte encumbrado.
 CCCLIV. Salve, Niño bello.
 CCCLV. Escucha el acento.
 CCCLVI. Dejad el mustio valle.

ANTONIO LUJAN - 1830⁽⁹⁾

CCCLVII. Adiós, dulce encanto.
 CCCLVIII. Al punto marchemos.
 CCCLIX. Dínos al momento.
 CCCLX. Salve, Sol puro y divino.
 CCCLXI. Silencio, pastores.
 CCCLXII. Venturosos mortales.
 CCCLXIII. Viva el tierno Niño.
 CCCLXIV. Los cielos te aplaudan. (J. Balios, sin fecha expresa)⁽¹⁰⁾
 * CCCLXV. Abrirse, jñores. (A. Caballero).
 CCCLXVI. ¡Ah del lóbrego espacio en que se miran! (A. Caballero).
 CCCLXVII. A la divina Pastora. (A. Caballero).
 CCCLXVIII. Albricias, prole inmortal. (A. Caballero).
 CCCLXIX. Alegres, festivas, graciosas zagalas. (A. Caballero).
 * CCCLXX. Al portal Bato y Benita. (A. Caballero).

(9) En las páginas del estudio introductorio ya hemos tenido ocasión de comentar que estos poemas de 1830 son los más tardíos que hemos encontrado en todo el proceso de nuestra investigación, y no sólo en Granada, sino en España entera. Solo conocemos otros con la misma fecha: los que se escribieron para la Catedral de Avila y que se conservan en la Colección Barbieri de la B. Nacional.

(10) A partir de este número no conocemos con seguridad la fecha en que se compuso o se interpretó ninguna letrilla de las que se relacionan. Esa es la razón de que en adelante prescindamos de tal dato, ordenándolas únicamente en base al orden alfabético de los maestros que las compusieron.

- CCCLXXI. Antón, que ya algunos años. (A. Caballero).
 CCCLXXII. Antón viene a celebrar. (A. Caballero).
 CCCLXXIII. Ay, cielo soberano. (A. Caballero).
 CCCLXXIV. Ay, que se aflige. (A. Caballero).
 CCCLXXV. Benito, ciego de fama. (A. Caballero).
 CCCLXXVI. Bostezando erudición. (A. Caballero).
 CCCLXXVII. Como advirtieron nacida. (A. Caballero).
 CCCLXXVIII. Como Belén se interpreta. (A. Caballero).
 CCCLXXIX. Como Dios dicen que juega. (A. Caballero).
 CCCLXXX. Como Dios reparte dones. (A. Caballero).
 * CCCLXXXI. Como el alcalde Bartolo. (A. Caballero).
 CCCLXXXII. Como el Niño gime y lora. (A. Caballero).
 * CCCLXXXIII. Como en Belén ha nacido. (A. Caballero).
 * CCCLXXXIV. Como los niños del coro. (A. Caballero).
 CCCLXXXV. Como oyeron que Belén. (A. Caballero).
 CCCLXXXVI. Con fieros huracanes. (A. Caballero).
 CCCLXXXVII. De Belén los pastorcillos. (A. Caballero).
 CCCLXXXVIII. Deidad suprema que en Granada naces. (A. Caballero).
 CCCLXXXIX. Del diciembre erizado. (A. Caballero).
 CCCXC. Desventurados ayes, qué es aquesto. (A. Caballero).
 * CCCXCI. Dínos, mi vida. (A. Luján).
 CCCXCII. Dos animeros honrados. (A. Caballero).
 CCCXCIII. El monte con reflejos. (A. Caballero).
 CCCXCIV. En Belén el magisterio. (A. Caballero).
 CCCXCV. En el oscuro seno. (A. Caballero).
 CCCXCVI. En la grande Babilonia. (A. Caballero).
 CCCXCVII. Feliz mil veces sea. (A. Caballero).
 CCCXCVIII. Festivos zagales. (A. Caballero).
 CCCXC. Ha de haber jácara buena. (A. Caballero).
 CD. Hermoso imán mío. (A. Caballero).
 CDI. Hola, pastores. (A. Caballero).
 CDII. Hoy al portal ha llegado. (A. Caballero).
 * CDIII. Hoy al portal han llegado. (A. Caballero).
 CDIV. Humildes pastores. (A. Caballero).
 CDV. Inefable portento. (A. Caballero).
 * CDVI. La fiesta de volatines. (A. Caballero).
 CDVII. La Gloria in excelsis Deo. (A. Caballero).
 CDVIII. La inocencia y la malicia. (A. Caballero).
 CDIX. La mula y el buey esta noche. (A. Caballero).
 CDX. La noche se va pasando. (A. Caballero).
 CDXI. Las nieblas de la culpa. (A. Caballero).
 CDXII. Lindo tema es el de Antón. (A. Caballero).
 CDXIII. Los muchachos que en el coro. (A. Caballero).
 * CDXIV. Los pastores esta noche. (A. Caballero).
 CDXV. Muchachos, aquí, que hay bulla. (A. Caballero).
 CDXVI. No llores, mi dueño. (A. Caballero).
 CDXVII. No, no, no llores más. (A. Caballero).
 CDXVIII. ¡Oh qué tristes acentos! (A. Caballero).
 CDXIX. ¡Oh tú, Belén amada! (A. Caballero).
 CDXX. Otro Tacón esta noche. (A. Caballero).
 CDXXI. Pastoras graciosas. (A. Caballero).
 CDXXII. ¿Qué es esto, cielos? (A. Caballero).
 CDXXIII. ¿Qué suspiros! ¿Qué ayes! (A. Caballero).
 CDXXIV. Si a ser pastorcito. (A. Caballero).
 CDXXV. Sol es Dios-Niño que con luz ardiente. (A. Caballero).
 CDXXVI. Tonadilla y pandereta. (A. Caballero).
 CDXXVII. Tonadilla, zagalas. (A. Caballero).
 CDXXVIII. Toribio con sus zagales. (A. Caballero).
 CDXXIX. Tú, mi Dios, entre pajas. (A. Caballero).
 CDXXX. Una beata a la moda. (A. Caballero).
 CDXXXI. Una comedia nueva. (A. Caballero).
 CDXXXII. Un cojo a ver a Dios-Niño. (A. Caballero).
 CDXXXIII. Un pastor que en otro tiempo. (A. Caballero).
 CDXXXIV. Un pobre a Belén se llega. (A. Caballero).
 CDXXXV. Vaya de fiesta. (A. Caballero).
 CDXXXVI. Vaya de seguidillas. (A. Caballero).
 CDXXXVII. Venga en hora feliz, llegue, Dios mío. (A. Caballero).
 CDXXXVIII. Zagaleja airosa. (A. Caballero).

- CDXXXIX. Vengan los pastorcillos. (Maestro Espona).
 CDXL. Andar, andar, andar. (A. Luján).
 CDXLI. Montes de Palestina. (A. Luján).
 CDXLII. Vaya una tonadilla. (A. Luján).
 CDXLIII. Oye, chiquito gracioso. (Alfonso Martínez).
 CDXLIV. Alégrate, feliz naturaleza. (Juan de Miranda).
 * CDXLV. Tonadillas alegres. (J. de Miranda).
 CDXLVI. ¡Ah de los apriscos! (Esteban Redondo).
 CDXLVII. ¿Hasta cuándo, Señor, durará el llanto? (E. Redondo).
 CDXLVIII. Jerusalén triste llora. (E. Redondo).
 * CDL. Los negrillos esta noche. (E. Redondo).
 CDLI. Los olleros de Belén. (E. Redondo).
 CDLII. Pastores, ¿por qué estáis suspensos? (E. Redondo).
 CDLIII. Un pastor desde su choza. (E. Redondo).
 CDLIV. Viendo nacido en Belén. (E. Redondo).
 * CDLV. Viendo que es salud eterna. (E. Redondo).
 ** CDLVI. Oye, pues, divino Amor. (Antonio Rodríguez de Hita).
 CDLVII. Ay, qué dicha, qué gusto y consuelo. (Francisco Soler).
 CDLVIII. —¡Ah, pastoras! —¿Quién llama? (José de Zameza y Elizalde).
 CDLVIII. Las sombras del abismo. (J. de Zameza y Elizalde).
 CDLIX. Porque ignoran los pastores. (J. de Zameza y Elizalde).
 CDLX. ¡Válgame Dios, y qué tristes! (J. de Zameza y Elizalde).
 CDLXI. ¡Vaya, zagalejos! (J. de Zameza y Elizalde).
 *** CDLXII. A Belén han venido. (Sin nombre de autor de la música y sin fecha)⁽¹⁾
 * CDLXIII. A la bella, agraciada.
 CDLXIV. Al bélico estruendo.
 CDLXV. Albricias, mortales.
 CDLXVI. A los cultos que a Dios le consagran.
 CDLXVII. Al soberano Infante.
 * CDLXVIII. Al tiempo que los pastores.
 CDLXIX. Atended a las voces de un Niño.
 CDLXX. Ay, cómo siento.
 CDLXXI. ¡Ay, que se anega el amor más divino!
 CDLXXII. ¿Cuándo, cielo sagrado?
 CDLXXIII. Cuanto ven que hacen los hombres.
 CDLXXIV. Cuatro ciegos pordioseros.
 CDLXXV. En la nochebuena es justo.
 CDLXXVI. Esta noche, zagalejas.
 CDLXXVII. Felices pastorcillos.
 CDLXXVIII. Flazco, eztaño contenta.
 CDLXXIX. Hola, compañeros.
 CDLXXX. Los pastores de Belén.
 CDLXXXI. Los seises ha mucho rato.
 CDLXXXII. Mi dueño adorado.
 CDLXXXIII. Mortales, que en el lecho del olvido.
 CDLXXXIV. —¡Muchachos! —¡Más recio!
 CDLXXXV. Pastorela, pastores.
 CDLXXXVI. ¡Qué amor no se enardece!
 CDLXXXVII. ¿Qué pecados tiene Antón?
 * CDLXXXVIII. Sabiendo que en esta noche.
 CDLXXXIX. Sépase por qué en dulces canciones.
 XD. Siempre acuden los muchachos.
 XDI. ¡Sívio, qué confusión!
 XDII. Todo el mundo enfermo estaba.
 XDIII. Una dueña y su escudero.
 XDIV. Una pastorcita soy.
 XDV. Vamos, muchachos.

(1) De las terrillas que se relacionan a partir de aquí lo ignoramos todo sobre fecha y maestro que las musicalizó. Sólo cabe, pues, citarlas por sí mismas, entre alfileres, sin aventurar inútiles conjeturas.

(Las cinco letrillas que restan, hasta completar exactamente el número de *quinientas*, son de otro estilo por completo distinto y no se cantaron en la hora canónica de los maitines. Son, poemas mucho más tardíos, y si los relacionamos aquí es simplemente por haberlos encontrado en el mismo Archivo de la Capilla Real. Desde luego, éstos no pertenecen al género estudiado de "Villancicos barrocos").

XDVI. Espuerta, Frasquillo. (Anónimo y sin fecha).

XDVII. Pastores, venid. (Fray Juan Antonio de Contreras).

XDVIII. Pequeños zagales. (Celestino Vila de Forn).

XDIX. ¡Qué pasmo, qué asombro. (Antonio Palancar).

D. Un suceso grandioso (Anónimo y sin fecha).

II. INDICE DE LAS LETRILLAS EN ORDEN ALFABETICO DE PRIMEROS VERSOS

A⁽¹⁾

- ¡A Belén, a Belén pastorcillas! CXLIV
- A Belén, gitanillas graciosas CII
- A Belén ha llegado CCXXX
- *** A Belén han venido CDLXII
- A Belén, pastores CCXXXIII
- A Belén, zagalas CCXXXVII
- A Belén, zagales CCLIV
- * Abrirse, jñores CCCLXV
- Acá con mis cinco ovejas CLXXXIX
- A cuadrillas los pastores CCXCII
- Adiós, dulce encanto CCCLVII
- A disputar los pastores CCLXXXIX
- Adorad, mortales CXXXVII
- Adorad rendidos LXXXIX
- Adoremos la luz CLII
- * ¡Ah de la estancia hermosa y cristalina! XII
- ¡Ah de la muralla! CXCI
- ¡Ah de las sombras! ¡Arma! XLII
- ¡Ah de la tierra que amaga! LXXIII
- * ¡Ah de la gitanillaz! XLV
- ¡Ah del lóbrego espacio en que se miran CCCLXVI
- * ¡Ah del mundo! ¡Ah de la tierra! IX
- ¡Ah de los apriscos! CDXLVI
- * ¡Ah de los cielos celestes milicias! XXXIII
- ¡Ah del terrestre globo! CXLVIII
- ¡Ah del undoso reino de Neptuno! CVI
- ¡Ah del valle! ¡Ah del monte! CXLI
- * Ah, Flansiquiya VIII
- *** Ahora llegan dos pastores CCLV
- ¡Ah, pastoras! ¿Quién llama? CDLVII
- * A la bella, agraciada CDLXIII
- Alabe tu dicha el orbe CCXCV-II
- * A la capilla a maitines XIX
- A la divina Pastora CCCLXVII
- * A la gala del Niño, pastores VII
- A la medianoche CCCXLI
- A la mejor Sunamitis CCLXXV
- A la Parida hermosa LIX
- * ¡Alarifes, a la obra! XXXVIII
- Al arma, al arma, al choque y a la batalla CIL
- ¡Al arma, tristes sombras! CCXCVI
- Al bélico estruendo LXXXI
- Al bélico estruendo CDLXIV
- Albricias, mortales CXXX
- Albricias, mortales CDLXV
- Albricias, prole inmortal CCCLXVIII
- * Al divino, al luciente CCXL
- ¡Alégrate, feliz naturaleza! CDXLIV
- Alegres corren CCCXXXVI
- Alegres, festivas, graciosas zagalas CCCLXIX
- * ¡Alerta, alerta, pastores! CXCLII
- Aliento, pastores CXCLIII
- Al Nacimiento dichoso LXXIX
- A los cultos que a Dios le consagran CDLXVI
- * Al Portal Bato y Benita CCCLXX
- * Al Portal de Belén marchó CXCVII
- * Al Portal iba una vieja CIII
- Al Portal los muchachos acudan CCXIV
- Al punto marchemos CCCLVIII
- Al Soberano Infante CDLXVII
- * Al son de las castañuelas LX
- * Al tiempo que los pastores CDLXVIII
- * Alto clarín de plumas XXXI
- A marchar, sabios Reyes CLXXX
- * A mi Niño tierno XXII
- Amor y placer unidos LII
- Andar, andar, andar CDXL
- Anfriso, haz de las tuyas CCXXXVIII
- Angélicas tropas CCXC
- * Angélicas tropas LVII
- Antón, pastor inocente CCLXI
- Antón que todos los años CCXXXV
- Antón que ya algunos años CCCLXXI
- Antón viene a celebrar CCCLXXII
- * Apalte la gente branca CCVII
- Applaudan al Niño CCLXXVI
- * A pregonar el lunario XIV
- Aprendan del Amor LXIV
- Aquel Señor, principio soberano CXCTV
- * Aquellos negros que dieron XVI
- Aquí está, Niño mío, el pastor Bato CCLXXVII
- * Aquí ezar Moro Rollote LXI
- Arbitro supremo CCXXXIX
- ¡Atended a las voces de un Niño! CDLXIX
- * A un lado, señores CCCI
- Aunque el Señor paz previene CCXXXII
- ¡Ay, cielo soberano CCCLXXIII
- Ay, cómo siento sus ansias XCVIII
- Ay, cómo siento CDLXX
- * Ay, divino Amor XXXIX
- ** Ay, Jesús CCCXXXIX
- Ay, Niños Dios LXVI
- ¡Ay, noche cruel! CCCXVII
- ¡Ay, Pastor, ay, mi Ducho! CCII
- * ¡Ay, qué cayó XLIII
- Ay, qué dicha, qué gusto y consuelo CDLVI
- ¡Ay, qué horror! CCXXXIX
- ¡Ay, qué se aflige! CCCLXXIV
- ¡Ay, que se anega el Amor más divino! CDLXXI
- Ay, qué ternura CCXV
- * Azí, Flaziquilla XLVII

(1) A continuación del primer verso se consigna de nuevo el número de orden en la colección, lo que permite buscar con rapidez la fecha o el nombre del músico en el Índice 1º. Advertimos igualmente que si un primer verso se cita de forma idéntica más de una vez, es porque, a pesar de dicha identidad, se trata de letrillas parciales o totalmente diferentes y cantadas en fechas distintas también. Señalemos por último que al comienzo del citado Índice I explicábamos la finalidad de los asteriscos (uno, dos o tres) que también aquí seguiremos utilizando.

B

- * Bato, vamos al Portal CXXXII
- Bella pastora CLXVII
- Benito, ciego de fama CCCLXXV
- Bien me acuerdo, Señor, que allá en mis días CCXVI
- Bostezando erudición CCCLXXVI
- Brille esplendores el fuego CXV
- * Buenas noches, caballeros XI

C

- Cabayeros, cabayeros XXII
- Campanillas que en las torres IV
- Cantad al son del clarín CXXXVIII
- * Cantad, pastores XV
- Canteros las delicias CCCLI
- Canteros quedico CCXXIX
- Caros pastores CCCII
- Cese la oscuridad que a los mortales CCCXXXIV
- Cielos, ¡qué nuevas antorchas LXII
- Ciertos sacristanes quieren CLXIII
- Clamores repetidos CCII
- Como a buscar el rebaño CCIV
- Como advertieron nacida CCCLXXVII
- Como Belén se interpreta CCCLXXVIII
- Como capitán valiente CLXXXI
- Como Dios dicen que juega CCCLXXIX
- Como Dios reparte dones CCCLXXX
- * Como el alcalde Bartolo CCCLXXXI
- Como el Niño gime y llora CCCLXXXII
- * Como en Belén ha nacido CCCLXXXIII
- Como en Belén tenemos CLXVIII
- Como en otras navidades CCLI
- Como es el Niño que nace XCII
- Como han oído decir CVIII
- * Como los niños del coro CCCLXXXIV
- Como oyeron que Belén CCCLXXXV
- Como soy de estos montes serrana CCCXLVI
- Como ya la pastora CCLXVI
- Compadécete, Dios de Sabaoth CCLXVII
- * Con calzas muy atacadas XCV
- * Con el aire alicillo que corre XL
- Con el cabado bronce belicoso LXXXII
- Con fieros huracanes CCCLXXXVI
- Con garbo generoso CCXXXII
- Con suavidad los coros CCCXLII
- Conturbada milicia de Israel CVII
- * Con un músico español LXXXIII
- * Corran, corran de mi amor LXXV
- ¡Cuándo, cielo sagrado? CDLXXII
- Cuanto ven que hacen los hombres CDLXXIII
- Cuatro ciegos pordioseros CDLXXIV

CH

- Chitón, chitón CCXVII
- Chitri, pastorcillos CCLVI

D

- Dadme esa mano de nieve CCCXI
- * De Belén en la esfera un pastorcillo CI
- De Belén los pastorcillos CCCLXXXVII
- De Belén los pastorcillos CCLXII
- Decid para cuándo CCXVIII
- Defiéndenos, Señor, oye los ruegos CCCX
- Deidad suprema que en Granada naces CCCLXXXVIII
- Dejad el mustio valle CCCLVI
- Dejad el pesado sueño CCCIII
- * Del Amor que nace XXVIII
- Del diciembre erizado CCCLXXXIX
- * Del monte bajan CCXCIII
- Del pavoroso afán, desmayo triste CXVIII
- Del temor consternados los pastores CCCXXV
- ¡De qué lloras, Niño hermoso? LVIII
- * Descansa, Dueño mío CCLXXVIII
- * Desde la Mancha a Belén CXXVI
- Desdichada nación, pueblo afligido CCXLI
- Desventurado, ingrato CCLII
- Desventurados ayes, ¿qué es aquesto? CCCXC
- Dicen que unos pastorcillos CCLXXXIX
- Dinos al momento CCCLIX
- * Dinos, mi Vida CCCXCI
- Dios nace, mortales CLXXXVII
- * Dios Niño y humanado XCI
- Dios, que en la escala de Jacob asiste CCCIV
- Discurriendo acá a mis solas CXC
- Divino Pastorcico CLVII
- Domingo con sus zagales CCIL
- Dos animeros honrados CCCXCII
- Dulces ternezas que el amor inflama CXXVII
- Dulcísima María CCXCVII

E

- Ea, pastorcillos CXVI
- Echénme los instrumentos CXVIII
- El alcalde de Belén CLII
- El amor es una cosa CCCXXIX
- El Ave que adjunta aromas LXXX
- * El cielo a la tierra LXXIV
- El monte con reflejos CCCXCIII
- Empresa sublime CCCXXVIII
- En Belén el magisterio CCCXCIV
- * En Belén esta noche cuanto yo he visto VI
- * En Belén, hoy los zagales LXX
- En el oscuro seno CCCXCV
- * En el Portal de Belén CCV
- En el Portal han entrado CCLXVIII
- En el Portal se ha entrado CLXX
- En esta noche celebra CCCV
- En hora buena venga CXLV
- En la grande Babilonia CCCXCVI
- * En la noche, toda luces LX
- * En la quietud de la noche XXIV
- En las alturas del monte CCCXI
- En noche de tanta gloria CCLXIII
- En noche tan buena LXXVI
- Ensálcente, mi Bien, las criaturas CXXXIII
- * En tanto que los zagales CLXIX
- Escucha el acento CCCLV
- Espierta, Frasquillo XCVI
- ¡Es posible, Señor, que siendo día CCLXXIII
- Esta noche en el Portal LXXVII
- Esta noche, zagalejas CDLXXVI

F

- Felices pastorcillos CDLXXVII
 Feliz mil veces sea CCCXCVII
 * Feliz, prodigiosa noche III
 Festivos zagales CCCXCVIII
 Fláccico, estamos contenta CDLXXVIII
 Flaciquiya, vamo al Portal LXXI
 * Florecillas del prado, alegría CXCVIII
 Furiosos aquilones CLIX

G

- Gila, Bato, pastoras y pastores CLXXVI
 Gloria a Dios en las alturas CCCVI

H

- * Habiendo muerto Bartolo XCVII
 Ha de haber jácara buena CCCIC
 Hágase corro, zagales XXIX
 ¿Hasta cuándo, Dios inmenso, CLXXXVIII
 ¿Hasta cuándo en el centro de la tierra CLVI
 ¿Hasta cuándo, Señor, durará el llanto? CDXLVII
 Haya festejo CCXLIV
 ** Hele, hele, hala CCVI
 Herida del contagio LXVIII
 Hermoso imán niño CD
 Hola, compañeros CDLXXIX
 Hola, hau, zagalejos del monte CCCXII
 Hola, Pascual, Anfriso XC
 Hola, pastores CDI
 Hora feliz y tiempo venturoso CCCXXXIII
 Hoy al Portal ha llegado CDII
 * Hoy al Portal han llegado CDIII
 * Hoy un niño enamorado XXXVII
 Humana descendencia esclavizada CXLVI
 Humildes pastores CDIV
 Huya el horror al clima más profundo CXVII

I

- Ilberia feliz, noble Granada CCCXXI
 Inefable portento CDV
 Infelices pasajeros XLIX
 Ira, furia, clamor, pesar, espanto CCCVII

J

- * Jacarita nueva XXXV
 Jerusalén triste llora CDXLVIII
 Jesús, mi Bien, mi Dueño CCXXXVI

L

- La celeste tropa CCCXIII
 La del año pasado CCXXIV
 * La dorada, bellísima Aurora XXV
 * La fiesta de volatines CDVI
 La "Gloria in excelsis Deo" CDVII
 * ¿Lagrimitas, mi alma, mi Vida? XCIII
 La Inocencia y la Malicia CDVIII
 La mula y el buey esta noche CDIX
 La noche se va pasando CDX
 Las ásperas montañas CCXCI
 * Las gitanas que esta noche XXXII
 Las nieblas de la culpa CDXI
 Las sombras del abismo CDLVIII
 Lauda, lauda, Ierusalén CLXXXV
 Lejos de aquí la tristeza CCCXXX
 Lindo tema es el de Antón CDXII
 Lóbrega oscuridad que con horrores CL
 Los cielos te aplaudan CCCLXIV
 Los marineros de flota CXIX
 Los míseros lamentos CCLVII
 Los muchachos que en el coro CDXIII
 * Los narcisos de Guinea LVI
 * Los negrillos esta noche CDIL
 Los niños como han oído CCLVIII
 Los olleros de Belén CDI
 Los pastores como saben CCLXIX
 Los pastores de Belén CCXCVIII
 Los pastores de Belén CDLXXX
 * Los pastores esta noche CDXIV
 Los pastores que han oído CCCXIV
 Los pastores que han sabido CCX
 Los pastores y zagales CCLIX
 Los seises ha mucho rato CDLXXXI
 Luego que dio a los pastores CCCXXXI
 Luego que los pastorcillos CCXCIV

LL

- * Llorad, llorad II

M

- Mi Dueño adorado CDLXXXII
 Misera, cascada nave CXC
 Montañas de Belén CCXXV
 Montes de Palestina CDXLI
 Mortal entregado al ocio CCLXXX
 Mortales, al convite CCCXX
 Mortales cautivos CCXIV
 Mortales dichosos CCLXX
 Mortales, el remedio CCL
 Mortales que en el lecho del olvido CDLXXXIII
 Muchachos, aquí, que hay bulla CDXV
 Muchachos, más recio CDLXXXIV

N

- * Nace al yelo y temblando XVIII
- Nace la luz rompiendo noche oscura CCCXLV
- * Navegando Dios hombre CCXI
- Negliyo elgeloz LXIII
- Niño amante, tu sentir LXXII
- Niño precioso CLXXVII
- * Niño que vienes a darme V
- No el rubicón presuma de canoro LXXVIII
- No flores, mi Dueño CDXVI
- No, no, no X
- No, no, no flores más CDXVII
- No pueden faltar muchachos CXI
- No se habían acabado estos clamores CCCIX
- * No silbéis, piélagos IC
- * No son rayos, no XXXVI
- Noticia, noticia CLXXV

O

- ¡Oh cielos!, haya piedad, pues un delito CCXXXIV
- ¡Oh mi Jesús! ¡Oh proceptor divino! CCI
- * Oh Niño peregrino CLX
- Oh pueblo dichoso CCCXV
- ¡Oh qué tristes acentos CDXVIII
- ¡Oh tú, Belén amada! CDXIX
- ¡Oh Verbo Sacrosanto! XCVI
- Oid atentos, pastores LI
- * Oid, pastores XVI
- Oigan una tonadilla CXLII
- Oscura noche, destemplada y fría CXXXI
- Otro Tacón esta noche CDXX
- Oye, Chiquito gracioso CDXLIII
- ** Oye, pues, divino Amor CDIV

P

- Para divertir al Niño CCLXXXI
- *** Para divertir al Niño CCCXXXV
- Para festejar al Niño CLXXXII
- Pascual, romance ha de haber CXLVII
- Pastoras graciosas CDXXI
- Pastorcillos alegres, corriendo CCXXVI
- Pastorcillos, decidnos CCLXXXII
- Pastorela de flores CLXXIV
- Pastorela, pastores CDLXXXV
- ** ¡Pastores, a las cabañas! CCXIX
- * Pastores del valle XX
- * Pastores, despertad, que nueva Aurora CXXIII
- Pastores, no dormid CLXXI
- Pastores, pastores CCLXXIV
- Pastores, pastores CCCXXIV
- Pastores, ¿por qué estáis suspensos? CDLI
- Pastores, venid XDVI
- Pastores y pastoras CLVII
- Pastores y zagalejas CCXLII
- * Pastores, zagales CXXXIV
- Pequeños zagales XDVIII
- Perdido de amores CCCXVI
- * Píezle, niño I

- Por decreto soberano CCCVIII
- Porque en noche tan plausible CV
- Porque ignoran los pastores CDLIX
- Porque saben que es el Niño CCLIII
- * Por toda la esfera CCCXVIII
- Prostrados de miedo CCCXXVII
- Precioso Niño mío CCXXVII
- Prisionero de guerra el Amor L
- Profetas, patriarcas CCVIII

Q

- ¡Qué amor no se enardece CDLXXXVI
- Qué contradicción divina XII
- Qué dolor, qué congoja, qué susto CCXLIII
- ¿Qué enigma es éste, zagales? XXX
- ¿Qué es esto, ay, cielo santo, que lo miro CXLIII
- ¿Qué es esto, cielos? CDXXII
- ¿Qué es esto, mi Bien? XLVI
- ¿Qué es esto, Señor? LXX
- ¿Qué es lo que traes, Silvia CXXXVI
- * ¿Qué gente, plima, qué gente? XXXIX
- Qué gusto tan dulce CCLX
- * Quejándose los oficios LXXXV
- ¿Qué luz brillante CCCIL
- ¿Qué luz, qué resplandor inaccesible CXXXV
- ¿Qué pasmo, qué asombro, CCLXXXV
- ¿Qué pasmo, qué asombro XDIX
- ¿Qué pasmo, qué susto LXXXVII
- ¿Qué patrulla tan soberbia CCXII
- ¿Qué pecados tiene Antón CDLXXXVII
- * Qué quietud, qué silencio CLXXII
- ¡Qué suspiros, qué ayes! CDXXIII
- ¿Quién pensara que viniera CCCL
- ¿Quién, quién, quién XXVI

R

- Racional ovejueta que has clamado CCLXIV
- Racional ovejueta que has clamado CCCXXXVII
- Resonad, esferas CXXII
- * Respira, Adán, respira LXXXVI

S

- * Sabiendo que en esta noche CDLXXXVIII
- * Sacra voz misteriosa LXXXIV
- Sagrada Flor campestre CX
- Sagrada voz, que en sílabas de fuego XCIV
- Sagrada Olimpo, esfera iluminada CXL
- Salga del pecho mío CXX
- Salid, hijas de Sión CCCXXIII
- Salve, Niño bello CCCLIV
- Salve, Sol puro y divino CCCLX
- Sépase por qué en dulces canciones CDLXXXIX
- Si a ser pastorcito CDXXIV
- Si a tu Deidad en métricas porfías CXII
- Si el Pastor que nace CIX
- Siempre acuden los muchachos XD
- Siga, zagales CCLXXXIII

- * Silencio, admiración, pasmo profundo CLXXXIII
- ** Silencio, pasito CLXXXIV
- Silencio, pastores CCCLXI
- * Silencio, quedito CCLXXXVIII
- * Silencio, quedito XLVIII
- Silvio, qué confusión XDI
- Sión venturosa CCCXLIII
- * Soldadito que vienes desnudo CCXX
- Sol es Dios Niño CDXXV
- * Sonoros estruendos LXV
- Suspirando una zagaia CCCXXXVIII

T

- ¡Tempestad, tempestad! LXVII
- Terrible afán de codicioso engaño CXIV
- Todo confusión el mundo CCXXI
- Todo el mundo enfermo estaba XDII
- ¡Tonadilla, pastores! CLXXXVIII
- * Tonadillas alegres CDXLV
- Tonadilla y pandereta CDXXVI
- Tonadilla, zagalas CDXXVII
- Toribio con sus zagales CDXXVIII
- Traidores, ingratos CCCXXXII
- Tres humildes pastorcillos CXIII
- Triste, afligido, mi José amado CXCIX
- Tristes hijos de Adán envejecidos CLXXIX
- Tú, mi Dios, entre pajas, Tú entre brutos CDXXIX
- Tú que vienes del monte encumbrado CCCLIII

U

- ** Una alegre gitanilla CC
- Una beata a la moda CDXXX
- Una comedia nueva CDXXXI
- Una dueña y su escudero CDXCIII
- Una pastorcilla alegre CCXXII
- Una pastorcita soy CDXCIV
- Una serrana a quien quiere CCXLVI
- Un asturiano famoso CLV
- Una tonadilla CCXXVIII
- * Una tropa de hortelanas CIV
- Una tropa de muchachos C
- ** Una zagala graciosa CCCXXII
- Una zagala que alegre CCXXXI
- Un cojo a ver a Dios Niño CDXXXII
- Un comera aquesta noche CLXXIII
- Un granadinito CCXLVII
- Un pastor a quien la suerte CCCXXVI
- Un pastor desde su choza CDLII
- Un pastor que en otro tiempo CDXXXIII
- Un pobre a Belén se llega CDXXXIV
- * Un pobre inocente CLXI
- * Un portugués y un gallego XIII
- Un suceso grandioso D

V

- ¡Válgame Dios, y qué tres CDLX
- Vamos alegres CCLXXI
- Vamos con alegría CCCXIX
- Vamos con bulla CCIX
- Vamos, muchachos CDXCV
- Vamos, pastores CCLXXII
- Vamos, pastores CCCXLVII
- Vaya de fiesta CDXXXV
- Vaya de niños de coro CCLXXXVI
- Vaya de pastorela CLXXXVI
- * Vaya de placer LXXXVIII
- Vaya de seguidillas CDXXXVI
- Vaya de tonadilla CXXIV
- ** Vaya de tonadilla CLIV
- Vaya de tonadilla CLXIV
- Vaya, muchachos CCLXXXVII
- * Vaya tonadilla CLÍ
- Vaya una tonadilla CDXLII
- Vaya una tonadilla flamante CXXI
- Vaya, zagalejos CLXII
- Vaya, zagalejos CDLXI
- Venga en hora feliz; llegue, Dios mío CDXXXVII
- Vengan los pastorcillos CDXXXIX
- Ven, grande Rey CCCXLIV
- Venid, oh zagales CXXIX
- Venid para admirar CCCXLVIII
- Venid, veréis, pastores, una llama CXXV
- * Ventecientos sonoros XXVII
- Venturosos mortales CCCLXII
- Viendo Israel ya cumplido CCXCV-I
- Viendo nacido en Belén CDLII
- * Viendo que en Belén el Sol LIV
- * Viendo que es salud eterna CDLIV
- * Viendo que nace en Belén XXI
- Viva el tierno Niño CCCLXIII
- Vueltos en sí los pastores CCXLVIII

Y

- Ya brinda el cielo CCCLII
- Ya de la noche la tiniebla ruda LIII
- Ya, pastorcillos CCXC
- Ya que el Niño hermoso CLXV
- Ya que, Pastor hermoso CLXVI
- Yo soy pastorcita CCLXXXIV
- * Yo soy serranilla XLIV
- *** Yo vengo esafrao CCC

Z

- Zagalas, escuchad CCXIII
- Zagaleja airosa CDXXXVIII
- Zagalas, al mercado CXCVI
- Zagalas, pastores CCLXV

III. INDICE GENERAL DEL VOLUMEN I

PRESENTACION ...	11
PROLOGO ...	13
INTRODUCCION ...	15
CAPITULO I: EL VILLANCICO BARROCO ECLESIASTICO: CARACTERES GENERALES. ALGUNAS NOTAS SOBRE LOS VILLANCICOS EN GRANADA ...	23
Concepto de villancico barroco ...	25
Fuentes para el conocimiento de los villancicos: Impresos y manuscritos ...	26
Breve historia de los pliegos sueltos ...	27
Caracteres formales de los pliegos sueltos ...	28
Los manuscritos musicales ...	28
Los villancicos, poemas generalmente anónimos ...	29
Temas diversos de las letrillas de maitines ...	30
Momento, distribución y número de los villancicos ...	32
Los villancicos barrocos en Granada ...	33
Temas de los villancicos granadinos ...	35
Villancicos, letrillas, chançonetas, ensaladas, entremeses ...	36
Villancicos en la Catedral de Granada ...	37
Villancicos en la Colegiata de Ntro. Salvador ...	38
En otras iglesias de Granada ...	39
Posibles autores de los villancicos granadinos ...	40
CAPITULO II: VILLANCICOS BARROCOS NAVIDEÑOS EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA: ASPECTOS HISTORICOS ...	45
El origen de la fiesta de Navidad ...	47
El canto de los villancicos navideños en la Capilla Real en el siglo XVI ...	51
El primer maestro y la hora de los maitines ...	51
El siglo XVII. En qué lugar se cantan los villancicos ...	53
Cantores y ministriles ...	54
La obligación de componer villancicos ...	55
Los primeros poemas impresos ...	56
El siglo XVIII: El Mtro. Alonso de Blas ...	57
Un nuevo emplazamiento para el canto de los maitines ...	58
Nuevos maestros de capilla ...	59
Antonio Caballero, un maestro fecundo y conflictivo ...	60
El siglo XIX: Los años finales ...	63
Antonio Luján, el último maestro ...	64
Breve resumen de los aspectos históricos esenciales ...	65
La conservación de los villancicos de la Capilla Real: Cómo y cuántos han llegado hasta nosotros ...	66
CAPITULO III: VILLANCICOS BARROCOS EN LA CAPILLA REAL: ASPECTOS LINGÜÍSTICOS Y ESTILÍSTICOS ...	71
Palabra culta y expresión vulgar ...	74
Diversos aspectos de lo gramatical ...	76
El estilo literario de los villancicos ...	80
Los géneros literarios en los villancicos granadinos ...	83

Villancicos líricos	84
Villancicos narrativos... ..	85
Villancicos dramatizados... ..	86
Modelos literarios más frecuentes... ..	88
La sombra de Góngora	89
Los imitadores de Calderón... ..	90
La influencia de Lope de Vega	92
La influencia de Quevedo	94
Lo neoclásico	94
CAPITULO IV: ALGUNOS ASPECTOS ESTILÍSTICOS EN PARTICULAR. FORMAS METRICAS Y ESTRUCTURAS DE LOS VILLANCICOS GRANADINOS...	99
Figuras literarias	101
Otros aspectos estilísticos	107
Estructuras métricas de los villancicos	110
Los versos	111
Bislabos y trislabos. Tetraslabo	111
Pentasilabo, hexasilabo, heptasilabo y octosilabo	112
Ensilabo y decasilabo	112
Endecasilabo	114
Dodecasilabo y otros versos compuestos	114
Otros accidentes del verso: El acento esdrújulo y el agudo	115
Versos de pie quebrado y versos en eco	116
Verso suelto y verso partido	117
Las estrofas	118
Pareados, tercetos y tercercillas	118
Estrofas de cuatro versos	119
Quintillas y quintetos... ..	120
Estrofas de seis y siete versos	121
Estrofas de ocho, nueve y diez versos	121
Otras estrofas mayores	122
Algunas formas especialmente significativas: Romances y seguidillas	122
Estructuras diversas en los villancicos de la Capilla Real	126
CAPITULO V: ASPECTOS SOCIOLOGICOS Y COSTUMBRISTAS. IDEAS BÍBLICAS Y TEOLOGICAS	133
Gentes, expresiones y costumbres no castellanas en los villancicos barrocos	135
Las gentes de España... ..	140
Granada y lo granadino	141
El costumbrismo y la crítica social	142
Críticas a algunas formas especiales de vida	144
El mundo del trabajo: Oficios diversos	146
Nombres propios de estos personajes... ..	150
Regalos que llevan al Niño	151
Aspectos religiosos del Barroco. Algunas ideas sobre Biblia y Teología en los villancicos navideños granadinos	152
En el Nacimiento de Jesús se cumplen promesas, figuras y profecías	154
El amor de Dios por el hombre, único motivo de Encarnación y Nacimiento	156
En el portal están, junto con María y José, el Padre y el Espíritu	158
Todo es alegría por el Nacimiento	159
El que nace será Varón de dolores como Cabeza visible de la Iglesia	161
Navidad y Eucaristía	162
ANTOLOGIA DE LETRILLAS NAVIDEÑAS DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA	167
Nota preliminar	169
I. ¡Plaza, plaza!	171
II. ¡Llorad, llorad!... ..	172
III. Feliz, prodigiosa noche... ..	173
V. Niño que vienes a darme	175
VI. En Belén esta noche cuanto yo he visto	176
VII. ¡A la gala del Niño, pastores!	177
VIII. ¡Ah, Flansiquiya!	178
IX. 'Ah el mundo' 'Ah de la tierra!	180

XI. Buenas noches, caballeros ...	181
XIII. Un portugués y un gallego ...	183
XIV. A pregonar el lunario ...	185
XV. Cantad, pastores ...	187
XVI. Aquellos negros que dieron ...	188
XVII. Oid, pastores ...	190
XVIII. Nace al yelo temblando ...	191
XIX. A la Capilla a maitines ...	192
XX. Pastores del valle ...	194
XXI. Viendo que nace en Belén ...	195
XXII. A mi Niño tierno ...	197
XXIV. En la quietud de la noche ...	198
XXV. La dorada, bellísima Aurora ...	199
XXVII. Ventecifios sonoros ...	200
XXVIII. Del amor que nace ...	201
XXXI. Alto clarín de plumas ...	202
XXXII. Las gitanas que esta noche ...	203
XXXIII. ¡Ah de los cielos celestes milicias! ...	205
XXXIV. Ay, divino Amor ...	206
XXXV. Jacarita nueva ...	207
XXXVI. No, no, no son rayos, no ...	208
XXXVII. Hoy un Niño enamorado ...	209
XXXVIII. Alarifes, a la obra ...	210
XXXIX. ¿Qué gente, plima, qué gente? ...	212
XL. Con el aire airecillo que corre ...	213
XLI. ¡Ah de la estancia hermosa y cristalina! ...	215
XLIII. ¡Ay, que cayó! ...	217
XLIV. Yo soy serranilla ...	218
XLV. ¡Ah de laz gitanillaz! ...	221
XLVII. Azí, Flaciquiya ...	223
XLVIII. Silencio, quedito ...	225
LIV. Viendo que en Belén el Sol ...	226
LV. Al son de las castañuelas ...	228
LVI. Los narcisos de Guinea ...	229
LVII. Angélicas tropas ...	231
LX. En la noche toda luces ...	233
LXI. Aquí está moro Rollote ...	234
LXV. Sonoros estruendos ...	236
LXIX. En Belén hoy los zagales ...	238
LXXIV. El cielo a la tierra ...	239
LXXV. Corran, corran de mi amor ...	240
LXXXIII. Con un músico español ...	241
LXXXIV. Sacra voz misteriosa ...	243
LXXXV. Quejándose los oficios ...	244
LXXXVI. Respira, Adán, respira ...	246
LXXXVIII. Vaya de placer ...	247
XCI. Dios Niño y humanado ...	249
XCIII. ¿Lagrimitas, mi alma, mi vida? ...	250
XCV. Con calzas muy atacadas ...	251
XCVII. Habiendo muerto Bartolo ...	253
IC. No síbéis, piélagos ...	255
CI. De Belén en la esfera un pastorcillo ...	256
CH. Al portal iba una vieja ...	257
CIV. Una tropa de hortelanas ...	259
CXXIII. Pastores, despertad, que nueva aurora ...	261
CXXVI. Desde La Mancha a Belén ...	262
CXXXIV. ¡Pastores, zagalas! ...	264
CLL. ¡Vaya tonadilla! ...	266
CLX. Oh Niño peregrino ...	267
CLXI. Un pobre inocente ...	268
CLXIX. En tanto que los zagales ...	269
CLXXII. ¡Qué quietud, que silencio! ...	270

CLXXXIII. Silencio, admiración, pasmo profundo ...	273
CXCII. ¡Alerta, alerta, pastores! ...	274
CXCVII. Al portal de Belén marchó ...	275
CXCVIII. Florecillas del prado, alegría ...	276
CCV. En el portal de Belén ...	277
CCVII. Apalte la gente branca ...	278
CCXI. Navegando Dios hombre ...	280
CCXX. Soldadito que vienes desnudo ...	282
CCXL. Al divino, al luciente ...	283
CCLV. Ahora llegan dos pastores ...	284
CCLXXXVIII. Silencio, quedito ...	286
CCC. Yo vengo esaforao ...	287
CCCI. A un lado, señores ...	288
CCCXVIII. Por toda la esfera... ..	289
CCCXXXV. Para divertir al Niño ...	290
CCCLXV. Abrirse, jñores ...	292
CCCLXX. Al portal Bato y Benita ...	294
CCCLXXXI. Como el alcalde Bartolo ...	296
CCCLXXXIII. Como en Belén ha nacido ...	298
CCCLXXXIV. Como los niños del coro ...	300
CDIII. Hoy al portal han llegado ...	302
CDVI. La fiesta de volatines ...	303
CDXIV. Los pastores esta noche... ..	304
CDXLV. Tonadillas alegres ...	306
CDII. Los negrillos esta noche ...	307
CDLIV. Viendo que es salud eterna... ..	308
CDLXII. A Belén han venido ...	310
CDLXIII. A la bella, agraciada ...	312
CDLXVIII. Al tiempo que los pastores... ..	314
CDLXXXVIII. Sabiendo que en esta noche ...	316

APENDICE DOCUMENTAL... ..	319
---------------------------	-----

INDICES:

I. Índice de las 500 Letrillas de la Capilla Real en orden numérico-cronológico ...	331
II. Índice de las 500 Letrillas de la Capilla Real en orden alfabético de primeros versos ...	345
III. Índice general del volumen I ...	353

