

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

División Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Humanidades. Área de Literatura

Línea Académica: Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII

“EL REPERTORIO DE VILLANCICOS GUADALUPANOS DEL PERIODO VIRREINAL A LA LUZ DE LA TEOLOGÍA OCCIDENTAL”

Tesis que para obtener el grado de maestría presenta:

Angélica Graciela Crescencio Nuñez

Asesor:

Alberto Pérez-Amador Adam

Lectores:

Gustavo Illades Aguiar

Anastasia Krutitskaya

Enero 2017

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

5

División Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Humanidades. Área de Literatura


Línea Académica: Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII

“EL REPERTORIO DE VILLANCICOS GUADALUPANOS DEL PERIODO VIRREINAL A LA LUZ DE LA TEOLOGÍA OCCIDENTAL”


Tesis que para obtener el grado de maestría presenta:

Angélica Graciela Crescencio Nuñez

Asesor:


Alberto Pérez-Amador Adam

Lectores:


Gustavo Illades Aguiar


Anastasia Krutitskaya

Enero 2017

A la memoria de mi abuelo, porque nunca me has dejado sola. A cuatro años puedo decirte que sigo caminando...

A mis padres y hermanos por su apoyo y su cariño.

Esta investigación representa una suma de esfuerzos. Gracias a todos aquellos que formaron parte de este proyecto, su colaboración y paciencia me facilitaron el camino. A todos los profesores por su empeño y dedicación. Mi reconocimiento, respeto y admiración al Dr. Alberto Pérez-Amador Adam, su persistencia y orientación hicieron posible este trabajo. Gracias por su infinita generosidad y su rigor académico, que siempre me impulsó a dar un paso más.

Agradezco a la Biblioteca Palafoxiana por las facilidades que me brindaron para la consulta y digitalización de material. A la Dra. Anastasia Krutitskaya por sus anotaciones, por las fuentes e información proporcionada. A Luis Fernando Galindo y Juan Carlos Ríos Contreras por el interés constante y su invaluable colaboración. Gracias por la desinteresada contribución de material

Índice

INTRODUCCIÓN.	1
<i>I. El traslado de un género. Del villancico medieval al repertorio guadalupano.....</i>	<i>5</i>
1. El villancico, desarrollo y usos del término.	5
2. Los estudios en torno a la poesía popular hispánica	9
3. Evolución histórica del género	13
4. Traslado del género y su avance en la Nueva España.	17
5. Los estudios, entre la musicología y la literatura	20
6. Corpus literario. Recuento histórico del repertorio.	25
a) Los antecedentes, los inicios de una tradición musical.	26
b) El esplendor del villancico. La producción en lengua vernácula.	27
c) Responsorios en latín para los oficios divinos	30
<i>II. Hermenéutica textual: de la construcción filosófica del pensamiento a la interpretación católica de la realidad</i>	<i>32</i>
1. La interpretación de los textos	33
2. Tradición e interpretación, definición de la hermenéutica histórica	36
3. Vico y el historicismo humanista	39
3.1 Teología límite entre la verdad y la verosimilitud.....	40
4. Ernst Robert Curtius y la preservación del pasado cultural	43
4.1 La reconstrucción sígnica como labor de la historia	43
4.2 Construcción de una tópica histórica.....	45
4.3 Poesía teológica: universalización del cristianismo	47
5. Erich Auerbach: el historicismo católico	49
5.1 La herencia clásica del cristianismo	50
5.2 La herencia judaica en la tradición literaria de la primera cristiandad.....	51
5.3 Principios del modelo cristiano	53
6. Análisis inductivo de la tipología histórica: el funcionamiento de la estructura figural en la primera cristiandad.....	54

7. De la construcción conceptual cristiana a la literatura guadalupana	59
<i>III. El repertorio guadalupano y sus implicaciones teológicas</i>	<i>71</i>
1. Agustinos: tipología bíblica aplicada al repertorio guadalupano	72
1.1 El proyecto postridentino guadalupano	73
1.2 De la tipología mariana a la estructuración figural	75
a) Guadalupe zarza ardiente.	82
2. Jesuitas: singularización a la americana, Eucaristía-transubstanciación y pintura divina.....	88
2.1 La tilma juandieguina, una pintura divina.....	91
2.2 La eucaristía y el sacramento americano.....	96
<i>IV. La relación música-poesía: reconstrucción sígnica del villancico novohispano al momento de su recepción</i>	<i>102</i>
1. La producción villanciquera.....	104
1.1 El uso litúrgico y sus determinaciones simbólicas en la publicación.....	105
1.2 Relación música poesía	108
1.3 El pliego suelto y el manuscrito: dos formas de conservación del manuscrito	111
2. El villancico novohispano y su recepción pública	115
2.1 Los indicios auditivos.....	115
2.2 Indicios visuales	117
2.3 Tiempo del relato y tiempo de la representación.....	120
<i>Conclusiones generales.....</i>	<i>123</i>
<i>Anexo I. Tablas.....</i>	<i>129</i>
Tabla 1. Villancicos a la virgen de Guadalupe. Autores de texto	129
Tabla 2. Responsorios para las festividades de Nuestra Señora de Guadalupe. Con autor de metro músico.	135
<i>Anexo II. Transcripción del corpus.....</i>	<i>136</i>

Revisión crítica en torno al villancico guadalupano	136
Acopio de fuentes.....	137
El método a seguir.....	137
Edición de pliegos	141
Transcripción a partir de las partituras	190
<i>Bibliografía</i>	205
Diccionarios empleados para la transcripción.....	210

INTRODUCCIÓN.

El inicio de esta investigación estuvo marcado por la fortuna. Conocía algunos fragmentos de la obra de Felipe de Santoyo gracias a la antología *Poetas Novohispanos* de Alfonso Méndez Plancarte (2005). En ese entonces mi atención estaba centrada en otro punto del enorme corpus documental en torno a la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, tuve noticias de la existencia de un ciclo entero de villancicos guadalupanos que se conservaron gracias a la edición de un pliego suelto. Joaquín Antonio Peñalosa (1988) dedicó un apéndice especial en su *Flor y Canto de poesía guadalupana. Siglo XVIII* a la reedición de este extraño ciclo de villancicos. En su portada figuraba el nombre del autor del metro músico, no así el del autor de los textos.

El asunto me acompañaba como un pensamiento recurrente. Hasta que un día, a instancias del Dr. Pérez-Amador Adam, me decidí a investigar. Revolviendo papeles entre las bibliotecas me encontré con que la importante antología de Ernesto de la Torre Villar (2004) omite la totalidad de las obras citadas en esta investigación. El hecho es relevante si se considera que esta es la fuente primordial de documentos guadalupanos. Del mismo modo, estudios históricos que realizan un recuento de las fuentes documentales primarias (Brading 2002; Lafaye 1983; Maza 1984; Nebel 1998) excluyen de sus estudios el repertorio de villancicos guadalupanos. Mi curiosidad se incrementó al darme cuenta que una buena parte de los estudios dedicados a los villancicos guadalupanos estaba constituida por investigaciones musicológicas. Un par de dudas me asaltaron: ¿qué sucedía con los estudios literarios?, ¿nadie vió necesario realizar un análisis profundo del repertorio?, ¿por qué el villancico guadalupano era más importante como legado musical, si constituye una fracción importante de la tradición literaria de la Nueva España?

Desde entonces, mi propósito principal fue rescatar la producción villanciquera en honor a los festejos de la Virgen de Guadalupe. Con este trabajo intento mostrar la importancia que el villancico tiene dentro de la literatura de tema guadalupano. Mi deseo es darle voz a este género. Me encantaría pensar que con ello restituyo el esplendor de estas obras tan valoradas durante el periodo virreinal. Sin embargo, me contento con poner en la mesa algunas indagaciones. La necesidad de rescatar el repertorio musical dedicado a los festejos de Guadalupe, así como el anhelo de interpretar dichas obras, son los impulsos que me han llevado a clasificar el repertorio guadalupano virreinal.

Mi investigación está constituida por cuatro capítulos centrales, las conclusiones generales y una sección de anexos. Iniciaré con el estado de la cuestión subdividido en seis puntos: el primer apartado es un recorrido histórico del término villancico donde estableceré los distintos usos y acepciones que el vocablo tuvo. Continuaré con un acercamiento a la crítica, parto de los estudios en torno a la lírica popular hispánica y a partir de ellos identifico las dos grandes líneas de investigación que se han establecido hasta el momento. El tercer apartado de este capítulo será un recorrido histórico que ayude a esclarecer los orígenes del género. Posteriormente, enumeraré los rasgos característicos del repertorio novohispano, así como las modificaciones que presenta en cada siglo. El quinto apartado estará dedicado a las investigaciones en torno al repertorio de villancicos guadalupanos virreinales. Dividiré a la crítica en dos grupos: los estudios literarios y los musicológicos. El apartado final constituirá un recorrido por la poesía músico-religiosa guadalupana. La primera gran división del corpus se da en dos vertientes: la producción en lengua vernácula y los responsorios en latín. Aunque señalo las dos grandes fracciones del repertorio, sólo analizaré la producción en lengua castellana. A lo largo de mi estudio expondré el uso y la aplicación de la retórica occidental en el repertorio villanciquero guadalupano del periodo virreinal. Veo necesario estudiar las

obras novohispanas en sus relaciones con la teología occidental para entender el contenido significativo de sus textos.

El capítulo dos será la base teórica sobre la que descansa mi análisis. En él explicaré las propuestas de la hermenéutica. La hermenéutica histórica concede conciencia del devenir de la obra, de la evolución de su lenguaje y de los sentidos que se le otorgan a su discurso. La hermenéutica, vinculada con otras disciplinas, estudia de manera eminente el texto. Su propósito último es la interpretación de las obras y su correcta ubicación histórico-cultural. Esto servirá para identificar los modelos de construcción y significación cultural de la cristiandad.

Al inicio del capítulo tres expongo mi hipótesis central: existen varios niveles de significación en el fenómeno villanciquero. El análisis detallado de los textos me llevó a establecer que, al ser una obra producto de una cultura erudita, la construcción de significados fue muy importante durante su escritura. Sin embargo, al reflexionar en torno a su funcionalidad, me percaté de que el género estaba expresamente elaborado para una *actio*. Así que los significados se completan al momento de su *publicación vocalizada* dentro de los oficios divinos en honor de Guadalupe.

Lo primero en el orden de análisis será examinar el proceso de significación a nivel textual. Para ello subdivido el capítulo en dos apartados: el primer apartado estará destinado a las influencias agustinas del repertorio villanciquero. En el año de 1648, Miguel Sánchez escribe la primera narración de las apariciones. Su texto propone las bases de la teología guadalupana. Tiene su fundamento en la comparación tipológica entre la Mujer del capítulo 12 del Apocalipsis y la Mujer-Iglesia. Esta teoría, elaborada por Agustín de Hipona (*De civitate Dei* 20:7-9), es el hecho histórico anterior que prefigura la interpretación de las

apariciones guadalupanas en el Tepeyac. Las propuestas de Sánchez se retomaron por muchos autores, entre ellos los de producción villanciquera.

El segundo apartado abordará las contribuciones de la Compañía de Jesús. Los principales defensores de la devoción mariana en territorio americano particularizan la mariofanía guadalupana al fincar sus bases en la teología occidental. Así, los autores jesuitas retoman el tópico de la transformación de las flores en la imagen como elemento singularizador de la epifanía guadalupana. Aunque el tópico se remonta al inicio de la tradición literaria, los predicadores jesuitas elaboran su sustento teológico. El villancico recoge estas elaboraciones y las representa en imágenes conceptuales fáciles de discernir.

Una vez examinados los modelos de significación textual, emprenderé una exploración de los rasgos orales y el funcionamiento de la voz al interior de mi corpus. Con este análisis intento probar que el villancico guadalupano completa sus significados al momento de la publicación vocalizada. Los autores estaban conscientes de que el género estaba pensado para una *actio*. La conciencia de recepción vocalizada permite al autor exaltar los valores de la voz en sus textos. Propongo que el villancico transita entre la composición escrita y la expresión oral. La producción conceptual inicia con el texto y culmina durante su publicación vocalizada dentro de los oficios divinos.

Al final de la presente investigación, el lector encontrará dos anexos para facilitar la consulta de información. El anexo I contiene 2 tablas con listados del corpus literario a analizar. La referencia contiene el número de tabla seguido de una fecha en 4 dígitos, los superíndices separan textos de un mismo año Ej. (I, T1 1669⁴); el anexo II es la transcripción del corpus. Las citas marcan el número de entrada Ej. (II, 7). Las llamadas que remiten a otra sección de la misma investigación se marcan entre paréntesis y apuntan al número de página al que se alude. Ejemplo: (p. 14).

I. El traslado de un género. Del villancico medieval al repertorio guadalupano

1. El villancico, desarrollo y usos del término.

El villancico religioso es un género híbrido cuyo texto está pensado para ser puesto en metro músico. A lo largo de su historia, ha sido utilizado tanto en celebraciones litúrgicas como en manifestaciones devocionales. Muchos de los estudios relacionados con la lírica popular se han encargado del análisis y registro del villancico como género literario (Sánchez 1969, Frenk 2006; Tenorio 1999). El repertorio villanciquero también ha sido examinado desde la musicología (Estrada 1973; Morales 2013; Tello 2013; Torrente 2000, 2002, 2009). Con el avance de las investigaciones se han logrado detallar las características literarias y musicales que el género posee.

No se puede esclarecer con exactitud la fecha en la que surge el término Villancico con todas sus implicaciones. Antonio Sánchez Romeralo documenta el uso del vocablo en los siguientes términos:

Nada sabemos positivamente sobre la antigüedad del nombre. Sabemos, sí, que en el *Cancionero de Baena* no aparece todavía. Tampoco el marqués de Santillana usa el término en su *Prohemio* al condestable de Portugal, fechado entre 1445 y 1499, aun cuando tantas noticias da en él sobre formas y técnicas poéticas. Sin embargo, hemos visto que en fecha no precisada, pero posterior a 1445, aparece el Marqués de Santillana como presunto autor de una composición llegada hasta nosotros con el nombre de *villancico* (<<villancico que hizo el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas>>)” (Sánchez 1969: 34).

Recurro a las preceptivas para comprender los distintos usos que la palabra villancico ha tenido a lo largo de los siglos. Algunos de los tratados poéticos del tiempo delimitan el género, sus funciones y características. Las preceptivas proporcionan información en torno al uso y recepción del término. Una de las primeras obras en teorizar en torno al villancico es el *Arte y poesía castellana* de Juan de la Encina del año de 1496. En su obra, Encina define las características estróficas del villancico:

Si tiene dos pies llamamosle villancico o letra de alguna invención por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros ó el uno quebrado también será villancico o letra de invención. y entonces el de vn [sic.] pie ha de quedar sin consonante según más común uso y algunos hay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante, porque entonces no guardaban tan estrechamente las observaciones del trovar. Y si es de quatro [sic.] pies puede ser canción y ya se puede llamar copla, y aun los romances suelen yr [sic.] de quatro [sic.] en quatro [sic.] pies, aunque no van en consonante, sino el de segundo y quarto [sic.] pie y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes” (Encina 1978: pp. 44).

La principal aportación de Encina radica en “proponer una solución teórica al problema de distinción, en su caso, entre el *villancico* y la canción. El villancico sería una composición de uno, dos o tres versos, mientras la canción consistiría en cuatro versos” (Krutitskaya 2011: 18). Además, realiza una diferenciación entre el villancico viejo de tradición popular y la producción más regulada del siglo XV. Encina habla del villancico de su momento a partir de la determinación silábica de sus versos. Este hecho es posible gracias a que las composiciones han sufrido una regularización estrófica en su paso por los cancioneros (Sánchez 1969: 47). En un apartado posterior de este capítulo describiré este fenómeno. Por ahora, me interesa remarcar las distintas definiciones que los tratadistas ofrecen.

La composición estrófica del género parece ser un tema de cuidado para los preceptistas. Hacia finales del siglo XVI, Juan Díaz de Rengifo en su *Arte poética española* (1579) clasifica los tipos de versos según la cantidad de sus sílabas. Dentro de esta clasificación presenta una definición más completa sobre el término en la que habla no sólo del estribillo, sino también de sus coplas:

El villancico es un género de Copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir [sic.], para historia y para otros propositos [sic.]; pero este solo [sic.] para la Musica [sic.]. En los villancicos hay cabeza y pies: la cabeza es una Copla de dos, ó tres, ó quatro [sic.] versos, que en sus Batallas llaman los italianos repetición, porque se suele repetir después [sic.] de los pies. Los pies son una Copla de seis versos, que es como glosa de la sentencia, que se contiene en la cabeza” (Díaz 1579: 44)

Rengifo considera que este tipo de versos están hechos para ser cantados y, por tanto, tienen una composición métrica especial. Dedicó 18 capítulos a la descripción de “las cabezas, los

pies, las repeticiones, la introducción, el estribillo, las coplas, los villancicos de redondilla menor y el nuevo estilo de los villancicos” (Krutitskaya 2011: 18). Sin embargo, reconoce que “otros Villancicos hay que se conformen con las cantidad [*sic.*] y número de las syllabas [*sic.*] con el punto de las Musica [*sic.*], en que se cantan, y llevan más o menos largos los versos, según lo pidan las fugas que se hacen en las sonadas. De esos no se puede dar regla cierta porque penden de la Musica [*sic.*]” (Diaz 1579: 52).

Aunque a lo largo de su obra Rengifo teoriza en torno a la estructura estrófica del villancico, dedica un capítulo entero (XXXIX) a señalar algunas singularidades. Así, los villancicos constan “algunos de Introducción, Estrivillo [*sic.*], y Coplas; otros de solo Estrivillo [*sic.*], y Coplas; otros de Introduccion, Estrivillo [*sic.*] y Recitativo, otros de Recitativo solo; y otros de Coplas solas” (Diaz 1579: 52). La convivencia de distintos modelos muestra que el género evoluciona a mayor velocidad que las preceptivas, las teorías son posteriores al fenómeno.

La dependencia que el género guarda con los sonidos muestra que la funcionalidad de las obras está ligada con el metro músico, así lo señala Alfonso Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602). La definición etimológica de Carvallo está fuertemente ligada con la música, afirma que el villancico “se llama ansi porque en la música [*sic.*] ay [*sic.*] una tonada concertada con esta letra vieja: <<Al villano si le dan/ la cebolla con el pan>> Y por esta razón [*sic.*] a la tonada la llaman el villano, y ni más ni menos el baile que con ella se haze [*sic.*]. Donde comenzaron a llamar villancicos a los que agora diremos, por ser solo para cantar con instrumento” (Carvallo 1602: 82r -82v). Para Carvallo, los villancicos “constan de cabeça y pies, a la cabeça llaman comúnmente letra” (Carvallo 1602: 82v). Al igual que sus antecesores, reconoce que existen algunas formas mucho más ligadas “a las consonancias de la música [*sic.*], que a las reglas de la poética” (Carvallo 1602: 85v).

Posteriormente, Gonzalo Correas apunta en el *Arte de la lengua castellana* de 1626 que, el estribillo del villancico hace uso del verso de 5, 9 y 10 sílabas (Correas 1903: 265 y ss.). Así mismo, él advierte que el estribillo inicial se acompaña de una serie de “coplillas sueltas desiguales de numero [sic.] de versos i [sic.] silabas della, i [sic.] en seguidillas, qe [sic.] son las más iguales i [sic.] regulares, pero todos dulces i [sic.] suaves para cantar” (Correas 2007: 271). Con esta afirmación se puede señalar que la seguidilla ya formaba parte de la variedad estrófica utilizada por el villancico del siglo XVII (Sánchez 1969: 86).

Si bien las preceptivas son la principal fuente de información, algunos diccionarios del tiempo ayudan a comprender la recepción y uso que el término tenía. Una de las primeras definiciones de diccionario se puede encontrar en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611), que dice: “Canciones que suelen cantar villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mesura, cantarcillos alegres. Este mismo origen tienen los villancicos de Navidad y Corpus Christi” (Covarrubias 1674: *sub voce* Villanescas). En esta definición es evidente la evolución que el género ha sufrido al pasar del ámbito popular al cortesano.

Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* en su edición de 1739 dicta: “Villancico s. m. Composicion de Poesia con su estribillo para la musica de las festividades en las Iglesias. Dixole assi según Covarr<uvias> de las canciones villanescas, que suele cantar la gente del campo, por haberse formado a su imitación”. Con estas pocas palabras se da cuenta de una larga tradición, además de señalar el uso litúrgico del género.

El siglo XVIII trae consigo algunas transformaciones, el villancico modifica su estructuración estrófica y se adapta a las nuevas modas musicales (Torrente 2009: 125 y ss.). Esta diversificación estrófica del villancico durante el siglo XVIII lleva a Ignacio de Luzán a afirmar en *La poética* (1737) que, el villancico forma parte de una “especie de versos que

también tiene su armonia [sic.]: y empezando por los mas [sic.] cortos, los de quatro [sic.] syllabas [sic.] constan de dos Pies Bysilabos [sic.], Trocheos [sic.], Jambos [sic.] ú Espondeos. Esta especie de verso no estan mui [sic.] en uso, sino en los quebrados de los Villancicos y en las Arietas Italianas” (Luzán 1737: 259). En estas afirmaciones, Luzán vislumbra la influencia de las formas musicales italianizantes que poco a poco irán transformando el género.

Este apartado muestra un recorrido por las distintas interpretaciones que el término villancico ha tenido a lo largo de su historia. En ellas puede notarse que el género ha variado según la temporalidad de las obras. Estas definiciones exponen el desarrollo del género. Inicialmente, el vocablo señalaba los poemas de producción popular. Sin embargo, las primeras definiciones formales del término provienen de las preceptivas. Los teóricos del tiempo se encargan de analizar las obras que han sido regularizadas estróficamente en su paso por los cancioneros. Ya para el siglo XVII se puede establecer las características principales del género, aunque la diversidad muestra la convivencia de distintas formas estróficas. Desde sus inicios, la música ha sido un elemento de primordial importancia en la constitución del villancico. Los preceptistas han dejado en claro que la disposición silábica va muy de la mano de la composición musical. Para el siglo XVIII, los cambios sustanciales del repertorio están relacionados con las modas musicales del momento. Me detengo aquí en el análisis para dar paso a la crítica.

2. Los estudios en torno a la poesía popular hispánica

Este apartado muestra un somero acercamiento a la crítica; presento cronológicamente los estudios que se han encargado de analizar los rasgos característicos del género. Inicio con las investigaciones en torno a la lírica popular porque de ellos se desprende el análisis del villancico como género. Así mismo, señalo las principales escuelas teóricas. Me sería

imposible abarcar la totalidad de los estudios, sólo intento mostrar un marco referencial que me permita delimitar las particularidades del género.

El empleo del villancico como una forma poética de la antigüedad en España ha quedado documentado en el apartado anterior. Ahora, me interesa prestar atención a la crítica elaborada en torno al género. La historiografía del villancico español comienza con el estudio pionero de Ramón Menéndez Pidal titulado *La primitiva Lirica española* (1920). En este estudio propone que la antigua lírica popular galaico-portuguesa tiene orígenes comunes con el villancico castellano. Con ello, Menéndez Pidal afirma que existen algunas afinidades temáticas, estructurales y de personajes entre el villancico y las cántigas de amigo. Esta teoría se ve reforzada cuando:

En 1948, Samuel Miklos Stern daba a conocer veinte cancioncillas en lengua mozárabe o andalusí, la más antigua de las cuales se remonta al siglo XI; anterior, pues, a los comienzos de la poesía provenzal. Con ellas pareció haberse hallado el más viejo eslabón de la cadena. Porque esas cancioncillas, jarchas que servían de remate a moaxajas hebreas, presentaban singulares puntos de contacto con el *villancico* y la *cántiga*. Dámaso Alonso y Menéndez Pidal, y enseguida otros, se apresuraron a divulgar el descubrimiento y a señalar su significación insistiendo en la tesis de que los villancicos castellanos, las cántigas de amigo galaico-portuguesas y las cancioncillas mozárabes eran tres ramas de un tronco común: el tronco de la lírica tradicional peninsular (Sánchez 1969: 25-26).

Así es como Dámaso Alonso (1949) consolida la teoría al identificar las jarchas como el punto medio entre la literatura árabe y la española. Acerca de los descubrimientos de Stern, Alonso afirma que: “estos ejemplos de villancicos mozárabes del siglo XI, puestos al lado de la tradición castellana tardía, prueban perfectamente que el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico” (Alonso 1949: 333).

Esta línea de estudios continuó hasta construirse una historia del villancico español. Sobresale el estudio de Antonio Sánchez Romeralo *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* de 1969. Sánchez Romeralo considera que el villancico de

creación popular es una estrofa única. Por ello, en los cancioneros del siglo XV y XVI se habla del villancico como la cancioncilla inicial, mientras que las coplas se separan del resto de la composición por su carácter culto. Las afirmaciones de Sánchez Romeralo corren en los siguientes términos:

En las fuentes del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, el villancico suele ir acompañado de un desenvolvimiento estrófico, de carácter culto o popular. [...] el nombre de villancico se da unas veces a la composición entera; otras (por ejemplo, en el *Cancionero* de Juan de la Encina), el nombre se reserva para la cancioncilla inicial. Cuando se hace distinción entre cantarcillo inicial y estrofa o estrofas continuadoras, éstas reciben frecuentemente el nombre <<glosa>>; pero no siempre: se usan también otros nombres: *coplas*, *pies* y *vueltas*. Todos estos *nombres* (¿hará falta decirlo?) son de creación culta y proceden del arte culto. (Sánchez 1969: 26).

A lo largo de su estudio, el autor propone una organización del corpus de los siglos XV y XVI. La primera clasificación del autor son los villancicos de creación popularizante, cuyas formas estróficas imitan las características de la poesía tradicional. Dichas composiciones “de tema, lengua y estilo populares reciben su nombre precisamente por su carácter popular. Resulta lógico suponer que el nombre *villancico* debió acuñarse originalmente para aludir a composiciones de este tipo” (Sánchez 1969: 42). En segunda instancia, Sánchez Romeralo menciona a la lírica cortés donde “los poetas y músicos escogían un villancico popular, y sobre él componían su propia glosa” (Sánchez 1969: 30). Finalmente, se encuentra el villancico cortés empleado en los cancioneros “de finales del siglo XV y comienzos del XVI vemos, en efecto, que reciben ahora ese nombre canciones no populares, sino cultas de fraseología y tema cortés, y es obvio que el nombre villancico tiene entonces una connotación formal estrófica” (Sánchez 1969: 42).

Sin embargo, el uso sincrónico del vocablo villancico ha demostrado que el término abarca una gran variedad de obras. Por esta definición toma partido Margit Frenk, quien postula que el villancico es la unidad poético-musical constituida por estribillo y coplas.

Tanto el estribillo como las coplas pueden ser de carácter popular, popularizantes o cultas (Frenk 2006: 148). En su artículo *Valoración de la lírica popular en el siglo de oro* Frenk propone una periodización de la lírica en la que el villancico es uno de los ejes de análisis. La *primera etapa de la valoración* abarca desde finales del siglo XV y hasta 1580. Durante este periodo, el estribillo era de carácter popular, mientras que las coplas eran de origen culto. Este tipo de obras presentaba un desarrollo de las ideas, aquí el villancico sirve para construir una nueva composición: “Por lo general, se tendía a utilizar únicamente el estribillo y someterlo a la misma elaboración de que eran objeto los estribillos cultos, añadiéndole una o más estrofas en que se comentaba o analizaba, en el estilo o técnica de la poesía cortesana, la idea contenida en él” (Frenk 2006: 63).

La *segunda etapa de la valoración* inicia en 1580 y continúa hasta 1650. Durante esta etapa se da el apogeo de la literatura y la masificación de la cultura (Frenk 2006: 77-78). En esta etapa se recurre a los modelos populares para atraer al pueblo. La <<folclorización>> de la cultura lleva a los poetas a retomar moldes tradicionales para crear una nueva lírica. En ese sentido, la lírica del periodo es poesía culta con moldes populares en la que “los poetas cultos de finales del siglo XVI crean para el pueblo español una nueva lírica popular; tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta que no puede sino invadir el gusto de la gente” (Frenk 1969: 78). Es durante este periodo que los modelos estróficos se diversifican, aunque puede considerarse a la Letrilla como la “heredera formal del villancico” (Frenk 2006: 80).

Será precisamente la letrilla la que se desarrollará a partir de la segunda mitad del siglo XVII y propiciará el desarrollo de una nueva forma. Frenk propone que es aquí cuando se establece una forma determinada del género:

Después de muchos años de experimentación, de mezclas y de titubeos, parece que se ha llegado a una definición: existen romances con estribillo y existen, por otra parte, letrillas romanceadas (y, claro, romances que incorporan letrillas romanceadas). Resumiendo,

podría decirse que a partir de 1580 los entonces antiguos *villancicos*, ahora llamados *letras* o *letrillas*, regalaron a los romances su estribillo y propiciaron su forma estrófica, y que el romancero nuevo correspondió al obsequio regalando a la nueva letrilla una glosa hecha a su imagen y semejanza; generosamente, los géneros han intercambiado sus propiedades” (Frenk 2006: 639).

3. Evolución histórica del género

La amplia variedad de significados que el término villancico ha tenido a lo largo de los siglos dificulta la reconstrucción histórica del género. En este apartado propongo un sencillo seguimiento de la evolución que el género ha sufrido. El empleo del villancico como una forma poética de la antigüedad medieval en España está ampliamente documentado (Menéndez 1920; Alonso 1949). Los primeros villancicos incursionan en la corte durante el reinado de Alfonso V de Aragón. En esta etapa se da una valoración de la lírica popular:

podemos imaginar la historia del *villancico*, de su nombre y su aceptación en los medios poéticos y musicales cortesanos: A mediados del siglo XV, se despiertan en las cortes de Aragón, Navarra y Castilla el interés por las canciones populares. Es muy posible que el impulso, como tantos otros impulsos renacentistas, parta de Italia. Por ello también es posible que sea la corte de Alfonso V en Nápoles la primera en gustar y disfrutar la nueva moda. Vendría en apoyo de esa suposición el hecho de que el primer ejemplo que nos ha quedado del nombre *villancico* sea, posiblemente, el *villançete* de Carbajales, poeta de esa corte (a quién se deben también, recordémoslo, los dos más antiguos romances de nombre conocido) (Sánchez 1969:50).

Muchos de los poetas de finales de la Edad Media recurren a la poesía tradicional, incluyen en sus cancioneros formas populares muy de moda en sus tiempos. Prueba de ello es la obra del Marqués de Santillana. Aunque en su tiempo aun no existía el término, las composiciones del Marqués contribuyeron al afianzamiento de formas estróficas populares dentro de los cancioneros. Así, durante el siglo XV, autores como Gómez Manrique trabajan con canciones. Para entonces, el villancico se trata de todo poema cantado con una estructura más o menos fija de extensión corta, que sirven como base fundamental a los cancioneros del siglo XVI (Estrada Jasso 1991: 29).

Hacia finales del siglo XV el principal expositor del género será Juan de la Encina. Para entonces, el villancico “con cabeza de tipo popular aun no goza del prestigio que más

tarde tendrá entre los poetas líricos” (Frenk 2006: 64). Encina es seguido de una generación de autores como Castillejo, Sá de Miranda y Fernández de Heredia (Frenk 2006: 65). Sin embargo, el auge de la lírica popular se da durante el reinado de los Reyes Católicos cuando “los villancicos comenzaron a ser una moda aristocrática en la corte” (Krutitskaya 2011: 13). La canción popular en el ambiente cortesano conserva la línea melódica tradicional. Sin embargo, “en el *Cancionero Musical de Palacio* se ve lo que ocurrió con la música de la canción popular, al pasar al ambiente cortesano: se transformó en una composición polifónica al uso conservando muchas veces con notable fidelidad la melodía y el ritmo, los músicos le añadían la tercera dimensión de un arreglo para tres o cuatro voces” (Frenk 2006: 61).

La popularidad que el género despertó se puede notar por su abundancia en los cancioneros. Es aquí donde el villancico sufre una regularización de sus formas estróficas.

Este proceso es desarrollado por Sánchez Romeralo, quien afirma:

Podemos conjeturar que el proceso fue éste: al ponerse de moda lo popular y volver los ojos los poetas cortesanos a las cancioncillas populares, bautizadas con el nombre de *villancico*, éstas se les aparecen bajo formas graciosamente irregulares, que llaman su atención. Lo que llama su atención sobre todo es la cancioncilla corta de dos y tres versos (unas veces seguidas de glosas, pero otras, hemos de pensar, sueltas y solas). Frente al paradigma de la cuarteta octosilábica y aconsonantada de la tradición lírica cortés, la cancioncilla irregular de dos y tres versos traía un sabor agreste popular. Debieron nuestros poetas y músicos gustar especialmente de la graciosa irregularidad del verso cojo y quebrado, que ellos remendarían de algún modo, después de regularizarlo muy cultamente” (Sánchez 1969: 46-47).

Aunque la teoría de Sánchez Romeralo habla únicamente del estribillo, las mismas reglas podrían aplicarse a las coplas. Para inicios del siglo XVI los villancicos se cantaban en una sucesión repetitiva de estribillo y coplas. Las coplas de los villancicos se estructuran en tres secciones. La primera de ellas es llamada “mudanza” porque sus rimas cambian de estrofa en estrofa. El segundo fragmento está constituido por un verso intermedio que liga a la mudanza con la parte final, a este verso se le conoce como “enlace”. Finalmente, la tercera división se llama “vuelta”, en él se repite parte del estribillo inicial. Así pues, la estructura

del villancico presenta una división tripartita, es decir, se resuelven bajo la fórmula: estribillo + mudanza + vuelta. Es en este sentido que el villancico cortés cumple con la regularización de las formas estróficas populares.

Los villancicos se convierten en obras de carácter culto que, poco a poco, van ganando su lugar en la liturgia gracias a la adopción de temas religiosos (Estrada Jasso 1991: 39). Dentro de los cancioneros españoles del siglo XVI conviven tanto temas profanos como religiosos. Una de las primeras formas de coexistencia temática se puede ver en aquellos villancicos nombrados como *contrafacta*: poesía vuelta a lo divino, donde se modificaba el texto original de un poema o canción para volverlo tema religioso (González 1989: 60). La convivencia entre ambos fue haciéndose cada vez más clara, como bien lo señala Nelson Hurtado:

Con el tiempo la separación es cada vez más evidente entre los villancicos cortesanos y religiosos. Estos últimos fueron obteniendo una presencia tremenda en el espacio coral de las iglesias y conventos, ya como forma de doctrina, ya como forma paralitúrgica de alabanza solemne. Así que nada nos debe de extrañar que a mediados del siglo XVI fuera obligación de los maestros de capilla catedralicios componer chanzonetas y villancicos para algunas festividades religiosas. (2006: 49)

En el siglo XVI los villancicos con características estructurales propias de la poesía popular se transformaron. Pasaron de la temática cortesana y la composición libre a la poesía culta, con estructura definida y delimitada temáticamente por la religión. Podría definirse su función y características según las ideas de Dalmacio Rodríguez:

Pertencen a la poesía religiosa, y como tal han contribuido con la expresa función de propaganda y reforzamiento de los principales dogmas católicos emanados a partir del Concilio de Trento. Los poetas cultos los compusieron sin distinción para satisfacer las demandas piadosas de la sociedad entera. Lo que los diferencia de otros poemas religiosos, en cuanto a temas y estilos poéticos, es su carácter absolutamente festivo. En efecto, escritos como alabanza, en ellos se explicaba con gran alegría algún misterio religioso o se relataban ciertos pasajes de la vida de una figura sagrada. (1998: 28)

Estas composiciones se toleraron poco a poco dentro de la liturgia cristiana. Sirvieron para amenizar los festejos religiosos, aunque no desplazaron en su totalidad a los responsorios

para los oficios divinos (Hurtado 2006: 52). Estos villancicos se “filtran con relativa facilidad en la iglesia, donde algunas estructuras con tradición del canto litúrgico medieval, a veces en lengua vulgar [...] ya habían horadado la rigidez de la liturgia, haciendo posible que nuevas formas musicales convivieran con los estrictos cánones litúrgicos” (Hurtado 2006: 52).

Lo anterior hace evidente la participación de los villancicos como una forma paralitúrgica. Los villancicos en lengua vernácula constituyeron una forma de evangelización, que facilitaba la instrucción religiosa (Estrada Jasso 2006: 13), aunque no reemplazan a los responsorios en la lengua oficial del cristianismo: el latín. La figura de Hernando de Talavera es importante para la labor de sustitución en el siglo XVII. Fue Talavera quien introdujo el villancico como recurso en la conquista espiritual de Andalucía después de la rendición de Granada. Así es como el género se implanta en la liturgia católica. Al respecto de la participación de Talavera, Eichmann (2004:24-25) menciona: “La *novedad* introducida, como se ha dicho, por Hernando de Talavera, no es el hecho de que se introdujera en la iglesia cantos en lengua vulgar, porque esto se va haciendo desde el siglo XV, y probablemente desde antes. La novedad consistió en que pasaban a reemplazar al responsorio en una hora canónica”.

La estructura de los oficios estaba dispuesta desde los inicios de la Edad Media. Los responsorios se constituían en series de 3 nocturnos, en cada uno de los cuales se cantaban 3 salmos, para un total de 9 obras (Méndez 1938; 18). Los nocturnos constituían una parte importante del oficio divino, aunque no hay que olvidar que se despliega todo un aparato simbólico que dota de significados a las festividades religiosas (Miranda 2007: 405).

Para comprender las características propias del villancico religioso que se desarrolla en el Nuevo Mundo, es necesario conocer la estructura de los Maitines. Cada juego de villancicos retoma las características de los oficios divinos. Las celebraciones religiosas del

calendario litúrgico tienen su esplendor en los oficios divinos de Maitines¹. Para una mejor comprensión de las características de los Maitines, reproduzco su estructura siguiendo el esquema de Hurtado (2006: 62):

- a) Entrada: *Pater Noster, Ave María, Credo* [...] *creatorem caeli* (todo en secreto²).
- b) Invocación: *V/ Domine labia mea aperies... v. Deus in Adjutorium meum intende...*
- c) Invitatorio: Antífona (de acuerdo al tiempo o la festividad) y Salmo 94 (alternando con las secciones de Antífona).
- d) Himno (de acuerdo al tiempo o festividad).
- e) Tres nocturnos:
 - Tres antífonas con sus salmos,
 - Versículo con su respuesta,
 - *Pater noster*,
 - Absolución (antes de cada ciclo de lecturas) y bendición,
 - Tres lecturas con sus responsorios prolijos (de acuerdo al tiempo o festividad).
- f) Himno: *Te Deum Laudamus*.
- g) Versículo con su respuesta,
- h) Oración (de acuerdo al tiempo o festividad).
- i) Despedida: *Benedictus Dominus*.

De manera que a cada villancico le corresponde una lectura. Es cierto que responsorios y villancicos conviven en muchos de los oficios divinos, sin embargo, es en los Maitines donde tienen un mayor arraigo. La razón podría encontrarse en la aseveración de Hurtado:

Los responsorios tienen como finalidad la de favorecer una breve meditación sobre el contenido de las lecciones y, por lo menos en un principio, debían guardar una estrecha relación con éstas. En este sentido, los temas de los villancicos religiosos son más apropiados para glosar o explicar los contenidos litúrgicos de las lecciones y así hacer llegar el mensaje divino a la feligresía, la cual para finales del siglo XVI en su gran mayoría no hablaba latín. (2006: 69)

4. Traslado del género y su avance en la Nueva España.

Aunque los primeros trabajos estaban enfocados en la poesía popular hispánica, algunos estudios recientes realizaron un rescate del villancico en la Nueva España. Tal es el caso de

¹ Las celebraciones litúrgicas estaban clasificadas según su función. Se dividen en dos tipos: “la misa y el oficio divino. Este último constaba de ocho *horas canónicas*. Cuatro de ellas se llamaban *Horas Mayores* (Maitines, Laudes, Vísperas y Completas) y las otras, *Horas Menores* (Prima, Tercia, Sexta y Nona)” (Eichmann 2009: 22). Las más importantes según la liturgia son los Maitines.

² Este tipo de oraciones estaban determinadas por la liturgia como oraciones de carácter contriccional. En ellas, el feligrés manifiesta su arrepentimiento por una culpa cometida. Con estas oraciones el celebrante invita a los asistentes a reconocer sus pecados y a manifestarse como miembros de la comunidad católica. Al ser una declaración de libre voluntad, es el oficiante quien guía la oración, mientras los asistentes permanecen en silencio.

Margit Frenk y su estudio sobre Fernán González de Eslava (1989), o Martha Lilia Tenorio y su análisis sobre los villancicos de Sor Juana (1999)³. En América, la estructura del villancico se retoma de las obras españolas del siglo XVI. Al igual que muchas de las instituciones culturales traídas del viejo continente, la literatura y sus formas poéticas sufren un traslado. Los autores de ese tiempo aplican los recursos conocidos y los renuevan con la visión americana, de manera tal que

El villancico glosado, es decir COMPUESTO de estribillo y coplas, llega a América como una forma literaria y musical bien determinada, procedente de España durante su primer Siglo de Oro, tras una larga tradición, pero expuesto a modificaciones. Su trasplante fue fácil y fecundo a un suelo virgen y fértil, pronto cobrará matices peculiares (mexicano en nuestro caso) que perdurará por largo tiempo (Estrada Jasso 1991:1).

Así, la forma del villancico glosado pervive hasta las primeras décadas del siglo XVII. A partir de entonces, el villancico religioso toma su propio cause. Así lo señala Aurelio Tello (2013: 9): “en una época en que el repertorio latino había quedado ratificado en la mayor parte de los territorios que practicaban el catolicismo, tal como lo decidiera el Concilio de Trento en respuesta a los planteamientos de las corrientes reformistas del siglo XVI, el mundo Iberoamericano vio la consolidación del uso de un género en lengua romance: el villancico”. Como se ha señalado, el villancico del siglo XVII trae consigo algunas modificaciones de carácter estructural. Para la segunda mitad del siglo puede notarse un cambio sustancial en su constitución. Entonces, el villancico religioso del siglo del siglo XVII se puede definir:

³ En cuanto a los estudios musicales, la editorial CIESAS publicó recientemente una colección bajo el título *Ritual Sonoro Catedralicio*. Los cinco títulos de ésta colección son el resultado de la investigación en torno a las prácticas musicales en las catedrales de Nueva España y el México independiente. Cada grupo abordó diversas temáticas: 1) el volumen coordinado por Lourdes Tourrent (2013) analiza la función social del ritual catedralicio, sus participantes y autoridades; 2) Arturo Camacho (2013) coordina los estudios acerca de la enseñanza musical en distintas catedrales; 3) los estudios sobre los rituales celebratorios en Puebla se examinan en el título coordinado por Montserrat Galí (2013); 4) Sergio Navarrete (2013) examina el modelo ceremonial desarrollado en la capilla musical de las distintas parroquias de Oaxaca; finalmente, 5) el grupo del CENIDIM, coordinado por Aurelio Tello, trabaja con el repertorio villanciquero de la América hispánica. Este último volumen contiene un artículo de Bárbara Pérez Ruiz en torno al repertorio villanciquero guadalupano, así como la publicación modernizada de algunas partituras.

Como una composición literario musical integrada por un estribillo, precedido a veces por una introducción, que alterna con una o más coplas, y que cobra vida únicamente en el ámbito eclesiástico. Se interpretaba en las iglesias durante las diferentes festividades del año litúrgico, y su ejecución estaba a cargo de la capilla musical integrada por un maestro de capilla, el coro y los músicos que tocaban diferentes instrumentos. El público receptor comprendía todos los sectores sociales, incluso en las fiestas principales asistía el virrey, la real audiencia, los tribunales, y toda la <<nobilísima ciudad>>. El villancico religioso adquiere una significación especial en el momento de su ejecución: es la manifestación de todo un mundo cultural y de sus tradiciones que conjuga la música, la poesía y la representación (Krutitskaya 2011: 7).

Como parte de la lírica religiosa, el villancico se encargó de enmarcar las festividades del calendario litúrgico (Rodríguez 1998: 13). En la Nueva España, el villancico de tema religioso fue muy recurrente. Sin alejarse por completo de sus inicios populares, como bien lo indica Masera: “es un género que fue impuesto por la Iglesia, es decir, nos llega ya un texto que ha pasado por el tamiz de los religiosos y que ha sido regularizado; pero que, sin embargo, en sus estribillos predomina el tono tradicional y en algunos netamente son tomados de la tradición oral española” (2000: 256).

Al servicio de la religión, el villancico religioso fue una forma de expresión cultural dedicada a exaltar la devoción a los santos (González 1989:52). Estos fueron utilizados como medio de difusión de los dogmas católicos desde su instalación en territorio americano (Rodríguez 1998; 28). El repertorio villanciquero religioso era producto de dogmas teológicos, aunque también se encuentran poemas de inspiración espontánea. Regularmente, se trataba de poemas por encargo que requerían de ciertas características. El condicionamiento del autor queda mejor expresado en palabras de Dalmacio Rodríguez:

Los textos de los villancicos no fueron una elección personal del autor; tampoco, el momento y el escenario en que serían cantados. Al contrario, el autor responde a una estructura fija y la composición se basa, además de los cánones poéticos, en el gusto de sus receptores y mecenas. El hecho de que sean representados en una ceremonia litúrgica, obvia decirlo, condiciona por lo menos el tema. De esta suerte, la presencia o ausencia de ciertos géneros; el tratamiento o preferencia de formas poéticas, debe mucho a causas sociales (1998:18).

En la Nueva España, las coplas romanceadas se emplearon desde la segunda mitad del siglo XVII y hasta bien entrado el siglo XVIII. Cada vez son menos comunes los rasgos popularizantes (Krutitskaya 2011: 210 y ss.). Poco a poco se “abandona la práctica de tomar una canción popular y desarrollarla en la glosa. En los versos se trasluce la estrecha función del conceptismo y culteranismo tan característica del Barroco” (Krutitskaya 2011: 210). Sin embargo, la dependencia texto música se va haciendo cada vez más marcada.

Para la segunda mitad del siglo XVIII la constitución estrófica del villancico se modifica sustancialmente. En este siglo, la popularidad del villancico se extiende hasta convertirse en “el género de música religiosa más común en todo el ámbito hispano, hasta el punto que presenta más de las tres cuartas partes de las fuentes de música eclesiástica que han sobrevivido hasta nuestros días” (Torrente 2002: 8). La influencia musical en la producción villanciquera tiene como consecuencia principal la transformación estructural del género. La influencia italianizante, tanto en música como en poesía, favorece la introducción de nuevas formas poético-musicales. Álvaro Torrente señala que el motivo principal de estas modificaciones es “la renovación de la música vocal (en especial la incorporación del violín) y la introducción del recitativo (llamado recitado en España) y el aria” (Torrente 2009: 126).

Morales explica el fenómeno:

Los villancicos eclesiásticos del siglo XVIII no fueron ajenos a los nuevos rumbos estilísticos que tomó la literatura y la música con el cambio de dinastía de la corona española. Pueden encontrarse arias da capo, minuets, cantadas y otras formas italianizantes con el título de “villancicos”. En este contexto, pues, el término “villancico” hace referencia sobre todo a su funcionalidad, al margen de la forma (2013: 13).

5. Los estudios, entre la musicología y la literatura

En este apartado enlisto las investigaciones que hablan del villancico como parte de la literatura guadalupana. A continuación, señalaré los planteamientos formulados por la crítica hasta el momento. Divido los estudios en dos grupos: los estudios literarios y los estudios

musicológicos. El investigador que inicia los estudios literarios en torno al repertorio guadalupano virreinal es Méndez Plancarte, quien realiza un análisis de dos grupos particulares: los Villancicos para los Maitines de Guadalupe de Felipe Santoyo (1938) y el conjunto de responsorios a la virgen de Guadalupe (1952). Este último trabajo es un análisis de los oficios divinos de Guadalupe en su última modificación por León XIII, que contiene gran parte de los primeros oficios divinos autorizados por Benedicto XIV en 1754⁴. Además de reproducir fragmentos de los oficios, Méndez Plancarte elabora una propuesta de modificación más actualizada, que responde a las necesidades de un público de mediados del siglo XX. Ambos trabajos representan las primeras incursiones en la reconstrucción del repertorio guadalupano. Su mayor logro estriba en la importante labor de rescate y publicación de dos pliegos de villancicos, sin un análisis estricto de sus formas y contenidos.

Temporalmente distante, Anastasia Krutitskaya (2011) trabaja con el grupo de villancicos guadalupanos que se encuentran en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Su estudio se encarga del rescate filológico de las obras contenidas en el Fondo Estrada⁵. Además del rescate de los textos presenta una clasificación temática de dicho fondo a partir de las distintas festividades celebradas. Inicia con los villancicos de tema cristológico, entre los que se encuentran los de la Natividad, la Ascensión y los de Corpus Christi (Krutitskaya 2011:61-80, 243-260). Continúa con las fiestas marianas, subdivididas

⁴ Los primeros oficios divinos se inscriben a instancias del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Ignacio de Jerusalem elaborará un ciclo de responsorios en latín, La disposición de los textos empleada por Jerusalem será retomada por sus sucesores. Los textos establecidos en 1754 permanecerán prácticamente intactos hasta 1895 cuando León XIII le otorga la coronación pontificia a la imagen. Entonces, aprueba un nuevo oficio propio que se establece sobre la base de los autorizados por Benedicto XIV.

⁵ Constituido por un aproximado de 120 obras, el Fondo Estrada es una sección de los archivos musicales de la Catedral Metropolitana de México. Alberga en su interior obras del siglo XVII al XIX. En la década de 1930 este acervo llegó a formar parte del archivo personal del musicólogo Jesús Estrada, quien se encargó de darlo a conocer y de iniciar sus estudios. En el año de 1998, la familia Estrada restituye este acervo a los archivos catedralicios. Javier Marín López (2007) tiene un estudio muy completo al respecto.

en: los villancicos a la Virgen de Guadalupe, a la purísima Concepción, a la Natividad y a la Asunción de María (Krutitskaya 2011: 81-125, 261-313). Culmina con las fiestas del santoral compuestas por las obras a San Eligio, San Ildefonso, San Pedro Nolasco, San José y Santa Rosa (Krutitskaya 2011: 126-176, 314-360).

Su investigación rescata 11 de los villancicos guadalupanos resguardados en el Fondo Estrada, además de describir la forma en que se representaban:

En el ceremonial catedralicio de 1751 (ACCMM, serie Ordo, Vol. 4, fols. 116r-116v), la Milagrosa Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe es calificada como una fiesta doble de primera clase que festeja a la virgen como patrona principal del virreinato. La procesión tenía que pasar por la capilla que le fue dedicada [...] Existe también una anotación en el *Diario...* sobre una dotación especial para la fiesta de Guadalupe [...] donde se especifica que había que cantar los maitines con toda la solemnidad a las seis de la tarde, y que la capilla tenía que asistir con sus instrumentos y tenía que cantar villancicos, mientras que su maestro estaba obligado a componer villancicos nuevos para cada año. Todo indica que los villancicos de Guadalupe se cantaban en la Catedral de México por lo menos desde mediados del siglo XVII (Krutitskaya 2011: 92).

Así mismo, la autora reconoce que los villancicos de tema guadalupano “eran composiciones originales que desafiaban un reto diferente: la invención y el desarrollo de nuevos patrones discursivos propios de la fiesta” (Krutitskaya 2011: 92). Estas obras fueron un fenómeno particular de la Nueva España y fueron escritos exclusivamente para la festividad. Sin embargo, también se dio el caso de la reelaboración de un villancico al espíritu Santo (Cádiz 1715) en la obra de Manuel de Sumaya *Quién es Aquella Paloma* de 1725⁶ (Krutitskaya 2011: 93).

El último de los análisis literarios en torno a los villancicos guadalupanos es de la pluma de Anastasia Krutitskaya. En su artículo *Los villancicos de Nuestra Señora de Guadalupe que se cantaron en la catedral de México de 1694 a 1728* (2013) propone la relación entre la obra de Miguel Sánchez y el repertorio villanciquero guadalupano. Su tesis

⁶ Para su clasificación, véase I, 1725³. Para consulta del texto véase II, 47.

central establece que el repertorio guadalupano retoma tópicos marianos occidentales, entre ellos, la relación entre la Virgen de Guadalupe y el Apocalipsis 12. Así mismo, señala que la novedad del repertorio se da en la resignificación conceptual e iconográfica. El fenómeno guadalupano desarrolla sus propios patrones discursivos que se aplican en los villancicos guadalupanos.

El resto de las investigaciones en torno al repertorio guadalupano están enfocadas desde la musicología. Además de contribuir a la difusión de la música virreinal, documentan y preservan los textos de dichos villancicos. De manera que estos trabajos se convierten en fuentes que ayudan a divulgar la poesía guadalupana virreinal. Los primeros trabajos son el producto de proyectos de investigación en torno a los archivos catedralicios de distintas ciudades. Son los primeros en postular datos que apoyen la reconstrucción histórica y documental del repertorio guadalupano.

De entre los estudios dedicados a capillas musicales, los más importantes son los realizados por Lidia Guerberof Hahn (1999; 2006; 2007)⁷. De su trabajo se desprenden datos relevantes sobre el repertorio guadalupano resguardado en el Archivo musical de la Colegiata de Guadalupe: “De toda esta música, 155 obras están dedicadas a la Virgen de Guadalupe o a su culto, y 22 son anónimas, aunque no hay que descartar que los veintiún *Non fecit*, y otras formas musicales donde se menciona *a nuestra Señora*, no estén referidas a la Virgen de Guadalupe, perteneciendo estas obras a autores mexicanos” (2007: 265).

⁷ El primero de ellos es un artículo que aparece en la revista *Heterofonía* (1999), en el No. 120-121. Se trata de un artículo en el que recopila información sobre el archivo musical de la colegiata de Guadalupe; donde elabora un rápido recuento de las fuentes documentales resguardadas en dicho fondo. Años después, en el número 62 de *Anuario Musical*, propone un nuevo análisis en el que corrige errores estructurales de su primer análisis. Este último sale a la luz después de la publicación del catálogo que edita en conjunto con la Basílica de Guadalupe (Guerberof 2006).

Como parte de las investigaciones realizadas en torno al llamado Fondo Estrada de la Catedral Metropolitana, Javier Marín (2007)⁸ data una serie de doce villancicos dedicados a Guadalupe. Su trabajo ayuda a remarcar la importancia que el tema guadalupano representa para los autores a la hora de elegir un tema. Estos estudios están enfocados desde la perspectiva musical y en ocasiones se olvidan por completo del puente que las obras mantienen con la literatura. La investigación de Marín es un producto propio de la musicología, que representa un rescate del pasado musical.

Una vez que el análisis y catalogación de fondos catedralicios ha avanzado, el musicólogo puede encargarse de realizar exámenes profundos del repertorio guadalupano y sus implicaciones en el mundo virreinal. El primer estudio dedicado en su totalidad al repertorio de Maitines en honor de Guadalupe surge de las investigaciones de Craig H. Russell (2007)⁹. Apunta las características estructurales de los primeros oficios divinos, resalta sus características musicales neoclásicas y señala las reminiscencias medievales en la composición musical de la obra.

Con el avance de los trabajos surgen nuevas corrientes. Los últimos análisis musicológicos que valoran al villancico como el producto de una obra integral. Sus autores consideran que la totalidad de la obra está determinada tanto por el texto como por el metro músico. A este tipo de ensayos corresponde la obra de Ricardo Miranda (2007), quien analiza

⁸ Marín presenta los contenidos del Fondo Estrada en el ACCMM. No se trata de un análisis de las obras, mucho menos aborda la temática guadalupana. Debido a la importancia de los villancicos señalados en este artículo he decidido marcar la relevancia que procura al repertorio guadalupano. Además de señalar la trascendencia que dicho catálogo reporta para las futuras investigaciones dado que proporciona la ubicación exacta de este grupo de villancicos.

⁹ Sobre la filiación neoclásica en las obras de Jerusalem, Russell apunta: “El estilo de Jerusalem se aleja de la inexorable actividad del Barroco y se aproxima a las características estilísticas del periodo clásico. Generalmente la textura es homofónica y está dominada constantemente por la voz superior con una elegante melodía, en contraste con la complicada red del bullicioso contrapunto que encontramos en la polifonía barroca [...] Las articulaciones de Jerusalem son meticulosas, elegantes y elocuentes, reflejando una estética clásica” (2007:363).

las relaciones entre texto y música de los responsorios a Guadalupe. Miranda toma como base los estudios de Russell para proponer la reconstrucción del mito guadalupano (Miranda 2007: 404) y establece que la teatralidad de los oficios divinos está plagada de simbolismos y metáforas con una marcada tendencia bíblica y dogmática. Estos recursos refuerzan al mito y forman un aparato simbólico propio del fenómeno guadalupano.

El siguiente trabajo de Drew Edward Davies (2011) es paralelo a los estudios de Anastasia Krutitskaya, ambos están dedicados a las obras del mencionado Fondo Estrada. El autor esboza el funcionamiento de los tropos literarios, aplicados a los villancicos guadalupanos, por medio de un análisis retórico y teológico de los recursos literarios dentro del repertorio del periodo virreinal. Su estudio se resume con la siguiente aseveración:

An important lesson [...] acknowledges that literary factors such as a villancico's character, the nature of its poetic glossing and troping, and the content of its narrative define the genre more than formal elements alone do. Imprints of villancico cycles from both sides of the Atlantic exhibit a preference for formal and topical variety, and even when forms remain consistent, the texts vary in length, poetic voice and other factors. (Davis 2011: 233)

Finalmente, dentro de la corriente analítica que enlaza a la musicología y a la literatura, se encuentra la obra de Bárbara Pérez Ruiz (2013). Se trata de un recorrido histórico por la producción musical de tema guadalupano. Su mayor aportación reside en la división del repertorio en dos vertientes:

Así, una de las particularidades de ese pensamiento estético fue la paulatina liberación de la música con respecto al texto. Durante los siglos XVI y XVII, e incluso el primer tercio del XVIII, la técnica compositiva se define en dos vertientes: la música con textos latinos y la música en lengua romance. A partir de la época borbónica, a cuyos cambios de visión y de orden político y económico se han asociado importantes transformaciones culturales, estas categorizaciones se diluyen. Junto a la vuelta a la absoluta latinización de los oficios litúrgicos, en la música se dio una hegemonía del estilo italianizante, definido en gran medida por elementos de la ópera, dejando un poco al margen la naturaleza devocional de los textos (Pérez 2013: 85).

6. Corpus literario. Recuento histórico del repertorio.

Un recorrido por la poesía músico-religiosa guadalupana del periodo virreinal constituye la forma más óptima de comprender la evolución de los festejos guadalupanos. En esta sección

trataré el desarrollo histórico del repertorio musical guadalupano. La bibliografía no es muy abundante. La reconstrucción del repertorio musical en honor de Guadalupe demuestra la difusión y el avance del culto, además de significar la variedad de sus expresiones artísticas. Por ello, reúno los títulos empleados para los oficios divinos, sin importar si los textos han sido publicados o no¹⁰. El lector puede consultar las obras referidas en el anexo dos de este trabajo.

a) Los antecedentes, los inicios de una tradición musical.

La devoción mariana en territorio americano constituye una de las fuentes primordiales de religiosidad. Las manifestaciones literarias del culto guadalupano están influidas por las ideas occidentales, como muchas de las instituciones que fueron implantadas en el nuevo continente. Los cantos y la poesía religiosa se insertan en el ideario novohispano. Los modelos occidentales de devoción fructifican y se alimentan del mito guadalupano. Aunque el culto a Guadalupe está referido en diversas crónicas¹¹, no existe una referencia directa al repertorio villanciquero.

Es importante resaltar que las festividades a Guadalupe, durante todo el siglo XVI y el primer tercio del XVII, coincidían con los festejos a la Natividad de María. Como lo remarca Saranyana: “en esos años no se celebraba todavía la fiesta de Guadalupe en 12 de diciembre, sino alrededor del 8 de septiembre” (1999: 492). Existió la unión de dos festividades importantes, y así perduró hasta muy avanzado el siglo XVII. Esto explica, en parte, el vacío de textos de esta centuria. Tal parece que por entonces toda la producción de tema mariano privilegiaba la fiesta de Natividad por encima de la advocación guadalupana.

¹⁰ Para la clasificación de villancicos, véase Anexo I Tabla 1; para el caso de los responsorios, véase Anexo I T2: Maitines y vísperas.

¹¹ Entre ellos, Bernal Díaz y Bernardino de Sahagún. El fragmento de sus obras, donde rinde testimonio del culto, se reproduce en Torre (2004; 142-147).

La falta de documentos que corroboren la veneración a la imagen no es un impedimento para la difusión del motivo guadalupano. Símbolo de la implantación del cristianismo en nuevos territorios, la virgen de Guadalupe gozó de diversas expresiones literarias, que van desde los cantos con raíces indígenas, hasta los poemas de tradición occidental. Como testimonio de los festejos populares en honor a la epifanía guadalupana sobreviven dos obras¹². La primera de ellas es el llamado *Pregón del Atabal* (Torre 2004; 23) atribuida a Francisco Placido¹³; la segunda obra data de 1577 aproximadamente, lleva por título *Canción a Nuestra Señora* del poeta Fernán González de Eslava (Torre 2004; 150-152). Aunque no sobrevive mucho, las obras citadas constituyen un testimonio del avance y la difusión del culto guadalupano entre los diversos estamentos sociales de la Nueva España.

b) El esplendor del villancico. La producción en lengua vernácula.

El arraigo del culto entre los pobladores gana partidarios durante la segunda mitad del siglo XVII. A partir de la publicación de Miguel Sánchez *Imagen de la Virgen María Madre de dios de Guadalupe* en el año de 1648 (Torre 2004: 152-281) se inicia un periodo literario muy fructífero para el tema guadalupano. Pintores, predicadores, poetas y músicos se sirven de las relaciones teológicas establecidas por Sánchez, elaboran una producción en lengua castellana que se extiende hasta mediados del siglo XVIII¹⁴.

¹² Aunque no son propiamente villancicos, decido incluirlos dentro de esta enumeración por dos razones: la primera de ellas es el testimonio afirmativo que prestan a la devoción; allende la suficiencia probatoria de la música como exhibición pública de la piedad guadalupana. Ambos argumentos demuestran que durante el siglo XVI ya era común entre los letrados retomar el tema de las apariciones como inspiración poético-artística. Estas obras sientan las bases de una tradición sincrética que ha sido representada desde diversas artes.

¹³ Poema escrito en lengua náhuatl a la manera de los cantos divinos del mundo prehispánico, elaborado para el traslado de la imagen a la capilla principal. Existe un mural en el Museo de la Basílica de Guadalupe donde se representa una procesión que traslada a la imagen. En ella aparece Francisco Placido, Señor de Azcapotzalco tocando el teponaztli (González 1987: 37-42). González Moreno proporciona la ficha catalográfica del mural: “Anónimo mexicano. **Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y primer milagro**. Siglo XVII. Óleo sobre tela. 285x595 cm., Colección Museo de la Basílica de Guadalupe. México, D, F” (González 1987: 41).

¹⁴ Al respecto, revisar las antologías de Torre (2004); Brading (2001); Méndez (1938), (1995); Peñalosa (1987), (1988).

Las futuras creaciones guadalupanas retomarán las ideas de Sánchez, aplicarán la tipología medieval y desarrollarán los dogmas mariológicos propuestos. En el repertorio guadalupano de Maitines puede notarse “el transcurso de la historia de la iglesia y de la teología en México. Los atributos y aseveraciones que corresponden a los conceptos y a la doctrina teológica tradicional sobre la figura de María fueron aplicados a la virgen de Guadalupe” (Nebel 1996: 21).

El crecimiento de la devoción a la virgen de Guadalupe, allende el traslado de las festividades al mes de diciembre¹⁵, promueve la producción de villancicos en su honor. Algunas de las obras, de temática explícitamente guadalupanas, se reconocen por la publicación impresa de los textos. Puede notarse un aumento significativo del repertorio durante la segunda mitad del siglo XVII a partir del primer ciclo de villancicos del que se tiene noticia, el cual se adjudica al músico Francisco López y Capillas. Una revisión detallada del Anexo I, Tabla 1, permite subdividir este grupo en dos:

- 1) Las obras de autor conocido, cuya música no se ha localizado en ningún archivo, pero se conservan los textos gracias a la edición de pliegos con los ciclos enteros. Dentro de este grupo¹⁶ se encuentran las obras de Felipe de Santoyo (I, T1: 1690; 1690²; 1690³; 1690⁴; 1690⁵; 1690⁶; 1690⁷; 1690⁸), (II, 10-17); Diego de Sevilla y Espinoza (I, T1: 1695; 1695²; 1695³; 1695³; 1695⁴;

¹⁵ En sus inicios, la tradición guadalupana tenía su celebración el 8 de septiembre “el día de la festividad del nacimiento de la virgen que era la advocación de la ermita de Guadalupe” (Saranyana 1999: 492). A lo largo de la historia, los festejos a Guadalupe han sufrido diversas modificaciones en las fechas. En 1622 “se trasladó la fiesta de Guadalupe a noviembre, mes en el que el arzobispo Juan de la Serna bendijo y dedicó la segunda capilla de Guadalupe” (Saranyana 1999:493). El primer documento que señala las apariciones guadalupanas en el mes de diciembre es la *Historia de la nación mexicana* de Domingo de Chimalpaín, quien señala “que la imagen se <<apareció>> a principios de diciembre de 1555” (O ‘Gorman 2001:29). La Información de 1556 pedía la concesión de oficio propio y el traslado de la fiesta al 12 de diciembre (O ‘Gorman 2001: 268).

¹⁶ Sólo se conserva la música de un villancico de Felipe de Santoyo, que lleva por Título *Oigan que se aparece* (I, T1:1690⁵). Digitalizado en un microfilm perteneciente al Fondo Estrada. Puede consultarse en línea en <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0046.pdf> En el Anexo II reproduzco este texto (II, 14). Agradezco a la Dra. Krutitskaya por facilitarme el impreso en formato digital.

1695⁵; 1695⁶; 1695⁷; 1695⁸; 1695⁹), (II, 18-26) y Andrés de Zepeda Carbajal (I, T1: 1696⁹; 1696; 1696²; 1696³; 1696⁴; 1696⁵; 1696⁶; 1696⁷; 1697⁸), (II, 27-34). Se sabe que todos estos villancicos fueron puestos en metro músico por el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, Antonio de Salazar. Esto gracias al título tan detallado que poseen los pliegos originales donde se suele precisar el título, el género, la festividad y la fecha en que se cantaron (Morales 2013:35). Un caso excepcional de este grupo son los Maitines atribuidos al maestro de capilla Francisco López y Capillas (I, T1: 1669, 1669², 1669³, 1669⁴, 1669⁵, 1669⁶, 1669⁷, 1669⁸, 1669⁹), (II, 1-9). Según la aclaración de Peñalosa (1988: 37): “los más antiguos villancicos guadalupanos; no ostentan el nombre del poeta, sino sólo el de quién compuso la música”. Lo clasifico como parte del primer grupo por tratarse de un ciclo impreso en pliego: se desconoce la música.

- 2) Las obras de autor desconocido que se conservan gracias a las partituras de los archivos de catedrales y fondos musicales. Algunos de ellos suelen atribuirse al maestro de capilla que compone el metro músico, como es el caso de Manuel de Sumaya (I, T1: 1720; 1720²; 1720³; 1721; 1725; 1725²; 1725³; 1728), (II, 41; 42; 43; 44; 45; 46)¹⁷ y Matteo Tollis de la Roca (I, T1: 1757-1760), (II; 47). En otros tantos, se sabe que los maestros de capilla contrataban a poetas que se encargaban de la composición de textos (Estrada 1973: 93), tal como Antonio Salazar (I, T1, 1694; 1698), (II, 35; 36).

¹⁷ Me fue imposible acceder a las partituras de los villancicos *Al alba que brilla* y *Pues que nace* (I, T1, 1720, 1725²), atribuidos a Manuel de Sumaya. Estas obras son las únicas en la lista que no se transcriben en el anexo II.

Todos estos villancicos se han conservado¹⁸, aunque muy pocos textos han sido publicados. El grueso de las publicaciones actuales está en formato de partituras, con notación musical actual. Bárbara Pérez (2013), Drew Edward Davies (2011) y Anastasia Krutitskaya (2013) se han encargado de reproducir algunos fragmentos de los textos.

c) Responsorios en latín para los oficios divinos

La segunda mitad del siglo XVIII representa una etapa de transición, comienza a decaer el uso de los villancicos en español. Se ven favorecidas las formas italianas que el neoclásico trae consigo. Aunado a la decadencia de los responsorios en lengua vernácula, surge el esplendor de los oficios divinos en latín. El caso de la guadalupana puede ligarse con el año de 1754, la aprobación pontificia de los oficios divinos en honor de Guadalupe y fundación de la Colegiata de Guadalupe.

A instancias del Cabildo de la Catedral, Ignacio de Jerusalem compone los primeros responsorios en latín para los Maitines. Esta obra “consta de los consabidos invitatorio, himno y ocho elegantes responsorios para solistas vocales o coro” (Russell 2007: 362). Estos primeros oficios divinos contienen “los textos de los salmos para las festividades de la Virgen, que varían ligeramente de los salmos de la vulgata” (Russell 2007: 362, además contienen algunos “salmos de David, cantos de Salomón, un sermón de Juan Crisóstomo y otros textos” (Miranda 2007: 406).

Jerusalem impone una estructura primordial que será tomada por sus sucesores (Russell 2007; 367). Antonio Juanas y Manuel de Arenzana aportarán variaciones musicales

¹⁸ Gran parte de ellos se preserva gracias a la digitalización de los archivos del Fondo Estrada, y son accesibles a consulta en el fondo Musicat <http://musicat.unam.mx/>. Aunque no todos se han publicado o se han trasladado a notación musical actual.

a la obra original de Jerusalem. La influencia de los responsorios, así como el modelo impuesto para los primeros oficios divinos, extiende su alcance hasta los procesos independentistas. Para 1816 Francisco Delgado compone un ciclo completo en latín, utilizando la base textual y la distribución de los primeros responsorios.

La tabla 2 (Véase I, T2) muestra la estructura de los Maitines impuesta por Jerusalem. En ella se puede notar la instauración de los primeros Maitines y la permanencia de los textos originales sin alteraciones sustanciales en el orden y elección de los textos. Con los oficios en latín se deja a un lado la elaboración de textos originales, como era el caso de los villancicos. Se recurre a la cita textual del Antiguo Testamento, extraída de los salmos que la liturgia asocia con las festividades a la Virgen (Russell 2007: 362). El resurgimiento de los responsorios en latín, y el paulatino eclipsamiento de los villancicos, busca la pureza del oficio divino. Lo que se pretendía entonces era el retorno de las formas primitivas y la exaltación de los modelos considerados como clásicos.

La tradición villanciquera en lengua castellana propuso innovaciones retóricas que repercutieron en la formulación de nuevas relaciones conceptuales. Así, el mito guadalupano ganó en significaciones. Sin embargo, el proceso de significación se trunca al apartarse de la elaborada construcción de los textos. Las obras pierden autenticidad y se convierten en referencias textuales, cuyo valor estriba en ser las recolectoras de una tradición iconográfico-conceptual propuesta por el repertorio de villancicos en español.

II. Hermenéutica textual: de la construcción filosófica del pensamiento a la interpretación católica de la realidad

El presente capítulo es la base teórica sobre la que se sustentará el análisis central. Inicio con algunas ideas generales sobre la hermenéutica histórica, ello me permitirá establecer la importancia de las ideas dictadas por Giambattista Vico. Este autor propone una lectura de la obra poética religiosa como un texto historiográfico. Vico enmarca la relación existente entre poesía e historia a partir de una visión providencialista, propone que la herramienta fundamental que el hombre tiene para historiar es la poesía. Con ello establece la relación interdependiente entre literatura y poesía. En su *Ciencia Nueva* (1725) Vico marca el enfrentamiento entre la teología pagana y la visión cristiana de la verdad. Este autor justifica la producción literaria del mundo pagano al afirmar que los mitos clásicos eran acontecimientos históricos poetizados. Este procedimiento es el que me interesa resaltar: la lectura de obras literarias como producto histórico cultural.

Aunque existen otros estudios que se encargan del análisis e interpretación de la producción literaria de los clásicos, enlazo las ideas anteriores con el estudio de Ernst Robert Curtius *Literatura Europea y Edad Media latina* (1948). Rescato de esta obra la ecuación historia-poesía como substrato de identidades compartidas. La postura de Curtius propone que la literatura construye sógnicamente los procesos culturales de la humanidad. Así, las identidades culturales se pueden registrar en las recurrencias literarias. Curtius identifica los elementos heredados de la Antigüedad para reconocer los referentes en los que descansa la cultura de Occidente. El análisis de las tradiciones literarias llevó a Curtius a establecer la armonía entre temporalidades, define a la cristiandad como heredera de los modelos clásicos.

Me detengo en la tradición interpretativa que genera la cristiandad. Aquí es donde me valgo de las teorías expuestas por Erich Auerbach, quien describe los procesos de construcción conceptual de la Patrística. Así mismo, él apunta la influencia que el sistema de interpretación alegórico de la primera cristiandad tendrá en la literatura religiosa de occidente. Auerbach revela la transformación del modelo conceptual de la literatura occidental, que va de la interpretación tipológica a la estructuración figural. Estas afirmaciones me permiten establecer la evolución del modelo literario de la cristiandad y su aplicación en el caso específico de la narración guadalupana.

Con todo lo anterior, busco establecer un modelo de interpretación que me permita la lectura del repertorio villanciquero guadalupano como un texto poético con substrato histórico.

1. La interpretación de los textos

La adecuada comprensión del contenido significativo de los textos necesita de un sistema de articulación intelectual muy elaborado. A lo largo de la historia cultural, una serie de pensadores se han encargado de la sistematización conceptual de los textos. El develamiento de los significados subyacentes en una obra está enlazado directamente con su realidad. A la decodificación de los significados internos de un texto se le ha denominado hermenéutica.

La hermenéutica trata de la transformación de los significados. La base de los estudios hermenéuticos es la interpretación de los textos, su objetivo será localizar el sentido profundo de la realidad textual. Para ello, tiene muy en cuenta la triada de la comunicación. Su desarrollo particular:

Consistía en hallar el sentido auténtico, que está vinculado con el autor, la cual está plasmada en el texto que él produjo. Se trata de capturar lo que el autor quiso decir. Es la intención del autor, o la intención del texto frente a la mera impresión del lector, pues en la interpretación convergen cosas: el texto (el significado que encierra y vincula), el autor y el lector. Y el autor o intérprete tiene que descifrar el contenido significativo, que el autor dio a su texto sin renunciar a darle él también algún significado o matiz. La hermenéutica, pues,

de cierta manera descontextualiza para volver a contextualizar, llega a la contextualización después de una labor elucidatoria y hasta analítica (Beuchot 1997: 12).

El objetivo principal del intérprete consiste en desarticular los elementos del texto para poder re-elaborarlos en un nuevo contexto. Su finalidad última es extraer el contenido conceptual del texto y aplicarlo a una realidad nueva¹⁹. El autor y el lector se convierten en elementos relevantes del proceso de significación. De este modo, las significaciones primeras las da el autor, pero el receptor aporta nuevas contextualizaciones a esos significados. La hermenéutica representa la línea intermedia entre autor y lector, ambas visiones son importantes para completar los significados de la obra. El autor proporciona su propio código cultural, mismo que el lector retoma e interpreta desde la distancia temporal. El lector aporta significados que se encuentran al fondo del texto, y que no son tan fáciles de reconocer en una primera lectura. Así, la labor del hermeneuta es una tarea pragmática, por la participación de lectores para desentrañar el sentido de la obra²⁰.

Afirmar, explicar y traducir son los principales objetivos de la hermenéutica. Se trata de esclarecer los distintos modos de entender una realidad. El intérprete deja un marco de expectativas en su labor, lo que deja en claro que existe más de una alternativa de análisis. La interpretación no es única, pero trata de reducir posibilidades de análisis. El intérprete es un mediador respecto a los distintos modos de comprender un mismo texto. No se trata de establecer el significado histórico original, sino de mostrar las modificaciones que ese

¹⁹ En ese sentido, es una ciencia, en tanto que organiza racionalmente los argumentos de la obra; al tiempo que puede considerarse un arte, por ser un conjunto de reglas sistematizadas que se aplican a una realidad concreta.

²⁰ Si bien es el lector quien realiza el proceso de interpretación, la veracidad de su análisis descansa sobre los presupuestos establecidos por el autor y su contexto. Así, una interpretación correcta es directamente proporcional al dominio y conocimiento del marco referencial de la obra y del autor. Se trata de la conjunción de ambos sujetos (autor y lector). Podría decirse que es un fenómeno pragmático en el que la participación del receptor está condicionada a las cualidades socioculturales de la obra misma.

significado ha sufrido a lo largo de la historia cultural, y su aplicación final en una obra. Teoría y praxis se unen en la misma disciplina.

El estudio teórico de los textos tiene dos vertientes principales. La primera de ellas tratará de sistematizar los elementos al interior de la obra. El crítico sistemático explicará con exactitud los fenómenos simbólicos al interior del texto, sus características y funcionamiento. Por otra parte, la hermenéutica histórica tratará el devenir diacrónico de la interpretación de los fenómenos sígnicos presentes en la obra.

Cada una de estas corrientes posee sus propias estructuras de aprehensión cognitiva. La analogía es el eslabón principal en el proceso de interpretación histórica. Sirve como recurso para reducir el margen de error de la interpretación. En ella predomina la diversidad de contenidos, es una cosa que puede ser muchas a la vez. Así pues, la interpretación analógica es infinita y personal. Para Mauricio Beuchot es un puente que conecta los diversos modelos de interpretación hermenéutica:

Lo análogo es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido, en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad; es idéntico según algo, según algún respecto, y diverso de modo simple (*simpliciter diversum et secundum quid eodem*); esto es, diverso de por sí y principalmente, y sólo es idéntico o semejante de modo secundario (Beuchot 1997: 27).

La analogía permite la interpretación subjetiva de la obra, en ella predomina de forma palpable la diversidad. La interpretación analógica tratará de vincular posiciones antagónicas, ordenando sus diferencias de manera armónica. La analogía es una mediación conceptual integradora que sintetiza y ordena. Dentro del proceso de significaciones, la analogía busca las correspondencias entre sistemas de pensamiento distantes. Esta correlación se fundamenta en los puntos de convergencia de ambas posturas. La labor del intérprete consiste en establecer un razonamiento en el que se expliciten las relaciones de semejanza. Será el intérprete el que termine de completar la información al otorgar significados a la obra. Las

distintas funciones que la analogía ha tenido a lo largo del tiempo la ubican como una pieza clave del pensamiento. Las asociaciones mentales permiten establecer la base del andamiaje conceptual del individuo. El proceso de transmisión cultural muestra las modificaciones en su discurso, así como la forma particular en la que cada espacio temporal percibe un mismo fenómeno.

2. Tradición e interpretación, definición de la hermenéutica histórica

La función pragmática de la hermenéutica permite establecer una conexión entre emisor e intérprete. Para esta función es de suma importancia la competencia del receptor. Encontrar los significados ocultos en la obra depende del conocimiento o ignorancia de los códigos del autor. El intérprete debe estar familiarizado con el marco referencial al que pertenecen tanto la obra como el autor. Mediante este procedimiento “se va al significado del texto mismo, pero no ya como sentido, sino como referencia, es decir, en su relación con los objetos, y por ello es donde se descubre cuál es el significado del mundo del texto, esto es, se ve cuál es su referente real o imaginario” (Beuchot 1997: 18).

El conocimiento del marco referencial del autor proporciona las herramientas para recrear el código original al que pertenece la obra. La contextualización de las obras permite comprender sus significados y reducir al mínimo el margen de error en la interpretación. Las intenciones del autor se dejan ver explícita o implícitamente en el sentido del texto. Sus referencias pueden ser reales o ficticias, y estaban dirigidas a un público en particular: “el texto tiene, pues, un destinatario, el lector, que no siempre es el hermeneuta, ya que fue emitido para un público determinado” (Beuchot 1997: 23).

Tanto el lector como el autor participan de los significados de la obra. Para realizar el análisis es preciso que se comprenda tanto al lector como el referente del autor²¹. Para comprender la totalidad de la obra es necesario establecer el marco referencial que determina la lectura. El enfoque estará siempre influido por las circunstancias del receptor: “Todo acto de entender está ya incardinado a una corriente interpretativa, a toda una tradición o cultura que nos hace interpretar así y no de otro modo. Pero no de una manera radical y completamente determinística, se salta por encima del marco conceptual y crea otro, o por lo menos accede a otro o amplía significativamente el que ya tenía” (Beuchot 1997: 49).

El análisis consiste en recuperar los elementos del pasado para incorporar la tradición a la nueva visión analítica de la obra. Recuperar estos componentes ayuda a establecer una tradición, misma que constituye el andamiaje teórico y conceptual de la obra. La hermenéutica analógica busca fusionar horizontes (del autor, del receptor y del intérprete) para poder establecer la evolución en la tradición sémica de la obra. En pocas palabras, la temporalidad de las obras aporta las evidencias lógicas, los datos verídicos y la realidad de los argumentos. Identificar la evolución de estos argumentos tiene la finalidad de reconstruir el pasado histórico y sus interrelaciones.

La interpretación de una obra es una constante en la que los conceptos se mueven y modifican²². Para discernir las estructuras culturales de la obra, hay que hacerse consciente

²¹ Me es necesario recalcar que, dentro de este proceso, los significados van a variar a cada momento. El autor emite una obra cargada de conceptualizaciones, pero de la competencia del receptor depende la recuperación de significados. Así mismo, existen algunos factores externos que incidirán en el contenido conceptual. Para el caso de los villancicos guadalupanos, el momento de la representación constituye su propia carga simbólica. El capítulo final de esta investigación abordará dichas incidencias.

²² El emisor codifica un mensaje con intencionalidad y simbología propia. Mientras que el receptor elabora su propia lectura de la obra. El receptor depende, aunque no directamente, del marco conceptual del emisor (autor), aunque le otorgue una interpretación personal en la que interviene su propio marco referencial. El texto mismo es el que va creando las pautas de interpretación. El receptor es sólo un mediador que convierte al texto en un signo, él sólo es el canal de interpretación. La recepción es de primordial importancia, la obra sólo es real en tanto que tenga una recepción.

del mundo cultural del que participa, pero también de la comunicación que establece con otros espacios culturales. En ese sentido, la interpretación encuentra la validez de sus argumentos en la certeza y el grado de explicación que se les aplique. La legitimidad de la interpretación viene de la buena comprensión de su objeto: la obra.

Reconstruir la totalidad de los significados que el texto contiene implica identificar las referencias contenidas en la obra. Consecuentemente, el intérprete realiza una labor de traductor²³: interpretar el contexto del autor para comprender la obra. El intérprete busca; “no se propone otra cosa que comprender este universal: el texto. Y esto significa que quiere comprender lo que le es históricamente transmitido, lo que constituye el significado y el sentido del texto” (Ferraris 2007: 52).

El intérprete debe acercarse a la tradición de la que proviene el texto para poder comprenderlo. La temporalidad de la obra determina valores únicos, y otorga significados particulares. Insertar la obra en el marco de una filosofía histórica favorece la identificación temporal, cultural y conceptual por el marco referencial del autor y su obra. En la metodología de la hermenéutica confluyen la filosofía, la filología y la historia cultural. La investigación histórica se sirve de los modelos filológicos para establecer las conexiones culturales de una obra. Los modelos de aprehensión cognitiva presentes en la literatura van de la mano de los sistemas de interpretación. En este punto doy paso a las aportaciones de

²³ Con esto me refiero a que él es el encargado de reconstruir la obra. El traductor es aquel que ubica a los lectores en un contexto determinado. Se convierte en el creador de un metalenguaje que controla los contenidos sémicos de la obra. Es el decodificador que conjunta el conocimiento del mundo propio con el mundo del texto. Su objetivo será buscar el sentido de las referencias a las que alude la obra. El sentido concreto de su método interpretativo se da en la organización interna: tratará de insertar las interpretaciones en su realidad. Así, pues, la labor del lector moderno será reconocer el contexto propio para alejarse de la subjetividad. Este distanciamiento con la obra le permite evitar los errores en la interpretación. Al reconocer las características propias de la obra, el lector destierra los elementos de subjetividad. Es indudable que toda interpretación está condicionada al equívoco. Sin embargo, lo que aseguro es que el análisis será más certero dependiendo de la comprensión total del marco referencial y los contenidos textuales.

varios investigadores que retoman la tradición del historicismo hermenéutico²⁴ y delimitan sus funciones.

3. Vico y el historicismo humanista

El postulado primordial de Giambattista Vico es que la existencia humana está guiada por la Providencia. Su principio metodológico es estrictamente historicista, busca mostrar el desarrollo de la humanidad. En ese sentido, Vico considera que la historia tiene un sentido concreto. Más allá de la lógica inventiva de Vico²⁵, me interesa profundizar en las relaciones que establece entre historia y poesía. Para Vico, es precisamente la poesía quien habrá de crear la historia. Vico establece que es el discurso lo que determina el desarrollo de los acontecimientos humanos, dado que es la poesía la forma que tiene la antigüedad para registrar su pasado. Vico expresa en su *Ciencia nueva* (1725) el proceso mediante el cual la realidad se expresa por medios poéticos:

Estos duros escollos de la mitología se esquivan con los propios de esa ciencia, la cual demostrará que todas las fábulas fueron en sus orígenes verdaderas, severas y dignas de los fundadores de las naciones, y después, con el largo transcurrir de los años, por una parte obscureciéndose los significados y por otra con el cambiar de las costumbres que de severas devinieron en disolutas, pues los hombres para consolar su conciencia querían pecar con la autoridad de los dioses, llegaron a tener los sucios significados con que nos han llegado: las agitadas tempestades que se serenarán con el descubrimiento de los caracteres poéticos (Vico 1985: 97).

Con sus afirmaciones, Vico propone que el mejor material lingüístico para construir la historia es la poesía. Mediante los recursos retóricos se puede construir un discurso e historiar el paso del tiempo. Así, historia y poesía establecen una relación interdependiente. Para él,

²⁴ El historicismo hermenéutico analiza la significación en las obras, así como las circunstancias en el pensamiento de una época determinada. La conciencia histórica es el eje principal del juicio emitido por el intérprete, lo que se busca es establecer una distancia con la obra para objetivar el análisis. El resultado de este procedimiento será la creación de un ambiente estable en el que la distancia temporal ayuda a comprender objetivamente la obra.

²⁵ Con lógica inventiva me refiero a la capacidad de Vico para crear un modelo propio. El resultado es realmente ingenioso, tratará de explicar el devenir histórico de la humanidad a partir de las creencias personales entremezclando la fantasía, el ingenio, la historia cultural de la humanidad y la religión.

la labor historiográfica estriba en un punto medio entre la creación y los hechos reales. Por ello, en su *Ciencia Nueva* considera a las obras poéticas de la antigüedad clásica como hechos verdaderos, según la relación espiritual que el lenguaje guarda con los hechos históricos y su conservación escrita.

Para Vico no hay una distinción verdadera entre los hechos históricos y la creación artística, puesto que ambas se unen en un mismo plano. Los poetas son los guardianes de los mitos, y el lenguaje elegido para historiar es el poético. Vico establece que la mitología es el primer modo de historiar: “La primer ciencia que se debe establecer es la mitología, o sea, la interpretación de las fábulas (puesto que, como se verá, todas las historias gentiles tienen orígenes maravillosos), y que las fábulas fueron las primeras historias de las naciones gentiles” (Vico 1985: 85).

3.1 Teología límite entre la verdad y la verosimilitud

Vico propone que los personajes históricos de la literatura clásica cumplían una función social: trataban de hacer retratos sociales para establecer modelos de comportamiento universal. De este modo, Vico manifiesta que la función de los personajes poéticos era producir un medio velado de enseñanza histórica. Por ello, los personajes literarios estaban en correlación con los históricos. Vico plantea que los personajes de los mitos clásicos eran a la vez sujetos históricos y caracteres poéticos²⁶.

Para Vico, la edad del mito tenía su fundamento histórico en la memoria de los pueblos. Los mitos podían ubicarse en un punto intermedio entre la fantasía y el ingenio, aunque sus temas son eminentemente teológicos. Los mitos tratan la relación establecida

²⁶ Vico consideraba a los dioses míticos como hombres verdaderos transfigurados mediante una operación fantástica. Nos describe este procedimiento cuando detalla las características de Mercurio: “de modo que este [Mercurio] no debe de haber sido un hombre particular, rico en sabiduría profunda que posteriormente fuera consagrado a dios, sino un carácter poético de los primeros sabios en sabiduría vulgar de Egipto” (Vico 1985: 93).

entre la poesía y la sabiduría teológica. El lugar del poeta era elevado, en tanto que trataba de asuntos divinos. Para Vico, el carácter histórico de los mitos estriba en haber sido fábulas verdaderas. El sentido y la verosimilitud de los mitos estaba escondido en un armazón fantástico: un lenguaje cargado de elementos simbólicos. Así, la historiografía es el objetivo primigenio de la poesía, sus asuntos son divinos, y sus poetas pueden ser llamados teólogos.

El procedimiento de Vico lo llevó a justificar la producción literaria de los clásicos. Vico se encargó de respaldar el contenido de los mitos a través de una visión cristiana, muestra el enfrentamiento entre la teología pagana y la visión cristiana de la verdad. Si los mitos eran acontecimientos históricos poetizados, entonces su veracidad no podía ser puesta en tela de juicio. No se trataba de defender el contenido teológico del mundo pagano, sino de someterlo a la visión cristiana:

Y ello resulta una prueba más evidente para la verdad de la religión cristiana: que Pitágoras y Platón, en virtud de una ciencia humana sublime, se elevaron al conocimiento de las verdades divinas, en las que los hebreos habían sido adoctrinados por el Dios verdadero; y, al contrario, surge una refutación del error de los últimos mitólogos, quienes creen que las fábulas son historias sagradas, corrompidas por las naciones gentiles (Vico 1985: 103).

Con este discernimiento, Vico logra delimitar las funciones de la mitología y de la poesía. Por una parte, el mito cumplía una función historiográfica. Estaba encargado de resguardar la memoria colectiva del mundo antiguo, describía el devenir histórico. Mientras tanto, la poesía es normativa. La poesía es el medio de expresión de las costumbres, su función explícita es la de ficcionalizar la realidad.

Las aportaciones de Giambattista Vico sirvieron para establecer un modelo de interpretación histórico-literario. La *Ciencia Nueva* refleja sus consideraciones en torno a la filología, estima a la literatura como un estudio en sí mismo. Vico considera a la literatura como el análisis científico de una lengua; y de las manifestaciones del espíritu a las que sirve de expresión. Su obra busca reconstruir el pasado de manera objetiva. Para lograr su cometido

es necesaria la intervención de una metodología científico-histórica que reconstruya la memoria cultural de la humanidad.

Vico trata de explicar el mundo, se vale de la evolución cultural de la humanidad para representar un devenir en el que la historia juega un papel primordial. El pensamiento viquiano tiene su base en el concepto de historia. Él considera que, si la existencia humana está guiada por la providencia, entonces la historia debe responder a los postulados de la religión (Vico 1985: 103 y ss.). Por eso es tan relevante la construcción historicista de los dogmas religiosos. Vico concibe la historia como un hecho poetizable (Vico 1985: 48). Historia, mito, religión y ficción están unidos en un mismo plano. Si los acontecimientos de la humanidad pueden relatarse a través de la poesía, entonces los mitos son fábulas cuyo significado y verosimilitud histórica estaban escondidos en un caparazón retórico.

La obra de Vico es un antecedente en el proceso histórico de interpretación de la literatura occidental, trata los mitos clásicos en su significado histórico original. Vico propone el estudio retórico al identificar una serie de recurrencias en el pensamiento de las civilizaciones: “es necesario que haya en la naturaleza de las cosas humanas un lenguaje mental común a todas las naciones, que entienda uniformemente la sustancia de las cosas factibles en la vida social humana, y la explique con tantas modificaciones distintas, cuantos aspectos puedan tener esas cosas” (Vico 1985: 123). Vico considera al lenguaje como la visión del mundo, encuentra recurrencias en la historia de la cultura. Estas reiteraciones comprenden el contenido histórico latente y lo envuelven en una nebulosa retórica. Sus aportaciones servirán de base para futuras investigaciones, aquellas que ponen énfasis en la interpretación histórica de la literatura occidental.

4. Ernst Robert Curtius y la preservación del pasado cultural

El trabajo de Ernst Robert Curtius *Literatura europea y Edad Media latina* de 1948 se adhiere a la idea de recurrencias en la historia literaria occidental. Curtius sigue la línea de análisis hermenéutico-histórico marcado por Vico, sus estudios comienzan con la relación viquiana entre literatura e historia. Ambas son disciplinas que influyen en la conciencia del ser y modifican la realidad tangible a través de la producción de conceptos. Dichas disciplinas forman un proceso creativo en el que interviene el individuo.

Para Curtius, la labor del investigador se enmarca a partir de los estudios históricos (2004: 18-19). El análisis de la literatura reconstruye sógnicamente los procesos culturales de la humanidad. Aunque el proceso histórico se singulariza con cada cultura, todas tienen una fuente originaria a partir de la cual realizan conexiones históricas:

Sus decursos son análogos, pero cada cultura es única puesto que tiene la libertad de elegir entre diversas maneras de actuar. Los movimientos culturales pueden ser independientes unos de otros (por ejemplo, la cultura maya de la cretense y viceversa) pero pueden estar también ligadas por una relación de generaciones, de tal modo que una cultura sea hija de otra. Es esta la relación que existe entre la Antigüedad y occidente, y también entre la cultura siria y arábica, etc. Cada movimiento cultural se integra en un movimiento global, que no ha de concebirse como un progreso, sino como un ascenso (Curtius 2004: 21).

La obra de Curtius analiza las recurrencias en la literatura. Él identifica constantes repetitivas en un espacio cultural establecido. Sin embargo, considera que no es la delimitación territorial la que determina los fenómenos literarios, sino las identidades culturales compartidas. Sus investigaciones proporcionan una mirada unificadora, que nota las conexiones entre culturas. Este procedimiento deja en claro las relaciones interculturales, al nivel de la significación.

4.1 La reconstrucción sógnica como labor de la historia

Curtius identifica los elementos culturales heredados desde la antigüedad para reconocer los referentes en los que descansa la cultura de Occidente. El cometido principal de su obra es la preservación del pasado cultural. Así, el investigador “aprenderá que la literatura europea es

<<una unidad de sentido>> que se escapa a la mirada si la fraccionamos” (Curtius 2004: 32). Esta unidad de sentido no debe ser seccionada. Si se requiere un análisis correcto, hay que comprender a la literatura como producto de culturas en convergencia.

Así, las herencias culturales del pasado actúan en toda temporalidad, como si de un presente continuo se tratara (Curtius 2004: 34). Lo que da paso a la disolución de los límites temporales en la literatura. Hay una recurrencia de historias y personajes que se resimbolizan según el momento histórico al que pertenecen. El intérprete deberá aprovechar esta disolución temporal para explicar el contenido significativo de las obras. La hermenéutica “debe esclarecer esa materia, debe penetrarla; debe crear también métodos analíticos, esto es, métodos que disuelvan <<la materia>> (como disuelve la química sus reactivos) y poner de manifiesto sus estructuras” (Curtius 2004: 34).

El método histórico ayuda al investigador a identificar las sustancias que permanecen como huella en todo el Occidente. Se trata de conexiones profundas que dan continuidad histórica a la literatura. Esas persistencias representan la unión vital entre culturas. Por ello, el procedimiento de análisis literario debe identificar las relaciones culturales y el entorno de la obra. Establecer las circunstancias históricas que atañen a la obra permite reconocer los modelos de producción y transmisión de saberes en el tiempo. La hermenéutica histórica es el método por el que Curtius reconoce los procedimientos de continuidad en la simbología cultural. La cultura es la forma de heredar el conocimiento, y de justificar las marcas del pasado. En este sentido, la relación entre la propuesta de Vico y el análisis de Curtius está en la existencia de tópicos literarios persistentes. El punto de unión entre ambos teóricos está en el análisis historicista literario. Ambos autores creen que la literatura reconstruye significativamente el devenir histórico de la humanidad. así mismo, identifican que las manifestaciones literarias tienen una fuente originaria con la cual se pueden realizar

conexiones intemporales. Sin embargo, Curtius avanza en su investigación al proponer que el procedimiento de datación histórico-poético se singulariza en cada civilización, puesto que cada temporalidad reinterpreta los tópicos y le otorga características propias. En los siguientes apartados describiré el proceso de construcción conceptual y la transmisión de significados en la historia literaria de occidente²⁷.

4.2 Construcción de una tópica histórica

En una primera etapa de análisis, Curtius recolecta la información que le es necesaria para el desarrollo de su hipótesis. Un recorrido histórico por los sistemas literarios de Occidente le ayuda a establecer las condiciones históricas del pensamiento, sus sistemas de aprehensión cognitiva, las relaciones culturales y las formas de resignificación de los fenómenos literarios. Las definiciones, términos, usos e historia cultural marcan un límite de referencialidad para su análisis. La idea general de la investigación de Curtius es localizar los recursos literarios que marcan el avance histórico de un modelo: “en el escenario histórico de los siglos de transición, rico en claroscuros, concurren elementos de muy variado valor y estilo” (Curtius 2004: 111). El propósito de sus indagaciones estriba en realizar los fundamentos de una tópica histórica. Esta tópica es susceptible a muchas aplicaciones y proviene de distintas disciplinas: “No todos los tópicos se derivan de los géneros retóricos. Muchos de ellos provienen de la poesía y pasaron después a la retórica. Entre la poesía y la prosa hay, ya en la antigüedad un constante cambio [...] Pero, el estilo en que se expresan los tópicos está siempre condicionado históricamente” (Curtius 2004: 125-126).

²⁷ Podría objetarse que existen muchos autores que se encargan de analizar la obra literaria de la antigüedad clásica. Sin embargo, el desarrollo de mis ideas no pretende afirmar que estos teóricos sean los únicos en hablar de la tradición clásica en toda la historia de los estudios literarios. Este trabajo, no intenta ser un análisis exhaustivo de la literatura del periodo clásico. Mi intención es presentar la ecuación poesía-historia. Con ello, intento resaltar la lectura histórica que la literatura de tema religioso tuvo durante siglos.

Las relaciones tópicas establecidas entre historia y literatura son intemporales. De la tópica poética se desprende el uso particular de cada época. Curtius establece categorías históricas a través de la retórica. En ese sentido, demuestra que la retórica es una herramienta que cumple con ser el vehículo de interpretación para comprender la obra. Él mismo describe su procedimiento analítico, en los siguientes términos:

En el curso de nuestra investigación nos hemos ido guiando por el sistema pedagógico de la retórica griega, y sus conceptos metódicos nos han llevado a establecer ciertas categorías históricas. En ese sentido, el presente libro podría llamarse una *Nueva Rethorica*. Por otra parte hemos establecido el programa de una tópica histórica, y el método ha resultado eficaz. Pero también la ciencia de las figuras parece ser capaz de renovación (Curtius 2004: 189).

El primer paso en su metodología es la localización y nominación de los fenómenos literarios. Posteriormente, identifica su fuente histórico-literaria, para verificar la tradición de la que emana el fenómeno. Procede con un análisis de los procedimientos y los recursos de los que se vale cada autor. Con ello, logra reconocer la singularización de cada fenómeno, mismo que renueva al original primigenio. Estas son las características singulares del nuevo intérprete, ese que continúa la tradición y la resignifica. Los fenómenos literarios desgastados por la tradición se retoman desde una nueva visión. Esta nueva percepción aporta vida y elementos conceptuales inéditos. La función del nuevo modelo es resignificar los postulados de la Antigüedad llevándolos a crear nuevas significaciones. Así, la literatura tiene:

Una necesidad de renovar en la obra poética la tradición espiritual europea, trastornada por tantas catástrofes, se convirtió así en fuerza creadora. La concepción fue así en fuerza creadora. La concepción fue aquí un producto del contacto con un tema de esa tradición que era al final el espíritu del poeta, y fue posible porque todo el compendio de todos los contenidos ya plasmados del espíritu puede volver a convertirse en nueva materia de configuración (Curtius 2004: 210).

La singularización otorga separación entre dos eventos históricos: la tradición y la novedad. Toda creación toca en algún punto con la tradición, y desarrolla sus propios presupuestos a partir de ella. La nueva materia es un elemento singular que constituye la novedad frente a su pasado histórico. Para Curtius, el objetivo del intérprete consiste en descubrir la intención

del autor. El intérprete debe revelar la tradición y contraponerla con el sentir del autor y su época. En su trayecto el intérprete demostrará la tradición de la obra, y su resignificación con respecto a los modelos de la Antigüedad. Curtius trata de historiar la literatura, su primera teoría se enlaza con la retórica clásica. La poética se generará con posterioridad como una teoría pensada para la literatura.

4.3 Poesía teológica: universalización del cristianismo

El apartado anterior me permite establecer la importancia de la interpretación hermenéutico-histórica de la literatura. El devenir histórico revela los puntos de coincidencia entre los hechos históricos y los procedimientos metodológicos de la literatura. Las estructuras literarias, por su parte, afirman las coincidencias compartidas dentro de un espacio temporal determinado.

Con las propuestas de Vico se estableció que la tradición cultural europea tiene un punto de convergencia en la religión. Los recursos mitológicos de la Antigüedad clásica son el sustento primordial de la literatura de tradición occidental. En ese tiempo, la literatura fue el medio de expresión de la religiosidad clásica, es la portadora de la religión de Estado (Curtius 2004: 292). La mitología es la forma en que los griegos conservaban y transmitían sus enseñanzas. La universalidad de la interpretación mitológica clásica decrece con la llegada del cristianismo. La imposición del cristianismo como religión de estado marca una escisión²⁸ en la historia: “El reinado de Teodosio marca también el final de una época, por el hecho de que durante él queda consagrada la política religiosa de Constantino, y el

²⁸ Dentro de esta escisión es que surgen los procedimientos conceptuales de la Patrística cristiana. Las circunstancias históricas en las que se da la Patrística, y sus pensadores, son el acceso a los modelos de significación católica. Es en torno a la literatura cristiana donde Curtius encuentra una indivisible unión entre retórica y hermenéutica. Curtius identifica una serie de correspondencias entre paganismo y cristianismo.

cristianismo elevado a la categoría de religión de Estado (381). Persistir en el paganismo significa desde entonces incurrir en delito de alta traición” (Curtius 2004: 43).

Tanto para el mundo pagano como para el mundo cristiano hay una mezcla de realidad y ficción. El ideario de la primera cristiandad se manifiesta literariamente según los modelos de la Antigüedad clásica (Curtius 2004: 153-154). En los primeros escritos de la cristiandad se localizan usos compartidos y heredados: “de este modo podemos observar, una vez más, cómo concurren las formas estilísticas de la Antigüedad y de la Biblia, fortaleciéndose una con la otra. Las metáforas de personas son características de la tardía antigüedad pagana como de los escritores eclesiásticos” (Curtius 2004: 189). El análisis de las tradiciones literarias llevó a Curtius a establecer la armonía entre componentes clásicos y cristianos. Así, define a la cristiandad como heredera de los modelos clásicos, tanto griegos como latinos²⁹. Por eso, el paso de los modelos clásicos al cristianismo no tiene gran resistencia. Gracias a la Iglesia católica se conservaron los modelos de la Antigüedad: “La poesía latina se conservó durante la etapa más oscura, gracias al firme apoyo de la Escuela y de la Iglesia, la enseñanza del arte de la poesía, de sus adornos retóricos se transmitió junto con ella. Así, esta etapa tuvo su <<poética>>; pero tuvo igualmente un arte de la prosa, y también una elemental <<teoría de la práctica de la literatura>>” (Curtius 2004: 213).

La tónica histórica puede ayudar a develar los contenidos históricos y espirituales de la obra y de su tiempo. La literatura fue la forma de representación de significados, que el cristiano adoptó como medio de expresión³⁰. Lo que Curtius hace es elaborar los principios

²⁹ Allende la escuela clásica, el cristianismo se nutre de una escuela judaizante que trataba de imponer su propia visión del mundo: “La patrística continuó la obra del judaísmo helenizante. En este judaísmo, como en todo el Oriente helénico, había tendencias universales que desligaban a la religión tradicional del plano puramente nacional. El judaísmo se arroga, entonces, una misión universal y lanza a ese propósito una propaganda que encuentra en el mundo grecorromano un terreno bien preparado” (Curtius 2004: 301).

³⁰ La codificación de los saberes es lo que separa a la teología de la poesía. La poesía hace uso de los recursos retóricos para deleitar, mientras que la teología tiene como finalidad la decodificación de significados. Si bien

de una tónica occidental, se impone la labor de rastrear los tópicos en la historia literaria europea. Estos tópicos son constantes a lo largo de un espacio cultural y se heredan por tradición intelectual. Es precisamente la identidad cultural entre civilizaciones lo que facilita la transmisión de significados en el tiempo. La mirada analítica de Curtius muestra al tópico como el eslabón de enlace entre temporalidades, en su obra da seguimiento a las modificaciones retóricas y establece un repertorio propio de la cultura occidental.

5. Erich Auerbach: el historicismo católico

Las prácticas de investigación histórica de Auerbach están ligadas a una metodología hermenéutica unitaria. A diferencia de Curtius, no se contenta con establecer las unidades tónicas persistentes, sino que encamina sus investigaciones hacia la organización de fórmulas estilísticas sucesivas. Auerbach propone un nuevo modelo interpretativo a partir de la evolución de 3 sistemas culturales. Este autor elabora una nueva fórmula analítica al establecer las relaciones transversales entre los mundos: pagano, cristiano primitivo y cristiano medieval.

En la obra de Curtius, el análisis partía de los recursos estilísticos, poéticos y retóricos. Sin embargo, Auerbach asegura que la evolución de los modelos estilístico-retóricos de cada periodo ayuda a localizar las unidades tónicas que persisten a lo largo del tiempo. A estas características se agrega el marco referencial del autor, que proporciona un eje direccional, un esquema interno que da sentido a las particularidades de la obra. Auerbach propone que el intérprete debe de localizar la tradición literaria de la obra, pero también debe preocuparse por identificar elementos que la singularizan. Con su metodología logra fortalecer la relación

la Biblia utiliza procedimientos estilísticos determinados, su empleo sirve para velar las verdades divinas (Curtius 2004: 308). El método de significación es común a ambas disciplinas, pero su objeto de estudio es distinto. La poesía busca el deleite, la teología busca establecer la verdad divina.

viquiana entre literatura e historia. Los siguientes apartados están destinados a describir el pensamiento de Auerbach, posteriormente estableceré la conexión entre su método de análisis y la relación historia-poesía.

5.1 La herencia clásica del cristianismo

Cada temporalidad magnifica los conceptos heredados de la tradición. El acontecer literario del cristianismo tiene una fuente conceptual en el mundo pagano de los clásicos. El cristianismo aplica a su literatura los modelos sígnicos grecolatinos. El efecto estético generado por los autores paganos es reproducido por la cristiandad. El mundo cristiano recupera de los mitos la ordenación lógica y formal de los acontecimientos (Auerbach 2014: 25). Al igual que Vico, Auerbach cree que el sentido histórico es la característica principal del primer modelo de tradición literaria europea. Ante el lector, el orden de los hechos mitológicos es tan lógico y formal que aparecen como fáciles y reconocibles. La poetización de los procesos históricos “produce un tránsito ininterrumpido y rítmico de las cosas, sin dejar en ninguna parte un fragmento olvidado, una forma inacabada, un hueco, una hendidura, un vislumbre de profundidades inexploradas” (Auerbach 2014: 12).

Vico estableció que la búsqueda de la verosimilitud enlaza hechos históricos y ficcionales en las obras clásicas, dicho afán historicista produce la sensación de que todo sucede tal y como se está narrando (Auerbach 2014: 99). Este discurso retórico-estilístico de la Antigüedad trataba de reflejar las circunstancias socioculturales de su tiempo, todo con la finalidad de generar identificación con el receptor. El poeta no necesita explicarse a su receptor porque su contexto histórico está cercano a su realidad. Aun con múltiples variantes de un mismo mito, el receptor reconoce la forma y el efecto estilístico que el autor desea provocar.

Entonces, la diferencia radical entre paganos y cristianos está en su contexto histórico particular: “en definitiva, las diferencias de estilo entre los escritos de los antiguos y de los primeros cristianos estriba en que ambos escriben desde diferentes puntos de vista y para personas diferentes” (Auerbach 2014: 51). Este hecho marca la importancia del contenido conceptual y su relación con el receptor. Las fórmulas míticas hacen presente y tangible el símbolo al relacionarlo directamente con la realidad³¹. El escritor pagano narraba mitos, del mismo modo que el cristiano relata dogmas establecidos por su tradición teológica. En sus pretensiones de dominación histórica, el cristianismo impone el catolicismo como visión unitaria del logos. Con esta imposición el cristianismo logra desterrar, de a poco, la visión universalista de los mitos paganos.

5.2 La herencia judaica en la tradición literaria de la primera cristiandad

En concordancia con las investigaciones de Curtius, Auerbach considera la tradición literaria europea como un devenir histórico de las culturas. Los diversos métodos de conceptualización literaria se distribuyen por todo el territorio occidental. En ese sentido, la tradición del viejo continente se bifurca en dos vertientes: los presupuestos de la tradición clásica y aquellos que derivan de la tradición judaica. La labor interpretativa de la primera cristiandad está ligada a los modelos del Antiguo Testamento. Los narradores de tradición judaica estaban adiestrados ante el uso del modelo histórico, por su afán de realizar una cronología del pueblo israelí:

Es natural que muchos trozos del Antiguo Testamento muestren una estructura histórica; no en el sentido de que haya sido probada la credibilidad de la tradición en forma científico-crítica, sino porque en su mundo legendario no domina la tendencia a la armonización sin tropiezos del acontecer, a la simplificación de los motivos y a la fijación estática de los caracteres que elude a todo conflicto, titubeo y evolución, como acontece en la forma

³¹ Esta fórmula de representación alegórica ya había sido estudiada con anterioridad. El mismo Auerbach (2004: 104) observa que estas fórmulas “fueron descritas por primera vez por G. Vico, consisten en que lo significado debe ser siempre para los participantes algo sumamente importante, sagrado y determinante para su vida y pensamiento; en el signo o en el símbolo no sólo se expresa y se imita algo, sino que se considera presente y contenido en él”.

legendaria. Abraham, Jacob y hasta Moisés producen un efecto más concreto, próximo e histórico que las figuras del mundo homérico, no porque estén más plásticamente descritas —lo contrario es lo cierto— sino porque la confusa y contradictoria variedad del suceso externo o interno, rica en obstrucciones, que la historia auténtica nos muestra, es en aquéllos patente, lo que depende en primer lugar de la concepción judaica del hombre, y también de que los redactores no eran poetas de leyendas, sino historiadores, cuya idea de la estructura de la vida humana, provenía de su educación histórica (Auerbach 2014: 26).

La concepción histórica, reflejo de la tradición judaica, está concebida con fines de universalización. Así, el modelo se disemina por todos los territorios que tienen contacto con la cristiandad. Este modelo unificará la visión cristiana y se trasladará, con modificaciones, hasta la reforma luterana. Las modificaciones de este modelo se reducen a los siguientes términos:

En su condición de historia del pueblo judío y ley judía, el Antiguo Testamento tardó mucho en introducirse en el cristianismo europeo, digamos que no antes de la época de la reforma; primero llegó como *figura rerum*, profecía real o precedente de Cristo, a los pueblos recién convertidos, a los que transmitió el concepto fundamental de historia universal, cuya fuerza perceptiva y penetrante resulta precisamente de su vinculación con la fe y fue lo único que conservó su vigencia durante casi un milenio (Curtius 1998: 99).

Los presupuestos de la tradición judaica afianzan la calidad histórica de las obras cristianas. Le otorgan un sustento verosímil a su receptor, mediante un proceso de conceptualización análogo en el que el Antiguo Testamento justifica las acciones del presente. Antes de describir la evolución de este proceso de aprehensión cognitiva en el mundo cristiano, desarrollaré una más de las aportaciones de la tradición judaica.

La sensibilidad en el mundo judaico tiene como fundamento el alto nivel de plasticidad tanto en el retrato de personajes, como en la descripción de paisajes y lugares. La exaltación de las emociones se da gracias a la valoración de la construcción emotiva. Lo que se obtiene con este procedimiento es delegar la parte racional de la construcción conceptual: “los episodios breves, espontáneos, están dramatizados del modo más concreto: frente a frente, palabra por palabra, los actores permanecen vivos y antagónicos, procedimiento que no es fácil de encontrar en la literatura antigua” (Auerbach 2014: 89). Este procedimiento

está mucho más apegado a las emociones y a las reacciones del receptor. El cristianismo retoma estas estructuras para propiciar identificación con sus lectores. Lo cultivará y desarrollará en su devenir.

5.3 Principios del modelo cristiano

Los sistemas de interpretación analítica se desarrollan durante la primera etapa de la cristiandad. El núcleo de la hermenéutica histórica del cristianismo trata de justificar su propia existencia a través de una serie de conexiones con las obras veterotestamentarias. Este método trata de esclarecer el presente con hechos del pasado: “esta modalidad de interpretación se impone al cometido de esclarecer la identidad de las personas y los acontecimientos del Antiguo Testamento en cuanto figuras o profecías reales de la Historia Sagrada del Nuevo Testamento” (Auerbach 1998: 70). A este modelo de aprehensión cognitiva recurren muchos de los teólogos patristicos, quienes se encargarán de unificar el desarrollo de la interpretación de las sagradas escrituras. La Patrística retoma los hechos del pasado y los reinterpreta en su presente. Este fenómeno fue denominado “interpretación tipológica (aunque el término es mucho más tardío que el método y aparece hacia el siglo XVIII)” (Ferraris 2007: 19).

La labor interpretativa de la primera cristiandad tiene sus orígenes en la tradición judaica. Los primeros padres apologetas “interpretaron de nuevo toda la tradición judía como una serie de <<Figuras>> anunciadoras de la aparición de Cristo y señalaron al imperio romano su lugar dentro del plan divino de salvación de los hombres” (Auerbach 2014: 22). La labor apologética no se encargaba de ficcionalizar la realidad, sino de interpretar su propia existencia justificándola históricamente. Así, el Antiguo y el Nuevo Testamento son fuente del primer despliegue de procedimiento histórico. La Patrística recurre a la interpretación del Nuevo Testamento para la elaboración de dogmas, es cristológica en sus primeros años para

justificar el papel de Cristo como el mesías. Los acontecimientos del tiempo de la ley judaica anuncian el tiempo de la cristiandad, en respuesta a una necesidad de la primera teología cristiana. El funcionamiento de las estructuras literarias, y la interpretación analógica de las escrituras, tiene una funcionalidad cristocéntrica. Así, el antiguo Testamento será un anuncio profético de la era cristiana.

La primera cristiandad percibe a la Biblia como una unidad, en cuyo interior existen una serie de conexiones de sentido entre acontecimientos históricos. De este modo, la teología logra centrar su atención en el contenido conceptual de la obra. Se trata de un procedimiento cognitivo altamente intelectual, que está reservado para la élite cultural. La conexión de sentido entre acontecimientos históricamente alejados permite atenuar los límites temporales. Este modelo trabaja con la inclusión de las masas mediante un proceso de reconocimiento histórico-temporal, que integra al pasado y al presente en una unidad. Consecuentemente, la Patrística se consolida como heredera de la tradición literaria judaica. En el procedimiento tipológico de la Patrística es donde logran mezclarse los límites entre la historia y la poesía. Aunque la estructuración tipológica no ha logrado establecer con precisión las funciones que cada disciplina cumple, tanto los hechos históricos como la construcción literaria son necesarios para la codificación de significados al interior de la obra. El procedimiento de construcción analógico propuesto por Patrística es la base sobre la que se elabora el modelo literario de la cristiandad. El siguiente apartado muestra el procedimiento mediante el cual se consolidó dicho modelo literario.

6. Análisis inductivo de la tipología histórica: el funcionamiento de la estructura figural en la primera cristiandad

Para los primeros padres apologetas la lectura de la Biblia es histórica, contenía verdades absolutas. En el siglo III Agustín de Hipona se oponía a la interpretación alegórica de las

sagradas escrituras. Comenzó a interpretarlas en su sentido real, como hecho histórico que contenía verdades absolutas: “Agustín se opuso tenaz e insistentemente a la mera interpretación de las sagradas escrituras y a la opinión por la que el Antiguo Testamento era entendido como si de un escrito hermenéutico se tratara, sólo comprendido a través de una exégesis que incluyera el sentido histórico-real. Todo creyente puede penetrar su sentido” (Auerbach 1998: 81).

Agustín realiza un análisis tipológico de las escrituras, su propósito era dar validez a la teología de la primera cristiandad. Al diluir los límites de la temporalidad, inserta hechos de su presente en acontecimientos históricamente anteriores. Está a favor del historicismo hermenéutico en la Biblia por la facilidad de acercar al lector inculto con los dogmas. Agustín es el primero en desarrollar una historia tipológica, que va de los hechos históricos a las figuras simbólico-poéticas. Estas reverberaciones del pasado se convierten en sombras históricas, que exigen la coexistencia de lo histórico y lo simbólico.

Este modelo de interpretación analógico es estudiado por Erich Auerbach (1998) desde su perspectiva retórico-estilística. Su estudio se encarga de hacer un recorrido histórico por los sistemas de pensamiento analógico. Aunque trabaja sobre el concepto de analogía, él prefiere denominarlo *Figura* por sus rasgos singulares. Aunque sus estudios derivan de la escuela hermenéutica analógica de Curtius, el carácter historicista de sus estudios es mucho más elaborado. El primer cristianismo se divide entre la alegoría y la interpretación figural (Auerbach 1988:75). El sistema alegórico rechaza la visión histórica del Nuevo Testamento. Por su parte, la *Figura* busca rescatar el valor real de los hechos divinos. La analogía puede aplicarse a otros saberes, mientras que la *Figura* es propia de los sistemas literarios. Así, las estructuras figurales están en la disposición de la interpretación literaria de la historia occidental.

La figura es mucho más apropiada para el análisis literario. Por un lado, rescata el valor de la verosimilitud aportado por el afán historicista, además de rescatar los valores poéticos en la construcción de significados. La estructura figural representa la unión de dos disciplinas que se conjuntan para enmarcar el desarrollo en los procesos de construcción significativa del mundo católico. La Figura no sólo es el discurso histórico racional, sino que viene envuelto en un empaque retóricamente elaborado. La estructura figural es aquello que es estilísticamente logrado. Los hechos históricos reales que carecen de un referente ficcional quedan fuera de la categoría, debido a la distinción entre fondo y forma: “En principio cualquier modo de hablar o discurso es una formación, una figura, pero esta palabra se aplica sólo a las conformaciones que cristalicen poética o retóricamente de una manera especial, por lo que se puede distinguir entre el discurso sencillo (*carens figuris* ἀσηματιστός) y el figurado (*figuratus* ἐσηματισμέυος)”. (Auerbach 2014: 64).

La estructura figural es un elemento que ha pasado por la deliberación del autor, refleja sus elecciones. Es la interpretación de un momento histórico determinado, un juego entre un original y su copia. Existen dos tipos de explicación para la *Figura*: la primera es la interpretación históricamente fáctica; y la otra es la interpretación históricamente sígnica. Así que hay dos niveles de interpretación: a nivel real (histórico) y a nivel textual (literario):

Un acontecimiento que haya de interpretarse en sentido figural conserva su sentido cultural e histórico, no se convierte en un simple signo, sino que sigue siendo acontecimiento. Ya los padres de la Iglesia, y especialmente Tertuliano, San Jerónimo y San Agustín, han definido con éxito el realismo figural, es decir, el carácter histórico de la realidad de las figuras frente a corrientes espiritualistas-alegóricas. Estas corrientes que socavan, por así decirlo, el carácter realista del acontecer y ven en éste tan sólo signos y significaciones extrahistóricas, han pasado de la Antigüedad tardía a la Edad Media. El simbolismo y el alegorismo medieval es, como se sabe, excesivamente abstracto a veces, y muchos vestigios se encuentran en la *Comedia*. Pero lo que predomina en la vida literaria de la alta Edad Media es el realismo figural, que encontramos en los sermones y los himnos, en el arte plásticos y en los misterios. (Auerbach 2014: 186).

El estilización de la construcción histórica en los modelos interpretativos contribuye a la poetización. Esta ficcionalización está mucho más cercana a la construcción de los mitos paganos descritos por Vico, que a los modelos de construcción conceptual del cristianismo. Por su parte, la interpretación figural mantiene un lazo sólido con la historia. La figura es una anticipación de hechos futuros que tienen su consumación en un punto indefinido de la historia de la cristiandad. El cristianismo tiene su exponente literario en la figura, aunque a lo largo de la historia ha sufrido resignificaciones en su constitución.

Desde los padres apologetas, la definición de *Figura* enlaza dos acontecimientos históricamente separados. Ambos acontecimientos se remiten en su significación. Uno y otro son hechos independientes, aunque sus semejanzas los hagan coincidir. Así, la estructura figural posee dos momentos: un original profético y una consumación (Auerbach 1998: 71). Los dos eventos temporales se contienen uno a otro, su proceso de realización corre en los siguientes términos:

La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro concluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente, en la corriente que es la vida histórica (Auerbach 1998: 99-100).

La estructuración figural representa dos hechos históricos concretos que constituyen una sola entidad. Al antecedente histórico primario se le asigna la función de original profético, este augura su cumplimiento en un futuro igualmente histórico. “De ahora en adelante nominaremos ambos acontecimientos con las expresiones respectivas de *figura* y *consumación*” (Auerbach 1998: 70-71)³².

³² En adelante hago una distinción de términos. Empleo la palabra *figura* para referirme al momento histórico que funciona como original profético, mientras que el término *consumación* lo empleo para designar el segundo acontecimiento. Por su parte, al fenómeno completo lo llamo *estructura figural*.

Dentro de la interpretación figural se considera al tiempo de la ley (Antiguo Testamento) como una circunstancia histórica real. Es decir, tanto las circunstancias de la *figura* como las de la *consumación* se consideran hechos verídicos. De este modo, la estructura figural encarna un problema de veracidad: es un recurso poético que se construye sobre un hecho histórico real. Está mucho más cercano a la realidad que cualquier otro fenómeno literario debido a sus características históricas. La estructura figural es pretendidamente real, y por esto, mucho más cercana a su receptor. Representa el producto de una civilización tardía, alejada del pensamiento mágico y mítico de las primeras civilizaciones.

Como se ha visto hasta ahora, la interpretación tipológica de la Patrística tiene un afán de datación historiográfica. Los tópicos heredados de la tradición ayudan a considerar a la primera cristiandad como la sucesora del pueblo judío. Los narradores patrísticos buscaban justificar su adhesión al mundo católico para acreditar su propia existencia. Por eso, la estructura figural enlaza dos hechos verificables contenidos en el Antiguo y Nuevo Testamento, necesita del acontecimiento histórico para validar su narración. Si los tópicos literarios se heredan y sirven para construir el discurso del cristianismo, entonces la poesía es otro de los elementos dentro de la estructura figural. Así es como Auerbach observa el andamiaje conceptual del cristianismo. El modelo ordenador de la literatura cristiana es la estructura figural, que está compuesto por dos elementos: la historia y la poesía.

Auerbach logra concretar el hecho viquiano al unir ficción poética y realidad histórica. La estructura figural logra concretar la función de ambas disciplinas. Por una parte, el hecho histórico acerca al lector mediante la representación de la realidad circundante. Por otro lado, la poesía es el puente de estructuración analógica que enlaza dos temporalidades. Así, la estructura figural contiene los dos polos de la relación viquiana: la historia y la poesía.

El siguiente apartado muestra la evolución del modelo literario de la cristiandad y su aplicación en el caso específico de la narración guadalupana.

7. De la construcción conceptual cristiana a la literatura guadalupana

Los modelos literarios evolucionan a la par que el cristianismo y se van adaptando a sus características, se adecuan a su realidad circundante “brotando de supuestos mucho más variados, y enfrentándose con muy diversas realidades, se ha mostrado antes y después mucho más flexible y rico y con muchas más capas” (Auerbach 2014: 110). El avance histórico de la estructura figural muestra las modificaciones en los modelos literarios del catolicismo. El modelo literario de la primera cristiandad se traslada por toda Europa y se va transformando. Un resumen del devenir histórico del mundo católico me permite establecer el siguiente esquema:

Modelo	Duración	Tiempo
Histórico	Mítico	Pasado
Tipológico	Temporal	Futuro cercano
Figural	Intemporal	Futuro lejano

Así, la primera cristiandad retoma el modelo de datación histórica emanado de las tradiciones clásica y judaica. Ubica sus acontecimientos en un tiempo mítico, cuyos hechos se localizan en un pasado legendario. Con el surgimiento de la Patrística se realiza una lectura tipológica de la Biblia. Los padres apologetas ya no narran los hechos del pasado, sino que los retoman para justificar su propia existencia. Consideran al Antiguo Testamento como una promesa figurada, que augura los acontecimientos de un futuro cercano: un tiempo mesiánico

que inaugura una nueva época. En ese sentido, el Nuevo Testamento es una promesa espiritual, pero no una consolidación de las profecías pasadas.

La estructura figural precisa necesariamente de una consumación. La duración de la estructura figural es intemporal, dado que se desconoce el momento exacto de su cumplimiento. Sus acciones están ubicadas en un futuro lejano e impreciso. Así, la teología católica posterior a la Patrística se encargó de la interpretación de las profecías. El cristianismo considera que dos hechos temporalmente separados se refieren uno al otro, pero ambos son una promesa aún por venir. La consumación plena no se encuentra en la historia de Occidente, sino que se traslada hacia un espacio-temporal ideal. Esta consolidación se encontró en el Nuevo Mundo. Este es el lugar ideal para consumir las aspiraciones históricas del Nuevo Testamento, y de la relación profética establecida desde la primera cristiandad. Con la inculturación de los nuevos territorios, en el siglo XVI se implantaron una serie de instituciones occidentales. En ese contexto, también las estructuras culturales y literarias se transfirieron al Nuevo Mundo. La cristiandad llegó a considerar a los territorios de ultramar como el culmen del plan divino³³, un espacio para la realización de todos sus ideales.

El hermeneuta necesita reconocer los acontecimientos históricos tanto de la *figura* como de la *consumación*, requiere de ambos códigos culturales para una correcta interpretación de los textos. El proceso de significación cristiano maduró a lo largo de la historia del pensamiento. El proceso de inculturación del Nuevo Mundo impone la extensión del modelo literario del cristianismo. En América, el modelo analógico de interpretación

³³ La visión providencialista de la historia americana ya ha sido estudiada con anterioridad. Antonio Rubial (2010) ilustra este proceso como una forma de interferencia cultural entre el legado europeo y la producción literaria de América. Del mismo modo Luis Weckmann (1994) y David Brading (2002) señalan la relación entre el Nuevo Mundo y el cumplimiento de las profecías mesiánicas. Autores como Elsa Frost (2002) y David Brading (1991: 22 y ss.) trabajan con la visión franciscana del providencialismo americano. Por su parte el importante estudio de Antonello Gerbi (1982) ilustra el tema a la luz de la polémica de la *Disputa del nuevo Mundo*.

figural se modifica hasta codificarse en una nueva forma. El corpus novohispano retoma los postulados históricos y los considera memoria cultural.

Es necesario estudiar los textos novohispanos en sus relaciones con la teología occidental. El traslado de instituciones a territorio americano supone la elaboración de tratados teológicos que enmarquen el proceso de evangelización. La Nueva España construye la epifanía de Guadalupe. La mariofanía guadalupana es heredera de dos tradiciones: la precolombina y la española. Mucho se han estudiado las relaciones entre Tonantzin y Guadalupe (Lafaye 1983; O' Gorman 2001), así como sus repercusiones iconográficas, simbólicas y conceptuales (Lafaye 1983; González 1987; Brading 2002; Cuadriello 2001). La influencia de la mariología occidental se hace patente en muchas de las ingeniosas relaciones presentes en la poesía guadalupana. Estos elementos serán los que lleven a la implantación de la guadalupana como la extensión americana de la simbología mariana.

Los autores guadalupanos proponen nuevos elementos a las teorías ya existentes. Así, la mariología desarrollada por la cristiandad aporta la conceptualización primaria de la virgen de Guadalupe en la Nueva España. Sin embargo, el contenido integral de los textos sólo se comprende al momento de la singularización a la americana. El caso guadalupano responde a las necesidades del Nuevo Mundo, a sus circunstancias históricas y al desarrollo de su pensamiento. La necesidad de insertar al territorio americano en la historia de la cristiandad impulsó al novohispano a retomar las propuestas de la patrística para justificar su adhesión en la historia de la cristiandad. En ese sentido, las obras guadalupanas forman parte de la historia literaria de occidente³⁴. Richard Nebel (1996: 69-71) realiza un listado de los tópicos marianos occidentales que influyen en las narraciones guadalupanas:

³⁴ El capítulo siguiente demostrará el procedimiento de inclusión de América en la historia universal, así como las herencias debidas a la tradición literaria occidental y su resignificación americana.

- 1) Tema, aparición de la Virgen o hallazgo de una imagen.
- 2) Origen milagroso de la imagen, subdividido en las imágenes ya existentes y las que aparecen por primera vez.
- 3) El hallazgo de la imagen, que puede ser puramente casual a un hombre de bajo estrato o por una señal (entre sus manifestaciones está una luz clara, una estrella que cae, la nieve se detiene, los animales suspenden sus labores, hay flores que llaman la atención, ruidos extraños, alguien desentierra la imagen, así como destellos luminosos acompañados de ángeles).
- 4) Se pone en duda la credibilidad del descubridor, misma que se disipa con una prueba.
- 5) La Virgen manifiesta su deseo de permanecer en el lugar de su aparición o bien desea la edificación de una capilla.

Así pues, hay una serie de tópicos en las leyendas piadosas marianas; que pueden rastrearse a lo largo del tiempo. Estos tópicos marianos se pueden identificar en el ideario novohispano. Lo que sucede en las primeras narraciones guadalupanas es que: “de la abundancia, imposible de abarcar, de las leyendas (de apariciones) y de sus variantes en España, se representarán sumariamente algunos temas o motivos principales que se repiten constantemente, y cuya notoria incursión en la leyenda guadalupana se hará evidente” (Nebel 1996: 69). La relación viquiana entre historia y literatura se trasluce en la leyenda guadalupana porque sus autores aplican las estructuras conceptuales de la literatura occidental. Los narradores guadalupanos heredan el modelo literario del cristianismo por transmisión cultural. De este modo, el novohispano hace uso de la estructura figural para construir la narración de las apariciones guadalupanas. Los narradores guadalupanos identifican estos tópicos y los introducen en la construcción de la mariofanía guadalupana. Así, la poesía es la fórmula con la que se enlaza

la cultura europea con la americana. La presencia de tópicos persistentes en las narraciones guadalupanas cumple con la primera premisa de la estructuración figural: la poesía es el recurso con el que se realiza la datación historiográfica.

El conjunto documental guadalupano constituye uno de los más amplios debido a su variedad genérica. Sin embargo, la primera narración impresa de las apariciones guadalupanas constituye la fuente conceptual más importante. El primer texto guadalupano con un marcado carácter teológico se debe a Miguel Sánchez³⁵. La preocupación por establecer el fundamento doctrinal consistente de la devoción guadalupana es el principal motivo que anima la redacción de la *Imagen de la Virgen*³⁶ en el año de 1648 (Torre 2004: 152-281; Sánchez 1648).

La influencia de esta obra repercute en la construcción simbólica del fenómeno literario guadalupano. En la obra de Sánchez se reconocen ideas de teólogos de la Antigüedad (Matovina 2003). Timothy Matovina presenta un rastreo de las fuentes sobre las cuales se

³⁵ Al respecto de la bibliografía del autor, Beristáin y Souza dicta: “SANCHEZ (D. Miguel). Nació en México por el año de 1594 y desde joven se hermanaron en él las letras y las virtudes. Estudió teología y llegó a hacer oposición escolástica para la cátedra de vísperas de la Universidad. Fué (*sic.*) fama entre sus contemporáneos de que sabía de memoria las obras de S. Agustín: En la oratoria del púlpito fué (*sic.*) tan sobresaliente, que era comúnmente llamado el maestro de los predicadores. Fué (*sic.*) honrado á competencia de virreyes y arzobispos; y despreciado constantemente de empleos y rentas eclesiásticas; renunció a las capellanías del santuario de los Remedios, del convento de religiosas de S. Gerónimo y del hospital real de naturales: y se retiró al santuario de Ntra. Sra. de Guadalupe, donde hizo una vida ejemplar y murió de 80 años, el 22 de Marzo de 1674. A su entierro concurrieron los cabildos eclesiástico y secular de México, y otras corporaciones respetables. Este piadoso erudito mexicano fue el primero que, a costa de muchos desvelos y diligencias compuso y publicó la historia de la aparición de Ntra. Sra. de Guadalupe en el cerro del Tepeyac una legua al N. de la ciudad de México [...] Escribió también — << Elogio de S. Felipe de Jesús, hijo y patrón de México >> Imp. allí por Juan Ruiz, 1640 — << El triunfo de S. Elías, Patriarca de Carmelo >> Imp. allí por Robledo 1646 — << Devocionario para el culto de las imágenes milagrosas de Guadalupe y los Remedios, que veneran en sus santuarios de México >> Imp. allí por Calderón y reimp. en Madrid por Lorenzo de S. Martín 1785 — << Sermón a la solemne dedicación del Oratorio de S. Felipe Neri de México >> Imp. allí 1668” (1883:112-113).

³⁶ La portada de la primera impresión de esta obra tiene por título: *Imagen de la virgen María, Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis. A devoción del Bachiller Miguel Sánchez Presbítero. Dedicada al Señor Doctor Don Pedro de Barrientos Lomelin, del consejo de su majestad, Tesorero de la santa Iglesia Metropolitana de México, gobernador, provisor y vicario de todos los conventos de religiosas de esta ciudad, consultor del Santo Oficio de la Inquisición, Comisario Apostólico de la Santa Cruzada en todos los Reinos y provincias de esta Nueva España, etc. (un grabado) Año de 1648, Con Licencia y Privilegio en México, en la Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, Véndese en su tienda en la calle de San Agustín.*

apoya el texto de Sánchez, reconoce la influencia de teólogos de la iglesia primitiva como San Ambrosio, San Jerónimo, Tertuliano, y principalmente, la patrística de Agustín de Hipona. Por ahora, sólo mencionaré el procedimiento de Sánchez, sin abundar en sus incidencias. Mi intención es establecer un hilo conductor que explique la forma en la que se estructura la literatura guadalupana. La aportación de Sánchez, su importancia y aplicación para el caso específico del repertorio villanciquero guadalupano será abordado con posterioridad en el análisis.

Sánchez toma la base teológica que sustenta la estructura figural entre la mujer del Apocalipsis (12: 1-14) y la virgen de Guadalupe. Al respecto de dicha elaboración:

Rarely do readers of Sanchez accentuate that he was trained as a patristic theologian and his primary concern was to examine the Guadalupe narrative and the evangelization of Mexico vis-a-vis the wider Christian tradition, particularly the writings of St. Augustine and other Church Fathers and the image of the “woman clothed with the sun” in Revelation 12. Recognizing the patristic influences on Sanchez is essential for understanding the foundational role of his theology and that of the Church Fathers on the Guadalupe tradition (Matovina 2003: p. 797).

La materia principal en la *Imagen de la Virgen* está en la relación que se establece entre la teología patrística y las apariciones guadalupanas. Las propuestas conceptuales de la Patrística fueron las que incidieron en la conformación teológica de la guadalupana:

Escribir (*sic.*) esta Historia con estilo fuera de lo común (*sic.*), tuvo en mí particulares motivos. El primero, conocer que la sagrada Escritura, no embaraça los entendimientos, sino que los alumbra, y las palabras de los Santos no estorban (*sic.*), sino que encaminan, y más cuando se hallan en lenguaxe (*sic.*) Castellano, que no à menester comento. El segundo, valerme de este sagrado, para autorizar mi humilde pensamiento, y para perpetuar continuas memorias de aquesta Santa Imagen, que todo se granjea en poder de los doctos, pues como lenguas del Espíritu Santo, están siempre comunicando semejantes escritos (Sánchez 1648: s. f.).

Sánchez recurre a las formulaciones tipológicas de la Patrística para insertar a la mariofanía guadalupana en la historia de la cristiandad. Sánchez emplea el mismo modelo de reconocimiento histórico-temporal de la primera cristiandad que integra pasado y presente en una unidad. Así, la realidad y la ficción entrecruzan sus límites. El ideario novohispano

acepta la mariofanía como verdadera, es una construcción en la que lo historiográfico se enlaza con la ficción.

La propuesta de Sánchez emplea la estructura figural para incorporar a la guadalupana en la historia literaria de la cristiandad. La estructuración figural guadalupana cruza los límites de la realidad, como en el Nuevo Testamento. No sólo enlaza dos acontecimientos históricamente distantes, sino que inserta a la guadalupana en un tiempo ficcional donde se cumplen las profecías. El mismo Sánchez denomina a la teología occidental como su *original profético*: “dexo pues à los ojos de todos colgada aquesta Imagen del hilo de mi Historia, para profetico (*sic.*) original, y doy principio a su copia en el Dibujo” (Sánchez 1648: fol. 3v). Así establece los elementos que Auerbach reconoce como *figura y consumación*.

Las delimitaciones simbólico-conceptuales de la producción literaria guadalupana están determinadas por la primera narración impresa de las apariciones guadalupanas. El texto de Sánchez está dedicado a la élite, contiene referencias eruditas que repercutieron en la literatura del momento. Sánchez propone el sustento teológico al escribir la primera narración de las apariciones guadalupanas, su estructura figural propuesta incidió en la literatura posterior. El siglo XVII se ve colmado de obras en castellano que responden a la propuesta teológica de la escuela de Sánchez, tienen lugar durante la segunda mitad del siglo XVII y extienden su influencia hasta mediados del siglo XVIII. La interpretación crítica del fenómeno guadalupano realizada por Sánchez propone las bases para una escuela conceptual guadalupana.

La literatura guadalupana tiene sus estructuras significativas en la mariología occidental. Bajo el influjo de la tradición patristica, la literatura guadalupana fue desarrollando sus características propias. María es para América lo que Cristo es para Europa. La primera cristiandad desarrolla su teología en torno a la figura de Cristo, para justificar el

cumplimiento de las profecías mesiánicas. Por su parte, la mariología tiene un desarrollo posterior, busca afianzar los ideales cristológicos de la primera cristiandad. Así, por ejemplo, durante el Tercer Concilio Ecuménico de Éfeso se otorga el título de *Theotokos* a la Virgen María:

200 patriarcas y obispos procedentes de todo el Mediterráneo dirigieron a Éfeso para responder si a la madre de Jesús le correspondía el título de Theotokos, madre de Dios. Lo había puesto en cuestión Nestorio, patriarca de Constantinopla, quién poco después sería acusado de hereje por su opositor Cirilo de Alejandría [...] El concilio concluyó con la condenación de la tesis de Nestorio, su destitución y su destierro (Possner 2004: 55).

Este título sirve para asegurar las dos sustancias de Cristo: la sustancia divina y la sustancia humana. De modo que la causa principal del establecimiento del dogma mariano es la ratificación del dogma cristológico. En sentido contrario a estas postulaciones, los narradores guadalupanos sustentan su participación en la historia católica a través de los dogmas mariológicos. Pongo por ejemplo el caso de Francisco de Florencia³⁷, quien en *La estrella*

³⁷ Beristáin y Souza proporciona los siguientes datos biográficos: “FLORENCIA (P. Sánchez) nació en la Florida española por el año de 1620, y tomó la sotana de la compañía de Jesús por el año de 1643, por ser uno de los más ilustres ornamentos de la Provincia de Mexico. Había estudiado antes de ser religioso en el real colegio de S. Ildefonso de la capital de Nueva España y ya Jesuita enseñó en el máximo de S. Pedro y S. Pablo la Filosofía y la teología con grande aplauso, siendo en el púlpito no menos sobresaliente que en la cátedra. Desempeñó muchas y muy delicadas comisiones del tribunal de la inquisición, y mereció a los obispos de este reino las más singulares confianzas. Nombrado en 1668, procurador de su provincia de Madrid y Roma pasó a Europa: y concluida su comisión permaneció algunos años en Sevilla de orden de su general con el cargo de procurador de todas las provincias de indias. Regresó finalmente a Mexico, y empleando todo en obras de virtud y doctrina, falleció a los 75 años de edad en 1695, dejando escritos y publicados los siguientes libros: <<Menologio de los varones más enseñados en perfección religiosa de la Compañía de Jesús de la provincia de Nueva España>> imp. en Barcelona por Jacinto Andrés, 1661. 4. —<<Vida ejemplar y gloriosa muerte del Ven. P. Luis de Medina, muerto en odio de la Fé, por los gentiles de la isla de los ladrones>> Imp. en Sevilla por Juan Francisco Blas, 1673. 4. — <<Panegírico del Apóstol S. Pedro, predicadose en la catedral de Puebla>>. Imp. en México por Lupercio, 1680. 4. —<<Sermón en la solemne dedicación del Templo de Tepotzotlán>>. Imp. en México por Lupercio, 1682. 4. —<<Panegírico del Bienaventurado Luis Gonzaga>> Imp. en México por Ribera, 1683. 4. —<<Sermón en la dedicación de la Iglesia de Religiosas Carmelitas de S. José de México>> Imp. allí por Ribera, 1684. 4. —<<Relación de la ejemplar vida del P. Nicolás de Guadalajara>>. Imp. en México por -ribera, 1684. 4. —<<Milagroso hallazgo del tesoro escondido: Historia de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios de México>>. Imp. en México por Benavidez, 1688. 4. —<<La casa peregrina o historia de nuestra Señora de Loreto>>. Imp. en México por Calderón, 1689. 4. —<<Vida admirable del religioso P. Gerónimo Figueroa, Jesuita, Misionero cuarenta años entre los Indios Tarahuas>>. Imp. en México por Benavidez, 1689. 4. —<<Descripción histórica y moral del yermo de S. Miguel de las Cuevas; y hallazgo milagroso del Santo Cristo al indio Diego Lázaro en la barranca de zopilotes de la Provincia de Tlaxcala y fundación de su magnífico santuario>>. Imp. en Sevilla por López de Haro, 1692. 4. —<<Origen de los más insignes santuarios de la Nueva Galicia en América Septentrional>>. Imp. en México por Carrasco, 1694. 4. —<<Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús en la Nueva España>>. Imp. en México por

del Norte identifica el origen etimológico de la palabra México en el náhuatl *Meztli* que significa “donde se aparece la luna” (Florescano 1688: fol. 2r). Esta etimología deriva del mito fundacional de Tenochtitlán. Florescano trata de justificar la veracidad del mito prehispánico desde la visión católica. La propuesta de Florescano se homologa con las teorías de Vico al considerar que el mito guarda algo de verdad, pero ésta sólo se devela con una visión providencialista. Por ello, considera al pasado prehispánico como

Una vana superstición [*sic.*] y que sólo fue verdad para Mexico en los dichosos principios de su conversión [*sic.*] a la Fé [*sic.*]; en que apareciéndose [*sic.*] a las orillas de la laguna, la Luna llena de luz, y de gracia, desde el primero instante de su ser natural MARÍA; y después [*sic.*] dentro de ella su verdadero Retrato, e imagen de Guadalupe, en la capa de un indio Mexicano [*sic.*]; pudo llamarse con verdad Mexico, Ciudad a quien dió nombre, y dará crédito [*sic.*] inmortal la Aparición de una imagen Milagrosa, que tiene a los pies la Luna” (Florescano 1688: fol. 2r).

Lo que Florescano hace es enlazar el mundo prehispánico con la naciente cristiandad del territorio americano. Así, el pasado pagano prepara la entrada de la verdad evangélica. El nombre de México sólo cumple su etimología “quando se le apareció la imagen de MARÍA Señora Nuestra; que domina sobre el lago en el que está fundada, como la Luna sobre el Mar” (Florescano 1688: fol. 2v). Así es como la mariología sustenta la participación del americano e inserta su existencia en la historia universal.

Las narraciones de las apariciones guadalupanas contienen tanto elementos históricos como acontecimientos maravillosos. Del mismo modo que en los mitos clásicos, los narradores guadalupanos toman fragmentos de la realidad y los enlazan con la ficción. La poesía es el discurso con el que deciden datar su devenir, las obras guadalupanas se encuentran en un punto medio entre la creación estilística y la realidad tangible. Gracias a los

Carrascoso, 1694. Fol.—Zodiaco mariano: historia general de las Imágenes de la Virgen María, que se veneran insignes en América Septentrional>>obra póstuma hallada en original el año de 1754, y publicada por el P. Juan Antonio de Oviedo, en 1755 en 4. <<Historia de la imagen del santo cristo de Ixmiquilpan, antes y después de su milagrosa aparición” Ms. En la biblioteca de la universidad de México”. (Beristáin 1883: 446-447).

recursos retóricos pueden construir el relato de las apariciones en el Tepeyac, mismo que sustentan con la realidad histórica. Los narradores guadalupanos convierten el acto poético en historia con la finalidad de remarcar la importancia de la participación novohispana en el mundo católico. Los acontecimientos narrados en las apariciones guadalupanas se vuelven históricos cuando sus autores deciden introducir personajes reales, así como lugares y fechas precisas.

Una de las narraciones guadalupanas con marcado afán historicista es la obra de Luis Becerra Tanco³⁸. En su *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe* busca la exactitud histórica, valida su argumentación en la existencia de documentos arcaicos que “se habían perdido en poder de una persona de autoridad” (Becerra 2004: 311). Con la afirmación anterior le otorga verosimilitud a su narración, la finalidad que persigue es la datación historiográfica. Becerra Tanco ubica su relato en un espacio temporal-determinado:

Corriendo el año del Nacimiento de Cristo Señor Nuestro de 1531, y del dominio de los españoles en esta ciudad de México, y su provincia de la Nueva España cumplidos diez años y casi cuatro meses; extinguida la guerra y habiendo comenzado a florecer en aqueste reino el Santo Evangelio, sábado muy de mañana, antes de esclarecer la aurora, a los nueve días del mes de diciembre” (Becerra 2004: 312).

Del mismo modo, recurre al uso de personajes ligados con la realidad: “y entró [Juan Diego] en el palacio del señor obispo: era éste el ilustrísimo don fray Juan de Zumárraga, el primero obispo de México” (Becerra 2004: 314). El detalle tan esmerado en la datación histórica refleja la necesidad de los autores guadalupanos de ubicar su narración en la realidad, este

³⁸ Puede consultarse la bibliografía de este autor en Beristaín y Souza (1883:149-150): “BECERRA (D. Luis) hermano de D. Fernando y natural como aquel de Real de Minas de Tasco. Presbítero secular, muy perito en las lenguas latina, griega, hebrea, italiana, francesa, portuguesa, mexicana y otomite [sic.]: Maestro público de estas dos últimas y catedrático de matemáticas en la universidad de México; y cura párroco algunos años en el arzobispado. Fué [sic.] poeta, orador filósofo y teólogo aventajado; y físico y químico muy regular. Murió mayor de 70 años en 1672 habiendo escrito: <<La felicidad de México: Origen Milagroso del Santuario de Ntra. Sra. De guadalupe, extramuros de esta capital: fundamentos sólidos y verídicos conque se prueba ser infalible la tradición que hay en esta ciudad acerca de la Aparición de la Virgen María y de su prodigiosa Imagen>> Imp. en México por Calderón, 1666. Reimp. En 1675 y 1780, y en Sevilla en 1685, y en Madrid en 1785”.

procedimiento asegura la identificación del lector con la obra. Por otra parte, la inclusión de personajes históricos aporta veracidad, se trata de un recurso histórico que completa la narración. Así las apariciones guadalupanas son verídicas en tanto que integra a las personas de la realidad circundante.

En las narraciones guadalupanas no hay una distinción entre los acontecimientos históricos y la obra literaria. Formulaciones como las de Becerra Tanco permiten el arraigo del fenómeno guadalupano como un acontecimiento histórico. Para el lector contemporáneo de las obras no era difícil imaginar que el milagro podía formar parte de su entorno. La búsqueda de la verosimilitud, a la manera de los mitos clásicos, es lo que buscaban los narradores guadalupanos. Miguel Sánchez y sus sucesores anhelaban sustentar verazmente sus presupuestos. Ellos convierten el mito guadalupano en un hecho histórico verificable. Así cumplen con la segunda premisa de la estructura figural: la verosimilitud histórica como fuente de elaboración dogmática.

Si bien no existe un documento histórico que validara la veracidad de sus afirmaciones, la ausencia documental les permitió a los narradores guadalupanos una libertad de pensamiento. Al no poder ceñirse a un documento que delimite los acontecimientos, Sánchez y sus sucesores se ven libres de ficcionalizar el acontecimiento hasta el punto límite de la fantasía. La ficcionalización guadalupana se resume en el pasaje de la maravillosa transubstanciación de las flores en la imagen de la virgen de Guadalupe³⁹.

³⁹ Podría objetarse que hay muchas otras leyendas piadosas en las que se transforman las flores. Sin embargo, lo que se describe en la mariofanía guadalupana no es una simple transformación, sino una “transubstanciación”. Es decir, un objeto adquiere las características propias de otro elemento sin alterar su sustancia original. Esta afirmación podrá comprenderse mejor en el análisis, en el apartado destinado a la comparación Guadalupe-Eucaristía.

Los procesos de significación de la literatura guadalupana responden a la estructuración figural, ésta es la forma en la que se articula su pensamiento. El narrador guadalupano recolecta elementos de la tradición literaria de occidente, pero ordena sus diferencias al enfrentar su propia realidad con la mariología europea. Para el investigador guadalupano, el problema real consiste en identificar la evolución que los tópicos occidentales tienen en las marifanía novohispana. Una vez establecido el procedimiento de significación en la literatura guadalupana, lo que resta es identificar su aplicación en el repertorio de villancicos guadalupanos.

III. El repertorio guadalupano y sus implicaciones teológicas

Una parte muy significativa de la producción villanciquera virreinal estaba pensada para las celebraciones a la virgen de Guadalupe. La interpretación de los villancicos guadalupanos está determinada por correspondencias contextuales, enmarcadas por la teología occidental. A través de los tropos y las figuras retóricas se establece una serie de relaciones, estructuras figurales, analogías y metalepsis que permiten una lectura bíblico-teológica del repertorio. Los villancicos guadalupanos, dedicados a exaltar la devoción mariana y a difundir los dogmas mariológicos entre la población en general, muestran una carga religiosa proveniente de la mariología occidental. El repertorio villanciquero guadalupano del periodo virreinal forman parte de estas manifestaciones de religiosidad. Dentro del repertorio se pueden localizar expresiones con contenidos conceptuales codificados. Alicia Mayer señala (2002: 34):

El lenguaje emblemático fue un modo de expresión que se valió de símbolos, metáforas, emblemas y otras formas para comunicar mensajes, no de manera explícita, sino mediante un juego de ingenio que llegó a convertirse en un verdadero arte. Se vincula con el culto de Guadalupe por que [sic.] la imagen del Tepeyac posee una gran variedad de elementos cuyo significado está oculto y se presta a esta forma de interpretación erudita. Requiere para su comprensión de la destreza intelectual de los más versados en cuestiones bíblicas y de diversas autoridades.

El repertorio villanciquero guadalupano contiene dogmas emanados de la teología occidental, aunque dichos dogmas se singularizan en defensa del patrimonio cultural americano. La innovación consiste precisamente en la mezcla de elementos temporalmente distantes, que dan una nueva visualización a la teología mariana. Identifico dos niveles de construcción de significados en el repertorio de villancicos guadalupanos. Por una parte, la construcción conceptual a nivel textual. Este procedimiento se basa en la codificación de

significados al interior de la obra. Por otra parte, los significados se completan al momento de la publicación de la obra durante los oficios divinos en honor de Guadalupe.

En el orden del análisis, lo primero será examinar el proceso de significación a nivel textual. En el presente capítulo me encargaré de rastrear el proceso de significación escrita y sus implicaciones a nivel conceptual. Finalmente, destinaré un capítulo al momento de la publicación vocalizada⁴⁰. Estableceré las convenciones que se constituyen entre el autor, el intérprete y el receptor. Con ello, ilustraré los dos momentos en el proceso de construcción de significados. Ambos momentos se complementan el uno al otro y constituyen la totalidad del fenómeno villanciquero guadalupano.

1. Agustinos: tipología bíblica aplicada al repertorio guadalupano

El análisis anterior me permite afirmar que la innovación en los procesos de significación del villancico guadalupano se encuentra en la forma, no así en sus contenidos. La literatura guadalupana se adhiere al pensamiento y tradición de Occidente. Las conceptualizaciones primarias del guadalupanismo son herederas del legado occidental. Aunque algunas de las estructuras figurales aplicadas a la virgen de Guadalupe son análogas a las otras mariofanías europeas, no son idénticas entre sí debido a que la producción americana se singulariza con elementos propios. Este apartado está destinado a la descripción del modelo americano y las diferencias significativas que establece con su modelo teológico occidental.

Una de las particularidades de la literatura guadalupana es que toma en cuenta las circunstancias históricas del autor y la obra para producir nuevas significaciones. Los autores guadalupanos recurren a los postulados occidentales y, posteriormente, adecuan el mensaje

⁴⁰ Sigo la terminología usada por Zumthor, quien prefiere “el término *vocalidad* al de *oralidad*. La *vocalidad* es la historicidad de la voz: su empleo”. Consecuentemente, al momento en que un intérprete comunica una obra se le denominaría *lectura vocalizada* (Illades 2014:161). Para el caso del corpus analizado en esta investigación, prefiero el término *publicación vocalizada*, dado que el repertorio villanciquero no es leído *in strictu sensu*.

a su presente. Las estructuras racionales del mito guadalupano, también están encubiertas bajo un armazón fantástico en el que la ficción y la realidad se unen para retratar un momento histórico: el nacimiento de la nueva cristiandad y el cumplimiento de las profecías.

1.1 El proyecto postridentino guadalupano

Ya señalé que la interpretación figural sobre la que descansa la obra de Sánchez es la que relaciona el Apocalipsis con Guadalupe. Aunque antes de disertar en torno a ésta, ahondaré en el marco referencial en la *Imagen de la Virgen*. Para entender todas las áreas que participan del modelo literario guadalupano es necesario integrarlo con el marco referencial al que pertenecen. La teología patrística sirvió para elaborar una teología guadalupana, y así sustentar la mariofanía novohispana en dogmas teológicos ya aceptados con anterioridad (Brading 2002: 46 y ss.). Comprender el momento histórico al que pertenece la obra de Sánchez ilustrará la función que la sociedad novohispana desarrollaba en la historia de la Iglesia universal.

En el año de 1535 el papa Paulo III se decide a convocar en la ciudad de Trento uno de los más grandes concilios ecuménicos de la Iglesia occidental. Aunque tuvo varios aplazamientos, las 25 sesiones que lo componen se culminaron en el año de 1563 bajo el pontificado de Pio IV. El concilio tenía como finalidad esclarecer ambigüedades en los dogmas católicos. La corona española se erige, entonces, como defensora del catolicismo al aplicar todos sus recursos en defensa de los postulados tridentinos (Mayer 2010: 35). Así, los procesos evangelizadores en los territorios de ultramar se adhieren al control ideológico ejercido por la corona. La primera recepción en América llega:

Apenas unos meses después de la bula de ratificación papal del Concilio de Trento, conocida como la *Benedictus Deus*, Felipe II, por pragmática de 12 de julio de 1564 confirmaba para la monarquía española todos sus decretos y los elevaba a la categoría de leyes del reino. Por consiguiente, el rey dispuso que los arzobispos reunieran concilios en la Península y en América, para aplicar el Tridentino. Y envió al visitador Valderrama a

México, con instrucciones para que fuera convocado un concilio provincial (Saranyana 1999: 131).

El momento histórico determinó que las mayores mentes estuvieran interesadas en los asuntos eclesiásticos como reflejo de sus circunstancias sociales. Los programas teológicos de la Nueva España estaban determinados por el proyecto tridentino y la difusión de sus dogmas. El plan teológico guadalupano se inserta en la tradición española que defiende la institución de la Iglesia católica (Mayer 2010: 51). La Iglesia novohispana promueve la devoción y el culto guadalupanos, en consonancia con las ideas emanadas del Concilio de Trento (Mayer 2010: 14). El proyecto guadalupano se convierte en una muestra de los alcances y aplicaciones del Concilio tridentino en territorio americano:

Por la política religiosa de entonces, centrada en una Nueva Reforma Católica inspirada en manifestaciones externas del culto, en un formulismo ritual que consistía en exaltar el ceremonial litúrgico, en defender el carácter tradicional de los sacramentos, en la promoción de imágenes sagradas, peregrinaciones, en la exaltación de la Virgen María y en la veneración de sus diversas advocaciones, se comprende porque [*sic.*] el episcopado reiteró su apoyo a la nueva devoción del Tepeyac (Mayer: 2010: 50).

El proyecto original viene ordenado por la Iglesia romana y se adhiere a un momento histórico-social. La literatura guadalupana muestra las medidas que se tomaron para insertar a los virreinos dentro de los planes de la corona española, así como las marcas culturales que dicho proceso dejó a su paso. La corona española se aprovecha de las bondades del Concilio para difundir dogmas católicos por todos sus territorios. La aplicación del Concilio tridentino en Nueva España se da durante el primer Concilio Provincial Mexicano (O' Gorman 2001: 115 y ss.). Uno de los propósitos que el arzobispo fijó dentro de este Concilio fue aprobar “las prácticas y costumbres piadosas de la devoción popular” (O' Gorman 2001: 118). Con ello, impulsa a la guadalupana como el estandarte del Concilio tridentino (O' Gorman 2001: 122). Trento influye en la conformación del pensamiento americano, por eso es relevante comprender el marco referencial en el que se produce la primera narración de

las apariciones guadalupanas. Sánchez establece significados en su obra a partir de las circunstancias occidentales, allende insertar al americano en la historia universal. A continuación, ilustraré las repercusiones que el proyecto guadalupano trae consigo a partir de la obra de Sánchez, para esclarecer el momento teológico en el que se gesta la literatura guadalupana. Con posterioridad, explicaré la forma en que el repertorio villanciquero guadalupano percibe estas conceptualizaciones.

1.2 De la tipología mariana a la estructuración figural

El proceso de inculturación⁴¹ de los territorios americanos recurre a los modelos occidentales.

El procedimiento de conceptualización tipológica ya se utilizaba en España y se traslada al Nuevo Mundo como parte de la imposición cultural (Brading 2002: 68), tal es el caso de Miguel Sánchez. La influencia de la obra agustiniana en Sánchez está muy marcada. En la *Imagen de la Virgen* surge la relación entre Guadalupe y el capítulo 12 del Apocalipsis.

Sánchez relata el momento de inspiración cuando:

San Agustín, sintiendome [*sic.*] afectuosamente [*sic.*] cuidadoso [*sic.*], devotamente solícito y tiernamente desseoso [*sic.*] por saber de dónde se avía copiado la milagrosa Imagen de la Virgen MARÍA Madre de Dios de *Guadalupe Mexicano*, me dio noticias evidentes de su divino Original me señaló el sagrado paraje donde estaba, y me descubrió el Apostólico dueño que lo poseía [...] Tenemos escrito en el Apocalipsis del Apóstol San Iuan [*sic.*], que vn Dragón atrevido hizo rostro a vna [*sic.*] muger [*sic.*] que estaba [*sic.*] ya en el parto. Todos saben ser el Demonio este dragón sobervio [*sic.*], y la muger [*sic.*] consagrada en el cielo, MARÍA Virgen Madre de Dios, que humano le parió sin peligro que Virgen, y encierra más misterio [*sic.*] en sí misma María: [...] María representada, dize [*sic.*] en sí misma, que tambien [*sic.*] representa a la Yglesia [*sic.*], con quien tiene íntimo parentesco por el linaje de la virginidad que una y otra son vírgenes fecundas: MARÍA Virgen, pariendo a Christo [*sic.*] cabeça [*sic.*] nuestra, la Yglesia [*sic.*] Virgen, pariendo miembros fieles de semejante cabeça [*sic.*], una y otra sin perjuicio ni lesión de su virginidad (Sánchez 1648: 1v).

⁴¹ Utilizo el término en lugar de *aculturación*. Tomo la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua española: “Inculturación. f. Proceso de integración de un individuo o grupo en la cultura y en la sociedad con las que entra en contacto”. Para el caso de América, no se trató sólo de la transmisión de algunos elementos culturales. Por el contrario, el Nuevo Mundo incorporó la visión occidental, sus instituciones políticas, culturales, económicas, sociales y administrativas.

La formulación del hiponense es de carácter tipológico, justifica la existencia de la Iglesia católica a través de lo escrito en el Apocalipsis. En la estructuración conceptual del hiponense se relacionan dos momentos históricos que se contienen el uno al otro para hablar del juicio final. En primera instancia, Agustín señala el origen histórico de sus argumentos: “Haec iustitia Dei ad novum pertinent Testamentum, et testimonium habet a veteribus Libris, hoc est, a Lege et Prophetis” (*De Civita Dei* 20: 4)⁴². De este modo, Agustín considera que el Antiguo Testamento tiene menos autoridad porque sólo es un preludeo del Nuevo Testamento. Agustín analiza en *La Ciudad de Dios* los pasajes tocantes al juicio final comenzando por el Nuevo Testamento: “Prius ergo ipsa causa ponenda est et postea testes introducendi” (*De Civita Dei* 20:4)⁴³.

Al examinar el libro de las revelaciones, Agustín divide el tiempo del relato en tres secciones. La primera sección del Apocalipsis sería el anuncio del cumplimiento de las profecías (Ap. 1-9); seguido del relato de la primera venida de Jesucristo y la fundación de la Iglesia (Ap. 10-12). Finalmente, San Juan refiere la lucha entre el demonio y la Iglesia, así como la fundación de la Nueva Jerusalem (Ap. 13-22). Por ello, Agustín considera que este libro abarca: “a primo scilicet adventu Christi usque in saeculi finem, quo erit secundus eius adventus” (*De Civita Dei* 20:8)⁴⁴.

A lo largo de su relato, Agustín considera que la Iglesia ha sido predestinada y elegida por Dios desde antes de la creación (*De Civita Dei* 5-17). La misión de la Iglesia será la

⁴² El lector encontrará la versión en español en notas de pie de página. Utilizo las ediciones bilingües de la Biblioteca de Autores Cristianos, *De Civita Dei* (1958) y *De sancta virginitatem* (1954), refiero únicamente el año y el número de página. Por ejemplo, este pasaje: “la justicia de Dios pertenece al Nuevo Testamento y está confirmada por el Antiguo, es decir, por la ley de los profetas” (1958: 1448).

⁴³ “Debo, pues, en primer término, exponer la causa y convocar luego a los testigos” (1958: 1445).

⁴⁴ “desde la primera venida de Cristo, hasta el fin del mundo, en que será la segunda” (1958: 1461)

defensa de su pueblo, luchará en contra del Demonio. En ese sentido, la mujer descrita en el capítulo XII es la figura de la Iglesia, esa que Agustín identifica con la madre de Dios:

Patris Ieus facium voluntatem. Hinc enimet Maria laudabilius atque beatius Christi Mater est, secundum supra memoratam eius sententiam: *Quicumque facit voluntatem Patris mei qui in caelis est, ipse mihi frater, et soror, et mater est.* Has sibi omnes propinquitates, in populo quem redemit, spiritualiter exhibet fratres et sóros habet sanctos viros et sanctas feminas, quoniam sunt illi in caelesti haereditate cohaeredes. Mater eius est tota Ecclesia, quia membra eius, id est, fideles eius per Dei gratiam ipsa itique parit. Item mater eius est omnis anima pia, faciens voluntatem Dei corporaliter Christi tantummodo mater est, spiritualiter autem et soror et mater” (*De santa virginitatem*, PL 40, 6)⁴⁵.

Agustín reconoce que la Iglesia está personificada en María. La madre de Jesucristo es la que parirá a sus creyentes. Él le otorga fecundidad a la Iglesia, ello porque la Virgen engendra al pueblo de Dios. En ese sentido, la característica de la Iglesia es ser Madre-virgen. Los hombres se incorporan a la Iglesia y forman el pueblo de Dios por la maternidad divina de María. Es así como el santo de Hipona identifica a la mujer del Apocalipsis con la Iglesia.

Sin embargo, el hiponense asegura que aún se vive la batalla en contra del demonio: “Ergo Ecclesia est nunc est regnum Christi, regnumque caelorum. Regnant itaque cum illo etiam nunc sancti eius, aliter quidem, quam tunc regnabunt” (*De Civita Dei* 20: 9)⁴⁶. Así, el juicio final está por venir, no se han cumplido las profecías del final de los tiempos y la Jerusalem terrera no ha llegado. Entonces, Agustín de Hipona propone que los acontecimientos narrados en el Apocalipsis de San Juan son una profecía. Dicho anuncio está prefigurado en el Antiguo Testamento, pero la fecha de su cumplimiento aún no había llegado

⁴⁵ “Por esto es por lo que María más laudable y más dichosa madre de Cristo, según la citada sentencia: *Quien hace la voluntad de mi Padre, que está en los cielos, ése es mi hermano, y mi hermana, y mi madre.* Este parentesco es el que ostenta espiritualmente Cristo en el pueblo que redimió; tiene por hermanos y hermanas a los varones santos y a las mujeres santas porque le son coherederos en la heredad celeste. Su madre es toda la Iglesia porque da a luz, por la gracia de Dios, a todos los miembros, es decir, a todos los fieles. También es madre suya toda alma piadosa que, cumpliendo la voluntad del Padre con fecundísima caridad, engendra hijos espirituales y los alumbró hasta que en ellos se forme Cristo. María, por tanto, haciendo la voluntad de Dios es sólo madre de Cristo corporalmente, pero espiritualmente es también madre y hermana” (1954: 80).

⁴⁶ “La Iglesia es, pues, ahora el reino de Cristo y el reino de los cielos. Y al presente, reinan con Él sus santos, cierto que de distinto modo a cómo reinarán más tarde” (1958: 1465).

cuando Agustín realiza su lectura de las revelaciones. La construcción conceptual agustiniana es solamente tipológica, porque no hay una consumación real de la profecía. Esto no es una estructuración figural completa, le hacía falta el momento de la consumación definitiva.

Sánchez retoma las ideas de Agustín de Hipona y elabora una reinterpretación en la *Imagen de la Virgen*. La obra de Sánchez integra nuevos modelos, en su obra incorpora el arquetipo original agustiniano y aporta nuevos significados. Sánchez cree que el Antiguo Testamento es profecía histórica, cuyo refrendo espiritual se establece en el Nuevo Testamento. La teología occidental se caracterizó por ser una eterna cadena, cada eslabón era una profecía de otra promesa. Dentro de esta sucesión histórica hacía falta una conclusión definitiva, no había un eslabón que simbolizara el cumplimiento del pacto divino. En este punto es donde Sánchez encuentra un espacio para las apariciones guadalupanas. Las profecías testamentarias prefiguran la consumación decisiva en la epifanía guadalupana:

Siempre que contemplaba la Santa Imagen de la Virgen MARÍA Madre de Dios de *Guadalupe*, mi Señora, no solamente en las continuas asistencias [*sic.*] de su santuario, sino en las afectuosas [*sic.*] aclamaciones de mi coraçon se me representaba la Imagen, que el Evangelista San Iuan [*sic.*], en el capitulo [*sic.*] doze [*sic.*] de su Apocalipsis, vido pintada en el cielo, y desseaba con mi pluma, a vn [*sic.*] mismo tiempo carear aquestas dos Imágenes, para que la piedad christiana contemplase en la Imagen del cielo el original por profecía, y en la Imagen de la tierra el trasunto por milagro (Sánchez 1648: s. f.).

Por eso, la interpretación de Agustín sólo llega al grado de tipología, no se completa el proceso figural hasta que exista una *consumación* tangible. Agustín analiza dos eventos que son promesas figuradas (el Antiguo y Nuevo Testamentos), pero la consumación de dichas profecías tiene lugar en el Tepeyac. De este modo, América no sólo se inserta en la historia de la cristiandad, sino que eleva su rango al de consumación definitiva. La narración de Sánchez inaugura una nueva etapa en la historia de la cristiandad.

En la narración de las apariciones guadalupanas se presenta un acontecimiento fantástico y se recrea como real. Sánchez fincaba sus bases en las escrituras y su valor de

autoridad, buscaba atribuir una porción de la realidad a la estructura figural. La profecía se concreta con el hecho histórico posterior y sólo en la *consumación* es real y tangible. En este proceso “el realismo del que hace gala se puede apreciar con mayor exactitud analizando su concepción de vínculo entre <<figura>> y <<consumación>> porque estas nociones parecen contener —unas veces ésta y otras aquella— un grado más elevado de concreción histórica” (Auerbach 1998:73). De este modo, la consumación se vuelve la finalidad última de la estructura figural. Para el caso de la guadalupana, la *figura* (o hecho histórico anterior) es la analogía que Agustín elabora entre el Apocalipsis y la Mujer-Iglesia. Por otra parte, la *consumación* tangible es la imagen en el ayate, no así la estampación divina (que pertenece al mundo de la ficción). Anastasia Krutitskaya, señala por vez primera, la relación existente entre la *Imagen de la Virgen* y el repertorio de villancicos guadalupanos: “Los villancicos de Guadalupe ilustran la influencia de estas estrategias discursivas practicadas después de 1648” (Krutitskaya 2013: 240). El primer ciclo de villancicos guadalupanos del que se tiene noticias recoge la estructura figural Apocalipsis-Guadalupe en los siguientes términos:

La garza que Juan en Patmos,
águila vió remontada,
que de todo el Sol vestida
con los astros se estrellaba;
águila presta la sigue
del águila mexicana
natural hijo heredero
de sus plumas y sus alas.
Juan, afinando la vista,
en la luz hermosa y clara,
que de idolátricas sombras
las densas tinieblas rasga
(Anónimo, Catedral de México, 1669)⁴⁷.

Este villancico resume en unos pocos versos toda una tradición teológica. Sin ahondar en los detalles, su autor reconoce en la visión de Patmos al “águila mexicana” que presta sus

⁴⁷ Para su clasificación, véase I, T1, 1669. Para su transcripción, véase II, 1.

“plumas y sus alas” para resguardo de la Virgen. Algunos villancicos posteriores relacionan el Apocalipsis con la imagen guadalupana. Por ejemplo:

Grande señal en el cielo
de Guadalupe descoge
una concepción en rosas
que al pie de los ídolos pone.

Que si el otro vio al dragón,
éste de profanos Dioses
la Madre por quien respuestas
daban engaños fitones.

La que Juan vio, fue con alas;
ésta las mismas compone
para sombra à mexicanos
por su escudo, y sus blasones.

La que Juan Vio fue con gala
de aquel, que es fanal del orbe
y estotro entre Sol y Rosas
ojas, y rayos conoce.

Las estrellas a docenas
observó el Aguila noble,
y estotro Juan en un lirio,
iman à su patria y norte.

La visión dize que el punto
con la Luna adorna porque
con las luces de MARIA
no tenga veneraciones:

Porque si el gentil, en viendo
luna nueva haze oblaciones,
viéndola al pie de MARIA
las víctimas se le borren.

(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)

Estos versos se relacionan directamente con el Apocalipsis, dado que “apareció en el cielo una señal grandiosa; una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza” (Ap. 12, 1-2). Los villancicos de Felipe de Santoyo conservan el mismo procedimiento por el que Sánchez vincula a la guadalupana con el Nuevo Testamento.

El repertorio guadalupano se encarga de transmitir los elementos de la estructura figural de Sánchez, conserva sus elementos y reproduce las mismas imágenes propuestas en la *Imagen de la Virgen*:

Villancicos Guadalupanos	Miguel Sánchez
<p>“que en la Nueva-España de otro Juan se oye Apocalipsis nuevo, aunque son distintas las revelaciones” (Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁴⁸.</p>	<p>“podremos discurrir alabando la dicha de este Iuan [<i>sic.</i>], con vislumbres del otro Evangelista, cuando en la Isla de Patmos arrobado, ó robado oyó una voz pronunciada de un ángel” (Sánchez 1648: fol. 20v)</p>
<p>“Al concebirse MARIA Sol, Luna, Cielo y Estrellas son las pruebas, que lucida acreditan su limpieza” (Diego de Sevilla, Catedral de México, 1695)⁴⁹</p>	<p>“se viene a relucir á vna [<i>sic.</i>] mujer [<i>sic.</i>] <i>Mulier</i>. Basta para milagro grande, con las circunstancias que se descubre. <i>Amicta sole</i>. vestida de sol. <i>Luna sub pedibus eius</i>. Calçada de la Luna. <i>Et in capite eius corona stellarum duodecim</i>. Coronada de estrellas” (Sanchez 1648: fol. 55v)</p>
<p>“Ser Dragon el q<ue> se vido en razo<n>, pues dragoneado al oposito se aprestan aun los mas barbaros brazos. la fee es el hijo de aquella que al movil suspende el rapto la Gentilidad la bestia” (Andrés de Zepeda, Catedral de México, 1696)⁵⁰.</p>	<p>“Con esto digo, que este Dragón es el Demonio de la Idolatría y Gentilidad aqieste nuevo mundo, à quien tenía engañado, ya por que los Gentiles se llamaban Dragones, según entiende San Cypriano el lugar de Isaías 43. <i>Et glorificabit me bestia agri Dracones, & struthiones</i>. Ya por que las señas de esto me parecieron evidentes” (Sánchez 1648: fol. 9v-10r)</p>
<p>“Aquel que a Moisés imita, cándidamente descubre no sólo la zarza en el ángel, más, la que en flores se esculpe” (Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁵¹.</p>	<p>“¿Es possible [<i>sic.</i>] que no vbo [<i>sic.</i>] un Angel, que se adelantase a pedir albricias al consagrado Príncipe de la Yglesia, dándole nuevas del florido Regalo, ó Reliquias en Flores, que le llevaba Iuan [<i>sic.</i>], y acordandole [<i>sic.</i>] vn [<i>sic.</i>] sucesso [<i>sic.</i>] del patriarca Moysen, verificado en su persona y dicha?” (Sánchez 1648: fol. 27v)</p>
<p>“La nueva pura y sencilla escucha el Pastor benigno, cariñoso en el halago, mas en persuadirse tibio. Recato de la prudencia halló a su excusa el estilo, que al obrar como prudente no acredita de remiso.” (Anónimo, Catedral de México, 1669)⁵²</p>	<p>“Mostrosse [<i>sic.</i>] muy prudente el illustrisimo [<i>sic.</i>] Señor don Iuan [<i>sic.</i>] de Zumarraga [<i>sic.</i>], para no facilitarse à creerse le uviesse [<i>sic.</i>] aparecido la Virgen MARÍA, pidiéndole Templo en aquel Sitio [...] Pongo en aquesta prudencia al Prelado Illustrisimo [<i>sic.</i>] de México, oyendo à Iuan [<i>sic.</i>] la relación y favor que refería de aver [<i>sic.</i>] visto a María Virgen” (Sánchez 1648: fol. 23v)</p>
<p>“Del escamoso sobervio Dragon, bruto temerario</p>	<p>“Tenía este Dragón siete cabeças y siete coronas, de suyo cruel y sangriento [...] La</p>

⁴⁸ Para su clasificación, véase I, T1, 1690. Para su transcripción, véase II, 10.

⁴⁹ Para su clasificación, véase T1, 1695⁵. Para su transcripción, véase II, 22.

⁵⁰ Para su clasificación, véase I, T1, 1696⁵. Para su transcripción, véase II, 31.

⁵¹ Para su clasificación, véase I, T1, 1690³. Para su transcripción, véase II, 12.

⁵² Para su clasificación, véase I, T1, 1669². Para su transcripción, véase II, 2.

las siete Diademas son siete Reyes Mexicanos” (Andrés de Zepeda, Catedral de México, 1696) ⁵³ .	idolatría en la Gentilidad de México, tubo [<i>sic.</i>] su principio de siete Naciones, que sacó el Demonio de ciertas partes retiradas y lexos, de lo que oy [<i>sic.</i>] llaman Nuevo México” (Sánchez 1648: fol. 10r)
--	--

Cada estructura figural establecida por Sánchez proporciona la base simbólica del repertorio villanciquero guadalupano. Sin embargo, estos conceptos avanzan y se modifican con el paso del tiempo. Lo que el villanciquero realiza es una simplificación de la propuesta teológica de Sánchez. De este modo, el villancico es sólo la ilustración de un sistema teológico elaborado con anterioridad. El repertorio villanciquero produce su propio código conceptual, en el que cada estructuración figural propuesta por Sánchez se considera legítima. Así, la obra de Sánchez expone un universo que se contiene dentro de sus propios límites. Para comprobar estas afirmaciones explicitaré la *Figura* de la Zarza Ardiente.

a) Guadalupe zarza ardiente.

Si el desarrollo histórico de las profecías verá su cumplimiento en la Nueva España, todos los acontecimientos veterotestamentarios sirvieron de anuncio para la mariofanía guadalupana. El original profético está en el episodio bíblico del libro del Éxodo:

Moisés cuidaba las ovejas de Jetro, su suegro, sacerdote de Medián. Una vez llevó las ovejas muy lejos en el desierto y llegó al Horeb, el cerro de Dios. Entonces fue cuando el ángel de Yahvé se presentó a él, como una llama ardiente en medio de una zarza. Moisés estuvo observando la zarza que ardía, pero no se consumía. Y se dijo: <<Voy a dar una vuelta para mirar a este fenómeno tan extraordinario: ¿por qué la zarza no se consume?>>. Yahvé vio que Moisés se acercaba para mirar: Dios lo llamó de en medio de la zarza << ¡Moises, Moises!>>, y él respondió: <<Aquí estoy>>. Yavé le dijo: <<No te acerques más. Sácate las sandalias porque el lugar que pisas es tierra sagrada>> (Ex. 3, 2-5).

Para la Patrística, la zarza que arde en el monte Horeb es la prefiguración de María (Balderas 2008: 257). Siglos después, el Papa Alejandro III declara en su carta al sultán Icónio, que:

El haberse aparecido a Moisés el fuego en la zarza y el no haberse consumido la zarza por el fuego, manifiesta en María la integridad de su virginidad. El que, permaneciendo secas las varas de las demás tribus, brotó y floreció la vara de Aarón, de

⁵³ Para su clasificación, véase I, T1, 1696⁵. Para su transcripción, véase (II, 31).

cuya estirpe santísima descendió, la flor de la vara de Jesé que había vaticinado Isaías, señaló como con el dedo el alumbramiento de la incorrupta virgen (Marín 1954: 46).

La tipología de la Virgen Zarza Ardiente se retoma en la primera narración de las apariciones del Tepeyac. Sánchez elabora una estructura figural en la que la teofanía del Horeb es la *Figura* que profetiza la mariofanía del Tepeyac. Cada una de las veces que Dios llama a Moisés ante su presencia responde a una de las apariciones guadalupanas a Juan Diego (Torre 2004: 184 y ss.). El pasaje del monte Horeb propone las pautas de creación en la guadalupana, la verdadera equiparación se da al nivel de los personajes. Así Moisés y Juan Diego tienen el mismo protagonismo en sus respectivas narraciones. Sin embargo, para el repertorio de villancicos guadalupanos la imagen de la virgen zarza ardiente y el milagro del Tepeyac se dan por sentados, por eso Felipe de Santoyo declara:

Pero si el otro
zarza nos muestra,
éste es sin zarza
florido Etna.
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁵⁴.

De la estructura figural que Sánchez establece entre Moisés y Juan Diego se puede llegar la devoción a la Inmaculada Concepción. La relación tipológica que la Iglesia sostiene entre la virginidad de María y las flores se traslada a América y tiene su desarrollo principal en la literatura guadalupana. Para comprender las afirmaciones anteriores me remito al origen de la relación simbólica entre María y las flores. El primer antecedente se encuentra en el Antiguo Testamento, libro de los *Números* (17, 16-26), este pasaje narra la elección del custodio del santuario que resguardaba el Arca de la Alianza. Dios le anuncia a Moisés que su favor divino se manifestará con el florecimiento de la vara de uno de los jefes de las doce

⁵⁴ Para su clasificación, véase I, T1, 1690⁷. Para su transcripción, véase II, 16.

tribus, el milagro se obra en la vara de Arón. Durante el Concilio de Nicea se establece la relación tipológica entre la virginidad de María y la Vara de Aron:

Sea eterno él recuerdo de los que saben que la vara y las tablas, el arca y el candelabro, la mesa y el altar del incienso preanunció y prefiguró de la santísima Virgen Madre de Dios María, y que la prefiguró sin ser ella esas cosas (símbolos); más que fué doncella, y que permaneció virgen después del alumbramiento de Dios; y éstos precisamente por eso la pintan doncella (Marín 1954: 38).

En *La imagen de la Virgen* se retoma la tipología antes expuesta (Sánchez 1648: 43v y ss.) para asegurar que la Guadalupana tiene la primacía entre todas las imágenes porque “siendo la imagen milagrosa de María, en nuestro mexicano *Guadalupe*, la única, singular, sola y rara, que en toda la cristiandad se ha pintado de flores, apareciendo en ellas y conservándose como vara florida” (Sánchez 1648: 45r). Esta aseveración se traslada al villancico guadalupano, donde se expone en forma sintética la estructuración figural elaborada por Sánchez:

1. Brota la rayz de Jessè
a MARIA flor de los Campos,
que en perpetuo olor al Orbe
fragancias dura à mas años.
(Andrés de Zepeda, Catedral de México, 1696)⁵⁵.

Sánchez establece la estructura figural entre la vara de Arón y Guadalupe, este tópico será retomado por muchos de sus seguidores. La relación entre las flores y la Virgen es un tópico que toma diversos significados, tales como la maternidad, la virginidad perpetua y la Inmaculada Concepción de María⁵⁶. Del mismo modo, en el repertorio villanciquero la flor se utiliza como metáfora variable que puede expresar belleza:

4. Esta flor que el mayo apresta,

⁵⁵ Para su catalogación, véase I, T1, 1696³. Para su transcripción, véase II, 29.

⁵⁶ Al respecto de dichas afirmaciones, remito al lector a mi tesis de licenciatura titulada: La transfiguración de las flores en la imagen de la Virgen de Guadalupe: una lectura pictórico-literaria del año 2013. En esta investigación analizo la discusión generada en los círculos intelectuales y teológicos de la Nueva España en torno al motivo floral como elemento de singularización guadalupano, su organización y desarrollo cronológico. En el capítulo dos rastreo las fuentes bíblicas y patrísticas a propósito del motivo floral como tópico mariano, así como su aplicación en la literatura guadalupana.

olor de luz siempre pura
esta es flor de la hermosura,
otra no para floresta”
(Anónimo, Catedral de México, 1721)⁵⁷

También es símbolo de predominio, como en el villancico *Tiende tus frescas alas*:

Y dizen cantando que la mejor flor es
que vio ningun Prado”
(Andrés de Zepeda, Catedral de México, 1696)⁵⁸.

Aunque también refiere a los colores de cada especie floral:

Para tan alta pintura
el cielo da sus azules,
la açucena pone el blanco,
la rosa su nacar pule.
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁵⁹.

Precisamente en el villancico *Vengan a ver una zarza* describe al Tepeyac como un lugar florido y portentoso, pero será la aparición mariana la que otorgue cualidades al ambiente. Por eso se describe como la morada de la virgen, será ella quien logre “q<ue> hasta los rudos pen<ñ>ascos/ por su natural desnudos, / de floridos blasonaron”⁶⁰. Es el lugar el que se llena de belleza, pero es la guadalupana quien aporta sus atributos al hacer surgir una floresta:

Allí, al mirar el prodigio
de la flor de Guadalupe,
no ay Diciembre q<ue> no adore
ni abril, que flor no tribute.
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁶¹.

El reverdecimiento del Tepeyac es el motivo perfecto para revivir el milagro. Por ello, en el villancico *Tiende tus frescas alas* las flores del Tepeyac se manifiestan con cualidades propias, separadas de la realidad. Así por ejemplo:

1 Quando en presu<n>cio<n>n de hermosa
la roza ufana milagros

⁵⁷ Para su clasificación, véase I, T1, 1721. Para su transcripción, véase II, 43.

⁵⁸ Para su clasificación, véase I, T1, 1696³. Para su transcripción, véase II, 29.

⁵⁹ Para su clasificación, véase I, T1, 1690⁴. Para su transcripción, véase II, 12.

⁶⁰ Para su clasificación, véase I, T1, 1728. Para su transcripción, véase II, 46.

⁶¹ Para su clasificación, véase I, T1, 1690³. Para su transcripción, véase II, 12.

al nacer thalamo la hallo [...]
2 Decid Retamas
que reta-mas a la culpa
mas que amarga.
(Andrés de Zepeda, Catedral de México, 1696)⁶².

En este villancico cada una de las flores mencionadas posee cualidades específicas, y de la floresta total surgirá de a poco el milagro:

entra zephiro ayroso
como en su casa.
1 como mudas diestras vuelvan
à la Aparicion sus campos
1 Insensan arogmas, y olores
2 Sacrifica<n> dulçuras, y alagos.
Tod<os>. Y dizen cantando que la mejor flor es
que vio ningun Prado
(Andrés de Zepeda, Catedral de México, 1696)⁶³.

Así, el paisaje del Tepeyac se manifiesta como una florida primavera. La fertilidad es un elemento del paisaje ideal. De la producción literaria de los clásicos proviene la referencia a lugares y épocas perfectas. Los clásicos utilizaron la belleza de la naturaleza y los paisajes ideales para representar al espacio divino: “Uno de los temas de la tópica poética es la belleza natural, en el sentido más lato, esto es, el paisaje ideal con sus elementos típicos. Además, las épocas y los lugares perfectos: los campos elíseos (con eterna primavera, libre de trastornos atmosféricos), el paraíso terrenal, la Edad de Oro” (Curtius 2004: 126). El florecimiento del Tepeyac, que surge a destiempo, hace recordar la primavera eterna:

Rosas coge y agavilla,
frescas, suaves, olorosas,
y en esa copia de rosas
hallará una maravilla.
(Anónimo, Catedral de México, 1669)⁶⁴.

⁶² Para su clasificación, véase I, T1, 1696³. Para su transcripción, véase II, 29.

⁶³ Para su clasificación, véase I, T1, 1696³. Para su transcripción, véase II, 29.

⁶⁴ Para su clasificación, véase I, T1, 1669⁷. Para su transcripción, véase II, 7.

Sin embargo, el Tepeyac tiene una característica particular. Es sólo en América donde la divinidad descendió a la tierra para favorecer a una nación. En el ciclo de villancicos de Felipe de Santoyo se reconoce el amparo divino, y así lo promulga:

¡Pronóstico que publica
el más florido milagro,
que dice que habrá en las indias
rosas para todo el año!
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁶⁵.

En el siguiente villancico, Nueva España simboliza la renovación de la Iglesia cristiana. El espacio donde se cumplirán las promesas de las escrituras. El fin de los tiempos traerá una etapa de bonanza y belleza. Las promesas se realizarán en un espacio mítico donde todo funciona. Para el caso de la guadalupana, el espacio mítico está representado en el Tepeyac.

Así lo refleja el villancico *Ya se eriza*:

1. De aquel cerro a quien la cumbre,
de alto creston un pedazo.
Repiza de la azuzena,
Athlante de los milagros.
2. Throno de la mexor Rossa
q<ue> hasta los rudos pen<i>ascos
por su natural desnudos,
de floridos blazonaron.
3. Deposito de la Aurora,
que vistió el más tosco espacio
porque hasta en tosco hile,
el Portento mas delgado.
(Anónimo, Catedral de México, 1728)⁶⁶.

Los fenómenos descritos en este apartado muestran la transmisión de conocimiento y la resimbolización de elementos a lo largo de la historia literaria (pp. 28-29). La mariofanía del Tepeyac recoge una larga tradición simbólico-conceptual, que descansa sobre la tipología patrística. La originalidad de la obra guadalupana estriba en ser la consumación de las estructuras figurales sugeridas con anterioridad. Sólo un par de propuestas se aleja de la

⁶⁵ Para su clasificación, véase I, T1, 1690⁸. Para su transcripción, véase II, 17.

⁶⁶ Para su clasificación, véase I, T1, 1728. Para su transcripción, véase II, 46.

tradición patristica, estas ideas equivalen a la verdadera singularización americana. De ello me ocupo en el siguiente apartado.

2. Jesuitas: singularización a la americana, Eucaristía-transubstanciación y pintura divina

Como consecuencia de la elaboración de un código cultural propio, la literatura guadalupana desarrolló componentes distintivos. El elemento ficcional de la mariofanía guadalupana fue el motor de arranque de la singularización. La transubstanciación de las flores y su posterior estampación en el ayate juandieguino se convirtió en un rasgo identitario propio del mito guadalupano. El tópico puede rastrearse hasta inicios del siglo XVI con el llamado *Pregón del Atabal* (c. 1531-1533) atribuido a Francisco Plácido, señor de Azcapotzalco. Escrito en lengua náhuatl, este primer poema guadalupano contiene la cimiento de las narraciones guadalupanas. Esta obra da cuenta de la manufactura divina de la imagen guadalupana:

Junto al agua cantaba (Santa María): soy la planta preciosa de escondidos capullos: soy la hechura del Único; del perfecto Dios; soy la mejor de sus criaturas. Tu alma está como viva en la pintura. Nosotros le cantamos junto al libro grande y le bailamos con perfección. Y tú, obispo, padre nuestro, predicas allí, en la orilla del agua. Dios te creó ¡oh Santa María!, entre abundantes flores; y nuevamente te hizo nacer; pintándote en el obispado. Artísticamente te pintó. ¡Oh!, en el venerando lienzo de tu alma se ocultó. Todo allí es perfecto y artístico (Francisco Plácido, ápuđ. Torre 2004: 23. Las cursivas son mías).

Es evidente que el tópico es anterior a Sánchez y fue tratado por infinidad de autores. Ejemplo de esta tradición son las coplas de Luis Ángel de Betancourt (1620):

Mira la sangre de los sacrificios
que en aqueste idolismo está caliente;
vendrá a purificarse de los vicios
la cristiandad de mi rosado oriente;
y porque tengas de tu gloria indicios,
a Tepeaquilla baja diligente,
y entre tajadas peñas y redondas
verás mi imagen cerca de las ondas.

No como aquí, de bulto de pinceles,
que en blanca manta el grande Apeles tupe,
porque Dios, verdadero Praxíteles,
allí me advocarás de Guadalupe.
Harasme un templo allí cuando los fieles
la cruz levanten, y este hemisferio ocupe,

después de la conquista de esta tierra,
porque no hay cosa buena con la guerra.
(Osorio 1991: 121).

Estas coplas constituyen la primera referencia escrita en español con el tema de la manufactura divina de la imagen. Aunque el tópico es recurrente, sólo algunos de los escritores guadalupanos tuvieron la necesidad de sustentar teológicamente el momento de la estampación guadalupana.

Durante la segunda mitad del siglo XVII las delimitaciones teológicas del Concilio tridentino ya habían sido puestas en práctica en la Nueva España. Del mismo modo, Sánchez había elaborado las implicaciones dogmáticas de las apariciones guadalupanas. Es entonces cuando un grupo de jesuitas se encargaron de disertar en torno a la transubstanciación de las flores en la imagen guadalupana. La tradición sermonaria continuó con los procedimientos conceptuales propuestos en la obra de Sánchez. Los jesuitas retoman en sus sermones la estructuración figural como modelo de construcción conceptual. Sin embargo, las teorías jesuitas se alejan de la relación agustiniana entre el Apocalipsis y la virgen de Guadalupe. Los predicadores jesuitas fueron los más interesados en disertar en torno al tema de la transubstanciación guadalupana. De este modo, el sermón se convierte en el impulsor del culto que lleva a la literatura guadalupana hasta el límite de la singularización.

El sermón resulta ser el medio de comunicación del que se valen las distintas compañías eclesiásticas para difundir masivamente la información. El sermón ayuda a la transmisión de dogmas guadalupanos, además de elaborar a profundidad algunas propuestas (Mayer 2010: 23). Los sermones retoman los conceptos propuestos y los magnifican teológicamente. Estas obras son discusiones muy elaboradas, representaban las grandes querellas intelectuales, son obras cultas que estaban destinadas a la élite intelectual. El sermón guadalupano muestra el avance en las estructuras conceptuales elaboradas en torno a

la mariofanía guadalupana y la ficcionalización del mito. Como principales promotores del culto mariano, los jesuitas desarrollaron su particular visión del fenómeno guadalupano a través del sermón:

En la labor intelectual de los jesuitas, había un claro sentido profético, universalista, militante y fundacional. Con sus métodos didácticos, expresados magistralmente en sus sermones, con su fino sentido de propaganda sustentada en la técnica enseñada por Loyola de la aplicación de los sentidos para ayudar a la imaginación a manifestarse, hicieron a todos accesibles mediante el discurso sacro el portento de la aparición. Los jesuitas fueron los cuadros preparados y especializados para orientar a los fieles y encauzarlos hacia el conocimiento, pero, sobre todo, al efecto hacía la virgen morena (Mayer 2010: 165).

La compañía de Jesús tiene una participación importante en la implantación de los dogmas tridentinos en territorio americano (Mayer 2010: 158). Sus propuestas revitalizaron las expresiones guadalupanas y ayudaron a la difusión de la devoción, los jesuitas “brillaban como grandes promotores marianos y especialmente, de la Virgen de Guadalupe” (Mayer 2010: 161).

Aunque el tópico de la manufactura divina de la guadalupana ya había sido tratado con anterioridad, los predicadores jesuitas serán quienes desarrollen su sustento teológico. Fueron ellos quienes establecieron una nueva teología de la imagen guadalupana. La disertación que los jesuitas elaboran en torno al fenómeno guadalupano también responde a los modelos de estructuración figural. Sin embargo, sus sermones se separan de la tradición patristica y se adhieren a los postulados tridentinos con dos propuestas teológicas emanadas de los dogmas conciliares.

En su obra *Cautividad babilónica de la Iglesia*, Martín Lutero “combate lo que para él eran tres <<cautiverios>>. El primero era el robo a los laicos de una de las especies, el cáliz, que sólo se reserva a los clérigos; el segundo era la doctrina de la transustanciación, y el tercero, la noción de que la misa era una buena obra y un sacrificio” (Mayer 2008: 58). Lutero criticaba con estas afirmaciones la carga institucional que pesaba sobre los

sacramentos, allende cuestionar la autoridad de la Iglesia. En respuesta a estas postulaciones, la Iglesia católica convocó a un Concilio Ecuménico para modificar su doctrina. Las diferencias entre católicos ortodoxos y protestantes se hicieron cada vez más sustanciales con las reformulaciones teológicas llevadas a cabo durante el Concilio de Trento.

Dos de las principales formulaciones tridentinas incidieron en la constitución de la teología guadalupana elaborada por los jesuitas. Los jesuitas construyen una estructuración figural a partir del dogma tridentino de la adoración de las imágenes. Del mismo modo, las consideraciones del concilio en torno al sacramento de la Eucaristía son el sustento de la estructura figural entre Cristo y Guadalupe. Los siguientes apartados están destinados a explicar con detalle dichas elaboraciones conceptuales.

2.1 La tilma juandieguina, una pintura divina

La querrela en contra de la adoración de las imágenes en occidente se remonta a la primera cristiandad cuando la lucha contra la idolatría pagana impuso una censura⁶⁷. El teólogo patristico Tertuliano abogaba por un cristianismo espiritual, centrado en la veneración interiorizada (Brading 2002: 35). Sin embargo, durante el siglo VI Iglesia católica reanimó en culto de la piedad manifiesta con el uso de imágenes sagradas al interior de sus templos. Es justo entonces cuando comienza la tradición de los retratos divinos, así como la adoración de reliquias pertenecientes a santos. La veneración a estas imágenes creció hasta que el Papa León III decretó la destrucción de iconos en los templos, esta acción desembocó en la controversia conocida como iconoclasta.

⁶⁷ Remito al lector a la obra de David Brading, quien elabora el desarrollo de esta cuestión en el capítulo uno de su libro dedicado a Guadalupe. No es mi intención desarrollar las distintas etapas que sufre el tema de la adoración de las imágenes. En este apartado me dedico a señalar el origen primero de una larga tradición dogmática, sigo las ideas expuestas por Brading (2002: 35 y ss.).

El asunto se resuelve con la tesis de San Juan Damasceno, quien “se valió de la filosofía neoplatónica para formular una teología de las imágenes sagradas” (Brading 2002: 40). La propuesta principal de Damasceno dictaba que las imágenes conservaban algo de divinidad, de modo que no se adoraba al objeto sino al original al que referían. Estas teorías constituyeron el sustento del culto a las imágenes en occidente. El culto se promovió por la Iglesia hasta que el luteranismo sentenciara las manifestaciones de piedad popular. La respuesta de Trento fue promover las formas de piedad colectiva y el control riguroso de sus ceremonias (Mayer 2008: 63). Desde entonces, las manifestaciones devocionales del catolicismo fueron en sentido contrario a la piedad luterana, interiorizada y personal. El catolicismo animó a sus fieles a manifestar públicamente su devoción.

En ese sentido, la imagen guadalupana y su culto pertenecen a las determinaciones Tridentinas. Los teólogos guadalupanos retoman el neoplatonismo de Damasceno para establecer la presencia divina de María en su imagen. El desarrollo de estas ideas tiene su principal espacio en la tradición sermonaria. El primer sermón impreso de tema guadalupano del que se tiene noticia sale a la luz el año de 1661 bajo el título *Theorica de la Prodigiosa imagen de la Virgen Santa María de Guadalupe de México* de la pluma de José Vidal de Figueroa. Este sermón inicia con una breve comparación entre los festejos a la Inmaculada y los de Guadalupe, ambas son festividades nuevas que se sustentan en la devoción popular. Su autor relaciona las ideas de la Concepción Inmaculada y la presencia divina en las imágenes marianas. La tesis central del sermón de Figueroa propone que la imagen guadalupana es copia de la idea de María (Figueroa 2005: 69 y ss.). Su propuesta sostiene la constitución divina de la imagen debida a la previa voluntad de Dios, así:

La idea de una imagen que pinta el artifice de la obra primero en su entendimiento que en la tabla, haze (*sic.*) primero el diseño en el exemplar, q<ue> en el lienço; antes q<ue> llegue à meter los colores co<n> el pincel, tiene unidas en el pensamiento las líneas de la pintura,

que a de sacar a la luz en el bastidor. Dios artifice racional y milagroso de MARÍA la pintó primero en su entendimiento antes que la criase. *Y aquella imagen aparecida es copia de la que penso (sic.) Dios cuando la eligio (sic.) por su Madre* (Figuroa 2005:69).

Era una consecuencia lógica pensar que Dios había pintado a la guadalupana, si él creó la idea de María con anticipación. Él fue el primer delineador de la imagen, ya que tenía prefigurada su existencia. Por ello, Vidal de Figuroa considera que la guadalupana “es milagro que no se lo fia (sic.) Dios de otra mano” (Figuroa 2005: 76) El sustento teológico de esta teoría está en la obra *Apocalipsis nova* de Amadeo de Portugal (c. 1500), puesto que “en su octavo y último <<rpto>> describe a María señalando a los apóstoles que ella había de estar en <<cuerpo presente>> en las imágenes sagradas hasta el fin de los tiempos, manifiesta su presencia por los milagros que obrará en ellas” (Brading 2002: 58). Incluso, existe la tradición de San Lucas pintor y la pintura *areopagitas* que se adhiere al culto de las imágenes. Desde la época de la primera cristiandad existió la tradición del divino pintor, que postulaba la creación de imágenes religiosas por mano divina. Esta propuesta sustentaba la divinidad de las imágenes, adjudicándoles características sobrenaturales. Al tratarse de una imagen estampada prodigiosamente en una tilma, la guadalupana no podría alejarse de esta tradición (Mues 2001: 29-33).

El problema aquí expuesto es que el fondo y su forma poseen las mismas características y cualidades. Así, la esencia divina (fondo) se traslada con todas sus potestades a la imagen (forma). De este modo, la presencia es real y no sólo figurada en tanto que se materializa en una pintura poseedora de las cualidades divinas de su original. Los sermones, como el de Figuroa, emplean la tradición del artífice divino, pero desde el punto de vista teológico y su elaboración intelectual. Por su parte, los villancicos resumen los presupuestos teológicos a su mínima expresión. Lo que aseguro es que los villancicos retoman las discusiones elaboradas en otros ámbitos y las ejemplifican en sus textos. En este caso,

algunos villancicos guadalupanos atrapan las ideas de Figueroa y las exponen en forma sintética. De este modo, en los villancicos la expresión *divino pintor* es una reducción literaria de la propuesta teológica, con ello se busca facilitar la comprensión para los asistentes a los oficios litúrgicos:

Atención, Atención
que si copia la pluma
la mano es de un Dios
la que quiso copiar
el retrato mexor.
(Anónimo, Catedral de México, 1698)⁶⁸.

Las influencias neoplatónicas del sermón de Figueroa, en el que Dios concibe la idea de María con predeterminación, se resumen en la imagen de Dios como pintor. Así, la imagen guadalupana conserva los rasgos de la idea elaborada por Dios. No se trata de un simple cuadro de la madre de Cristo, se trata del retrato de una idea divina:

1. Que hizo Dios en su mente
Divina
Porque de sus conceptos
fueron las cifras
escripturas de los lexos
nos significan
que ejemplifica en GUADALUPE
claros MARIA
(Diego de Sevilla, Catedral de México, 1695)⁶⁹.

Ya sea Dios el artífice que estampa la imagen de Guadalupe en el Ayate o sean los ángeles quienes se encarguen de su manufactura, es indudable que se considera a la guadalupana como una pintura divina. El villancico asimila la idea de la pintura divina y la enlaza con la tradición pictórica del taller celestial:

En vez de pinceles raros,
para que el sol se dibuje
la imprimen –copia celeste-
en ayate los querubes.

⁶⁸ Para su clasificación, véase I, T1, 1698. Para su transcripción, véase II, 36.

⁶⁹ Para su clasificación, véase, I, TI, 1695. Para su transcripción, véase II, 18.

(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁷⁰.

Este lienzo trazado en el firmamento es una dádiva para el Nuevo Mundo, es el testimonio del patrocinio de Guadalupe por su permanencia en la imagen del ayate. Esta pintura apareció en la tierra, con ello el villancico se refiere a la materialización de la sustancia divina:

Y para que sea mayor
su fineza determina
en lo tosco de un Ayate
dexar su ymagen Divina.
(Anónimo, Catedral de México, 1700)⁷¹

El portento guadalupano no se manifestó en tal forma en ningún otro sitio, esta circunstancia ensalza la pintura divina con la primacía del americano. Con el favor divino, el novohispano se erige por encima del mundo occidental. Por ello, en las coplas del siguiente villancico se establece:

Y bien se mira que otra
Nación alguna tuvo tal dicha⁷².
Para establecer sus cultos
Esta Aurora Peregrina
a Juan Diego haze su nuncio,
y en él en sus empeños libra
pues que más fina ha de ser
esta Reina, toda delicias
(Anónimo, México, Catedral Metropolitana, 1700)⁷³.

Así, las promesas se ven cumplidas con el descendimiento de María al Tepeyac. Este será el sitio donde la promesa tendrá su consumación tangible. La imagen estampada en el ayate de Juan Diego es testimonio real del cumplimiento de las profecías:

Y para que sea mayor
su fineza, determina
en lo tosco de un Ayate

⁷⁰ Para su clasificación, véase, I, T1, 1690³. Para su transcripción, véase II, 12.

⁷¹ Para su clasificación, véase, I, T1, 1700. Para su transcripción, véase II, 37.

⁷² Francisco de Florencia es el primero en emplear el salmo 147, *Non fecit taliter omni nationi*, para referir el patrocinio de Guadalupe sobre los novohispanos (Maza 1984: 94). Florencia “ordenó reproducir [el salmo] en las estampas que grabó de la guadalupana” (Maza 1984: 94). Esta también es una estructuración figural, en ella se equipara la protección divina de Israel y la Nueva España. Así como Israel está protegido por Dios, los novohispanos están bajo el amparo de la Virgen de Guadalupe.

⁷³ Para su clasificación, véase, I, T1, 1700. Para su transcripción, véase II, 37.

dexar su ymagen Divina,
pues digan todos que a las
otras naciones no hizo tal dicha.
(Anónimo, México, Catedral Metropolitana, 1700)⁷⁴.

De esta forma, en el villancico de José Lazo, el esplendor de la Nueva España se sustenta en su posicionamiento superior. No se trata de un pueblo más en la historia de la humanidad, sino del pueblo elegido que goza de la protección de la madre de Dios.

O Emperatriz soberana,
Madre del Sol de Justicia,
que favoreces piadosa
a la humildad más zencilla.
Y tan benigna a los
más abatidos miras.
(Anónimo, México, Catedral Metropolitana, 1700)⁷⁵.

Como se ha visto hasta ahora, los dogmas guadalupanos se separan paulatinamente de la tradición patristica con la participación jesuita. El villancico rescata las formulaciones neoplatónicas del sermón de Figueroa. Dios concibió la imagen de María antes que su persona. Si consideramos que la imagen guadalupana se toma de la idea divina, entonces el retrato estampado en el Tepeyac ya había sido pensado con anterioridad. De este modo, los jesuitas proponen la predestinación de América como el territorio donde se cumplirán las promesas. Sus ideas consolidan las propuestas de Sánchez, la imagen guadalupana es la consumación definitiva de las promesas. Al proponer una teología que sustente la imagen, lo que el jesuita logra es volver más tangible las estructuraciones figurales de Sánchez y su escuela.

2.2 La eucaristía y el sacramento americano

La aplicación de los sacramentos fue un tema que interesaba tanto a los teólogos americanos, que incluso se trasladó a Europa (Mayer 2008: 60). Durante la primera evangelización de los

⁷⁴ Para su clasificación, véase, I, T1, 1700. Para su transcripción, véase II, 37.

⁷⁵ Para su clasificación, véase, I, T1, 1700. Para su transcripción, véase II, 37.

territorios americanos “surgió la discusión —aún antes que en Trento— de cómo administrar los sacramentos a los indígenas, lo que supuso un planteamiento de los temas tratados al otro lado del Atlántico” (Mayer 2008: 60). Si bien es cierto que fueron las divergencias con el pensamiento luterano lo que alentó a sustentar su postura, el asunto ayuda a comprender los enlaces de pensamiento que se establecieron en los sermones jesuitas. El dogma guadalupano que encarna la verdadera singularización a la americana es la equiparación entre Cristo y Guadalupe, la cual se realiza a partir de la transubstanciación y el dogma tridentino de la Eucaristía.

Los jesuitas asimilan la idea de la presencia divina en las imágenes para magnificar el planteamiento de la esencia divina. Las flores permanecerían en el ayate de Juan Diego a perpetuidad gracias a que conservan la esencia divina de su original (Brading 2002: 22). Lo que los jesuitas deducen es que la esencia divina puede irradiarse en objetos materiales, contagiándolos de la naturaleza prodigiosa de su original. El pensamiento novohispano declaró que del mismo modo en que Cristo se transubstancia en la hostia, las flores del Tepeyac se transubstancian en la imagen de la tilma juandieguna. Como en el caso de la prefiguración guadalupana, la comparación entre Cristo y Guadalupe se propone por vez primera en un sermón jesuita.

Juan de San Miguel en su sermón titulado *Sermón al nacimiento de Nuestra Señora, y dedicación de su capilla de Guadalupe, en la santa Iglesia Cathedral* (1671) propone un <<raro misterio>> en el que se compara la Eucaristía con Guadalupe (Brading 2002: 163-164). La dedicación de una capilla en honor de la Virgen del Tepeyac sirve para ejemplificar una contienda entre la tierra y el cielo, quienes se disputan el nacimiento de María y la creación de su “milagroso Retrato” (San Miguel 1671: s.f.). Abraham acompaña a la tierra en su defensa ante el tribunal divino. Ahí la tierra lamenta que “se forme todo un retrato de

Guadalupe de las flores de la tierra, y que al correrle el velo no se vea ni una flor en su retrato” (Miguel 1671: s.f.). Por su parte, el cielo va acompañado por Isaac para defender su posesión. El cielo pregunta a Dios: “¿Por qué [*sic.*] la tierra à [*sic.*] de querer adjudicarse todo el retrato, habiendo puesto yo para este lienço los mas nobles materiales de mis orbes? (San Miguel 1671: s.f.). Finalmente, el patriarca Jacob sentencia “que assi [*sic.*] el retrato de GUADALUPE, como el nacimiento de Maria son igualmente del cielo, y de la tierra” (San Miguel 1671: s.f.).

San Miguel denota la inexistencia de rastros florales en la tilma porque Cristo se transubstancia “en accidentes de pan; y la imagen de María en accidentes de flores. Pero con esta amorosa diferencia, que sacramentado Cristo parece los accidentes del pan y no parece la imagen, y sacramentada María aparece la imagen y desaparecen los accidentes de las flores” (San Miguel 1671: s.f.). La equiparación se sustenta en la idea de la transferencia de sustancia del original divino a su manifestación real, es decir la hostia y las flores del ayate.

El dogma teológico que sirvió de *figura* a la transubstanciación guadalupana proviene del Concilio tridentino. En la sesión XIII fue confirmado el dogma de la eucaristía en los siguientes términos: “En primer lugar enseña el santo concilio, y clara y sencillamente confiesa, que después de la consagración del pan y el vino, se contiene en el saludable sacramento de la santa Eucaristía, verdadera, real y sustancialmente, Nuestro Señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre, bajo las especies de las cosas sensibles” (Trento XIII; 11 de octubre 1551). Si la Eucaristía es el mayor de los sacramentos, entonces la comparación con Guadalupe coloca a la mariofanía por encima de otras advocaciones.

La estructura figural propuesta por los jesuitas implica la transformación de los accidentes en la sustancia divina⁷⁶. La sustancia divina se materializa, pero los accidentes permanecen (como el peso, el tamaño, el gusto, la cantidad, el olor, el color, el sabor, la medida, etc.). Una sola cosa separa a la guadalupana de Cristo: la eucaristía se da únicamente durante el acto litúrgico y se contiene dentro de los límites del oficio, mientras que la imagen de Guadalupe se materializó en el ayate y puede verse en todo momento. Esta elevación de Guadalupe a sacramento responde a la necesidad de demostrar la superioridad dogmática de América. El sacramento guadalupano es permanente.

Como se ha visto hasta ahora, la teología guadalupana se consolida en la tradición sermonaria. Los sermones elaboran disquisiciones complicadas que profundizaban en los dogmas católicos, el villancico retoma las ideas de la retórica sagrada y aplica sus estructuraciones en formas trivializadas, sin ahondar en problemas filosóficos. Ejemplificaré mi propuesta con una idea clara. La tradición sermonaria califica la estampación de las flores como Transubstanciación. La floresta del Tepeyac no sólo se aparece milagrosamente, sino que cada uno de los brotes trueca su sustancia primordial para adquirir la divina. Juan de Goicoechea describe la metamorfosis:

La he hallado assí desde el principio, por el continuado milagro, conque allí se presencia, en su pintura, a los visos, que CHRISTO en la Eucharistía: en que destruyda la sustancia del Pan, y del Vino, en el ayre suspensos, como los colores de Nuestra Phenix Maravilla, suspensos también, como el ayre. Es el sujeto de los colores, en la pintura el lienzo, fuerte y tupido, parejado con la imprimación, que le dé cuerpo, a que no se traspase el óleo, y se difundan los colores, y confusos unos con otros, en vez de imagen, salga un borron; que allane el campo, en que corra el pinzel, sin tropieços, y aún despúes de todo, ni Apeles con su flema, por más que lo intentaba, pintó para lo eterno (apud Brading 2005:117).

⁷⁶ El concilio tridentino hace uso de términos aristotélicos, denomina a las partes que componen la materia como “sustancia” y “accidentes”. El *Diccionario de Autoridades* refiere “SUBSTANCIA. s. f. Term. Filosófico. La entidad, ò essencia, que subsiste, ò existe por sí. Es voz puramente Latina”; “ACCIDENTE. s. m. Término mui usádo de los Philósofos y Dialécticos, y se toma por toda calidád que se quita, y se pone en el sugéto sin corrupción suya, ò por la qualidád que sin riesgo de la substancia puede estar ò no estar en ella: como el colór, la blancúra, &c. Viene del Lat. Accidens”. Ambas definiciones en *Diccionario de Autoridades*, recuperado de: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

Mientras tanto, el villancico rescata imágenes visuales de fácil comprensión. Sólo muestran una parte de la elaboración teológica, develan el resultado final del procedimiento. El siguiente ejemplo trata sobre los accidentes de Guadalupe:

Como es mudarse otra forma,
la transfiguración quiso
quien era el propio tesoro
al natural el vestido.
Esto es imitar los pasos
del Nazareno, pues visto
tiene, significa flores,
y de ellas dio estampa al vivo.
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁷⁷.

Así la virgen se representa “*Al natural vestido*”, las flores cambian su constitución para seguir los pasos de Cristo. Las flores se transubstancian, su sustancia original se destruye y quedan sus accidentes. El villancico anterior reconoce la transformación de la imagen guadalupana, y por tanto la equiparación con Dios hijo. En el siguiente caso, las flores se transfiguran y aportan sus cualidades a la imagen guadalupana:

De purpureas rosas bellas
se esculpen entre arboles
de sus aromas los Soles
de sus puntas las estrellas
(Diego de Sevilla, Catedral de México, 1695)⁷⁸.

Con la estampación de la imagen se demuestra que María quiso eternizar el territorio americano a través de su imagen imperecedera. Su imagen estaba destinada a anunciar su permanencia en el territorio:

Nuevo te<m>pro el Occidente
Ladar su retrato era;
y assi eternizarlo quiso
de su efigie la presencia
(Diego de Sevilla, Catedral de México, 1695)⁷⁹.

⁷⁷ Para su clasificación, véase, I, T1, 1690². Para su transcripción, véase II, 11.

⁷⁸ Para su clasificación, véase, I, T1, 1695⁴. Para su transcripción, véase II, 21.

⁷⁹ Para su clasificación, véase, I, T1, 1695⁵. Para su transcripción, véase II, 22.

Nadie ha tenido nunca la presencia divina manifestada materialmente a perpetuidad. Por eso es tan relevante la participación de los predicadores jesuitas, en sus sermones elevan el fenómeno guadalupano al de dogma sacramental, equiparan el portento católico por excelencia con la estampación de la imagen guadalupana. Estas aseveraciones pretenden equiparar al Nuevo Mundo con Occidente, ambos gozan de un sacramento y forman parte importante en la historia de la Iglesia católica. La estructuración figural elaborada por los jesuitas pretende superar en especificidad al viejo continente. La virgen de Guadalupe quiso sacramentarse en territorio americano y favorecer con su presencia a los pobladores. La transubstanciación de las flores es superior puesto que la imagen es imperecedera, cosa que la Eucaristía no logra.

La estructuración figural en torno a la guadalupana se siguió empleando como el modelo teológico guadalupano por excelencia. El siglo XVIII trae una reorganización de las estructuras de pensamiento, y con ello la modificación de los modelos de conceptualización guadalupanos. La aceptación del oficio divino por parte de Roma modificó el panorama de los festejos guadalupanos. Benedicto XIV decreta en 1754 la imposición oficial de los oficios divinos a Guadalupe. Como resultado de esta imposición, surgen los Maitines en latín, lengua oficial de la religión católica. Es entonces cuando los responsorios dejan de ser creaciones originales en lengua castellana, para convertirse en citas textuales de las sagradas escrituras. Los textos en latín son una referencia directa de las sagradas escrituras. El reconocimiento del oficio divino y la asignación de oficio propio imponen la necesidad de elaborar un esquema oficial para las celebraciones a Guadalupe. El primero en imponer la estructura musical de los responsorios en latín es Ignacio de Jerusalem (Russell 2007: 362-364).

IV. La relación música-poesía: reconstrucción sígnica del villancico novohispano al momento de su recepción

No es sabrosa la música ni es buena,
aunque se cante bien, señora mía,
si de la letra el punto se desvía,
antes causa disgusto, enfado y pena.
Mas si a lo que se canta, acaso suena
la música conforme a su armonía,
en lugar del pesar que el alma cría,
de un dulce imaginar la deja llena.

Gutierre de Cetina

Este capítulo pretende ser una exploración de los rasgos orales, y del funcionamiento de la voz, tanto al interior de texto como al momento de su publicación⁸⁰. Trataré de comprobar que el villancico completa sus significados durante el momento de la recepción. Antes de proseguir, es necesario apuntar algunas características de la oralidad. Esto ampliará la comprensión de sus estructuras y facilitará la detección de rasgos orales en la producción villanciquera virreinal.

En el amplio campo sobre la comunicación humana, los estudios de la oralidad forman parte de una nueva corriente. Derivan del desajuste conceptual entre la naturaleza literaria y su relación con la sociedad. La literatura oral opera sobre la base del lenguaje; un lenguaje propio que se ha ido adaptando a las necesidades de la creación artística. Un cuestionamiento surge a partir de ésta última premisa: ¿si la literatura trabaja sobre la base lingüística, toda creación literaria es necesariamente escrita? Para responder a esta pregunta me es inevitablemente remitir a las culturas con una tradición oral marcada, aquellas en las que la transmisión del conocimiento estaba ligada con la cotidianeidad. Para las culturas que desconocían la escritura, toda forma de transmisión del conocimiento estaba sujeta a la

⁸⁰ Paul Zumthor (1989:43) al hablar de los cantares de gesta, define el momento de la recepción pública como: “el ejercicio vocal que constituye la «publicación», cuando este se designa a sí mismo como *cantar*”. Es decir, aquellas obras destinadas a una recepción auditiva, donde los valores de la voz predominan por encima de las estructuras internas del texto. Lo relevante de esta operación poética son las propiedades y usos de la voz, así como la participación de un escucha que recibe y decodifica la obra poética. Este último fenómeno puede identificarse como “la modalidad vocal-auditiva de su comunicación” (Zumthor 1989: 48).

expresión verbal (Ong 2013: 15); esto es lo que podríamos llamar una *oralidad cotidiana*. Pero también los pueblos ágrafos tenían su propio sistema de producción artística, esas obras artísticas que trabajan sobre la *creación oral* (Ong 2013: 19 y ss.). Entonces, hablar de oralidad también es hablar de literatura; sólo que la poesía oral está fundamentada sobre la base de la voz (Zumthor 1989:20).

En el proceso de creación literaria, la oralidad antecede a la escritura. Ya lo apuntaba Walter Ong en su libro *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*: “el habla es inseparable de nuestra conciencia; ha fascinado a los seres humanos y provocado reflexión seria sobre sí misma desde las fases más remotas de la conciencia, mucho antes que la escritura llegara a existir” (2013: 18). Oralidad y escritura son dos modos de producción literaria que se relacionan y complementan. Según las reflexiones anteriores tenemos dos tipos de productos literarios:

- Texto oral: aquel que Ong identifica como el “material organizado en forma verbal” (Ong 2013: 21). Poesía hecha para ser recitada.
- Texto escrito: nueva forma de producción literaria que consigna la palabra al espacio, más comúnmente llamado escritura (Ong 2013:17). Poesía para ser escrita que desplaza a la voz.

Determinada según los tiempos, la cultura y los individuos mismos, la oralidad prevalece a lo largo de la historia. Es imposible categorizarla o asignarle una cronología exacta. Sin embargo, puede reconstruirse a lo largo de la historia literaria de cada cultura. Paul Zumthor (1989:20-21) distingue tres tipos de oralidad⁸¹. Cada una de ellas corresponde a tres

⁸¹*Oralidad primaria*, sociedades desprovistas de todo sistema de simbolización escritural. Grupos sociales aislados de los sistemas caligráficos. Privilegian el uso de la voz y representan la prehistoria de la literatura (Zumthor 1989:54); *Oralidad mixta*, grupos en los que hay una marcada coexistencia entre lo oral y lo escrito. En ellos, la influencia de la literatura tiende a debilitar los valores de la voz. Aquí las obras proceden de una

situaciones histórico-sociales determinadas. La producción villanciquera novohispana se adhiere a los rasgos propios de la *oralidad mixta*. La cultura novohispana elabora su producción poética donde “el modo de transmisión es principalmente oral, aunque esto no excluye que existan producciones que se pongan por escrito y que posteriormente se devuelvan a lo oral” (Frenk 2004: 92). El villancico es el resultado de una confluencia donde escritura y voz se unen.

1. La producción villanciquera.

En el traslado de géneros literarios, que se da con el choque cultural entre Europa y América, el villancico se implanta en el ideario novohispano. Con estructuras ya definidas por la tradición occidental, cumple funciones tanto de difusión dogmática como de celebración litúrgica y social. Así lo señala Nelson Hurtado (2006: 70):

El villancico que trajeron y cultivaron los maestros de Capilla desde la fundación de las más importantes catedrales en Nueva España ya venía perfectamente estructurado y definido. Además, estaba predestinado a ser una composición religiosa que se interpretaría por lo general, aunque no exclusivamente, en los servicios religiosos dentro de la iglesia para allí, a partir de la tradición litúrgica y del desarrollo de la forma en relación a la fiesta [...] volver a sus orígenes y así sobrevivir hasta hoy en una multitud de expresiones latinoamericanas como canción popular.

Alejado de los usos cotidianos, el villancico se consolidó como una creación escrita que estaba pensada para una *actio*. El género estaba hecho para ser puesto en metro músico. Y aunque los villancicos fueron frecuentemente cantados, no era la única forma de recepción de dichos poemas. Así lo indica Margit Frenk en la introducción a los villancicos de González de Eslava: “Poesía, pues, para ser cantada en las *iglesias* y *claustros* durante las fiestas religiosas [...] pero también para ser leída en *silencio* y memorizada por las almas hambrientas de *celestial* poesía” (González 1989: 56).

cultura escrita, aunque la escritura aún es parcial. El texto está pensado para una transmisión vocalizada; y finalmente, *Oralidad segunda*: cultura erudita que se construye a partir de la escritura. Toda expresión oral está condicionada al texto escrito (escritura *In situ*). Creación individual con un marcado estilo personal. El texto se singulariza, favorece la figura del autor.

La conciencia del momento de recepción cantada otorga al autor de los textos una autonomía de creación. Debido en gran parte a que “no se escribe igual cuando se prevé una lectura silenciosa que cuando se sabe que el texto va a ser, literalmente, cantado” (Frenk 2005: 51). Una serie de marcas estilísticas al interior del texto muestran las licencias poéticas del autor, las cuales serán abordadas en la segunda parte de este capítulo.

1.1 El uso litúrgico y sus determinaciones simbólicas en la publicación

Los servicios religiosos en el mundo ibérico utilizaron el villancico, tolerado y muchas veces impulsado por la misma Iglesia católica. Su aplicación dentro de los oficios divinos tenía una finalidad específica: fueron una ventana a las discusiones teológicas del tiempo. Sirvieron como medio de difusión de dogmas religiosos desde su instauración en territorio americano. Se puede decir que el villancico es una forma paralitúrgica de introducción teológica, con un matiz evangelizador. Son poemas por encargo que debían cumplir con las siguientes características⁸²:

- Delimitación temática: el calendario litúrgico impone el asunto primordial. Las festividades marcaban la temática primordial y daban las pautas para las distintas celebraciones litúrgicas.
- Ilustrar una lectura: según la estructura de los oficios divinos, cada villancico se acompañaba de una pequeña lectura de las escrituras, asignadas según la liturgia.
- Idioma: los villancicos reflejan las disputas teológicas del tiempo de manera clara y elemental. Escritos y cantados en lengua vernácula, eran mucho más

⁸² Las primeras dos características se infieren de los estudios presentados en el capítulo uno de la presente investigación. Para la delimitación temática, véase lo expuesto en el apartado 3 (pp. 9-14); al respecto de la estructura de los oficios divinos, remito al esquema de la página 13. Por su parte, la tercera clasificación responde a lo expuesto en el capítulo III. *El repertorio guadalupano y sus implicaciones teológicas*.

fáciles de reconocer por el pueblo. Este recurso ayudó a la difusión de dogmas muy elaborados entre la población inculta, además del reforzamiento de las reflexiones religiosas entre las clases letradas.

Los juegos verbales de los villancicos novohispanos están cada vez más cercanos a la producción escritural. En gran parte, la producción inicial del villancico es escrita (con miras a la publicación vocalizada). De manera que la *performance* busca divulgar los conocimientos eruditos, que han sido generados con anterioridad en las disputas teológicas y académicas, muy alejadas del mundo oral primario.

Lejos de integrar una discusión teológica bien fundamentada, los villancicos suponen un acercamiento lúdico a dogmas consolidados. El villancico religioso se sirve de las relaciones simbólicas ya establecidas por la Iglesia, retoma las discusiones teológicas elaboradas a profundidad en otros ámbitos. Por su parte, el villancico guadalupano hace uso de conocimiento previo para generar ideas de fácil comprensión, sus textos muestran el resultado final de las disquisiciones teológicas. Este método arranca de afirmaciones dogmáticas ya asentadas por la tradición católica.

El villancico guadalupano cumple con el siguiente proceso: en primer lugar, se encarga de la generación de conocimiento (dispuesto previamente durante debates teológicos elaborados, como en el caso de Sánchez); el siguiente paso consiste en la codificación de los símbolos derivados de ese conocimiento; y finalmente, la comunicación del mismo entre los asistentes al oficio divino. Como bien lo señala Zumthor:

Un deseo por hacer de toda la realidad un espectáculo preocupaba a aquella sociedad [medieval]. Lo mismo ocurre con la nuestra desde hace treinta o cincuenta años, aunque nuestra principal motivación es publicitarla, el instrumento son los medios de comunicación, y la finalidad es comercial. Hasta mucho después del siglo XV, la motivación fue una sed de conocimiento, el medio, la participación sensorial, y la finalidad, una alegría común. Efectuando (en el más alto nivel de la existencia) el vínculo y las incesantes transferencias con Dios, entre el universo sensible y la eternidad, la liturgia

ilustraba de forma ejemplar esta tendencia: espectacular en sus más íntimas partes, *significaba* las verdades de la fe mediante un juego complicado brindado a las percepciones auditivas (Música, canto, lectura) y visuales (por el esplendor de los edificios; por sus actores, sus vestidos, sus gestos, sus bailes, por sus adornos) (1989: 313).

Enseñanza y juego van ligados, se busca que los asistentes al oficio divino se apropien de ideas cargadas con relaciones simbólicas. La finalidad es festiva, se desacralizan los dogmas y se vuelven motivo de celebración y alegría. El aprendizaje es divertido, alegre, lúdico, alejado de esa carga solemne que le da la religión.

Los villancicos novohispanos se escribían para ser cantados en festejos con música en vivo, guardaban muchos simbolismos que de otro modo les sería difícil transmitir al total de la población. Por ello, el villancico guadalupano simplifica los símbolos para acercarse al común del pueblo, quienes estaban poco instruidos en asuntos religiosos⁸³. Los elementos estilísticos muy elaborados son una muestra del lenguaje reservado a la cultura escritocéntrica y asumen las funciones de la voz, son elitistas y excluyentes en su proceso de creación (Frenk 2005:20). A la vez, buscan imitar los estadios orales para extender el conocimiento entre los participantes del pueblo (mucho más cercanos a los modelos de oralidad primaria). Por ello, durante el proceso de creación de las obras, el autor “escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondan a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar” (Frenk 2005: 33).

El proceso de asimilación de la religión, dentro de la cultura novohispana, es un puente en el que confluyen tanto la imaginación como la razón. El villancico aporta una instrucción teológica, que se desarrolla progresivamente: inicia con principios esenciales

⁸³ Si bien es cierto que esto sucede con el repertorio americano, en la tradición hispana existen villancicos intelectualmente muy elaborados. En ese sentido, la construcción conceptual del villancico guadalupano elabora una simplificación de sus contenidos. La elaboración de la teología guadalupana está reservada para los tratados y sermones escritos a lo largo del periodo virreinal.

establecidos con anterioridad, y los particulariza con elementos propios. Las imágenes mentales o conceptos que proponen y desarrollan los villancicos son una forma de instrucción. El resultado final, para el caso guadalupano, es una reinterpretación a la americana.

1.2 Relación música poesía

La estrecha relación entre texto y música hace evidente el paso de lo oral a lo escrito y viceversa. De manera que la producción poética puede partir desde cualquier ámbito, pero su publicación estará relacionada con la voz. Así, por ejemplo, “en los siglos XVI y XVII estaba generalizadísima la costumbre de cantar poemas, ya con acompañamiento de guitarra o vihuela, ya en versión polifónica, ya, obviamente, con la melodía sola, dependiendo de las circunstancias y del entorno social” (Frenk 2005: 147).

Los villancicos fueron concebidos desde sus inicios como obras poéticas de recepción colectiva. Su principal eje de publicación es la voz; los textos se producen a partir de la escritura, pero están hechos para su publicación cantada. El villancico novohispano sólo se completa con la recepción auditiva de los textos, apoyados en la música y sus implicaciones simbólico-afectivas. Autores, cantantes y público participan de un fenómeno socio-cultural único, en el que cada participante asume un sistema semiológico interdependiente. Intérprete y auditorio le adjudican significados específicos a la obra, determinados por el marco referencial del festejo. Tal como lo señala Zumthor:

Un género es el resultado —en la historia— de las propiedades semánticas y pragmáticas del discurso, según los ejes que determinan sus características estructurales, sus relaciones con los demás géneros y su relación con el contexto histórico. Ahora bien, en interpretación, los elementos de ese contexto son asumidos por el cuerpo en presencia de una forma real simbólica. La estilización de la intervención vocal, de los movimientos, del aspecto exterior, su decodificación, incluso bastante borrosa, contribuyen poderosamente al establecimiento de la relación en cuestión. (1989: 320)

Así se afirma la singularidad del momento de recepción de los villancicos. La vocalización es la consumación del repertorio villanciquero, su finalidad última. La pragmática de la composición poética (y su proceso de significación) sólo se completa al momento de la publicación oral. La tradición villanciquera estaba formulada a partir de la escritura y avanza hacia el mundo oral debido a su publicación cantada. La participación del receptor en el proceso de reconstrucción de la obra anuncia la variedad de recursos de los que se vale el recitador para completar la obra.

Texto, orador y receptor son elementos que participan del total de la obra. Son inseparables y otorgan significación. El texto proporciona el material conceptual, así como los elementos retóricos y estilísticos que caracterizan al género. Sin embargo “la escritura no basta para fijar el texto, y en todo momento, en boca del lector se dispone a manipularlo, incluso a reconstruirlo” (Zumthor 1989: 265). El recitador⁸⁴ reconstruye y participa del texto en una relación dialéctica con los receptores, creando un código compartido entre las partes. Finalmente, son los escuchas quienes le adjudican el significado final a la obra, proveniente del marco referencial que proporciona la sociedad novohispana y la religión católica.

El villancico va cargado de simbolismos que el receptor reconoce a lo largo del oficio divino. Este procedimiento le asigna una carga simbólica a la celebración, en donde los valores de la voz sustituyen a la escritura al momento de la interpretación. También la música formaba parte primordial de la publicación en las plazas, incluso surge una tradición de adiestramiento para dicho oficio:

La narración y el acompañamiento musical son memorizados por aprendices que desde pequeños comienzan su adiestramiento con un maestro oral. Los maestros se encargan de adiestrar a sus discípulos en la recitación del canto palabra por palabra mediante una

⁸⁴ Empleo indistintamente los términos orador, recitador y cantante para referirme a la voz que presta vida a la obra poética. No tomo en cuenta la forma específica de transmisión (ya sea lectura vocalizada, recitación o canto), dado que la importancia de esta operación poética se encuentra en los valores de la voz y la recepción auditiva de la obra.

preparación rigurosa a través de los años, y logran resultados notables, aunque ellos mismos efectuaban cambios en sus propias recitaciones (Ong 2013: 68).

Quizá el rasgo más distintivo de la relación música-poesía se encuentre en los valores rítmicos que comparten. Esta característica propia de la poesía oral, se define como “conjuntos de materia fónica de duración aproximada, aunque divididos por pausas acentuales recurrentes” (Zumthor 1989: 222). Según lo dicho, el ritmo es una curva melódica que valoriza la comunicación del verso. El ritmo otorga cualidades al verso efectuadas por las fórmulas métricas, sus combinaciones y variaciones en la emoción. Tal cual lo apunta Zumthor: “El canto es signo: expresa la verdadera naturaleza de la voz, presente en todos los efectos; significa la concordancia con la armonía de las esferas celestes”. (1989: 225)

El verso es un texto vivo, afectivo y temporal, cuya base primordial es la voz. El ritmo es una recurrencia que cimienta la función emotiva del texto. La musicalidad que el ritmo otorga a las obras es un elemento de expresividad que apela a las emociones del receptor. Los efectos que produce están mucho más presentes a la hora de vocalizar los textos.

Apelar a las emociones del espectador era una herramienta de inclusión social. Por eso los autores gustaban de practicar modelos populares, imitando la poesía tradicional. Aunque dentro de sus estructuras deliberan relaciones teológicas de gran envergadura. Otros círculos más intelectualizados serán los encargados de especializar las discusiones dogmáticas aplicadas al género. A partir del siglo XVI, los autores de villancicos masifican la recepción de sus obras al hacer uso de estructuras populares. Pérez Cortés señala: “La voz tiene el mérito de romper con el aislamiento del libro mudo y sus páginas silenciosas, permitiendo el acceso a muchas más personas de las que son capaces de leer. Al ser pronunciado, el texto es reconvertido en flujo oral y reingresa en otro sistema de

comunicación, por la palabra pronunciada y la memoria, que es el privilegio de los iletrados” (2006: 248). Todos los sectores sociales recibían el texto a través del oído.

La difusión del género y la masificación de sus contenidos diluye la figura del autor. La fiesta fue una especie de marco referencial que establecía sus límites de acción. En palabras de Dalmacio Rodríguez: “el autor responde a una estructura fija y la composición se basa, además de los cánones poéticos, en el gusto de sus receptores y mecenas” (1998:18). La superestructura del autor (su contexto histórico, social y cultural) decide el rumbo de los villancicos. Al masificarse la información, la figura del autor desaparece, se diluye en el colectivo.

El villancico novohispano sólo existe con la música, y esa música aporta su propia semántica. Si la finalidad de la obra está en el momento de la publicación vocal, los villancicos no tienen la necesidad de conservar íntegramente los textos. Así, al momento de la vocalización, la voz sustituye a la escritura. Por ello, es necesaria una revisión del fenómeno a partir de la conservación de los manuscritos.

1.3 El pliego suelto y el manuscrito: dos formas de conservación del manuscrito

La difusión de estos poemas fue a través de los pliegos impresos: “es de suponerse que se imprimiesen con anterioridad para que el auditorio los siguiese con su lectura durante la ceremonia” (Rodríguez 1998: 32). Se ha perdido gran parte de dichas obras, no obstante su popularidad y su uso tan extendido. El medio de conservación más frecuente, para el repertorio de la Nueva España, son las partituras que se conservan en los archivos de las capillas catedralicias. Gracias a estos manuscritos se conoce el nombre del compositor del metro músico, la festividad a la que pertenecen, y en ocasiones el autor de los textos (Morales 2013: 35). Una revisión general del pliego suelto y los cancioneros musicales servirá para acotar los límites del villancico.

a) Difusión y publicación de la obra.

El repertorio de villancicos novohispanos marca una línea divisoria entre los cancioneros musicales y la literatura de cordel. Los pliegos sueltos que se conservan no representan la totalidad del fenómeno, a ellos se añan los testimonios conservados en partituras. Los villancicos son un fenómeno particular de la literatura de cordel, tanto en España como en los virreinos. Eichmann describe la problemática en los siguientes términos: “Nuestros manuscritos presentan la doble paradoja de encontrarse a medio camino entre uno y otro tipo de documento. No llegaron a manifestarse como literatura de cordel por una limitación verificada localmente; un simple cambio de época impidió que pudieran conocerse en un cancionero musical” (2011: 224).

El villancico es un género particular de la literatura de cordel. Posee características propias que convierten al repertorio en un fenómeno particular: situado en una línea intermedia entre el pliego suelto y los cancioneros musicales manuscritos, no es sólo una partitura, ni tampoco un texto poético independiente, se trata de la suma de ambos. El término correcto para designar este fenómeno sería: *Pliegos de villancicos*. Este término ha sido acuñado por Álvaro Torrente, quien indica:

Los pliegos de villancicos son unos de los productos más particulares de la tipografía hispana durante los siglos XVII al XIX. En su aspecto no son muy diferentes de los pliegos sueltos convencionales: generalmente se trata de cuadernillos en cuarto de dos a ocho hojas que constan de portada descriptiva y de un número variable de poemas denominados <<villancicos>> repartidos entre páginas. Sin embargo, los pliegos de villancicos presentan, en su función, una diferencia fundamental respecto de los poéticos: sus textos no están pensados para ser cantados o leídos al tono de alguna melodía conocida, sino que recogen las letras de las composiciones musicales interpretadas en una festividad litúrgica concreta, en fecha, lugar y hora determinados, cuya música —y esto es una característica musical— había sido escrita por un compositor profesional e interpretada por los cantores e instrumentistas — también profesionales— de una capilla de música eclesiástica (Torrente 2002: 3-4).

Los rasgos característicos del villancico novohispano se adhieren a las normas de los *pliegos de villancicos*: con metro músico compuesto específicamente para el momento de la

publicación vocal. Ya sea en copias manuscritas o dispuestos para la impresión, el soporte textual era imprescindible (tanto para el cantante de coro como para el público en general). En sentido contrario a la popularidad de los villancicos, se ha perdido gran parte de dichas obras. En muchas de las ocasiones se conserva la música y sólo se conocen los textos a través de los registros musicales. Aunque no todos los pliegos corrieron con tal destino, es muy frecuente encontrar que los manuscritos omiten el nombre del autor. Este hecho deriva de “la poca preocupación de los autores (en bastantes casos, grandes poetas) por publicar sus poemas e incluso, con frecuencia, por dejar constancia de sus nombres en multitud de poemas que fueron publicados en pliegos de cordel” (Eichmann 2004: 27).

b) El canto litúrgico y la notación musical

Los villancicos eran encargos para las grandes ceremonias de mayor fastuosidad. A estas festividades religiosas asistía tanto la clase baja como la clase letrada. Todo el aparato musical y orquestal no se utilizaba para las ceremonias comunes y corrientes, sino para los oficios principales. A tales celebraciones principales asistía la élite cultural. Los villancicos formaban parte de los grandes festejos, no así de la fiesta popular. Eran, por decirlo de algún modo, la parte intelectual y elitista de los festejos públicos.

Gran parte del repertorio guadalupano se conserva en partituras, este tipo de soporte físico ejemplifica una clara dependencia entre texto y música. Sin embargo, es la escritura la que conserva al texto: la escritura, cuya repetición era elitista y reservada “que floreció en ámbitos más restringidos —medios clericales y conventuales, cortes palacios y ciudades—” (Frenk 2005: 20). La escritura restringe la recepción, tal como lo indica Zumthor: “La escritura [...] de manera global, condicionó el modo —físico y psíquico— de transmisión y recepción de los textos” (1989:125). Estaba hecha para la élite instruida, aquella que había sido alfabetizada y estaba cercana al mundo de la escritura.

La escritura es una sistematización de la norma verbal, que potencia las estructuras orales, su finalidad es dotar al lenguaje de una capacidad analítica y organizativa. Walter Ong define a la escritura como: “*un sistema decodificado de signos visibles* por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto” (el resaltado es mío 2013:87). En ese sentido, los textos ya eran de por sí elitistas, sólo los instruidos podían decodificar el sentido de las letras. Sin embargo, como parte de la afirmación de Ong, se especifica que la escritura es todo conjunto de signos visibles y organizados según un sistema que permita su puntual reproducción. De este modo, para el caso específico del villancico novohispano, hay una doble codificación debida a la escritura alfabética y a la escritura musical.

Si por su carácter lúdico, la música amplía al público, entonces, las partituras son un sistema escritural y elitista que limita aún más la recepción de las obras. La reflexión anterior sirve para demostrar que el repertorio de villancicos novohispanos es una serie de composiciones cultas que conservan rasgos de la tradición poética popular. Son creaciones cultas donde: “el poema desde el momento en el que entra en el canal de la transmisión musical, tiene otro medio tan importante como la escritura para ser fijado: la Música” (Valcárcel 1998:146).

En el caso del villancico, las marcas de la voz son más que evidentes. El metro músico aporta la tonalidad, expresión emotiva y ritmo. Estos rasgos reducen la función del cantante a la de decodificador. Por otra parte, las partituras están cifradas en su propio sistema sígnico. El intérprete es necesariamente un erudito instruido y conocedor de los modelos de estructuración musical, de su escritura y decodificación. El lector especializado e instruido que conoce la totalidad de la obra (música y texto) “ve sobre esta página [...] signos

decodificados por medio de los cuales [...] puede evocar palabras reales, con sonido real o imaginario” (Ong 2013: 79).

2. El villancico novohispano y su recepción pública

2.1 Los indicios auditivos

El villancico está hecho para ser representado. Es indudable que esta poesía se escuchaba, bien sea cantada o recitada. El villancico no sólo es poesía para ser cantada, sino que debía suceder ante un público. El texto mismo hace referencia a la recepción natural de este tipo de obras: el canto con acompañamiento musical. Las marcas al interior del texto presentan las técnicas que facilitan su labor a quien recita. Las primeras señas son aquellas evidencias de recepción oral del texto, esos campos semánticos que enmarcan la relación recitador-receptor (señalados por las palabras oír, decir, cantar, etc.)⁸⁵. El resultado que se obtiene de dicho procedimiento es un juego vocal que transita hacia el receptor. Como en los siguientes casos: “La nueva pura y sencilla/ *escucha* el Pastor benigno”⁸⁶, “mis comillas de chanza/ *escuche, escuche, / oiga* mi Reina”⁸⁷, “*Cantarás* por ella Laudes”⁸⁸, “*Oigan* que se aparece”⁸⁹.

⁸⁵ En las etapas de la cultura que corresponden a la *oralidad mixta*, el hábito de escuchar los textos escritos modificó los procesos de construcción signica en la literatura. Sin importar los modos de producción y repetición del texto poético, el acto literario refería a una modalidad vocal-auditiva (Zumthor 1989: 48). Así, “«leer», «recitar» y «cantar» constituyeron, para generaciones, un campo lexical, móvil” (Zumthor 1989: 48), cuyo centro de significación compartido es la voz. Al respecto, Margit Frenk señala que “La lengua española de los siglos XVI y XVII refleja esa coexistencia, y el léxico referente a la producción y la recepción de textos escritos abunda en lo que son para nosotros curiosas ambivalencias. Debemos tener cuidado en no dar a esas palabras una interpretación anacrónicamente unívoca. Vale la pena analizar algunos de los términos más usados—y por eso más ambiguos—, que son justamente aquellos que los anotadores de textos antiguos no creen necesario comentar y que los diccionarios explican, si acaso, de manera insuficiente: verbos como leer, decir, hablar, oír y algunos más” (Frenk 2005: 101).

⁸⁶ Para su catalogación, véase I, T1, 1669². Para su transcripción, véase II, 2.

⁸⁷ Para su catalogación, véase I, T1, 1669⁵. Para su transcripción, véase II, 5.

⁸⁸ Para su catalogación, véase I, T1, 1669⁹. Para su transcripción, véase II, 9.

⁸⁹ Para su catalogación, véase I, T1, 1690⁵. Para su transcripción, véase II, 14.

El texto debía responder a la necesidad de escenificación, con marcas para el que recita⁹⁰. La penetración de residuos orales⁹¹ actúa como un rasgo de publicación oral. Aun cuando domina la producción escritocéntrica, las marcas de la voz son perceptibles en el proceso de elaboración de los textos. Estas marcas de producción oral influyen en la estructura final del villancico, y determinan la obligatoriedad de su publicación oral comunitaria. Dichas marcas al interior del texto presentan las técnicas mnemotécnicas que facilitan su labor a quien pública. Los elementos formulaicos registran la continuidad de la tradición. Muestran entidades que recogen expresiones culturales tradicionales y las repiten a lo largo de la historia. Así, el estribillo adquiere autonomía en función de su representación. Las formas estróficas recurrentes en el villancico pueden variar en el tiempo y en el espacio, pero son siempre controladas por aquel que recita.

La memoria desarrollaba una función importante en la construcción de imágenes mentales en los villancicos, los juegos de palabras facilitaban la producción de saberes. La rima de versos, la repetición de oraciones y el juego de palabras son apenas un indicio de las funciones retóricas y sus implicaciones dentro de este proceso mental. Tal es el caso del primer villancico de Felipe de Santoyo, cuyo estribillo propone el tema: la equiparación de la virgen de Guadalupe y la mujer del Apocalipsis (Ap. 12, 1-14):

El mundo se admire;
el Cielo, las Aves, los Ángeles y Hombres
suspendan los ecos,
repriman las voces;
que en la Nueva España
de otro Juan se oye

⁹⁰Préstamos de la tradición oral primaria, los indicios orales se clasifican en tres secciones: visuales, estructurales y auditivos, según las propuestas teóricas de Michel Moner en su artículo “Técnicas de arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos” (1988: 119-127).

⁹¹ Paul Zumthor reconoce que, en la producción poética producto de la oralidad mixta, la voz está presente en pequeños vestigios. Estos residuos son evocaciones donde “percibimos en el texto el rumor, con claridad o con confusión, de un discurso que habla de la voz misma que lo sostiene. Cada texto sigue siendo a este respecto incomparable y exige una escucha singular: lleva consigo sus propios indicios de oralidad” (Zumthor 1989: 41).

nuevo Apocalipsis
aunque son distintas las revelaciones!
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁹²

Las coplas que continúan el villancico desarrollan el tema propuesto. Comparan la epifanía guadalupana con la visión apocalíptica de Juan, homologando los símbolos de la mujer apocalíptica y la guadalupana. Así, por ejemplo:

Grande señal en el cielo
de Guadalupe, descoge
una Concepción en rosas
que al pie de los ídolos pone;
Que si el Otro vió al Dragón,
éste de profanos Dioses
la Madre, por quien respuestas
daban engaños Fitones.
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690. Las cursivas son mías⁹³).

Como puede observarse en este sencillo ejemplo, el desarrollo del villancico logra implantar imágenes mentales. Se crea conocimiento significativo con la estructura propuesta por Ausubel: “la nueva información es vinculada con aspectos relevantes y pre-existentes en la estructura cognoscitiva, proceso en que se modifica la información recientemente adquirida y la estructura pre-existente” (1983: 71). El receptor transforma en conocimiento nuevo los rasgos iconográficos propios de la mujer del Apocalipsis, y los adapta a la imagen guadalupana. El florecimiento del Tepeyac equivale a la *señal grande en el cielo*. El dragón de la profecía apocalíptica se compara con la madre de “profanos dioses” o Tonantzin, venerada en tiempos prehispánicos en el cerro del Tepeyac.

2.2 Indicios visuales

Indicios sonoros y marcas auditivas son los recursos más recurrentes de la investigación. A continuación, expongo algunos indicios visuales que contienen potencias simbólicas importantes. El texto del villancico forma parte de una representación, en la que pueden

⁹² Para su catalogación, véase I, T1, 1690. Para su transcripción, véase II, 10.

⁹³ Para su catalogación, véase I, T1, 1690. Para su transcripción, véase II, 10.

identificarse algunas técnicas de dramatización: elementos de teatralidad que reconstruyen la simbología propuesta por el repertorio de villancicos de la Nueva España.

En el villancico, las recurrencias al acto de “decir-escuchar” forman parte de las didascalias implícitas en el texto (la marca textual de la teatralización). Este fenómeno da pie a la multiplicidad de voces (personajes), al tiempo que enmarca la participación del otro (el espectador). Como en el siguiente caso:

Vengan à ver una Zarza
q<ue> arde, q<ue> brilla, q<ue> no se consume,
y de toda flores y rayos corona
los llanos, los montes, los valles, las cumbres!
Corran , corran, corran y el paso apresuren,
que exala fragancias,
q<ue> arde, q<ue> quema, q<ue> halaga, q<ue> luce!
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁹⁴

Este estribillo es una exhortación, llama a todos los asistentes a contemplar esa zarza ardiente que es Guadalupe. El autor logra pasar de la imagen mental a la acción; hace a un lado el concepto de *Virgen-zarza ardiente*, y convierte la contemplación en un acto público del que participa toda la concurrencia. Dice: “Vengan a ver una Zarza” y con ello convierte a todos los asistentes al oficio divino en espectadores que curiosean. Más adelante menciona “Corran, corran, corran / y el paso apresuren”, y con la aliteración convierte la indagación en cotilleo.

Los espectadores participan del espectáculo en un acto vivencial. En el caso del villancico, el ritual les permite un acercamiento con la divinidad que sólo es asimilable por la experiencia palpable. Tal como lo explica Ricardo Miranda:

Fue así como la música del barroco aprovechó las ventajas efectivas del nuevo estilo como parte de un nuevo proceso cultural en el que artistas y clérigos no dudaron en hacer de la iglesia un espacio para funciones muy cercanas al ámbito *theatralis*. Así ocurrió con toda suerte de oratorios, villancicos y cantatas que de manera evidente llevaron la teatralidad a la doctrina, como un eficaz medio de comunicación y convencimiento. Pero hubo en todo

⁹⁴ Para su catalogación, véase I, T1, 1690³. Para su transcripción, véase II, 12.

el repertorio barroco un caso particular en el que la representación de un asunto religioso revistió matices únicos y sorprendentes: el repertorio de Maitines guadalupanos compuestos durante el siglo XVIII en Nueva España (2007: 397).

Los participantes se sumergen en el ritual e intervienen en la publicación. De este modo, el oficio divino se convierte en un juego dialéctico entre el emisor y el receptor. El mensaje emitido es un dogma establecido, el receptor recoge su contenido mediante el siguiente procedimiento:

La [...] voz une a los hombres en una sola instancia, un mismo acontecimiento, una interacción de los participantes dentro de lo que se dice o se hace. A la exteriorización de un ser a través de la expresión oral corresponde una reinteriorización inmediata en otro receptor, sin que la abstracción referencial del mensaje se objetive demasiado en un espacio cognoscitivo lingüístico desvinculado de la comunicación intersubjetiva (Johansson 2004: 128).

El espacio también formaba parte de la publicación vocalizada de los villancicos. La iglesia, como espacio, es el lugar donde se percibe lo sagrado y se lleva a cabo la comunión con Dios. De manera tal que el espacio es una construcción sociocultural que interfiere y determina la significación al momento de la representación de los villancicos litúrgicos. De ahí la importante participación de la Iglesia católica postridentina en la construcción de significados en el villancico. La convención sociocultural le asigna a la iglesia el papel de espacio de publicación. El receptor no sólo escuchaba algo, sino que recreaba imágenes visuales.

La palabra no reconstruye por sí sola el sentido total de la obra. La expresión visual completa el sentido. Por ello, el villancico crea imágenes mentales favorecidas por el espacio sagrado. Las festividades litúrgicas necesitaron de un esplendor que sólo el espacio eclesiástico les podía proporcionar. La iconografía, presente al momento de la publicación, refuerza lo dicho en el texto. En ese sentido, la producción pictórica e iconográfica de la que estaban dotadas todas las iglesias reproducía los contenidos conceptuales propuestos por el texto. El espectador discernía conceptos que relacionaban con imágenes reales (pinturas,

murales, retablos, etc.). Una misma imagen puede guardar sentidos diversos, escondidos de manera codificada. La pintura es una representación analógica de la escritura que retoma nuevas ideas, donde la trasposición de elementos se convierte en la forma de afianzar dogmas⁹⁵. Los elementos simbólicos propuestos y desarrollados por la literatura proponen la materia conceptual que conforma a los villancicos.

2.3 Tiempo del relato y tiempo de la representación

Del espacio ya me he ocupado, ahora enunciaré algunas de las marcas que relacionan al espectador con el tiempo. Es sabido que el signo es culturalmente determinado por el marco referencial en el que se inserta (lugar, historia, cultura, sociedad, tiempo, etc.) La comprensión de la poesía oral estaba determinada por la distinción entre el tiempo del relato y la duración del mismo (Zumthor 1989: 247). La división entre ambos fenómenos enmarca el pacto de ficcionalidad elaborado entre recitador y espectador.

Las marcas temporales dentro del texto tienen una finalidad homeostática⁹⁶. La publicación oral de los villancicos busca la difuminación temporal con el espectador. Esta difuminación se logra al traer eventos del pasado y presentarlos como si sucedieran en realidad. Este juego temporal acerca al espectador a los oficios divinos, se trata de una experiencia vivencial en la que el receptor asimila mejor los conceptos propuestos en los villancicos. Para el villancico litúrgico este desvanecimiento temporal tenía la finalidad de

⁹⁵ En su estudio *El paraíso de los elegidos. una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, Antonio Rubial trabaja con la concepción de la imagen como recurso simbólico-didáctico al servicio de la religión. Considera que la producción pictórica de tema religioso en la Nueva España fue una tecnología de comunicación. Así, las imágenes “pintadas y esculpidas llenaron los altares de las iglesias y se convirtieron en vehículos de emotividad y en centros de la liturgia. Otras veces sirvieron para narrar historias y se volvieron un medio didáctico insustituible que se plasmó en capiteles, muros y pórticos de los templos” (Rubial 2010: 28).

⁹⁶ La homeostasis es un fenómeno descrito por Walter Ong (2013). Se identifica como una psicodinámica de la oralidad que busca un modo de estabilidad al interior del texto. La homeóstasis proviene de la naturaleza de las palabras y su búsqueda de proporción interna: “Las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (Ong 2013: 52).

incluir al feligrés en los milagros relatados. Al acercarse el momento de la enunciación, el tiempo se ve disminuido. Como en el siguiente caso:

A coger las flores
de Guadalupe
sube un jardinero
con paso ligero
y sus fervores aviva,
no se le hace cuesta arriba,
que su donaire
al aliento de una voz,
más veloz
se deja burlado el aire.
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁹⁷

Como puede observarse, se relata el milagro del reverdecimiento en el Tepeyac. El juego temporal está en introducir todos los verbos en presente, como si la acción sucediera al tiempo que se canta. Entonces el espectador participa del hecho histórico o milagroso que relata el villancico. Sin la distancia temporal que lo aparta del ritual, el receptor convierte el dogma en experiencia vivencial.

Esta mezcla de temporalidad se refleja entre el momento de la publicación y el tiempo ficcional de la narración. El discurso directo es un recurso temporal que funcionaliza al texto. El villancico construye la ficción a partir de presupuestos estilístico-escriturales que tratan de imitar la voz. Como si fueran los personajes mismos quienes hablaran, así, por ejemplo:

Pronostico que publica
el más florido milagro,
que dize que habrá en las Indias
rosas para todo el año.
Choro 1. Oyes, muchacho
daça uno de ellos!
Ch<oro> 2. No quiero, sino paga de contado
Ch<oro> 1. ¿Di quauto vale?
Ch<or> 2. Vale vn thesoro, vale vn milagro.
(Felipe de Santoyo, Catedral de México, 1690)⁹⁸.

⁹⁷ Para su catalogación, véase I, T1, 1690⁷. Para su transcripción, véase II, 16.

⁹⁸ Para su catalogación, véase Anexo I, Tabla 1, 1690⁸. Para su transcripción, véase II, 17.

No se trata de una conversación real, sino de una reconstrucción estilística de la misma. El discurso dialogado tiene la función de representar una conversación real, aunque sus elementos han pasado por el orden escritural y la elección del autor.

Oralidad y escritura están en consonancia como dos fenómenos que colaboran el uno con el otro. El villancico guadalupano requiere de ambos procesos. Por una parte, la escritura del texto determina sus estructuras conceptuales. Los conceptos son por los procesos de pensamiento propios de la escritura, pero se proyectan gracias a la voz y se difunde su contenido durante su publicación oral. Ambos elementos (componentes textuales y voz) conforman un todo que dota de significados al género. El villancico está expresamente pensado para ser vocalizado durante su publicación ritual. Posee elementos de teatralidad y *performance* extraídos de la liturgia católica, donde el discurso retórico constituye una parte importante de su elaboración. Posee estructuras retóricas y modelos conceptuales propios de la cultura escritocéntrica. Aunque, en definitiva, está expresamente pensado para ser vocalizado durante una representación ritual.

Conclusiones generales.

El recorrido histórico villanciquero sirvió para indagar los inicios del género. Aunque sus orígenes se pueden rastrear desde la Edad Media, son los rasgos distintivos de la producción del siglo XVI los que se implementaron en las obras americanas. Es entonces cuando el villancico comienza a ser producto de la cultura erudita. Estas composiciones musicales sirvieron para amenizar las celebraciones religiosas. Heredero de una larga tradición, el villancico guadalupano se adhiere a las estructuras occidentales. El villancico fue la forma de difundir dogmas entre los recién conversos de la Nueva España, tiene su auge durante el siglo XVII cuando modifica sus rasgos formales.

Las investigaciones musicales se encargaron de clasificar la producción, además de preservar y difundir el conocimiento de las obras. Los trabajos musicológicos fueron la base principal de mi investigación, me permitieron elaborar mi propio catálogo y recolectar poco a poco mi corpus de análisis. Al final del primer capítulo elaboré una división del repertorio debida a sus formas de producción: a) las obras de autor conocido, que se conservan gracias a la edición de pliegos con ciclos de villancicos enteros; b) las obras de autor anónimo, que se conservan en los archivos musicales; y finalmente, c) la producción en latín, que se inicia con la imposición de los oficios divinos por Benedicto XIV.

Si mi principal impulso fue el rescate literario del repertorio de villancicos guadalupanos, mi propósito fue interpretar los textos para develar sus significados. La hermenéutica fue la herramienta que me permitió llevar a cabo dicha empresa, me sirvo de las ideas de tres teóricos. Giambattista Vico (1985) propone que la poesía es el material lingüístico con el que se construye la historia. Así, la retórica fue un recurso al servicio de la religión que buscó establecer un discurso propio para narrar el devenir de los pueblos. Los

estudios de Vico sirvieron de base para el trabajo de Ernst Robert Curtius (2004). Su investigación identifica los rasgos heredados de la antigüedad para establecer las bases de la literatura occidental. Curtius ve a la cristiandad como continuadora de los procedimientos estilísticos del mundo clásico, con sus propuestas elabora una incipiente tópica europea. Erich Auerbach retoma las prácticas de investigación histórica de Curtius. Auerbach elabora una propuesta unitaria en la que propone fórmulas estilísticas sucesivas, debidas a las relaciones transversales entre el mundo pagano, el cristianismo primitivo y el cristianismo medieval.

La tradición interpretativa en la que me detengo es la que se genera en el mundo cristiano. El cristianismo impone sus propios sistemas de interpretación, mismos que interfieren en la constitución de múltiples obras literarias. A partir de las teorías reconstruyo los modelos de significación textual del catolicismo. Los teólogos de la primera cristiandad construyen el arquetipo de interpretación del mundo católico. La tipología retoma los hechos del pasado y los reinterpreta en su presente. El cristianismo primitivo hizo uso tanto de la tradición clásica occidental, como del modelo historicista judaico. Por su afán de datación histórica, el judaísmo sistematizó sus memorias para reconstruir la historia de su pueblo. España retoma ambas vertientes de la tradición occidental: la clásica y la judaica. Con el descubrimiento del Nuevo Mundo los modelos de significación occidental se trasladan a América.

Estas teorías me permitieron establecer mi hipótesis central de trabajo: el análisis de los procesos significativos al interior del villancico está determinado por la teología occidental. La virgen de Guadalupe fue una extensión americana de la mariología occidental, la innovación de su producción literaria consiste en la resignificación de los procesos europeos. Los autores guadalupanos proponen nuevos elementos, mismos que resignifican la

tradición ya existente. Las conceptualizaciones primarias surgen en occidente, pero el contenido integral del villancico se comprende al momento de la singularización a la americana. Reconozco dos procesos de significación en el corpus villanciquero guadalupano: la construcción conceptual a nivel textual debida a la codificación de significados al interior de la obra; así como el momento de la publicación vocalizada del villancico.

En primera instancia revisé las influencias de la teología occidental, así como el funcionamiento y singularización al interior de los textos. Aunque el tema mariano es recurrente en el cancionero español, el repertorio villanciquero novohispano tiene sus propios métodos de significación. El tema guadalupano aporta originalidad por sus circunstancias, aunque esté relacionado con la mariología occidental. El repertorio de villancicos guadalupanos elaboró su propio sistema de significación conceptual, auspiciado por las normas aprobadas del Concilio de Trento. La novedad de la producción americana está en la resignificación de viejos temas teológicos.

El primer apartado develó las influencias agustinas en el repertorio. Esta sección me permitió comprobar que el villancico presenta temas teológicos elaborados bajo formas simples. Las verdaderas elaboraciones intelectuales se realizaban en otros ámbitos, mucho más dispuestos a la disertación de temas complicados. Miguel Sánchez propone el sustento teológico en su obra *Imagen de la Virgen*. En América, las disertaciones teológicas van en sentido contrario a las europeas. La labor apologética de Europa tenía fines eminentemente cristológicos (pp. 37-38), mientras que en América va en sentido contrario al privilegiar la figura de María. Así, los hechos narrados en el Nuevo Testamento prefiguran los acontecimientos guadalupanos. El cristianismo en América sirvió para impulsar la difusión de dogmas mariológicos elaborados. Lo que el villancico realiza es una reducción de las propuestas de Sánchez, abrevia los postulados hasta su mínima expresión.

Sin embargo, la singularización llega de la mano de los jesuitas. El segundo apartado de este capítulo mostró que, la particularización de la producción guadalupana se dio por la influencia jesuita. Los componentes distintivos de la mariofanía guadalupana fueron el motor de arranque, la transubstanciación de las flores se convirtió en el rasgo identitario de la epifanía novohispana. Los jesuitas retoman la tradición guadalupana y en sus sermones magnifican los conceptos teológicos. Sus propuestas se separan de la Patrística y se adhieren a los postulados teológicos emanados del Concilio tridentino: la comparación Eucaristía-Guadalupe y la pintura divina. Los villancicos resumen estos dogmas y presentan imágenes conceptuales de fácil comprensión, retoman la retórica sagrada y aplican sus estructuraciones en forma trivializada. El villancico sólo muestra una parte de la elaboración teológica, únicamente devela el resultado final de las disertaciones teológicas.

Cada uno de estos apartados sirvió para establecer los orígenes de la estructuración conceptual guadalupana. Para el caso de la Nueva España, la mariofanía guadalupana resultó ser la *consumación* de todas las profecías cristianas. Los villancicos guadalupanos recogen el desarrollo de la tradición teológica guadalupana, son la muestra de dogmas acabados. Producto de este capítulo identifiqué tres modelos de conceptualización textual en la producción villanciguera:

- *La producción cultural americana como heredera de la tradición occidental:* el villancico busca incluir a las masas en la historia del mundo cristiano. El carácter histórico del relato guadalupano trata de volver más tangibles los sucesos de modo que el novohispano se reconozca dentro de la historia providencial.
- *Elaboración de exégesis bíblica para sustentar la propuesta teológica guadalupana:* la literatura guadalupana tiene su base simbólica en la teología

occidental, pero el americano encuentra la forma de insertarse en la historia teológica. Miguel Sánchez identifica a la guadalupana como la conclusión definitiva de las profecías testamentarias.

- *Singularización por americanización de la mariología*: separa a la producción guadalupana de la tradición occidental. El repertorio villanciquero muestra la síntesis de la elaboración intelectual jesuita.

El villancico ilustraba los temas teológicos elaborados con anterioridad, estas obras estaban destinadas al total de la población. El alto clero, las autoridades políticas y eclesiásticas, la élite cultural, la alta sociedad y el común del pueblo asistían a los festejos. Así que, los villancicos hicieron uso de ideas precisas para transmitir el dogma guadalupano. La simplificación teológica fue el resultado de esta necesidad, el efecto estilístico fue la presentación de imágenes conceptuales para ilustrar un sistema teológico elaborado con anterioridad.

El soporte en el que se conservan los testimonios guadalupanos tenía una función práctica específica: fue la herramienta material del recitador. Sin embargo, su constitución limitaba su lectura, lo cual volvió elitista su lectura. Este asunto tiene sus ecos en la actual recepción del repertorio guadalupano, no existe una edición completa del repertorio. Considero que la producción del villancico de tema guadalupano es culta. Los textos del villancico son lo suficientemente estilizados como para formar parte del oficio divino. Sus temáticas son eminentemente teológicas y delimitadas por la religión, aunque “la manera de divulgarlos varió [...] esta poesía litúrgica debería llamarse <<paralitúrgica>> porque no es litúrgica, ni por la lengua, ni por el tema, pero entró en ella, a su lado” (Estrada Jasso 2007: 11).

Si bien es cierto que la producción villanciquera se inicia en una cultura intelectual, en la construcción del texto existen algunos valores de la voz. Será el momento de la publicación vocalizada cuando el villancico adquiera la totalidad de sus significados. El capítulo cuatro muestra que el villancico se inserta dentro de los modelos de transmisión oral de los dogmas guadalupanos. Es pensado para una *actio* en la que participan autor, recitador y receptor.

La publicación vocalizada del villancico era un momento único que sólo se daba en el marco de la festividad religiosa. La religión será el marco referencial que delimite su capacidad de acción. Dentro de la estructura de los oficios divinos, el villancico constituía la atracción principal del ceremonial. El orden eclesiástico sigue rigiendo la construcción y producción del conocimiento. Los villancicos estaban determinados por las festividades religiosas y el calendario litúrgico.

Anexo I. Tablas

Tabla 1. Villancicos a la virgen de Guadalupe. Autores de texto

La presente tabla muestra información relevante en torno al repertorio villanciquero guadalupano. Las entradas están organizadas cronológicamente. Para el caso de las obras conservadas en pliego suelto, el orden de aparición corresponde al del manuscrito.

* A partir de la digitalización del Fondo Estrada en Musicat (<http://musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html>). Los documentos digitalizados son partituras de villancicos.

Año	Título	Música		Texto	
		Autor	Referencia	Autor	Referencia
1669	La garza que Juan en Patmos	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 307-308)
1669 ²	Músicos pajarillos	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 308-310)
1669 ³	Unos ciegos que antes fueron	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 307-308)
1669 ⁴	Que llega, que viene, que vuela, que corre	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 312-313)
1669 ⁵	Ah, del valle labradores	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 313-314)
1669 ⁶	Mi señora la reina	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 313-314)
1669 ⁷	Cuando el erizado invierno	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 315-316)
1669 ⁸	Una fuentecilla	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 316-317)
1669 ⁹	Por festejar los Maitines	Francisco López Capillas	—————	Anónimo	(Peñalosa 1988: 318-321)
1690	El mundo se admire	Antonio Salazar	—————	Felipe de Santoyo	(Santoyo 1690) El impreso se localiza en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II; Reproducción (Tenorio 2010:790-791); Fragmentos (Méndez 1938: 24)
1690 ²	¡Hola, a quién digo hola!	Antonio Salazar	—————	Felipe de Santoyo	(Santoyo 1690) El impreso se localiza en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Para transcripción del texto,

					consúltese el Anexo II; Reproducción (Tenorio 2010:792-793); Fragmentos (Méndez 1938: 26)
1690 ³	¡Vengan a ver una zarza!	Antonio Salazar	—————	Felipe de Santoyo	(Santoyo 1690) El impreso se localiza en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II; Reproducción (Tenorio 2010:793-795); (Méndez 1938: 25)
1690 ⁴	Oigan que mi ventura	Antonio Salazar	—————	Felipe de Santoyo	(Santoyo 1690) El impreso se localiza en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II; Reproducción (Tenorio 2010:795-797)
1690 ⁵	Oigan que se aparece	Antonio Salazar	ACMM, Signatura: A0046	Felipe de Santoyo	(Santoyo 1690) El impreso se localiza en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II; Reproducción (Tenorio 2010:797-798); (Krutitskaya 2011: 303) Partitura disponible en: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0046.pdf visto el 22-diciembre a las 14:49
1690 ⁶	En ecos a María	Antonio Salazar	—————	Felipe de Santoyo	(Santoyo 1690) El impreso se localiza en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II; Reproducción (Tenorio 2010:798-799)
1690 ⁷	Como es fiesta de gusto	Antonio Salazar	—————	Felipe de Santoyo	(Santoyo 1690) El impreso se localiza en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II; Reproducción (Tenorio 2010:799-801)
1690 ⁸	Pronóstico que publica	Antonio Salazar	—————	Felipe de Santoyo	(Santoyo 1690) El impreso se localiza en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II; Reproducción (Tenorio 2010: 802-

					803); Fragmentos (Méndez 1938: 28)
1694	Pues al alba aparece	Antonio Salazar	ACMM, Signatura: A0002	—————	*Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0002.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 14:30. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1695	Oigan esta Montea	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla: 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1695 ²	Veamos quién es María.	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1695 ³	Ah del agua	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1695 ⁴	Ah, de las luces	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1695 ⁵	Americanos felices teniendo el retrato	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1695 ⁶	Vaya afuera	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II. Fragmentos (Pérez 2013: 86)
1695 ⁷	Venga la tabla, venga	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II

1695 ⁸	Él es	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1695 ⁹	Qui est tu	Antonio Salazar	—————	Diego de Sevilla y Espinoza	(Sevilla 1695) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752976. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1696	Silgueros remedados	Antonio Salazar	—————	Andrés de Zepeda Carbajal	(Zepeda 1696) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1696 ²	Anegado un humilde	Antonio Salazar	—————	Andrés Zepeda Carbajal	(Zepeda 1696) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1696 ³	Tiende tus frescas alas	Antonio Salazar	—————	Andrés de Zepeda Carbajal	(Zepeda 1696) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1696 ⁴	Permita el sol Polifemo	Antonio Salazar	—————	Andrés de Zepeda Carbajal	(Zepeda 1696) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1696 ⁵	Todos los que profesáis	Antonio Salazar	—————	Andrés de Zepeda Carbajal	(Zepeda 1696) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1696 ⁶	Gerríco alegre, apacible	Antonio Salazar	—————	Andrés Zepeda Carbajal	(Zepeda 1696) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II

1696 ⁷	A la cátedra vienen	Antonio Salazar	—————	Andrés Zepeda Carbajal	(Zepeda 1696) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1696 ⁸	Picado Teotenantzin	Antonio Salazar	—————	Andrés de Zepeda Carbajal	(Zepeda 1696) El impreso se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II. Fragmentos (Pérez 2013: 86-87)
1694	Pues al alba aparece.	Antonio Salazar.	ACCMM, Signatura: A0002.	—————	*Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0002.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 14:30. Para transcripción del texto consúltese el Anexo II. Krutitskaya (2011: 299; 2013:241-242) y Bárbara Pérez (2013: 90) reproducen el villancico completo.
1698	Atención que si copia la pluma	Antonio de Salazar	ACCMM, Signatura: A0003	—————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0003.pdf visto el 22-diciembre a las 14:55. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II. El texto se reproduce completo en Krutitskaya (2011: 300; 2013: 240)
1700	Qué apacible, flamante, dulce alegría	José Lazo Valero	ACCMM, Signatura: A0102. Rearmonizada por Manterola en 1812	—————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0102.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 13:14. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II. Pérez (2013: 93-94) reproduce en su totalidad la obra
1700 ²	Señas ve claras	Antonio Salazar	ACCMM, Signatura: A0047	—————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0047.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 14:45. Publicación modernizada de la partitura en Music of New Spain, Drew Edward Davies, No. 4, drewwarddavies.com/SEÑAS_VE_CLARAS_WEB_EDITION.pdf visto el 26-diciembre-2013 a las 14:42. Fragmentos en Drew Davis (2011: 234). Krutitskaya (2011: 304) reproduce la totalidad del texto. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II

1700 ³	Sobre el primero el cuarto	Antonio Salazar	ACCMM Signatura: A0043	—————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0043.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 13:18. Krutitskaya (2011: 301) reproduce en su totalidad la obra. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1713	Al arma toquen	Antonio Salazar	ACCMM, Signatura: A0037	—————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0037.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 13:35. Krutitskaya reproduce la totalidad del texto (2013: 302). Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II.
1720	Al alba que brilla	Manuel Sumaya de	Catedral de Oaxaca. Signatura 14 49	—————	—————
1720 ²	Al prodigio mayor	Manuel Sumaya de	Catedral de Guadalajara. Signatura CIRMA 04-006	—————	Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II.
1720 ³	Cielo animado	Manuel Sumaya de	ACCMM, Signatura: A0084	—————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0084.pdf , visto el 22-diciembre- 2013 a las 12:50. Krutitskaya edita la totalidad del texto (2011: 312), y las coplas en (2013: 243). Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1721	Cerca de México el templo	Manuel Sumaya de	ACCMM, Signatura A0067	—————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0067.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 12:52. Krutitskaya (2011: 305) reproduce la totalidad del texto. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1725	La bella incorrupta	Manuel Sumaya de	ACCMM, Signatura: A0069	—————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0069.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 13:22. Anastasia Krutitskaya reproduce la totalidad del texto (2011: 307; 2013: 232-233). Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1725 ²	Pues que nace	Manuel Sumaya de	Catedral de Oaxaca Signatura: 49.36.4	—————	

1725 ³	Quién es aquella paloma	Manuel de Sumaya	ACCMM, Signatura: A0070	————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/est rada/A0070.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 12:54. Krutitskaya (2011: 308) reproduce la totalidad de la obra. Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1728	Ya se eriza.	Manuel de Sumaya.	ACCMM, Signatura: A0072.	————	* Recuperación del texto a partir de: http://musicat.unam.mx/nuevo/est rada/A0072.pdf visto el 22-diciembre- 2013 a las 13:10. Reproducción total del texto en Pérez (2013:91-92); (Krutitskaya 2011:310). Hay edición moderna de la partitura (Tello 2013:255-259). Para transcripción del texto, consúltese el Anexo II
1757-1760	El golfo de la culpa	Matteo Tollis de la Roca	ACCMM Signatura: I, Leg Cb 36	————	Recuperación del texto a partir de: Edición modernizada de la partitura (Pérez 2013: pp.288-304); Para transcripción del texto consúltese el Anexo II

Tabla 2. Responsorios para las festividades de Nuestra Señora de Guadalupe. Con autor de metro músico.

Oficio	Obra	Autor
Maitines	Invitatorio. <i>Sancta María dei genitrix</i>	Estructura original para los Maitines de 1756. Ignacio de Jerusalem ACCMM. Con variaciones de: Ignacio de Jerusalén 1769 (Russell 1997); Antonio Juanas 1799; Manuel Arenzana 1792-1810; Francisco Delgado 1814-1817 (Serrano 2004; IX-XV)
	Himno. <i>Quam terra puntus</i>	
Vísperas	<i>Dixit Dominus</i> . Salmo 109	Francisco Delgado 1817
	<i>Laetatus sum</i> . Salmo 121	Francisco Delgado 1817
	<i>Lauda Jerusalem</i> . Salmo 147	Francisco Delgado 1817
	Himno. <i>Ave Maria Stella</i>	Francisco Delgado. 1817. ACCMM Signatura: A0612.04
	<i>Magnificat</i>	Francisco Delgado. 1817. ACCMM.
	<i>Misa de Guadalupe de sexto tono</i>	Anónimo, ACCMM, miscelánea, Leg. Dd118

Anexo II. Transcripción del corpus

Revisión crítica en torno al villancico guadalupano

Con la separación de temas, el cancionero español se bifurca en dos tipos de composiciones: profanos y religiosos. Los villancicos religiosos son composiciones cultas escritas para eventos especiales y delimitados temáticamente por la religión. Este tipo de composición cultas ha pasado por el filtro de la escritura. Los villancicos están elaborados desde una cultura erudita, están pensados desde la escritura (tanto textual como musical).

En la Nueva España, el villancico religioso fue empleado dentro de las celebraciones litúrgicas más importantes. El repertorio guadalupano se afilia al villancico religioso, el uso y función clerical lo alejan de las características populares. El villancico guadalupano no forma parte del corpus popular, retoma la tradición y sus características estructurales, podría decirse que: “el villancico religioso que se utilizó en la liturgia desde el siglo XVI responde a una realidad — y a veces una forma y estructura musical— muy diferente a la de la mayoría de los contenidos en los cancioneros cortesanos, por lo que su estudio debe abordarse de manera muy distinta” (Hurtado 2006:46).

El villancico religioso novohispano del siglo XVII varía para ajustarse a su entorno solemnizado. Las composiciones musicales de estos villancicos tienen un desarrollo particular, ya no se trata de cancioncillas cantadas, sino que “aumentan en número de versos y variantes estructurales, como la división del estribillo en introducción a pocas voces y responsión” (Hurtado 2006: 48). Estas variaciones musicales ocasionan alteraciones en el texto, dado que las licencias musicales permiten al compositor alterar la estructura literaria del villancico. Este hecho es de primordial importancia si se considera que son las partituras uno de los testimonios que se transmite de la tradición textual.

Acopio de fuentes

La primera parte de este anexo presenta la transcripción de pliegos con ciclos enteros de villancicos. Me ha sido imposible localizar el ciclo atribuido a López y Capillas. Por tanto, me ciño a la edición propuesta por Peñalosa (1988: 308-321). El ciclo de Felipe de Santoyo, se transcribe a partir del impreso localizado en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. En el caso de Diego de Sevilla y Andrés de Zepeda, edito los textos a partir de los testimonios resguardados en la Biblioteca Palafoxiana. En cuanto a la reconstrucción desde las partituras: existen algunos estudios musicólogos que han rescatado el villancico como una forma paralitúrgica de representación musical. Estos estudios están enfocados en el rescate de las partituras, su finalidad es la modernización de la notación musical. Aunque existen algunas ediciones modernas de las partituras, reproduzco a partir de los documentos digitalizados en el proyecto MUSICAT.

Anastasia Krutitskaya (2011) realiza un rescate filológico de las obras resguardadas en el ACCMM. Ella rescata 11 de los villancicos guadalupanos que se encuentran en el Fondo Estrada. Conocí su estudio en la etapa final de la presente investigación, sigo de cerca su trabajo. Sin embargo, por cuestiones de tiempo me ha sido imposible incorporar muchas de sus observaciones.

El método a seguir

El presente trabajo no intenta ser una edición exhaustiva del repertorio guadalupano. Presento una transcripción que permita al lector obtener la mayor información posible en torno al repertorio de villancicos guadalupanos del periodo virreinal. Esta transcripción tiene como finalidad reproducir un momento de la transmisión. Edito los textos a partir de un *codex unicus*: la partitura que sirvió para la representación de los maitines en una fecha determinada, así como los pliegos de villancicos con ciclos enteros.

Enfrentarse a una partitura significa, de entrada, problemas en la constitución del texto poético. Ninguno de los documentos conservados presenta un texto escrito de corrido en un papel. La mayoría de las coplas pueden reconstruirse siguiendo la partitura, es posible reconstruir su texto siguiendo las indicaciones corales. Se puede seguir la secuencia del texto cantado saltando de voz en voz y de sistema en sistema (es decir, de renglón en renglón). Sin embargo, el estribillo presenta sus propias dificultades. En la mayoría de los casos se encuentran dos, tres y hasta cuatro folios con oraciones que hay que unir; o pequeños fragmentos, que por licencia musical se repiten. Incluso las pequeñas frases inconexas están separadas por signos que indican silencios y repeticiones.

Un sistema en particular me permitió identificar la construcción de los estribillos. Así como la estructura literaria interna de los villancicos ya estaba constituida desde muy temprano, la forma musical del responsorio tiene un modelo determinado para la incorporación de coro y voces solistas. Gracias a esta estructura, predeterminada por el oficio divino, pude reconstruir el estribillo de cada villancico. Retomo el esquema de Nelson Hurtado (2006: 69) para demostrar el punto:

Villancico	
Estribillo	-Introducción o tonada (Solista o Dúo)
	Responsión (Todas las voces)
Copla	Copla (Sólo, Dúo o Trío)
Estribillo	Responsión (Todas las voces)
Copla	Copla (Sólo, Dúo o Trío)
Estribillo	Introducción + Responsión (todas las voces)

Como puede notarse, los estribillos se dividían en dos secciones: la introducción, cantada por una voz solista; y la responsión, ejecutada por todas las voces. Así, en la partitura es fácil identificar el segmento del texto que corresponde a cada parte. Al inicio de cada sistema se anota la tesitura del cantante, o bien se da la indicación de que dicho fragmento debe ser cantado por todo el coro. Este cuadro me permitió identificar cada una de las partes en que se dividía el estribillo y reconstruirlo en su totalidad.

En cuanto a la transcripción, respeto las grafías originales de cada testimonio. Propongo una transcripción literal del *codex unicus*. Mantengo los cultismos y desato las pocas abreviaturas presentes. La separación de las palabras intenta reflejar los usos del momento. Mantengo la puntuación original cuando el sentido de los textos no se altera significativamente. Todo con la finalidad de transcribir, lo más fielmente posible, un momento de transmisión en la tradición textual. La reconstrucción del aparato crítico la retomo del trabajo de Mariana Maserà (2012), considero los siguientes puntos:

1. Organización de los villancicos: organizo los villancicos en estricto orden cronológico, del más antiguo al más cercano en fechas. A cada uno de los villancicos le asigno un número de entrada, las entradas son sucesivas sin importar si pertenecen a un ciclo completo o son obras sueltas.
2. Aparato crítico en el que se incluye: localización de la fuente; estado de conservación del manuscrito; comentario sobre la estructura poética y, en su caso, las dificultades de la transcripción; las antologías que se han encargado de transcribir las partituras (en ausencia de publicación de los textos); estudios realizados sobre la obra, así como aquellos que la reproducen parcialmente.

3. Aclaración de términos y personajes para facilitar la comprensión de los significados en el texto. El lector podrá consultar la lista de diccionarios empleados en la sección correspondiente a la bibliografía.
4. Aparato de variantes: cuando las obras han sido publicadas parcial o totalmente en ediciones modernas. La referencia marca la variante seguida de un corchete y el nombre del Autor, así por ejemplo “ejemplo] Estrada”.

A continuación, enlisto las obras referidas en el aparato de variantes:

- Drew Edward Davies (2011), “Villancicos de la Ciudad de México para la Virgen de Guadalupe” en *Early Music*, Vol. 39, No. 2, Oxford Journals.
- Andrés Estrada Jasso (2007), *El villancico virreinal mexicano. Siglo XVII. Villancicos Barrocos*, Vol. II, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Archivo histórico del Estado, pp. 283-296.
- Anastasia Krutitskaya (2013), “Los villancicos de Nuestra Señora de Guadalupe que se cantaron en la catedral de México de 1694 a 1728” en Claudia Parodi, Manuel Paredes y Jimena Rodríguez (eds.), *La resignificación del Nuevo Mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*, Madrid, Iberoamericana- Verveut, pp. 227-248.
- Alfonso Méndez Plancarte (2005), *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, Tomo II, México, UNAM, pp. 205-211.
- Joaquín Antonio Peñalosa (1988), *Flor y Canto de poesía guadalupana. Siglo XVIII*, México, JUS, pp. 307-323.
- Pérez Ruíz, Bárbara (2013), “La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en Nueva España” en Aurelio Tello (Coord.) *Humor, pericia y*

devoción: Villancicos en la Nueva España, Col. Ritual Sonoro Catedralicio,
México, CIESAS, pp. 69-94.

Edición de pliegos

I. Letras que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México en los Maitines de la Aparición de la Santísima Imagen de la virgen María Madre de Dios de Guadalupe, que se fundó y dotó de los bienes del Capitán Pedro López de Covarrubias, por su alma, y como su albacea el doctor Bernardo de Quesada Sanabria, cura propietario por su majestad del Sagrario de dicha Iglesia. Compuesta en metro músico por el racionero y maestro de capilla de esta Santa Iglesia, El Licenciado Francisco López y Capillas. Con licencia. En México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1669⁹⁹.

Nocturno Primero [1] Villancico I

La garza que Juan en Patmos,¹⁰⁰
águila¹⁰¹ vió remontada,
que de todo el Sol¹⁰² vestida
con los astros se estrellaba;¹⁰³
águila¹⁰⁴ presta la sigue
del águila mexicana
natural hijo¹⁰⁵ heredero
de sus plumas y sus alas.
Juan, afinando la vista,
en la luz¹⁰⁶ hermosa y clara,
que de idolátricas sombras
las densas tinieblas rasga.

Estribillo

Dale caza, dale caza,
que de una Laguna
sus vuelos levanta,
y a esa cumbre al instante
se vuela la garza¹⁰⁷.

⁹⁹ Al respecto de su ubicación Peñalosa comenta: “Esta composición pertenece al siglo XVIII —que en fotostática nos obsequió generosamente de sus tesoros, el escritor e historiador Don Guillermo Tovar de Teresa, cuando ya habíamos publicado la poesía guadalupana de esa centuria—, la incluimos en este tomo relativo al siglo XVIII para que no queden en el olvido estos hasta hoy los más antiguos villancicos guadalupanos, no ostentan el nombre del poeta, sino sólo el de quien compuso la música. Los hemos transcrito en grafía y pu{ntuación actualizada” (1988: 321). El editor no proporciona la descripción sobre el soporte y las condiciones del original. Transcribo textual de la obra de Peñalosa (1988: 307-323) al no localizar el testimonio conservado.

¹⁰⁰ Patmos] Estrada.

¹⁰¹ Águila] Estrada.

¹⁰² sol] Estrada.

¹⁰³ estrellaba.] Estrada 2007.

¹⁰⁴ Águila] Estrada 2007.

¹⁰⁵ hijo,] Estrada 2007.

¹⁰⁶ Luz] Estrada 2007.

¹⁰⁷ Garza] Estrada.

Mas ya le da alcance¹⁰⁸
y, de lance en lance,
el águila generosa
a sus ojos se rinde
como la paloma;¹⁰⁹
y de la garza graciosa
que le ha rendido,
el lugar le señala, para su nido.

Coplas

La basa¹¹⁰ asienta y da traza
De su gusto, a la medida,
dónde una deidad fingida
pretendió asentar su basa.

Era una loba sangrienta
que va desterrada al fuego,
y para ganarle el juego,
María la basa asienta¹¹¹

Procede con eficacia
Juan, perdiendo los temores,
buscando ajenos favores
con las alas de su gracia.
Dale caza, dale caza, etc.

[2] Villancico II

Músicos¹¹² pajarillos
alegres cantan,
y al rayito del sol
que brilla, que luces, que halaga,
saludan al alba.
Un pasajero¹¹³ admirado
curioso a escuchar se para
y repara
en que una voz le ha llamado.
A la cumbre¹¹⁴ de un monte
volando sube¹¹⁵
y a sus ojos el alba
se le descubre.

Estribillo

Con las nuevas al punto

¹⁰⁸ alcance] Estrada.

¹⁰⁹ Paloma] Estrada.

¹¹⁰ “Basa. s. f. El assiento [*sic.*] que guarnéce [*sic.*], y en que estriba y afirma la colúna [*sic.*], estátua [*sic.*], ù otra cosa. Viene del Latino *Basis*, que significa esto mismo” (Diccionario de Autoridades 1726)

¹¹¹ sienta] Estrada.

¹¹² 1. Músicos] Estrada.

¹¹³ 2. Un pasajero] Estrada.

¹¹⁴ 3. A la cumbre] Estrada.

¹¹⁵ sube,] Estrada.

se va un Pastor,
que el amor¹¹⁶
favoreciendo su celo,
le presta uno y otro vuelo¹¹⁷
a las crespas olas de la Laguna
viendo que vuela calzado de plumas
juguetonas y ufanas,
le hacen sus cristales
la puente de plata.

Coplas

La nueva pura y sencilla
escucha el Pastor benigno,
cariñoso en el halago,
mas en persuadirse tibio.

Recato de la prudencia
halló a su excusa el estilo,
que al obrar como prudente
no acredita de remiso.

Aunque de tan grande Reina
no fue embajador altivo,
el que la nueva le intima
diligente Paraninfo.

Pues a su voz obediente
en sí mismo recogido,
no le extraña lo severo
porque lo endulza el cariño.

Músicos pajarillos, etc.

[3] Villancico III

Unos ciegos que antes fueron
cursantes de humanas letras
y por la falta de vista
murmuran, como se rezan.
De los que Maitines venden
a las puertas de la Iglesia,
por cantar un jugueteillo¹¹⁸
quieren hallarse en la fiesta.
De versos jugar pretenden,
que son extremos poetas,
y a sus gomecillos¹¹⁹ mandan
que les repitan las letras.

Estribillo

Alerta, alerta,

¹¹⁶ amor,] Estrada.

¹¹⁷ vuelo;] Estrada.

¹¹⁸ “Juguete. Se toma también por canción alegre y festiva. Lat. *Festiva cantiuncula*” (Autoridades 1734).

¹¹⁹ “Gomecillos. s. m. Lo mismo que Lazarillo de ciego” (Autoridades 1734)

cuidado con la letra,
no seamos topos¹²⁰,
que si no lo tenemos
daremos de ojos¹²¹.

Coplas

1. astros pulchrior est, illa
maris Stella.

Fateor amnium illorium
esse pulcherrimam.

2. M

3. matutinam agnovit
Ioannes de Diego,
quando iuxta paludem
petebat Mexicum.

4. M

1. Muchas emes son esas,
Ciego aturdido,
Cómase unas poquitas
Por San Francisco.

2. Oh

3. Oh que lindo por cierto,
bastan latines,
coméreme las emes
y haré un eclipse.

4. S

1. Salto Brinco de gusto
de que a la Criolla
haya quien construya
dulce memoria.

2. A

3. Ama Bernardo
tanto su pura imagen,
que ahora solo trata
de sus cantares.

4. S

1. Su desvelo muestra
su devoción
y que en ella tiene
todo su amor.

2. R.

3. Reciba del Prelado
diez bendiciones,
que es para indulgencias
propia noche.

¹²⁰ Topos. Metaphoricamente [*sic.*] se llama la persona, que tropieza en qualquier [*sic.*] cosa, ò por cortedad de vista, ò destiento natural. Lat. *Talpa*” (Autoridades 1739).

¹²¹ “Phrase [*sic.*] que significa tropezar en algún inconveniente o precipicio [*sic.*], al tiempo que se ponían con ánsia [*sic.*] los medios para conseguir algún fin. (Autoridades 1732: *sub voce* Dar de ojos).

4. E

1. En la Ribera ilustre
de esa Laguna,
con mi barquilla ha dado
mi pobre musa.

2. A

3. Aquí pare juguete,
que mi Pastor
a los ciegos echa
su bendición.

Estribillo

Victor¹²², victor, que el juego
ha estado lindo,
bien merecen los ciegos
les den un Victor.

Nocturno Segundo **[4] Villancico I**

Estribillo

Que llega, que viene, que vuela, que corre
por el aire una Reina,
como mil flores.
A Guadalupe, a Guadalupe,
que aguarda, que llega, que espera, que sube
por el cerro, por el cerro,
qué lindo, qué bueno, un milagro divino
de los cielos hermosos el más florido.

Coplas

La Virgen de Guadalupe,
del pincel que la descifra¹²³,
es una Madre de Dios
perfecta, según la pintan.
Por las ondas mexicanas
navega, y toda divina,
no de las aguas, de las estrellas
todo su manto salpica.

El valle es una floresta,
y aunque a Roma no camina,
por su romería del cielo
es Imagen peregrina.
De día su aparición

¹²² “Victor s. m. Interjección de alegría [*sic.*], con que se aplaude à algun [*sic.*] sugeto [*sic.*], ù alguna accion [*sic.*]. Dicese [*sic.*] mas comunmente [*sic.*] *Vitor*, por suavizar la pronunciación. Es voz Latina” (Autoridades 1739).

¹²³ “Descifrar. Se usa tambien [*sic.*] por intercalar lo óscuro [*sic.*], y que tiene inteligencia dificil. Latín *Obscura explicare, interpretari*” (Autoridades 1732).

fue, y por cosa sabida
para México, el milagro
que fue sólo al Ave María.
Que llega, que viene, etc.

[5] Villancico II

Estribillo

Ah, del valle labradores
de las comarcas vecinas,¹²⁴
las espinas
que logran vuestros sudores
ya son flores
de la Rosa más hermosa
que en vuestro valle ha nacido;
si es milagro el más florido,
sígalo la misma Rosa¹²⁵.

Coplas

Amante Nazareno¹²⁶
dice que a su querida Esposa
que es, entre espinas, la Rosa
por libre de su veneno.
Hoy viene el favor más lleno,¹²⁷
pues en vez de las espinas,
jazmines y clavelinas¹²⁸
dan a la Rosa Colores.
Ah del Valle, etc.

Envidioso el firmamento
del manto mucho mejor,
en cambio de cada flor,¹²⁹
estrellas diera¹³⁰ sin cuento,
Con humilde rendimiento
*ofrece de sus esmeros*¹³¹
para el manto los luceros
y el sol da sus resplandores.
Ah del valle, etc.

¹²⁴ vecinas:] Estrada.

¹²⁵ Estrada omite los últimos dos versos.

¹²⁶ Narciso] Estrada.

¹²⁷ llano:] Estrada.

¹²⁸ claveles] Estrada. Al respecto de “Clavelina. s. f. p. Ar. La planta o mata que produce los claveles” (Academia Usual 1780).

¹²⁹ flor] Estrada.

¹³⁰ diere] Estrada.

¹³¹ Peñalosa omite estos dos versos. Aparecen en Estrada.

[6] Villancico III

Estribillo

Mi señora la reina
de Guadalupe,
mis comillas de chanza¹³²
escuche, escuche,
oiga mi Reina,
quede en su casa este día
es todo fiesta.
Vaya de gracia,
mas no sino el alba
va de rumores,
que María este día
se anduvo de flores.

Coplas

Señora la mi Señora
aunque es corriente su Gracia
su Imagen, no se niegue
que Dios le dio linda manta.

Echado por esos montes
como si fueras serrana,
aunque su casa es el cielo,
andaba buscando casa.

Una ermita, por milagro,
en Guadalupe se halla
donde toda su pureza
se está mirando de estampa.

Soberana maravilla
de los cielos trasladada
fue la suya, y siendo copia,
hoy su original nos pasma.

Nocturno III

[7] Villancico I

Cuando el erizado invierno
de nieves la tierra cubre
de modo que el sol se esboza
de la felpa de las nubes;¹³³
entre unas esquivas peñas
tantas rosas se producen,¹³⁴
que el invierno se desmiente,
pues como verano luce.

¹³² “Chanza. s. f. Dicho burlesco, festivo [*sic.*], y gracioso, à fin de recrear el ánimo ù de exercitar [*sic.*] el ingénio [*sic.*]” (Autoridades 1729).

¹³³ nubes,] Estrada.

¹³⁴ producen] Estrada.

Estrillo

A coger las flores
de Guadalupe
sube un jardinero
con paso ligero¹³⁵
y sus fervores aviva,¹³⁶
no se le hace cuesta arriba,
que su donaire
al aliento de una voz,¹³⁷
más veloz
se deja burlado el aire.

Coplas

Rosas coge y agavilla,
frescas, suaves, olorosas,
y en esa copia de rosas
hallará una maravilla.

Una primavera nueva
lleva, porque así conviene,
sin saber lo que se tiene,
con saber lo que se lleva.

Diligencias advertidas
las escudriñan con veras¹³⁸
y, aunque ellas son verdaderas,
se tocan como fingidas.

Recata las rosas bellas,
si de un pretexto obligado,
y al mostrarlas recatado
hace a todas ver estrellas.

La maravilla es preciosa,
que entre las rosas se vió;
pues mira, el que las cogió,
hoy de Jericó la rosa.

A coger, etc.

[8] Villancico II

Estrillo

Una fuentecilla
de gusto salta,
y a María con su risa
el agua le baila
y, aunque bulliciosa,

¹³⁵ ligero,] Estrada.

¹³⁶ aviva;] Estrada.

¹³⁷ voz] Estrada.

¹³⁸ veras,] Estrada. Al respecto de “Veras. s. f. Usado siempre en plural, significa la realidad, verdad, y seriedad en las cosas, que se hacen, ù dicen, ù la eficacia, fervor, y actividad, con que se executan [*sic.*]” (Autoridades 1739).

es tan milagrosa
que tengo por cierto
que con ser de Guadalupe
es fuente de remedios,
que de sus aguas,
aunque es escaso el raudal,
los favores derraman.

Coplas

En el margen de su arena,
humilde y cortés admira
el explorador dichoso
de las luces de María,
la hermosura del objeto
que le encoge y que le anima,
y sus rendidas excusas
le fueron bien admitidas.

Las señas le da segura
en abundancia florida,
que con él gasta en las flores
la que tierna le acariña.
No es dudable que la fuente
sus favores participa
y que ufana los reparte
la salud se comunica.

A quien el agua no falta
al paso de agradecida.
Que al doliente que le busca
el agua le es medicina.
Miren que ligera bulle,
qué el contento con que brinca,
a la que es fuente sellada
a das gracias nos convida.

Una fuentecilla, etc.

[9] Villancico III

Ensaladilla

Por festejar los maitines
entran de gusto y de chanza,
varios coros, que esta Letra
ha de ser una ensalada.
Los que son en Guadalupe
pescadorcitos de caña
que ha pescar un juil dos horas,
como bobillos aguardan.
con instrumentos templados
unos bailan, otros cantan,
y el que comienza les dice
con voz dulcísima y clara:

Estríbillo

Corra la chanza,
ruede el placer,
al son del Canario¹³⁹
tocádmelo bien.

Canario

Desempeñe un canario la fiesta
en gorjeos y dulces cantares,
que cantar de María las glorias
es canto con gracia y donaire.

De sus ojos graciosas las niñas,
a Bernardo le miran amante,
que a sus pechos viene volando
porque en ellos pretende abrigarse.

Al reclamo del gusto venimos
a tocar de la fiesta los gajes¹⁴⁰,
que en dulzura nos libra María
y en boletas¹⁴¹ Bernardo reparte.

En las olas volubles del río
que en espejos desata cristales,
los cendales¹⁴² y cañas dejamos
por lograr esta noche este lance.

Legó un sacristán al puesto
y con sazónada gracia
la mano dio a la vihuela
sin dejar a las campanas.

Chanza

La noche de fiesta miro
y no me admiro
de ver tanta luz en ella,
pues con una y otra estrella.
María luces le presta
y por entrar en la fiesta
que el gusto me hace cosquillas,
repiquen y tañan y toquen las campanillas.
Miro el mucho regocijo
de que colijo,
según ahora pensaba,
que antes de mucho una Octava

¹³⁹Canario. Tañido músico de cuatro [*sic.*] compases, que se danza haciendo el són [*sic.*] con los pies, con violentos y cortos movimientos. Covarrubias dice se llamó así [*sic.*] por haver [*sic.*] trahído a España esta danza los naturales de Canárias [*sic.*]” (Autoridades 1729)

¹⁴⁰ “Gages. Se llama también [*sic.*] lo que se adquiere por algún empleo, además del salario o sueldo señalado; o lo que no se considera como sueldo o salario” (Autoridades 1734)

¹⁴¹ “Boletas. Se llaman en algunas Provincias unos papelititos pequeños [*sic.*] que se hacen y cortan, en los cuales [*sic.*] se embuelve [*sic.*] una porción [*sic.*] corta de tabáco [*sic.*], que valga un cuarto [*sic.*], y se van minorando conforme se puja y sube la renta: y estas las ponen à vender en las tiendas de los lugares, lo que llaman vender por menor, y es en lo que suele tener ganancia [*sic.*] el Arrendador [*sic.*]” (Autoridades 1726)

¹⁴² “Cendales. Se llaman los algodones del tintero” (Autoridades 1729).

ha de celebrar mi musa,
el trabajo no se excusa;
mas para hacer mis letrillas
repiquen y tañan, etc.
Sé tocar y si tocare
Sin que repare
colocación mi donosura¹⁴³,
dará de la confitura
con sumisión y decoro
a los sirvientes del Coro
y en dándoles peladillas¹⁴⁴,
repiquen y tañan, etc.
Al punto dos orejanos
la suya también encajan,
que aquella noche los negros
volaron fuera de casa.

Chanza¹⁴⁵

Esta es la tonadilla
y este es el tono,
que en aqueste juguete
cantamos todos.

Coplas

Desde golilla¹⁴⁶ a bonete¹⁴⁷
han de entrar
y cantar,
que está el mundo de gaudete¹⁴⁸.

No será confusa tropa¹⁴⁹,
mas de reis¹⁵⁰,
de venir
los sirvientes a la sopa.

La iglesia en tanta memoria
y placer,

¹⁴³ “Donosura. s. f. Donaire [*sic.*], chiste, gracejo” (Autoridades 1732)

¹⁴⁴ “Peladillas. s. f. Almendras confitadas y lisas redondas” (Autoridades 1737).

¹⁴⁵ “Chanza. Vale también Letrilla, Villancico ò Tono festivo, para cantar en alguna festividad. Puede venir de alguna canción cuyo diminutivo en cancioneta. Lat. Cantiuncula, o.” (Real Academia Española 1729, sub voce chanzoneta).

¹⁴⁶ “Golilla. s. f. Cierta adorno hecho de cartón, aforrado en tafetán o otra tela, que circunda y rodea el cuello, al qual [*sic.*] está unido en la parte superior otro pedazo que cae debaxo [*sic.*] de la barba, y tiene esquinas a los dos lados, sobre el qual se pone una valona de gasa engomada o almidonada” (Autoridades 1734)

¹⁴⁷ “Bonete. s. m. Cobertura [*sic.*], adorno de la cabeza [*sic.*], que trahen [*sic.*] regularmente los Eclesiásticos Colegiáles [*sic.*] y graduados [*sic.*]. Es de várias [*sic.*] figuras [*sic.*] con quatro [*sic.*] picos que salen de las quatro [*sic.*] esquinas, y unos suben à lo alto, como en los de los Clérigos, y otros salen hácia [*sic.*] afuera, como los de los graduados [*sic.*] y Colegiáles [*sic.*]” (Autoridades 1726).

¹⁴⁸ “Gaudete s. m. Lo mismo que *Gaudeamus*. Gaudeamus. s. m. Voz Latina, que usurpada en nuestra Lengua significa fiesta, regocíjo, comida y bebida abundante” (Autoridades 1734: *sub voce* Gaudeamus).

¹⁴⁹ “Tropa. s. f. La gente Militar, ù de guerra, Infantes, ù de acaballo, à distincion de los Paisanos” (Autoridades 1739).

¹⁵⁰ “Reis, moneda de Portugal que 85 hacen dos reales de vellón. (Terreros y Pando (P-Z) 1788).

es de ver
que es de alegría, pepitoria.
Si al coro vuelvo, es un cielo
en amor,
que el fervor
al paso luce del celo.
De la obvención¹⁵¹ no defraudes
Lo que ves,
Que después
Cantarás por ella Laudes.
Buenas noches, como ésta
nos de Dios,
dos a dos,
que son lindos días de fiesta.
Esta es la tonadilla, etc.

II. VIILLANCICOS/ QUE SE CANTARON/ En la Santa Iglesia Metropolitana de MEXICO:/ en los Maytines de la APARICION DE NUESTRA SEñORA/ DE GUADALUPE/ Escríbelos D. Phelipe de Santoyo, Criado del Excelentissimo Señor Conde de Galve, Virrey, y Capitan General desta Nueva-/ España à quien humilde los dedica, y officioso los consagra./ Compuestos en Metro Musico: Por Antonio de Salazar, Maestro de Capilla de dicha santa Iglesia/ En MEXICO: Por los Herederos de ña Viuda de Bernardo Calderon. Año de 1690¹⁵².

Ex<elentísimo>. Señor

A vosotros son de derecho competentes
Excelso Conde, Aquestos rendimientos
después de la que â mi me da instrumentos
para hazer sus elogios y cadentes.
Las Selvas dieron frutos, y exelentes
â las Silvas le doy lauros atentos,
para que ya â su sombra, â sus alientos
laHypocrene me de de sus vertientes.
Fuente de aguas vivas en MARÍA
estampa, y sacro tronco que â las ojas
delVerbo en carne humana el fructo fia
Ella libra del mar de las congojas,
y pues de rojas flores se escupia
sean mi Patrocinio flores (Roxas.)

¹⁵¹ “Obvención. s. f. Provecho casual, o que sobreviene al principal útil de alguna cosa” (Autoridades 1737).

¹⁵² En el año de 1938, Alfonso Méndez Plancarte publica un estudio con fragmentos de la obra de Felipe de Santoyo (Méndez 1938; 205-216). Años después, estos fragmentos aparecen en su antología de *Poetas Novohispanos* (2005: 205-212). Gracias al trabajo de Méndez Plancarte, este es el ciclo de villancicos más conocido y difundido por la crítica. Andrés Estrada publica algunos de estos villancicos en su Antología de *El villancico virreinal Mexicano* (2007: 291-295). Sin embargo, la primera edición completa de este ciclo se presenta en la obra de Tenorio (2010: 790-803). Reproduzco a partir del impreso localizado en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo la signatura: OCOG BT660 R4 R3. Agradezco a la Dra. Anastasia Krutitskaya por proporcionarme el material en formato digital. Los pasajes en cursivas aparecen en la transcripción fragmentaria de Méndez Plancarte.

Ex<elentísimo>. Señor
B.L.P de V. Exelencia su mas rendido criado
Don Phelipe de Santoyo

Primero Nocturno
[10] Villancico I

Estríbillo

*El mundo se admire,¹⁵³
el cielo, las aves, los ángeles y hombres;¹⁵⁴
suspendan los ecos; repriman las voces,
que en la Nueva-España
de otro Juan se oye
Apocalipsis nuevo,
aunque son distintas
las revelaciones¹⁵⁵
Oigan sin mirarlas:
no es dicha para todos que se goze.*

Coplas

*De América en el desierto,
y en lo escabroso de vn monte¹⁵⁶
Patmos de la Nueva España
otro nuevo Juan se esconde.*

*Recién plantada la Iglesia,
à sus primeros albores,
vió una visión toda luces
contra gentílicas¹⁵⁷ noches.*

*Grande señal en el cielo
de Guadalupe¹⁵⁸ descoge
una concepción¹⁵⁹ en rosas
que al pie de los ídolos pone.¹⁶⁰*

*Que si el otro vio al dragón,
éste de profanos Dioses
la Madre por quien respuestas
daban engaños fitones¹⁶¹.*

*La que Juan vio, fue con alas;
ésta¹⁶² las mismas compone
para sombra à mexicanos
por su escudo, y sus blasones.*

La que Juan Vio fue con gala

¹⁵³ admire;] Méndez.

¹⁵⁴ el Cielo, las Aves, los Ángeles y Hombres] Méndez.

¹⁵⁵ revelaciones! ...] Méndez.

¹⁵⁶ Monte] Méndez.

¹⁵⁷ Gentílicas] Méndez.

¹⁵⁸ Guadalupe,] Méndez.

¹⁵⁹ Concepción] Méndez.

¹⁶⁰ pone;] Méndez.

¹⁶¹ Fitones] Méndez.

¹⁶² Ésta] Méndez.

de aquel, que es fanal del orbe
y estotro entre Sol y Rosas
ojas, y rayos conoce.

Las estrellas a docenas
observó el Aguila noble,
y estotro Juan en un lirio,
iman à su patria y norte.

*La visión dize que el punto
con la Luna¹⁶³ adorna porque
con las luces de MARIA
no tenga veneraciones:*

*Porque si el gentil¹⁶⁴, en viendo
luna¹⁶⁵ nueva haze oblaçiones¹⁶⁶,
viéndola al pie de MARIA
las víctimas se le borren.*

*Si la señal à el desierto
voló, presumo que entonces
fue para formar de humildes
los más grandes de su corte.*

La visión que Juan atiende
en su mente admiraciones
halla, y en estotro Juan
campo que copiar de flores.

[11] Villancico II

Estríbillo

*Ola, a quién digo, ola¹⁶⁷;
mirad, zagales¹⁶⁸, que en aquel cerrillo
floreçen las piedras
se ilustran riscos,
y de la América Tabores
con vn Juan Diego, sin Pedro y sin Cristo.*

Coplas

Otro Tabor¹⁶⁹ soberano
en la Nueva España ha dicho,
sin serlo el mayor excesso
que es natural prodigio.

MARIA de Guadalupe

¹⁶³ Luna] Méndez.

¹⁶⁴ Gentil] Méndez.

¹⁶⁵ Luna] Méndez.

¹⁶⁶ “Oblacion s. f. Ofrenda y sacrificio que se hace a Dios. Viene del Latino *Oblatio*, que significa esto mismo” (Autoridades 1737).

¹⁶⁷ —¡Hola, a quien digo, hola!] Méndez.

¹⁶⁸ “Zagales s. m. El mozo fuerte, animoso, y valiente” (Autoridades 1739).

¹⁶⁹ “Tabor. Fr. Thabor, o tabor. Lat. Thabor, vel tabor: metafóricamente se toma por la suavidad y dulzura de la oración, por la alusión a haberse transfigurado el Salvador en el Monte Tabor que estaba en Judea, a los confines de la Tribu de Isacar. Así se dicen en la Mística: el que quiere acompañar a Christo en el Tabor, es menester que no le deje solo en el Calvario” (Terreros y Pando 1788).

a Juan le mostró el vestido
de los ampos¹⁷⁰ de la fee
contra el ciego gentilismo.

Resplandecer como el Sol
se atiende en aqueste risco,
y no es mucho si es su rostro
cristal en que se ve el Hijo.

En vez de Moyses y Elías,
pudo tener por testigos
los dos Juezes con la fee
aun sin creer tan precisos.

A Juan Diego por el Padre
MARIA aplausos previno
diciendo por Juan y humilde
éste es mi hijo querido.

Si en el otro pidió Pedro
Tabernáculo, colixo
que fue idea de MARIA,
que el Pastor Templo ha pedido.

*Una vez se transfigura
el Verbo humano¹⁷¹, y yo miro,
que en MARIA fueron dos,
vna en rosas y otra en brillos.*

En el campo de vn ayate
se vio milagro tan vivo,
que quiere estampa de espinas,
ya que passion no ha tenido.

Como es mudarse otra forma,
la transfiguracion quiso
quien era el propio thesoro
al natural el vestido.

Esto es imitar los passos
del Nazareno, pues visto
tiene, significa flores,
y de ellas dio estampas al vivo.

La otra visión se calla
hasta haver penas sufrido
y, hasta que esta brota aromas,
no se explica su prodigio.

Este el Tabor mexicano
es, de quien halla esculpido,
un retrato que florece
siempre, aunq<ue> en flores antiguo.

¹⁷⁰ “Ampo. s. m. Voz con que se expresa [*sic.*] la blancúra [*sic.*], albúra [*sic.*] y candór [*sic.*] de la nieve: y assi para ponderar el exceso de alguna cosa blanca, se dice que es mas blanca que el ampo de la nieve” (Autoridades 1726).

¹⁷¹ Humano] Méndez.

[12] Villancico III

Estribillo

Vengan à ver una Zarza¹⁷²
q<ue> arde, q<ue> brilla, q<ue> no se consume,
y de toda flores y rayos corona
los llanos, los montes, los valles, las cumbres!
Corran¹⁷³, corran, corran y el paso apresuren,
que exala fragancias,
q<ue> arde, q<ue> quema, q<ue> halaga, q<ue> luce!

Coplas

Qué es aquello cielos¹⁷⁴, dónde
más en un cerro descubre,
para ser luz¹⁷⁵, muchas rosas
para vergel¹⁷⁶, muchas luces.
Allí el Oreb Mexicano¹⁷⁷
de resplandores difunde
sin consumirse vna Zarza¹⁷⁸,
que aunque hay llama q<ue> la inculque.

Allí, al mirar el prodigio
de la flor¹⁷⁹ de Guadalupe,
no ay Diciembre¹⁸⁰ q<ue> no adore
ni abril¹⁸¹, que flor no tribute.

Aquel que à Moisés imita,
cándidamente descubre
no sólo la Zarza en el Angel¹⁸²,
más, la¹⁸³ que en flores se esculpe.

Descalço inquiera el milagro,
que aun no el¹⁸⁴, templo construye,
y en tempestades de rosas
golfos navega de luzes.

Para una copia, qué asombro,
haze que a un tiempo se aúnen
en toscos urdimbre sin sombras
flores, llamas, astros, nubes¹⁸⁵.

¹⁷² Vengan a ver una Zarza] Estrada

¹⁷³ Corran] Méndez

¹⁷⁴ ¿Qué es aquello, Cielos, donde] Méndez; ¿qué es aquello, cielos, dónde] Estrada.

¹⁷⁵ para ser Luz, muchas Rosas] Méndez; para ser Luz, muchas Rosas] Estrada.

¹⁷⁶ Vergel] Estrada.

¹⁷⁷ Horeb Mexicano] Méndez, Estrada.

¹⁷⁸ Zarza] Méndez, Estrada.

¹⁷⁹ Flor] Méndez.

¹⁸⁰ Diciembre] Méndez, Estrada.

¹⁸¹ Abril] Méndez, Estrada.

¹⁸² no sólo en la Zarza al Ángel] Méndez, Estrada.

¹⁸³ La] Méndez.

¹⁸⁴ él,] Méndez

¹⁸⁵ Flores, Llamas, Astros, Nubes] Méndez

*Tierra santa¹⁸⁶ es donde estás,
Juan Diego,¹⁸⁷ a ese cerro sube,
que no sólo te habla vn Angel¹⁸⁸,
la Reyna es de las Virtudes.*

*Para tan alta pintura
el cielo¹⁸⁹ da sus azules,
la açucena pone el blanco,
la rosa su nacar pule.*

*En vez de pinzeles¹⁹⁰ raros,
para que el Sol¹⁹¹ se dibuxe
la imprimen copia celeste¹⁹²
en ayate los Cherubes.*

*O feliz tosca materia,
que trono te construyes,¹⁹³
qué dicha hayo quien te viste¹⁹⁴,
quién avra que te emule.¹⁹⁵*

*MARIA le dijo a Ildephonso
traxe de Arón, y aquí cumple
el desempeño Juan Diego
que el hornato restituye.*

*Feliz Oreb, feliz Moria¹⁹⁶
Sinaí feliz¹⁹⁷, que destruye
la caliginosa¹⁹⁸ sierpe
por la columna de nube.*

II Nocturno

[13] Villancico I

Estribillo

Oygan, que mi ventura
yerve de asombro,
y clara como el agua
cayó en el pozo,
esto es donaire,
que el milagro le vaila
el agua delante

¹⁸⁶ Santa] Méndez.

¹⁸⁷ Diego:] Méndez Estrada.

¹⁸⁸ Ángel] Méndez.

¹⁸⁹ Cielo] Méndez.

¹⁹⁰ Pinceles] Méndez.

¹⁹¹ Sol] Méndez.

¹⁹² la imprimen, Copia Celeste,] Méndez; la imprimen —copia celeste—] Estrada.

¹⁹³ que trono te construyes] Estrada.

¹⁹⁴ viste!] Méndez

¹⁹⁵ ¿quién habrá que no la emule?] Méndez.

¹⁹⁶ “Moria. Hist. ind. Nombre de una dinastía que principió a reinar 300 años antes de J. C.” (Dominguez 1853).

¹⁹⁷ Sinaí feliz] Méndez.

¹⁹⁸ “Caliginoso, sa. adj. Lo obscuro y paboroso, que parece está tupido el aire, impidiendo la vista” (Autoridades 1729).

Coplas

Oy virgen sagrada atiendo,
porque mi afecto se ocupe,
que el pozo de Guadalupe
este frio, y este hirviendo.

Deste prodigio diré
que es cosa, que al mundo espanta,
si el que vuestra Copia vee
dize, la estampa es de planta,
y este manantial, de pie.

Un Angel en el retrato,
que dexais con excelencia
que tan florido aparato,
sabe aunque es inteligencia,
la planta, el pie, y el zapato.

Quiso bulliciosamente
dar el pezuelo alborozo,
que como sois viva fuente
tubo su viveza el pozo
por milagro, y es corriente.

Como el natural empieza
el írsele la desgracia,
con vuestra agua de pureza
corrió por naturaleza
pero saltaba por gracia.

Su viveza extraordinaria
pudo Juan Diego admirar,
y aunque sois, MARIA, maria
no es el pozo de Sincar
no es de Salmaria¹⁹⁹, es, Amaría.

Contra idólatras destierros,
con cinco milagros pios
para quitar ciegos yerros,
cuando vos por esos cerros
hecho el pozo por los Ríos.

El milagro de MARIA
el pozuelo explicar fragua,
viendo que sobresalía,
pero a la lengua del agua
el pozuelo lo decía.

MARIA por lo esquisito
con que da à las almas gozo,
dixo con eco bendito
el milagro de este pozo
en sus aguas DEPOSITO.

Cuando el prodigio miraba
la América que la encierra,
y el mar de gracias le obraba,

¹⁹⁹ “Samaria, villa capital del Reino de Israel” (Sobrino 1705).

absorta estaba la tierra,
pero el pozuelo saltaba.

No era mucho tanto herbor,
si es de vos alegoría,
intacta divina flor,
que pienso que hervir la hazía
el influxo del Señor.

De tanta rosa sagrada,
que el pozo en la estampa vía,
y el agua en el encerrada
con dos milagros podía
bañarse en agua rosada²⁰⁰.

[14] Villancico II

Estríbillo

Oigan, que se aparece por esos ayres²⁰¹
el Aurora estrellada sin estrellarse²⁰²;
su manto vean
que aunque sea el medio día,
veran estrellas.

Coplas

Cómo que quien es la niña²⁰³,
que a los doze²⁰⁴ de diziembre
después²⁰⁵ de su Concepción²⁰⁶
una de Rosas me tiene²⁰⁷.

Si no es la de Guadalupe²⁰⁸,
otra imagen ser no puede,
que la vna fue sin espina²⁰⁹
y esotra entre ellas florece²¹⁰.

No es tan antiguo el milagro
que aunque a días q<ue> sucede²¹¹,
como es copia de la oja²¹²
siempre se está floreciente²¹³.

²⁰⁰ “Bañarse en agua rosada. Phrase [*sic.*] que significa lo mismo que llenarse de contento y de gozo: lo que especialmente se dice del mal ajéno [*sic.*]” (Autoridades 1726).

²⁰¹ ayres] Salazar, Krutitskaya.

²⁰² el aurora estrellada, sin estrellarse] Salazar, Krutitskaya.

²⁰³ ¿Cómo que quién es la niña,] Salazar, Krutitskaya.

²⁰⁴ dose de diziembre] Salazar, Krutitskaya.

²⁰⁵ despues] Salazar.

²⁰⁶ consepsion] Salazar, concepcion] Krutitskaya.

²⁰⁷ una de rosas me tiene?] Salazar, Krutitskaya.

²⁰⁸ guadalupe] Salazar.

²⁰⁹ espinas] Salazar.

²¹⁰ i esotra en estrellas florese] Salazar, i esotra entre ellasa florese] Krutitskaya.

²¹¹ susede] Salazar, Krutitskaya.

²¹² oja] Salazar, Krutitskaya.

²¹³ floresiente] Salazar, Krutitskaya.

Iba Juan Diego²¹⁴ a Santiago,
y MARIA le detiene,
porque ya Juan Bernardino
ha hallado quien le encomiende²¹⁵.

Hallóle bueno de vuelta,
que MARIA lindamente
con medicinas rosadas
la vida en fragancias vierte.

*La rosa estaba de punto,
dando milagros patentes,
pues la calçada decía:
inbierno a Diós ya florece.*

Juan del Verbo testimonio
dio en todo divinamente,
y estotro Juan de MARIA,
copia y testimonio en breve.

Aquel dixo que era luz;
que MARIA es luz aqueste,
pues no vistio rosas secas
con ser la que el Sol guarnece.

[15] Villancico III

Estribillo

*En ecos a MARIA,
canten acentos,²¹⁶
porq<ue> a lo lexos se oigan
de ellas los ecos;
de lexos vienen,
y sólo percibirse los ecos pueden.*

Coplas

*Las luces acrisola²¹⁷
sola flor bella;
ella es planta amorosa
rosa açucena²¹⁸.*

A Juan Diego el retrato
trato dio fixo,

²¹⁴ diego] Salazar.

²¹⁵ Este villancico fue puesto en metro músico por Antonio Salazar. Hasta aquí el texto de la partitura, está disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0046.pdf> Se trata de un manuscrito en papel algodón con marca de agua. Son nueve folios en hojas sueltas de 31x21.5 cm. con manchas en la parte superior que dificultan la lectura. La partitura se resguarda en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México bajo la signatura A0046. Javier Marín en su catalogación del fondo Estrada apunta: “46. Salazar, Antonio de. Villancico a la Virgen de Guadalupe Oigan que se aparece SATB SATB (sf). [ilegible] A 8 de Guadalupe // Oigan // Salazar // 5º Estructura estribillo-coplas. Ed.: Estrada, Transcripciones, vol. 2, 12 pp. 8 papeles. Coplas «Como que quienes»” (2007: 339). Krutitskaya reproduce fragmentos de este villancico (2013:236-237). Anastasia Krutitskaya reproduce el texto de la partitura (2013:236-237).

²¹⁶ acentos,] Méndez.

²¹⁷ “Acrisolar. Significa tambien [sic.] dár [sic.] esplendor [sic.] y lustre à alguna cosa” (Autoridades 1726).

²¹⁸ Rosa, Azucena] Méndez.

hijo de alto Thimantes
antes por digno.

Sin andar con remontes
montes subiendo,
viendo que hace la salva
alva del cielo.

Maravillas retocan
tocan la estampa
ampa²¹⁹ la primavera
vera su gala.

Por milagro te alabe
Ave que admiras
iras tu pie compone,
pone la idra.

Vn cerillo es tu asiento,
siento que enseñas
señas que en el campo
ampo demuestras.

Cuando flor te alabara.
vara presumo,
humo eres que no asombra,
sombra la dudo.

Quitás en el Cerrito
rito a una fiera,
era el dragón del diablo,
hablo a su pena.

Dio tu pie contrapunto²²⁰
punto a tu sesso
esto fue dar congoxas,
hojas del cielo.

El Ayate amartela
tela y asylo,
hilo donde entretrexe,
texe prodigios.

Con ser tela espinosa
osa su gala
a la más pura estrella
ella adornarla.

Vn ángel te mantiene:
tiene donaire;
aire dará el retrato
trato de un Angel.

²¹⁹ “Ampa. s. f. Brabata [*sic.*], baladronada: lo que es mui usado entre los hombres que hacen profesión [*sic.*] de guapos, y tambien [*sic.*] de las mugeres [*sic.*] de mal vivir, a que llaman Gente de la hampa” (Autoridades 1734: *sub voce* Hampa).

²²⁰ “Contrapunto s. m. term. de Música. Es una concordancia [*sic.*] harmoniosa, de voces contrapuestas: esto es, el debido uso (segun [*sic.*] este Arte) de especies consonantes. Dicen [*sic.*] se Contrapuestas, porque estas especies, que la Música llama perfectas, se usan siempre yendo una voz contra otra, de suerte, que si la voz baxa [*sic.*] sube, la alta ha de baxar [*sic.*], y haciendo contrario movimiento la baxa, la alta ha de subir” (Autoridades 1729).

III Nocturno [16] Villancico I

Estribillo

Como es fiesta de gusto
la que se nota,
muestras da mi alegría
que estoy de borja.
Oyganla, miren,
que por toda nueva
atención pide.

Coplas

Canorosos cysnes,
y Filomenas²²¹,
ya sabe el aura
valles y selvas.

Ya los Diziembres
el nombre truecan
en finos Mayos
en Primaveras
porque MARIA
copias obstenta
más soberanas
que de Amalthea²²².

En Guadalupe
sacra floresta,
enseña asombros,
y esto es por señas.

Quando a Juan Diego
la mejor Reyna
se muestra humana
por darle Alteza.

Ya se equivocan,
rayos, estrellas
porque las flores
forman belleza.

Todas las Indias
ricas se muestran
con tal tesoro
dado a su Tierra.

A los gentiles
de las tinieblas
de su error saca
su gentileza.

Con que su estampa
por blasón tenga

²²¹ Filomenas. S. m. Lo mismo que Ruiseñor” (Academia Usual 1780).

²²² Amaltea (Pompoixio) Notable pintor de la escuela veneciana (1503-1588)” (Rodríguez Navas, 1918)

que se ha rosado
con la flor de ellas.

Son naturales
dichas como esta,
sin dar sus obras
naturaleza.

Es más prodigioso,
cuando más iela,
que vn cerro seco
sus flores tenga.

Quien con abrojos
tubo asperezas,
es vn milagro
si ambar alienta.

Pero si el otro
zarza nos muestra,
este es sin zarza
florido es Etna.

Quando le dize
dulces ternezas
el que tu hijo
como Juan era.

Ambos en montes
con diferencia:
vno en las glorias
otro en las penas.

Ve, y di al Prelado
que ya le llevas
en flores plantas
para mi Iglesia.

Que en este sitio
gusto que sea,
porque del valle
soy Azucena²²³.

Todas las rosas
dudan q<ue> de ellas
florezca, y dize<n>
q<ue> es la floresta.

[17] Villancico II

Estribillo

*Pronostico que publica*²²⁴
*el más florido milagro,*²²⁵
que dize que habrá en las Indias

²²³ “Azucena. s. f. La flor blanca del Lírio [*sic.*] real, que es en figura [*sic.*] de campanilla, y consta de seis hojas, y en el centro unas hebras blancas, y encima de ellas unos como martillicos [*sic.*], ò clavos dorados” (Autoridades 1726).

²²⁴ —[Pronóstico] Méndez, Estrada.

²²⁵ Milagro,] Méndez; milagro,] Estrada.

rosas para todo el año.²²⁶
 Choro 1. Oyes, muchacho
 daça uno de ellos!²²⁷
 Ch<oro> 2. No quiero, sino paga de contado²²⁸
 Ch<oro> 1. Di quauto vale?²²⁹
 Ch<oro> 2. Vale vn thesoro, vale vn milagro²³⁰.
 Ch<oro> 1. A ver veamos?
 pagaréle en sabiendo
 el Juizio del año.
 Ch<oro> 1. Pues oiga. Ch<oro> 2. Pues diga,
 que ya le escuchamos.

Coplas

Verase²³¹ el signo de Virgen
 en el cielo MEXICANO²³²,
 y de Ariadna²³³ la corona²³⁴
 al natural en retrato.
 También en las cinco sonas²³⁵,
 cinco espantosos milagros,
 pues tantas Apariciones²³⁶
 serán cintas²³⁷ de los Astros²³⁸.
 Conjunción de Sol, y Luna
 en Guadalupe observado
 estarán sin tierra²³⁹ en medio
 sin oposición entrambos.
 Juan Diego²⁴⁰ sin conjeturas,
 Sin²⁴¹ gastar el²⁴², astrolabios²⁴³

²²⁶ año!] Méndez, Estrada.

²²⁷ —¿Oyes, muchacho?, daca uno de ellos!] Méndez; ¿Oyes muchacho? Daca una de ellas] Estrada.

²²⁸ — No quiero, sino paga de contado] Méndez; No quiero, sino paga de contado] Estrada.

²²⁹ —Di, ¿cuánto vale?] Méndez; Di, ¿cuánto vale?] Estrada.

²³⁰ —Vale un tesoro, vale un milagro.] Méndez; Vale un tesoro, vale un milagro] Estrada.

²³¹ Verás] Tenorio.

²³² en el Cielo Mexicano] Méndez.

²³³ “Ariadna, en la Mitología [sic.], nombre de una mujer, hija del Rei [sic.] de Creta, que enseñó a Teseo el secreto de salir del Laberinto; siguióle [sic.] a la isla de Naxos [sic.], donde él la desamparó: luego Baco la desposó consigo, le dio una corona de 7 estrellas, y después fue trasladada al Cielo; y esta es la constelación que la corona. Diana añaden que la mató, porque faltó a la virginidad; pero Hesiodo [sic.] dice, que Júpiter la hizo mortal” (Terreros y Pando 1786)

²³⁴ corono] Estrada.

²³⁵ Cinco Zonas] Méndez, Estrada.

²³⁶ Apariciones] Méndez.

²³⁷ Citas] Estrada.

²³⁸ Astros] Méndez.

²³⁹ estarán sin Tierra en medio] Méndez; estarán, sin Tierra, en medio] Estrada.

²⁴⁰ Juan Diego,] Méndez, Estrada.

²⁴¹ ni]Estrada,

²⁴² en] Méndez.

²⁴³ “Astrolabios s. m. Instrumento de metal [sic.] en que se describen Geometricamente [sic.] los círculos celestes, que representan los que pertenecen [sic.] al primer móvil[sic.], de tal manera [sic.] que se pueden considerar y meditar todos sus puntos y arcos, con no menos perfección que en el globo verdaderamente redondo, que se refiere en el primer móvil [sic.]” (Autoridades 1726).

*verá la estrella de Venus,
y en su Tilma hallará el carro.*

*A la cola del dragón²⁴⁴
Cynthia vencerá el espanto,
y la laguna verá
el Piscis²⁴⁵ alborotado.*

*En la copia de Amalthea
faltarán rosas, por quanto²⁴⁶
aunque fueron instrumento,
harán vn cuerpo rosado.*

*Con este retrato pienso,²⁴⁷
morirá el signo de Cancro²⁴⁸,
pero de León²⁴⁹ el signo
tendrá un panal sasonado.*

*Los efectos naturales
se veerán en estos campos
con muchas mieses de Fee
los gentiles agostados²⁵⁰.*

*Abundancia de salud
promete, pues dominado
estará en Juan Bernardino
Venus de influjos sagrados.*

*Contra el maguey²⁵¹ y sus puntas
se armará batalla, tanto,
que saliendo de él la trama²⁵²
cesará²⁵³ el ser enredado.*

*Veráse²⁵⁴ en esa calzada
de buen aspecto y gallardo,
vna Señora que pida,
que hagan el sitio templado²⁵⁵.*

*Y a los doze de diziembre²⁵⁶
sucederá que vn collado
aventaje de Venturmno
y de Chipre²⁵⁷ los espacios.*

²⁴⁴ Dragón] Méndez, Estrada.

²⁴⁵ “Piscis. s. m. El duodécimo signo del zodíaco, y sexto de los australes, que corresponde al mes de Febrero. Exprésase [*sic.*] por los astrónomos con este carácter)-(, y por los pintores con la figura de dos peces, atado el uno con el otro. Consta, según el P. Zaragoza, de treinta y siete estrellas conocidas. Entra el sol en este signo, según reglas astronómicas, cerca de los 18 de Febrero” (Academia Usual 1737).

²⁴⁶ faltaran Rosas, por quanto] Méndez; faltarán Rosas por cuento] Estrada.

²⁴⁷ Con este Retrato, pienso] Méndez; Con ese retrato, pienso] Estrada.

²⁴⁸ “Cancro. s. m. Lo mismo que Cancer” (Autoridades 1729).

²⁴⁹ León] Méndez, Estrada.

²⁵⁰ Agostados. part. pas. Seco y marchito como la flór, la planta, ò el campo” (Autoridades 1726).

²⁵¹ Maguey] Méndez, Estrada.

²⁵² que —saliendo de él la Trama—] Méndez; que —saliendo de él la Tierra—] Estrada

²⁵³ secará] Estrada.

²⁵⁴ Verás] Estrada.

²⁵⁵ Templado] Méndez

²⁵⁶ y a los Doce de Diciembre] Méndez; y a los doce de Diciembre] Estrada.

²⁵⁷ “Chipre. Fil. Tema de voces tales como chiprense, chiprés y otras” (Rodríguez Navas 1918).

TE DEVM LAUDAMVS

O. S. C. S. M. E. C. R.

In honore Beatissimae MARIA, Semper Virginis de GUADALUPE.

III. VILLANCICOS, / QUE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA/ Metropolitana de México: En los maytines de la/ APARICION/ DE LA MILAGROSA IMAGEN DE NUESTRA/ Señora de Guadalupe: este Año de 1695. / ESCRIVELOS, / El B<achiller> Diego de Sevilla, Y Espinosa, y los dedica, / Al Capellan de Cavallos, D<on>. ANTONIO DEZA, Y VLLOA/ Cavallero del orden de Santiago, Contador, Juez, Oficial Real de la/ Real Caxa de su Majestad, y Electo gobernador de la nueva Viscaya. / Compuestos en Metro-músico, por *Antonio de Salazar*, Maestro de Capilla de dicha Sancta Iglesia²⁵⁸.

Muy Illustre Señor

Aplausos del Retrato Soberano
que benigno diô â Mexico María
dedica otro retrato mi Talia²⁵⁹
por verse mi pincel en todo ufano.
Todo un cielo divino muestra humano.
dandose liberal que es bizarrìa
favorecer humilde, porque fia
glorias en esto la liberal mano.
Pues Deza estos que copia mi rudeza
bosquejos de María en dulces glorias
dedico à vos, pues copia sois expressa
Del hijo de Philipo q<ue> en victorias
si es que son las memorias su granDeza
Vos sucitais Gran Deza sus memorias.

I Nocturno

[18. Villancico I]

Estríbillo

1. Oyan esta Montea²⁶⁰
2. Digala
1. Que hizo Dios en su mente
Divina
Porque de sus conceptos

²⁵⁸ Transcribo a partir del manuscrito de la Biblioteca Palafoxiana. fechado en 1695. Pie de imprenta tomado del colofón: en México por los herederos de la viuda de Bernardo Calderón en la calle de San Agustín, año de 1695”. Descripción física: papel, encuadernado con otras obras de diversa variedad, son 4 folios con numeración moderna añadida a lápiz en caracteres arábigos ubicados en el margen superior izquierdo que ostenta los números 273-280. Texto escrito a dos columnas de unas 25-35 líneas. Catalogado con el número de sistema: 000752976. Bárbara Pérez Ruiz anota en su estudio “1695, escritos por Diego de Sevilla y Espinoza, y puestos en música por Salazar” los ubica en la Biblioteca Palafoxiana. No hay estudios sobre este ciclo de villancicos, Pérez edita fragmentos del villancico *Vaya Afuera* (Pérez 2013: 86).

²⁵⁹ “Talia. En la ciega Jentilidad [*sic.*] era una de las nueve Musas” (Terreros y Pando (P-Z) (1788)

²⁶⁰ “Montea. Se llama tambien [*sic.*] la descripción o planta de alguna obra, dibuxado [*sic.*] el cuerpo de la fábrica con sus altúras [*sic.*], de donde se dixo [*sic.*] Montea segun [*sic.*] Covarrubias” (Autoridades 1734).

fueron las cifras
escripturas de los lexos²⁶¹
nos significan
que ejemplifica en GUADALUPE
claros MARIA.

2. Oyga,
1. Diga.
2. Mire aqeste retrato
que va de lineas

Coplas

Para sacar de su Madre
Dios la estatura peregrina
en su mente; Original
sin Original fabrica.

Nace allà vn concepto²⁶² puro
y aqeste concepto aviva
con los lejos de vna Imagen
que estampa su idea misma.

A esta, todo vn Cielo rinde
ornamento que la aliña,
que a quien en el Cielo nace
viene la gloria nacida.

Esto trasunta el Sagrado
artifice que la pinta.
y en GUADALUPE profiere
la que allà caracteriza.

Rayos de su Sol, el Sol
avaramente mendiga
pues sus humanos reflejos
recibe el sol de justicia.

Què madre esta copia quiere
parecer aun esculpida
pues da materia à los altos
pinceles que la delinean.

Y si la boca del Padre
assi en Patmos la Publica
bien se ve que es la montea
de la que hizo Madre limpia.

Esculpase, y sus metales
dibujos eternos vivan
que no llegan los borones
donde es Dios quien ilumina.

²⁶¹ “Lexos. En la pintura llamamos lexos lo que está pintado en disminución, y representa a la vista estar apartado de la figura principal” (Covarrubias 1611).

²⁶² “Concepto. s. m. La idea o imagen que forma en el entendimiento” (Autoridades 1729).

[19. Villancico II]

Estribillo

Veamos quien es MARIA
de GUADALUPE
Pero al ver su retrato
bien es que dude
si es humano ò divina
mas que discurre
que ni es vno, ni es otro
oygan escuchen.

Quintillas

Esta copia soberana
de MARIA Peregrina
la naturaleza vfana
nos la pinta como humana
con asomos de divina.

Parentesis²⁶³ su hermosura
de vno, y otro ser la expresa
como se vè en su figura
que no tuvo en su estructura²⁶⁴
que hazer la naturaleza.

La Luna el humano ser
muestra, y lo poco que vale,
y à sus pies nos dà à entender
que no puede humana, ser
quien del ser humano sale.

Y yo entiendo que esto es
vencer la naturaleza
humana al pintarse, pues
la renuncia su pureza
para ponerla a sus pies.

Circulo, ô Diadema fina
de oro ciñe su cabeza,
y nos dice peregrina
que quando à ser Madre empieza
casi quiere ser divina.

Aquestos Circulos dos
de Dios Ho<m>bre, porq<ue> asombre
son distincion, y velòs
parece que huye al ser ho<m>bre
por volar al ser de Dios.

De MARIA las empressas
su Imagen ha fabricado,

²⁶³ “Parentesis. S. m. Breve digresión, que se introduce en la oración, interrumpiendo su sentido, aunque sin inmutación de él. Puntúase [*sic.*] con dos medios círculos en esta conformidad” (Academia usual 1780: *sub voce* Paréntesis)

²⁶⁴ “Structura. Estructura. s. f. Composición, fábrica, hechúra [*sic.*] y architectúra [*sic.*] con que está dispuesta y compuesta alguna obra: como Edificio, [iii.656] Templo, Casa, etc. “(Autoridades 1732: *sub voce* Structura).

y entre dos naturalezas
se mira por sus grandezas
sparentesis abrazado.

Esta explicación vfana
en su Imagen se adivina,
pues nos dice soberana
que siendo humana, y divina
ni es divina, ni es humana

[20. Villancico III]

Estrillo

A de el agua
que dirà.
Las olas escuchen, atiendan,
que ay mucho, que hablar,
Pues si todos los ojos no puede<n>
oyr aunque allà,
en ellas es lo mismo
oyr, que mirar.
Agua ba.

Coplas

Copiase en ca<m>pos de lu<m>bres
vna estatua de Christal
q<ue> asombra de vn vivo fuego
es nieve ardida boràs.

Agua ba.

Quando en las Congregaciones
el, vno, y otro raudal
para el nombre de MARIA
se viô corriente juntar.

Agua ba.

Y el que siempre desce<n>diò
sobre esta agua Celestial
fuego sacro con que ardiò
de gracias el grande mar.

Agua ba.

Este, pues, en quie<n> dilubios
entran de elogios, y es tal,
que à infinitos timbreses
por mysterioso capaz.

Agua ba.

Retrato del Occidente
en este mystico mar
el Espiritu imprimiendo
en esta su claridad

Agua ba.

Agua de vida MARIA,
en entendida, y acà
protectora de las aguas

nos trae la tranquilidad.

Agua ba.

Las dichas como llovidas
En el Occidente estàn
pues tus christales abitan
vno, y otro luminar.

Agua ba.

De guadalupe en el Cielo
christalino se veran,
si aguas que nos vivifican,
luzes, que aliento nos dan.

Agua ba.

II NOCTURNO.

[21. Villancico I]

Estribillo

A de las luzes,
A de las flores,
que oy, el amor, el contento,
el desvelo.
nota en fulgores,
que se suben las flores al cielo
pues dibuja<n> vn cielo las flores

Coplas

Nuevo cielo y tierra e<n>cierra
oy MARIA sin rezelo,
pues à dado en tierra el cielo
por el cielo de esta tierra.

De purpureas rosas bellas
se esculpen entre arreboles
de sus aromas los Soles
de sus puntas las estrellas.

Entierra la bizarría
de la rosa nacarada
fuè puesta pero plantada
para ser Cielo en MARIA.

Equivocad Astros, y flores
al copiar su perfeccion,
que olores las luzes son,
si son luzes los olores.

De una raíz bella mañana
vara nace porque pueda
quando verdores enreda
mostrar rayos, que debana²⁶⁵.

²⁶⁵ “Debanar. Vid. Devanar” (Bluteau 1721: *sub voce* Debanar); “Devanar Translaticamente se toma por envolver alguna cosa en otra” (Autoridades 1732).

Porque de en copia susinta²⁶⁶
por tal tierra tanto albor
imprimiendole su flor,
en todo vn cielo que pinta.

Assí pugnen con centellas
copiandola en sus primores
vnas estrellas de flores
con vnas flores de estrellas

[22. Villancico II]

Estribillo

Americanos felices teniendo el retrato.
de la Hija, la Madre, la Esposa suprema
de Dios à quien todos los Orbes
vacaciones le aplica<n> diversas.
Qual es esta ¿
què mysterio? la efigie nos muestra;
Oyga la respuesta
que esta efigie mysterios encierra
quanto à MARIA dedica
la Iglesia.

Coplas

Al concebirse MARIA
Sol, Luna, Cielo y Estrellas
son las pruebas, que lucida
acreditan su limpieza.

Porque se viera
que en el Cielo no caben
manchas de tierra.

Aquel concepto nacido
diò gloria al mundo, y en esta
efigie, cuando se copia
nace de Dios como idea.

Porque se advierta,
que en el Lienço nacida
fue Montea.

Nuevo te<m>plo el Occidente
ladar²⁶⁷ su retrato era;
y assi eternizarlo quiso
de su efigie la presencia.

Porque assi sea
Templo nuevo en que sacra
fe nos representa.

²⁶⁶ “Susinta. adj. Dícese de lo que está recogido [*sic.*] o ceñido por abajo. ||Breve, lacónico, conciso, preciso, compendioso etc.” (Domínguez 1853).

²⁶⁷ “Ladar, que mejor dicen otros Aladar” (Rosal 1611: *sub voce* Ladar) “Aladar. s. m. Los cabellos de los lados de la cabeza (especialmente en las mugéres [*sic.*] adornados y compuestos en la forma que se usaba antiguamente: dixeronse assi [*sic.*] por estar à los lados” (Autoridades 1726: *sub voce* Aladar)

Mirose el Original
en Patmos mostrando quejas
del parto, porque tenía
de vn Dios las entrañas llenas

Y assí la efigie muestra
la encarnacióm del Verbo,
que manifiesta.

Del cielo esta efigie baja
y aunque baja nos demuestra
su assumpciom vn bello Atlante
que mejor Cielo sustenta.

Porque se atienda
que es guespeda MARIA
de nuestra tierra.

[23. Villancico III]

Estribillo

1. Vaya à fuera.
2. Vaya abaxo
Vaya que vaya²⁶⁸ es esta
que vaya el diablo
ruede el Idolo, ruede
que solios tantos
al triste por sobervio
se van por alto.

Coplas

Vaya del felice Cerro
la Madre falsa rodando
de deidades²⁶⁹ cuyos timbres
lo mas²⁷⁰ que tienen es barro.

Vaya el que tal la introduxò
à los infiernos rabiando
por cabeza de mentiras
rotos de nuevo los cascós.

Vaya el padre co[n] su madre
al Reyno de su vulcano²⁷¹
à que por Padres hereges
hagan dellos muchos autos.

Vayaa arder eternamente
à quemarse el chamuscado
por este delicto *in loco*

²⁶⁸ “Vaya. s. f. Burla, ù mofa, que se hace de alguno, ù chasco, que se le dá [*sic.*]” (Autoridades 1739).

²⁶⁹ Deidades] Pérez.

²⁷⁰ más] Pérez.

²⁷¹ Vulcano, en la Mitología [*sic.*], Dios que presidía en los fuegos subterráneos, y a las minas, y metales. Era hijo de júpiter y Juno: pero mui feo, por lo cual le echaron de un puntapie [*sic.*] del cielo abajo, y del golpe quedó cojo, y se aplicó a herrero; su principal trabajo era hacer los rayos de Júpiter. Casóse [*sic.*] con Venus, la cual le fue infiel, entregándose al Dios Marte. (Terrerós y Pando (P – Z) 1788).

de locos en mare magnum
Vaya que aqueste lugar
es terrible, es Soberano,
es casa de Dios, y en ella
no entran los excomulgados.

Vaya que es puerta del Cielo
y le pone su retrato
Dios, porq<ue> dandole en rostro
dè ozicos²⁷², el menguado.

Vaya que yà en Guadalupe
de Dios su Madre ha tomado
posesion;²⁷³ si el tira piedras
sean en los barrios baxos²⁷⁴

Vayase;²⁷⁵ y lleve entendido
entre los dos simulacros
q<ue> el nuestro es gloria y el suyo
infierno pintiparado²⁷⁶.

III NOCTURNO

[24. Villancico I]

Estríbillo

Venga la tabla venga
qué hazer pretende?
ver si retrato un retrato
porque se halla mi Musa
de lindo temple.

Coplas

Amor infinito quiso
el ojeto que mas quiere
trasuntar²⁷⁷, porque en reflexos
co<n> el nuevas glorias, al verle tuviesse.

Su esposa en materia humilde
trasunta pincel valiente
y porque su amada miren
retratada la muestra, à nuevas gentes.

Viendole tan acertado
aqueste divino Apeles²⁷⁸

²⁷² “Ozicos, *rostrum*, i, C. (Henríquez 1679: *sub voce* Ozico)”, “Hocico. Por semejanza se llama lo que sobresale [iv.164] con desproporción de alguna cosa, quitándola la forma que debía tener: y assí [*sic.*] se dice del pan que tiene hocícos [*sic.*], de los zapatos y otras cosas, quando [*sic.*] están mal hechos y desproporcionados” (Autoridades 1734: *sub voce* Rostrum).

²⁷³ posesión,]Pérez.

²⁷⁴ sea en los barrios bajos,] Pérez.

²⁷⁵ Váyase] Pérez.

²⁷⁶ “Pintiparado. adj. Parecido, semejante a otro, que en nada difiere de él. (Autoridades 1737).

²⁷⁷ “Trasuntar. v. a. Copiar, o trasladar algún escrito de su original” (Academia Usual 1780).

²⁷⁸ “Apeles. Pintor exelentíssimo [*sic.*]de la ciudad de Colofón. Florecio [*sic.*]en tiempo de Alejandro quien solo concedió que pudiera hacer retrato suyo. Murió antes de poder acabar una tabla de Venus, y dejandola

por arras le entrega amante
a la que Esposa elige en Occidente
Aquesta felicidad
el Mexico suelo tiene
pues tal joya logra que
no alcanzaron naciones diferentes.

Para radicar la Fè
desterrando iniquas²⁷⁹ leyes
la Columna²⁸⁰ de MARIA
planta Dios sabio, que su Fè sustete.

Porque; quie<n> verà la copia
de MARIA; que no llegue
mirandola Contemplar
que ella es de los milagros, el me fecit.

[25. Villancico II]

Estribillo

1. El es,
2. No es.
1. Si es,
Veislo que va corrido
pues Luzifer
es, el que de cabeza
dandole al trabès
à los pues de MARIA
triumpho se ve
1. El es, &t.

Coplas

Qual corre deslumbrado
dando luzbel
de ojos, porque las luzes
quiso atender.

El es.

Yva à mirar la Estampa
y al yrla à ver
todo vn Sol lo à dezado
como quien es.

El es.

A la Luna se queda
y aquesta ves
ni aun el pie de la Luna
pudo tener,

[sic.] imperfecta no hubo pintor alguno que se atreviese a dar pincelada en ella” (Covarrubias Suplemento 1611).

²⁷⁹ “Iniquo, qua. adj. Malvado, injusto, sin razon [sic.]. Latín. *Iniquus*, que es de donde viene” (Autoridades 1734).

²⁸⁰ “Coluna. Metaphoricamente [sic.] se llama assí [sic.] al que por su valor, ciencia o sabiduría se hizo heróico y memorable. Latín. *Columna*” (Autoridades 1729).

El es.
Porquè en la copia bella
no se ha de ver
essa Sierpe²⁸¹ atrevida
niaun a sus pies,

El es.
Su limpieza se pinta
tan pura, que
la culpa ni aun pintada
la puede ver,

El es,
Por gracia toda gloria
sacè el Píncel.
Vna imagen sin sombras
como se ve,

El es.
Solo tuvo los lexos
de luzifer
porque huye de verla
dando al trabès,

El es,
Corra juida pues lleva
golpe tan cruel
con la cabeza rota
segunda vez,

El es.

[26. Villancico III]

Estríbillo

1. Quis est tu
2. Soy natural
Y estudiante q<ue> hodie quiero
narrare en dos lenguas; latina y hispana
La dicha de vn Indio vocatus juan Diego
2. Buena, bueno.
percipite auribus, por que assi comienço

Romance

1. Erase atendite âmici
otro Moyses; va de quento
que ad unguen he de pararlo
con sus contras, y sus ergos
2. Otro como el de hancvitionem
magnum in oreb videbo
pues convienen en descalsos
aquel Moyses, y este Diego.
1. Vn pobre que naturaliter
era humilde, y era bueno

²⁸¹ “Sierpe. s. f. Lo mismo que serpiente” (Autoridades 1739).

pues fuè por lo missus nuncio
de MARIA quando menos

2. Ad templum como otro Juan
venìa por el decierto
y lo hizo in mortem orare
la que decendit del Caelo

1. Aquella pues que ab initio
creata paradysi in medio,
y para ser trasladada
signum magnum en el Cielo

2. En el campo le revela
facie ad faciem verbo ad Verbum
los que archanos in occultis
guardaba a favores nuestros

1. hablale iterum adq<ue> iterum
y al sin in monte, exelsum
inter spinas mil rosas
le hizo cortar del ibleo.

2. In suo palio las recoge
y aunque en materia grosero
asumpsit illud MARIA
para incorruptible lienzo

1. Expresas las rosas, summuns
colorem illi tribuerunt
pues caro y sanguis la rosa
se hizo en aqueste bosquejo.

2. in presentia Sacerdotis
Maximi, pasó el portento
viendo a la Virgen pintada
y las rosas volaverunt.

1. hic est casus â esta Imagen
sab correctione estos versos
se dedican sum pronunciant.
por tanta dicha el te Deum.

O. S. C. S. M. E.C.A. R

Con licencia en Mexico por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón en la calle de San Agustín, año de 1695.

IV. LETRAS, / DE LOS VILLANCICOS QUE SE CANTA/ ron en la Sancta Iglesia Cathedral de Mexico, en la celebre/ festividad de la /APARICION MILAGROSA/ DE NUESTRA SEñORA DE GUADALUPE/ el Año de 1696./ Que ofrece â su Maestro el Sr. Dr. D. JOSEPH DE CABRERA,/ Y QUINTERO PEñARRIETA PONZE DE LEON, Presb<itero> Cathedratico de Codi-/go²⁸² en esta R<eal> I<nsigne> Vniversidad, Abogado desta R<eal> I<nsigne> Audiencia, y General de los/ Naturales deste Reyno, y de los presos del Santo Officio de la inquisicion, De-/fensor general que fue de todas las causas, y sus obras pias Ecclesiasticas en este/ Arçobispado, Provisor de sus Naturales,

²⁸² “Código. s. m. Uno de los cuerpos ò libros de que se compóne [*sic.*]el Derecho Civil. Llamóse [*sic.*] assi [*sic.*], porque estaba escrito su contenido en tablas de troncos de arbol [*sic.*], que en latin [*sic.*] se llaman *Codex*. (Autoridades 1729: *sub voce* Código)

y Ulicario Gēneral, Juez ordina-/rio de obra pias, Capellanas, y de testamentos, Uisitador en èl, Capellan/ el mas antiguo en el Convento de Religiosas, y el primero de Nuestra Señora de la Concepcion, Confessor, y predicador general./ EL B<achiller> DON ANDRES DE ZEPEDA CARVAJAL. Cursante de / Derechos en dicha Real Universidad. Y puso en Metro-musico *Antonio de Salazar*, maestro de Capilla de dicha santa Iglesia, el dicho año de 1696²⁸³.

SEÑOR DR. Y MI MAESTRO

Que propria le nació la vanagloria â los pequeños. / digalo el Asnillo de *Isis*²⁸⁴ cuya Imagen era adorno â su/ puxansa, q<ue> como afirma<n> *Alcirto*²⁸⁵ y *Cl. Minoc*²⁸⁶, se originò de los/ cultos reverenciales q<ue> a la Egipcia Deidad se le ofrecia<n> (esta/ es la misma que Io como dicen, (a. *Ovid. 1. Diodor L.1 C.5 Ia ans Cap. 1 1*) y su significado (b. *Mar-cob Cp. 20*) to-/dos) co<n> qua<n>to mas derecho mas derecho galardone mi fortuna vie<n>do / sobrepuesto el nombre de mi Maestro en estas letras, cuyo/ dueño si no se le apropria, por lo menos por lo poco racio/nal de su obra, merece el exercicio de su alusivo. Mas to-/dos me saldra<n> co<n> la emblema *No<n>* (c. *Alc. emb. 7*) *es Deus tu Acelle. Sed Deus/ Vehis*. Este que del cielo es mythologico Dios se halla/en V<uestra> m<erce>d. mejorado, y sin salir de su Theologia aun â la en-/trada de ella no se ignora nacio â *Summo Iobe* la sabiduria/cuya hija legitima de la deidad/; y aun mas que a la deidad es el sabio dicelo Oracio *Ad Summun sapiens uno mayor est/Ver Iobe*, se halla tan bien casada con V<uestra> m<erce>d que con ella imita/ â su alto origen de si lo dixo Platon (d. *Guarin in vita esus.*) *Dei veri Imitatoe/ et Amplius Sapiens*. (e. *Catulus Lib. 1 Can. 1*). Quare habe tibi quidquid hoc libelli est quaecumque....

Y por su nobleza que si temeroso por su excelsa claridad lle/ga de su humanidad co<n>ducido, (f. *Hyeron. aa Dam*) *Quamquamme terre Mag/nitudo invit at tameu humanitas*, y sabiendo que *sepe placet ma-/gis hostia parva a dijs*, creyo mi amor su amparo (g. *D. Ambe. Serm. de Asumps.*) *Hoc habet/ amor ut quem at invenir se credat*. y en su benevole<n>cia la tutela Velevolenciam semper

²⁸³ Transcribo a partir del manuscrito de la Biblioteca Palafoxiana. fechado en 1696. Pie de imprenta tomado del colofón: “en México por los herederos de la viuda de Bernardo Calderon en la calle de San Agustín”. Descripción física: papel, encuadernado con otras obras de diversa variedad, son 4 folios con numeración moderna añadida a lápiz en caracteres arábigos ubicados en el margen superior izquierdo que ostenta los números 301-308. Texto escrito a dos columnas de unas 25-37 líneas. Catalogado con el número de sistema: 000752989, número de localización: 31855-Bb. Bárbara Pérez Ruiz anota en su estudio “1687, Escritos por Andrés de Zepeda Carbajal, posiblemente puestos en metro músico por José de Agurto y Loaysa, quien entonces ejercía el magisterio de capilla en la catedral y solía componer los villancicos para algunas festividades. [...] 1696, escritos por Andrés de Zepeda Carbajal, y compuestos en música por Antonio de Salazar” (2013: 78), ubica el manuscrito de 1696 en la Biblioteca Palafoxiana. No aporta datos de localización sobre el ciclo de 1687, mi búsqueda fue infructuosa al respecto de este último ciclo. No hay estudios sobre esta obra, Pérez Ruíz edita fragmentos del villancico *Picado Teotenantzin* (2013:86-87).

²⁸⁴ “Isis. Diosa (egipcia) que aparece como la personificación del trono. En el ciclo de Osiris desempeñó el papel de esposa de éste y madre de Horus. En el Bajo Imperio, por asimilación con otras divinidades femeninas, se convirtió en la Gran Madre Universal. Los griegos la identificaron como Deméter. Las representaciones de Isis la muestran con alas en los brazos, a veces con un trono en la cabeza u ostentando un tocado especial con forma de buitre con las alas abiertas y caídas a ambos lados del rostro. En ocasiones muestra los cuernos lunares, sobre los que aparece el disco solar. Es frecuente reconocerla asimismo en la figura de la diosa madre que amamanta al pequeño dios. Al parecer, los navegantes y mercaderes extendieron su culto por el Mediterráneo, presentándola como estrella de la mar, por lo que en algunas representaciones ostenta un timón como emblema” (Yarza, F. C., Diccionario de Mitología).

²⁸⁵ “Alcirto. Alcides, nombre que se le daba a Hércules, y quiere decir fuerte, por venir del Griego, que significa fuerza” (Terreros y Pando (A-F) 1786: *sub voce* Alcides).

²⁸⁶ “Minoc, célebre en fábulas, y Poetas, tratado como uno de los hombres más sabios y justos, que fue hijo de Jupiter [*sic.*], y Europa, y según otros de Asterio Xanto, Rei [*sic.*] de Creta, donde reinó él también, y formó leyes tan arregladas, que los Poetas le dieron la Judicatura del infierno con Radamano” (Terreros y Pando (G-O) 1787: *sub voce* Minos).

sesumm optimum oresidium esse, / (*h. Plutarc in Dem.*) y dice Plato<n> a quienes (*i. Psals. in tunco.*)
Quibus et litteris et musis orba-/ti sunt, y sierto tan interesado en ella pongo estos borrones a sus ojos.
B<eso>. L<a>. M<ano> de V<uestra> m<erce>d, su menor Discípulo obligado
B<achiller> Andres de Sepeda Carvajal.

NOCTURNO PRIMERO [27] VILLANCICO PRIMERO

Estribillo

Silgueros remendados
que con picos de plata
cadencias tumultuais
en la espera montana:
No me direis, ¿que Musas os encantan?
que en su Cerviz thitorea
las Napeas verdes pasman.
que Hyampeo;
¿Luz armoniosa exala?
cambiando en Irides²⁸⁷
su barbara esmeralda.
De vno, y otro:
Organos de las Auras²⁸⁸
diced clarines, resonad famas²⁸⁹
qual sea la causa.

Letras

El azul cobertor vuelbe
à la Alva, entre nubes pardas,
huyen las sombras;
fugitivo el Arroyo haze la salva
Los rozados paxarillos
la bien-venida le cantan
es Gloria nueva;
Hazele assi su tiorba²⁹⁰ extraordinaria.
El Tolpeyacac Oriente
del mejor Sol de la Gracia,
y assi es su choro;
cantora Rosa, Gurrion de nacar.
Muestra Pacíficas señas
en su Iris, pues si pintadas
sacan colores;
dulcísimos requiebros àsu-cara

²⁸⁷ “Iride. (Del lat. *iris, irides*, iris; a causa del color azul violado de las flores de esta planta.) f. Efémero” (Academia Usual 1884: *sub voce* Iride).

²⁸⁸ “Aura. Metaphoricamente [*sic.*] se toma por aceptación y estimación, por apláuso [*sic.*] y celebración de alguna persóna [*sic.*], de alguna acción y resolución” (Autoridades 1726).

²⁸⁹ “Fama. Se toma por la opinión de alguna persona, buena o mala, conforme a su modo de obrar” (Autoridades 1732)

²⁹⁰ “Tiorba. s. f. Instrumento Músico, especie de laud[*sic.*], algo mayor, y con mas [*sic.*] cuerdas” (Autoridades 1739: *sub voce* Tiorba).

Al Aquelaoo multiforme
 mexor Alcides lo aparta
 y si asquerosa;
 llena sus posesion de florida ambar.
 Surca en la Concha del dia
 verticorda Venus gracias
 anominado
 de nuestro primer P. la borrasca
 Ya ssi la armonia del Monte
 MARIA divina la causa
 que amorosa;
 nos viene en este Coto²⁹¹ a casar Diana²⁹²
 En su citreria espinosa
 Arogma errante dispara
 para que todos;
 incensasen su image<n> losigeraria
 Hacero de Joab²⁹³ derroca
 al idolo Deidad Falsa,
 y Dulce *Castro*²⁹⁴;
 en su antiguo Pa<n>teo<n> nuevo repara
 Desvanecido â su Imperio
 precipicios le contrastan,
 que es muy Reyna;
 la q<ue> con su presencia se lo ma<n>

[28] VILLANCICO II

Estribillo

1 Anegado vn Humilde
 fluctua²⁹⁵ las glorias
 2 pero naufrago no es
 pues no le desvanece<n> ta<n>tas ho<n>ras
 1 Que Thabor²⁹⁶ luminoso!
 2 què Mar sin Phocas!
 1 que se abrasa Juan Diego

²⁹¹ "Coto. La dehessa [*sic.*] o término cerrado, donde está vedado y defendido el entrar a pastar. (Autoridades 1729)

²⁹² "Diana. Fr. *Diane*. Lat. Diána [*sic.*], nombre de una Diosa de los Jentiles [*sic.*], hija de Jupiter, y Latona, nacida de un parto con Apolo, y criada con él en Delos" (Terreros y Pando 1786)

²⁹³ Joab. Bibl. General de los ejércitos de David, y sobrino suyo. Destruyó al partido de Isboseth, derrotó muchas veces a los sirios y a los jebuseos; pero empañó su gloria haciendo asesinar a un rival preferido. Dio muerte por su propia mano a Absalon, contra las órdenes expresas de David, que jamás pudo perdonárselo. Muerto su rey, tomó partido por Adonías contra Salomón, quien le venció y mandó degollarlo en el año 1001 antes de J. C" (Domínguez 1852).

²⁹⁴ "Castro. Las ruinas y vestigios que se encuentran de los lugares grandes que eran fortificados. (Autoridades 1729).

²⁹⁵ "Fluctuar v. a. Vacilar la embarcación por el movimiento de las olas del mar, sin poder tomar rumbo cierto, y con riesgo de naufrago" (Autoridades 1732)"

²⁹⁶ "Thabor. Monte de Judea, adonde Jesu Christo fue transfigurado" (Sobrino 1705).

2 que se cubre de aljofar²⁹⁷!
2 Y la Arca Ooliab mexor
en la alfombra de essa roca
1 Què dulçra? que dicha
aunq<ue> esa aco<m>pañada le habla a solas.

Letra

1 Aun *Juan* feliz desterrado
descubre el cielo vna copia
y à otro *Juan* de Culhua muestra
otra más prodigiosa

2 aquella calla,
y esta razona.

1 Allà en Occeanos de estrellas
el cielo pasmos convoca
y el Tolpeiacac el mismo
mendigaa alegre pompasa

2 porque vas de èl
la gala toda,

1. Allà un duodenario en brillos
estrellado le corona
acà en saphyr del manto
promontorios le bordan.

2 que astro lucente
Soles le adoran.

1 Mientras que fraga<a>ntes velos
le sirve el Indio a su gloria
hizo Dios Apeles diestro
esta bella Pandora²⁹⁸.

2 solo Dios pudo,
sacarla propria.

1 Quatro Juanes le previno
su pincel porque conoscan
que allà un Juan sobra, y acà
todos quatro no sobran.

2. tantos para esta,
y vno à su sombra!

1 Y assi el Sacerdote Summo
al Breviario de sus obras,
puso registro esta tampa
en completas gloriosas.

2 para que Prima
reze entre todas.

²⁹⁷ “Aljofar s. m. Espécie [*sic.*] de perla, que según Covarrubias se llaman assi [*sic.*] las que son menúdas [*sic.*]: pero el día de oy [*sic.*] lo que entendémos [*sic.*] por aljófar son aquellos granos menos finos y desiguales; à distinción de la perla, que es más clara y redonda, yá [*sic.*] sea grande, ò pequeña. (Autoridades 1726).

²⁹⁸ “Pandora. Según la mitología fue la primera mujer a quien formó Vulcano, conforme a la idea que le dio Júpiter: su curiosidad la hizo abrir una caja que era presente de Júpiter mismo, donde estaban encerrados todos los males que afligen al género humano, y los esparció por el mundo” (Terreros y Pando 1788).

[29] VILLANCICO III.

Estribillo

1 Tiende sus freças Alas
Zephiro²⁹⁹ con cuydado,
que han venido las flores
como Soles:
de Oriente³⁰⁰, y Occaso³⁰¹
2 ve de espacio.

1 No en las *ramas remes*,
tu espiritu Diafano,
dexa no las turbes
à sus voces:
que partan labios.
2 ve de espacio
Tod<os>. Ya empieza<n> por su hermosura
despues de aver bañado
en agua rosada el Ambâr³⁰²
sus nacarados.

Letra

1 Quando en presu<n>cio<n>n de hermosa
la roza ufana milagros
al nacer thalamo³⁰³ el día
despojo tùmulo la hallo.

2 la rosa canta,
y aunque todo lo dize,
dize sus faltas.

2 nace coral vegetable
el Myrto y en breve espacio
funestos fines divulga
el que fuè alarde bizarro

2 verdad apurada
y se pone al decirla
como una grana.

1 Compite albor co<n> la Aurora
el Xasmin papel nevado
donde mañana rie
lo que la tarde haze llanto.

2 naciò mudança,

²⁹⁹ “Zephiro. s. m. Viento, que sopla del Poniente, llamado tambien [*sic.*] Favonio” (Autoridades 1739).

³⁰⁰ “Oriente s. m. El nacimiento de alguna cosa. Viene del Latino *Oriens*, que significa el que nace” (Autoridades 1737).

³⁰¹ “Occaso. Se toma muchas veces por la muerte” (Autoridades 1737: *sub voce* Ocaso)

³⁰² “Ambâr s. m. Según [*sic.*] Lagúna [*sic.*] sobre Dioscórides es cierto betún que se cria [*sic.*] en unas balsas que están cerca de la Ciudad [*sic.*] de Selechito [*sic.*] en las Indias. Tiénese [*sic.*] por el mas perfecto el liviáno [*sic.*], el que se muestra algun [*sic.*] tanto amarillo, y se llama ambar [*sic.*] gris el de olór [*sic.*] delicádo [*sic.*], y que se mezcla y derrite facilmente” (Autoridades 1726).

³⁰³ “Thalamo. Mysticamente [*sic.*] se entiende, è interpreta el Vientre Virginal de Maria [*sic.*] Santissima [*sic.*], donde Christo Nuestro Señor se desposó con la naturaleza humana” (Autoridades 1739).

y muere por vivir
a soplo Aura.

1 Brota la rayz de Jessè
a MARIA flor de los Campos,
que en perpetuo olor al Orbe
fragancias dura à mas años,

2 Decid Retamas³⁰⁴
que reta-mas a la culpa
mas que amarga

1 Fertiliza rosa influye
Astros los brutos peñascos
que en tramollaje de luzes
pensiles³⁰⁵ remienda en pasmos

2 que bien canta
pero anda titubeando
de rama en rama.

1 Como à flor del Valle ofrecen
à MARIA las flores quando
desde el calzado à la sima
tienen en dulce holocausto.

2 y dan por trama,
el Mas-tuerzo al Demonio
que assi se daba-

1 Pues flor perpetua eres *Reyna*
fragiles hostias tu amparo
tome libro de ojas pocas
que le citan a si estanco.

2 como ya callan,
entra zephiro ayroso
como en su casa.

1 como mudas diestras vuelvan
à la Aparicion sus campos

1 Insensan arogmas, y olores

2 Sacrifica<n> dulçuras, y alagos.
Tod<os>. Y dizen cantando que la mejor flor es
que vio ningun Prado.

NOCTURNO SEGUNDO [30] VILLANCICO I

Estribillo

1 Permita el Sol Polifemo,
2 Permita la Noche Argos
los 2. Licencias à vn Mercurio,

³⁰⁴ “Retamas. s. f. Arbusto, que crece hasta la altura de cinco o seis palmos. Produce unas varillas largas sin hojas, macizas y difíciles de romperse. Hace unas vainillas, dentro de las cuales [*sic.*] se cría una simiente al modo de lenteja. Su flor es amarilla y como la del alheli [*sic.*]” (Autoridades 1737).

³⁰⁵ “Pensiles. s. m. Rigurosamente significa el jardín, que está como suspenso o colgado en el aire, como se dice estaban los que Semíramis formó en Babilonia. Oy [*sic.*] se extiende a significar qualquier [*sic.*] jardín delicioso. Dixose [*sic.*] Pensil [*sic.*], porque está como pendiendo” (Autoridades 1737: *sub voce* Pensil).

à unVlises los passos.
1 Preste flora sus hostias,
2 Huya necio harpocrato.
1 la *Una* à MARIA su arogma
2 el *Otro* de ella tacito,
Tod<os>. Pues mexor Thitonio
logra Juan Diego en sus braços:
la Àurora mas pura
que ilustra, q<ue> anega vn Palacio,
pues escondida entre flores,
se anda en buenas
luzes ojeando.

Letra lyrica

Del Palio luminoso
Delphica asmiracio<n> de las Montañas
esgrime prodigioso
el Cielo de Amalthea las marañas.
que el Aura *Pura* de MARIA dispuso
conq<ue> gima el Abismo mas confusso,
Suelta hermosa sus vuelos,
trasuntañe en *Imagen* entre flores,
èclypsanse sis Cielos,
mientras oculta goza sus olores;
Y assi del *Virgen* pecho de Jua<n> Diego
sale *Aurora* serena, y Sol con fuego,
O! ya armonioso Monte
habitacion del Idolo previenes
à la de Mancha insonte
tu destrucion, y las glorias à lus cienes,
pues su prese<n>cia se dignô de ho<n>rarte
seras de su *Pincel* verde valuarte
Mexor Hercules juega
la clave de su gracia pues venciendo
al nemeo de esta Vega
triu<n>pha su *Copia* laureles mas ciñe<n>do
al Artisteo Divino que humanado
le mereciô en su *ventre Inmaculado*.
Idolo dexa el Sitio
que en Ana pura servira à MARIA
pues tu conchado Pitchio
teme segunda vez nacido el Dia,
que Aparece la Reyna q<ue> te inflama,
con Arco de esple<n>dor, Arpo<n> de llama
Vestidura Talar
que milagrosamente florecida
al escabroso altar
pules Diamante de aljofar embebida
ofrece Oriente en tu plano asiento,
a vn Luzero, à un Phaetonte
à vn Firmament

[31] VILLANCICO II.

Estribillo

1 Todos los que professais
sagradas letras, al Acto,
que Mexico sustenta oy
milagrosamente vfano,
Defiende que el Texto que
de las visiones de Pathmo
es el Doze à de entenderse
de este Milagro?
Tod<os>. Pues las pruebas escuchen
que son del caso

Letras

La riqueza de el adorno
que fuè asombro soberano
en Guadalupe se hallô
En la Isla fertil de Phatmo.

Sus circunstancias son solo
Prueba del Them³⁰⁶a que hallaron
si cuydadosos desvelos
humildes devotos rasgos.

Del escamoso sobervio
Dragon, bruto temerario
las siete Diademas son
siete Reyes Mexicanos.
A un tie<m>po el sañudo Imperio
gobierna sus siete estragos
y à vn tiempo los siete Reyes
la America governaron.

Diez cuernos ô lados dize
el Texto, tenía este espanto
estos Reyes tenian dies
Capitanes resguardado.

Los de culhuaca<n>, tescuco,
y Mexico, suelo Patrio
tenian à dos, u à vno solo,
los otros Monarchas quatro.

El color que bermejea
en el animal conchado;
es en los Indios el mismo
que enciende el Sol co<n> sus rayos

Ser Dragon el q<ue> se vido
en razo<n>, pues dragoneado
al oposito se aprestan
aun los mas barbaros brazos.

La fee es el hijo de aquella

³⁰⁶ “Thema. s. m. El sugeto [*sic.*], proposicion [*sic.*], ò texto, que se toma por argumento, assunto [*sic.*], ù materia de un discurso. Es voz Griega, y por esso debe escribirse con *th*” (Autoridades 1739).

que al movil suspende el rapto
la Gentilidad la bestia
que acechaba el noble parto
 Y con aquesto queda
todo provado,
y este texto se entienda
de este Milagro

[32] VILLANCICO III.

Estribillo

1 Gerrico alegre, apacible
que estable glorias navegas
que dichosamente vrano,
te engolfas vagel de piedras,
Tod<os>. haste lenguas.
1 Tu que los ayres fragantes
florigelo perfumeas
volando cisne los campos
surcando flora³⁰⁷ las selvas.
Tod<os>. Haste, etc.
pero quien à vista de MARIA
no enmudeciera
has de tus Breñas³⁰⁸ voces
cuenta, dinos, cuenta
de MARIA la belleza sin par:
1 Oyan atientan.

Letra

Al pie pesso votinado
con la opaca quarta buelta
se descolgô un nuevo Sol,
ay si le vieran;
2 pielagos Titanes³⁰⁹,
Montes de Helenas³¹⁰.
 Assida assi de sî misma
â mis brutas asperezas
cambia su fragoso traxe
ay que riqueza;
en oro tiberino, y en Orientales perlas
 En su lucivoma zarza

³⁰⁷ “Flora. Una diosa de la Gentilidad que en Roma le dieron templo y sacerdotes: dicha asi [*sic.*] porque presidia en las flores, y las conservaba, que el viento no las quemase” (Covarrubias 1611).

³⁰⁸ “Breñas Vale tambien [*sic.*] tierra quebrada, áspera y llena de peñascos, como las sierras” (Autoridades 1726).

³⁰⁹ “Titanes. Hijos de Titan [*sic.*], y de Titea” (Terreros y Pando 1788).

³¹⁰ “Helenas. s. f. Especie de meteoro. Es una llama pequeña que en tiempo de tempestades suele aparecer en los remates de las torres y edificios, y en las antenas de los navíos, a quien vulgarmente llaman Santelmo, y [iv.137] quando [*sic.*] se aparecen dos juntas, las llaman los navegantes Cástor y Polux. Tosc. tom. 6. pl. 510” (Autoridades 1734: *sub voce* Helena); “cierto tulipán, V” (Terreros y Pando).

Moyses Juan Diego se trueca
descalço lo busca porque
no se detenga;
en el Tabi³¹¹ en-ojado a ver la Reyna

Unos ojos cuyos ojos
Sagitario³¹² de Almas juega
que siendo en si tan hermosa
la hazen la mas bella
los dos dulçes rigores
de sus doncellas:

Milagrosamente el Cielo
manto imperial se le apresta
pues à vista de sus Soles
brillan Estrellas;
q<ue> flores alu<m>bran, y luz bermjea<n>

Nevada al hombra la Luna
corva apunta à esta belleza
y en Palestra³¹³ de fulgores
ya nos muestra
pharo para llegar à conocerla

Hace emulos de Zaphyr
los rubiez de talar diestra,
para que aya de los rayos
il competencias.
y assi en su obsequio
las luzes se altercan.

Voces *humana* articula
Divina dulçes las presta
haziendo tiorbas³¹⁴ al Eolo³¹⁵
en sus cadencias,
Patrocinios pronuncia,
Dize tutelas

Según esta pintura la
Concepcion es esta
y por tanto en su Copia
sigan MARIA exelsa
no conociò, ni vio la culpa fea.

³¹¹ “Tabi. s. m. Cierta género de tela, que se usaba antiguamente, como tafetan [*sic.*] grueso [*sic.*] prensado, cuyas labores sobresalian [*sic.*], haciendo aguas, y ondas” (Autoridades 1739).

³¹² “Sagitario. s. m. El que usa del arma de las saétas [*sic.*]. Trahelo [*sic.*] Covarrubias en su Thesóro [*sic.*] en la voz Saéta” (Autoridades 1739).

³¹³ “Palestra. s.f. El sitio o lugar donde se lidia, o lucha” (Autoridades 1737).

³¹⁴ Tiorbas. s. f. Instrumento Músico, especie de laud [*sic.*], algo mayor, y con mas [*sic.*] cuerdas” (Autoridades 1739).

³¹⁵ “Eolo, en la Mitología, el Dios, o Gobernador de los vientos. Se toma también por el viento” (Terreros y Pando 1787).

NOCTURNO III [33] VILLANCICO I

Estribillo

1 A la cathedra vienen
los estudiantes
à aprender eloquencias
como ayres.
que los enseña MARIA
quando sin frases
tro<m>pos³¹⁶ forma en *Juan Diego*
figuras cabe.
Pues empiece<n> a aprender
las oraciones que al Padre
hizo con *Cria* en las manos
arguyendo à *Coniugatis*
Pongan atencion, escuchen
que cum uno Verbo haze
su Rethorica su àcciones
à ser grandes.

Letras

Methapora pone siendo
puesta que solo Dios obre
no siendole permitido
su registro al mas puro Angel
Synecdoque en sus Periodos
vna en misterioso alarde
pues siendo con Dios tan vna
criada del Señor se aplaude.

Methonimia en sus exordios
figura pues quando naze
solo se sabe ab effectu
viendo la culpa cobarde.

Antonomasia à pesar
de los estigios raudales
divulga en las plenitudes
de la gracia los esmaltes,

Onomathopeya al pie
opressor de negras fauses
pública en silvos³¹⁷ la Sierpe
pues MARIA la boca le abre.

Cathacresis no lo enseña
pues son abusos verbales
y del Verbo jamàs esta
abusô candida madre.

³¹⁶ “Trompo. Se toma tambien por lo mismo que Peonza” (Autoridades 1739). “Peonza. s. f. Una especie de peón en figura cónica y sin punta de hierro: el qual baila azotado de una correa” (Autoridades 1737).

³¹⁷ “Silvo, *sibilus*. (Henríquez 1679)”; “Silbo. Por semejanza se dice de la voz aguda, y penetrante de algunos animales, como las de las serpientes. Lat. *Sibilus, i*” (Autoridades 1739: *sub voce* Sibilus).

Tod<os>. los Rethoricos tomen
leccion tan clara
y de tantos Prophetas
los Proginasmas.

[34] VILLANCICO II.

Estribillo

1 Picado³¹⁸ Teotenantzin
se haze³¹⁹ de piedra,
y aunque no habla palabra
se arde, se quema
2 Esta³²⁰ es la fiesta
1 Hecho vn Demonio està
viendo que juegan
las danças³²¹ tantas plumas
quantas se vuelan.
2 Essa³²² es la fiesta.

Letras

1 Aves racionales *pifan*.
las danzas la verde tierra
*passan ayres*³²³ y se creen
discursivas Philomenas³²⁴

Tod<os>. Y viendo que lo ultrajà
el Idolo se quexa
y de Oyr³²⁵ que razona
la gente se ammedrenta³²⁶

2 Essa³²⁷ es la fiesta.

1 Como el bayle à este prodigio
carta de la omnipotencia
se dirige en Is de honrado
mecate le da su vuelta.

Tod<os>. Y viendo que precito³²⁸
azufre le ensensan³²⁹
mirando el bayle³³⁰ le dice,

³¹⁸ “Picado. Se llama el patrón que se hace con picaduras, para señalar el dibuxo, principalmente en las que hacen encaxes [*sic.*]” (Autoridades 1737).

³¹⁹ hace] Pérez.

³²⁰ Esa] Pérez.

³²¹ danzas [Pérez.

³²² Esa] Pérez.

³²³ pasan aires] Pérez

³²⁴ filomenas] Pérez. Al respecto de “Philomena. s. m. Lo mismo que Ruisseñor” (Autoridades 1737).

³²⁵ oír] Pérez.

³²⁶ amedrenta] Pérez.

³²⁷ esa] Pérez.

³²⁸ “Precito, ta. adj. Condenado a las penas del infierno. Algunos dicen Prescító [*sic.*]” (Autoridades 1737).

³²⁹ incensan] Pérez.

³³⁰ baile] Pérez

¿que mudança es esta?³³¹

2 Essa es la fiesta.

1 Reyna vniversal la aclaman
las Mexicanas cadencias,
y al rodrigon le despiden
fogosos cuetes las ruedas,

Tod<os>. Que como es fiesta pura
y el es de tez tan negra
como que trisca³³² le hazen
sus chispas le pegan

2 Essa es la fiesta

1 muriô el festexo è intacta
à MARIA canta la lengua
y à vista de lauros tales
el se ´recipita vn Etna³³³

Tod<os>. Los Rayos voladores
que dañan donde ay fuerza
chamuscandolo todo
sus barítas se sueltan.

D. A. S. C. S. M. E. C. R

Con licencia en MEXICO por los herederos de la Viuda de Ber-/nardo Calderón en la calle
de San Agustín.

³³¹ ¿qué mudanza es esta?] Pérez.

³³² “Trisca s. f. El ruido, que se hace con los pies en alguna cosa, que se quebranta: como avellanas, nueces, &c. Y por extensión se dice de otra qualquier [*sic.*] bulla, ò estruendo” (Autoridades 1739).

³³³ “Etna. s. m. Lo que está mui encendido y ardiente, y como echando llamas. Díxose [*sic.*] assí [*sic.*] a semejanza del monte Etna, que está en el Réino [*sic.*] y Isla de Sicilia, y arroja continuamente fuego” (Autoridades 1732).

[35] Pues al alba aparece³³⁴

Estribillo

Pues el alva³³⁵ aparese,
sese la noche,³³⁶
q<ue> ella hará maravillas,
por q<ue> la adoren;
y dyga el gentilismo a las tinieblas,³³⁷
afuera, afuera, afuera,³³⁸
aparta, aparta, aparta,³³⁹
q<ue> en México sus rayos reberberan.³⁴⁰

Coplas

Apenas la vi arbolar³⁴¹
el matis de sus colores³⁴²
cuanto dixen en el lugar,
yo³⁴³ apostaré q<ue> en las flores
se quiere el Alva³⁴⁴ pintar,
pero si a³⁴⁵ de retratar
su beldad como la bi³⁴⁶,
uno y otro para mí
un mismo dueño parece
De su sombra celestial

³³⁴ Transcribo a partir de la partitura disponible en: <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0002.pdf>. La partitura se resguarda en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México bajo la signatura A0002. Es un manuscrito en papel algodón con marcas de agua, son doce hojas sueltas de 31.5x21.5 cm. en estado deteriorado con manchas en la parte superior que dificultan su lectura. En la portada aparece: “[ilegible] a 8/ *Pues el Alva aparese*. / M<aestro>Salazar/ Año 1694”. Javier Marín en su estudio del Fondo Estrada dicta: “2. Salazar, Antonio de. Villancico a la Virgen de Guadalupe Pues el alba aparece la noche SATB SATB (1694). A 8 // *Pues el alva aparese* // M° Salazar // Año 1694 Estructura estribillo-coplas. 8 papeles” (2007: 332). Drew Edward Davis (2011) y Bárbara Pérez Ruiz (2013) lo incluyen dentro de su listado de obras. Hay edición moderna de la partitura en la antología coordinada por Aurelio Tello (Tello 2013: 245:254), así como en la página de Drew Edward bajo el link: http://www.drewedwarddavies.com/Music_Editions.html Krutitskaya (2013:241-242) y Bárbara Pérez (2013: 90) reproducen el villancico completo.

³³⁵ alba] Pérez.

³³⁶ ¡sese la noche!,] Krutitskaya; cese la noche] Pérez.

³³⁷ y diga el gentilismo a las tinieblas:] Krutitskaya; Diga el gentilismo a las tinieblas] Pérez.

³³⁸ —¡Afuera, afuera, afuera,] Krutitskaya.

³³⁹ Pérez agrega dos versos: que a dar un indio luces/ sale el alba].

³⁴⁰ que en México sus rayos reberberan!] Krutitskaya-

³⁴¹ “Arbolar. v. a. Levantar en alto alguna cosa: y propriamente [*sic.*] se dice de las que se levantan instantáneamente: como arbolar una bandera [*sic.*], un pendón, &c” (Autoridades 1726).

³⁴² el matis de sus colores] Krutitskaya; el matiz de sus colores] Pérez.

³⁴³ —Yo] Krutitskaya.

³⁴⁴ alva] Krutitskaya; alba] Pérez.

³⁴⁵ à] Krutitskaya; ha] Pérez.

³⁴⁶ vi] Krutitskaya, Pérez.

gozó³⁴⁷ la tierra el trasunto³⁴⁸
q<ue> aunq<ue> sombra por cristal,
muestra q<ue> no tuvo punto
de tierra en su original,
q<ue> no puede material,
pincel³⁴⁹ de quien más asombra,
pintar el alba³⁵⁰ sin sombra
al tiempo que ella amanece.

[36] Atención que si copia la pluma³⁵¹

Estrillo

Atención, Atención³⁵²
que si copia la pluma³⁵³
la mano es de un Dios³⁵⁴
la que quiso copiar
el retrato mexor.

Coplas

El aparejo³⁵⁵ invisible
se aparejó desta echura³⁵⁶
aun antes que ubiera mundo
ni que fuese cossa alguna.
El diluvio fuen profhetas³⁵⁷
ya en enigmas³⁵⁸, ya en figuras³⁵⁹

³⁴⁷ goze] Krutitskaya; goze] Pérez.

³⁴⁸ “Trasunto. s. m. Copia, o traslado que se saca del original. || met. Figura, o representación que imita con propiedad alguna cosa” (Academia Usual 1780).

³⁴⁹ pinzel] Krutitskaya.

³⁵⁰ alva] Krutitskaya; Alba] Pérez.

³⁵¹ Transcribo a partir de la partitura disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0003.pdf> La partitura se resguarda en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México bajo la signatura A0003. Es un manuscrito en papel algodón con marca de agua, son siete hojas sueltas con alevos manchas de humedad en la parte superior de 31x21.5 cm. En la portad aparece la fecha 1698. Marín proporciona la siguiente información: “3. Salazar, Antonio de. Villancico a la Virgen de Guadalupe Atención que si copia la pluma SSATB ac (1698). María Md. Nuestra Señora de Guadalupe // *Atension* // M^o // Antonio de Salazar // Año de 98 Estructura estrillo-coplas. 7 papeles. Coplas «Toquen»” (2007: 332). Drew Davis (2011) y Bárbara Pérez (2013) lo incluyen en su listado. Hay edición moderna de la partitura en la página de Drew Edward bajo el link: http://www.drewedwarddavis.com/Music_Editions.html Krutitskaya (2013: 240) reproduce la totalidad de la obra. Drew Davies edita el estrillo (2011: 235).

³⁵² ¡Atención, atension!,] Krutitskaya.

³⁵³ pluma,] Krutitskaya.

³⁵⁴ Dios,] Krutitskaya.

³⁵⁵ “Aparejo. s. m. Prevención, disposición, preparación de lo conducente y necessário [*sic.*] para qualquiera [*sic.*] obra, operación, ù otra cosa” (Autoridades 1726).

³⁵⁶ “Echura. s. f. ant. Lo mismo que echada o tiro” (Academia Usual 1791).

³⁵⁷ el divujo fue[ron] profhetas] Krutitskaya

³⁵⁸ “Enigmas s. m. Sentencia obscura, o propuesta y pregunta intrincada, difícil y artificiosa, inventada al arbitrio del que la discurre y propone” (Autoridades 1732).

³⁵⁹ “Figuras. s. f. Forma, symetría y disposición de las partes de una cosa, con la qual se diferencia de otra” (Autoridades 1732).

El pintarse fue un instante³⁶⁰
en que se concibe pura.

El traslado fue *in occultis*
en una manta que anuda
a su cuello un indio pobre³⁶¹
que por incapaz rrecusan.

Disponela en ademán³⁶²
las manos altas y juntas³⁶³
de rresevir siendo en quien
allí el pincel ejecuta.³⁶⁴

[37] Que apacible flamante dulce alegría³⁶⁵

Estribillo

Que apacible flamante dulce alegría
a los Cielos suspende con su armonía
Oigan, oigan, oigan³⁶⁶
Que corren las fuentes,
que las aves trinan,
que se alegra el prado,
que las luces brillan,
que las bellas rosas
luces de sol participan

Coplas

Más que todas las Naciones
es feliz la nación India³⁶⁷

³⁶⁰ el pintar se fue un instante] Krutitskaya.

³⁶¹ pobre,] Krutitskaya.

³⁶² Dispónela, en ademán,] Krutitskaya.

³⁶³ juntas,] Krutitskaya

³⁶⁴ allí el pincel ejecuta] Krutitskaya

³⁶⁵ Transcribo a partir de la partitura disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0102.pdf> La partitura se resguarda en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México bajo la signatura A0102. Originalmente eran seis papeles, sin embargo, en el año de 1812 la obra fue rearmonizada por Mateo Manterola. En la portada pueden leerse: “Villancico a 4/ A la Aparición de/ N<uestra> S<eñora> de Guadalupe/ Qué apacible &/ por el M<aestro> D<on> J<o>s<e>ph Lasso: y puesta/ la Harmonia por D<on> M<ateo> M<anterola> año 1812/ ~~Ahora son 12 papeles ahora/ eran son 6 papeles/~~ [rúbrica]”. Manuscrito en papel algodón con marca de Agua, son 12 hojas sueltas de 32 X 22 (11.5 X 22) cm., presenta graves deterioros en la rearmonización. Javier Marín proporciona los siguientes datos: “101. [Laso Valero, José/Manterola, Mateo]. Villancico a la Virgen de Guadalupe *Qué apacible, flamante, dulce alegría* SSAT 2vn 2ob 2tp bc ac [ca. 1749/1776-1812]. Sin portada. Estructura estribillo-coplas. 12 papeles pequeños. Coplas «Más que todas las naciones es feliz la nación india». Ha conservado la portada (ME: Mc, legajo XXXII): «Villancico a 4 // A la Aparición de, // N^a S^a de Guadalupe. / *Que apacible & //* Por el M. D. Jph Lasso; y puesto en // la harmonía pr. Dn. M^o Mla. Año 1812 // son 12 papeles ahora [rúbricas]». Manterola añadió en 1812 las partes instrumentales al villancico compuesto por José Laso Valero, maestro de capilla de la catedral de Puebla en el tercer cuarto del siglo XVIII. De Laso se conservan varias obras en la Catedral de Puebla y un Magnificat a ocho en la de México (ME: Mc, legajo V, letras D a P)” (2007: 348). Drew Davis (2011) y Bárbara Pérez incluyen la obra en su listado. Existe una edición moderna de la partitura (Tello 2013: 260-287). Se reproduce en su totalidad en Pérez (2013: 93-94).

³⁶⁶ Oigan, oigan] Krutitskaya.

³⁶⁷ india] Pérez.

pues para favorecerla
vistió su traxe³⁶⁸ María
y bien se mira que otra
Nación alguna tuvo tal dicha³⁶⁹

Para establecer sus cultos
esta Aurora Peregrina³⁷⁰
a Juan Diego haze su nuncio³⁷¹
y en él en sus empeños libra
pues que más fina ha de ser
esta Reina toda delicias³⁷²

Y para que sea mayor
su fineza determina
en lo toscó de un Ayate³⁷³
Dexar su ymagen Divina³⁷⁴
pues digan todos que a las
otras naciones no hizo tal dicha³⁷⁵

O Emperatriz soberana
Madre del Sol de Justicia³⁷⁶
que favoreces³⁷⁷ piadosa
A la humildad más zencilla³⁷⁸
y tan benigna a los
más abatidos miras³⁷⁹

[38] Señas ve claras³⁸⁰

Estribillo

Señas ve claras
De que sois firmamento
la nueva España,³⁸¹
quando³⁸² ve las estrellas
de vuestra estampa.

³⁶⁸ traje] Pérez.

³⁶⁹ Y bien se mira que otra nación alguna/ tuvo tal dicha] Pérez.

³⁷⁰ peregrina] Pérez.

³⁷¹ nuncio.] Pérez

³⁷² Pues que más fina ha de ser esta Reina/ toda delicias] Pérez.

³⁷³ ayate] Pérez.

³⁷⁴ dejar su imagen divina.] Pérez.

³⁷⁵ Pues digan todos que a las otras naciones/ no hizo tal dicha.] Pérez.

³⁷⁶ Oh, Emperatriz soberana.] Pérez.

³⁷⁷ favoreces,] Pérez

³⁷⁸ a la humildad más sencilla.] Pérez.

³⁷⁹ y tan benigna a los más abatidos/ piadosa miras] Pérez.

³⁸⁰ Transcribo desde de la partitura disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0047.pdf> La partitura se resguarda en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México bajo la signatura A0047. Manuscrito en papel algodón con marca de agua. Son siete hojas sueltas de 31 X 21.5 cm., Presenta algunas roturas en el canto, carece de portada. Drew Davis (2011) y Bárbara Pérez incluyen la obra en sus listados Existe una publicación modernizada de la partitura en Music of New Spain, Drew Edward Davies, No. 4, drewwarddavies.com/SEÑAS_VE_CLARAS_WEB_EDITION Drew Davis reproduce algunos fragmentos en su estudio (2011: 234).

³⁸¹ España] Davis.

³⁸² cuando] Davis.

Coplas

Al mexicano sitio,
Belona³⁸³ soberana,
desciende del impíreo³⁸⁴,
la que sirve al impíreo de muralla;³⁸⁵
Segura de invasiones,
blasones con sus armas,
pues tiene en su defensa,
de todo el cielo en ella las esquadras³⁸⁶;
No tema la Ruina,
en males q<ue> le amagan,
q<ue> amagos de la tierra,
sólo puede venser un mar de grasia;
Por roca entre malesas
de espinas y de zarzas,
se mira q<ue> no es nuebo,
q<ue> entre espinas se muestre descollada³⁸⁷;
Al medio se coloca,
por freno de las aguas,
q<ue> es medio que termina
las ínfimas del cielo y las más altas;

[39] Sobre el primero el cuarto³⁸⁸

Estribillo

Sobre el primero, el cuarto y el octavo,
sobre el supremo asiento,
¿qué es aquesto a donde sube más
mi remontado vuelo?,

³⁸³ “Belona. Diosa de la Guerra” (Véase Enio). “Enio. Divinidad que en un principio figuró al lado de Ares. Personificación de los horrores de la guerra, presidía con aquél Dios de la muerte, el pillaje y la destrucción. Luego se consideró madre, hija o nodriza de Ares y finalmente se la asimiló a Belona. (Yarza, F. C. Diccionario de Mitología).

³⁸⁴ “Impíreo, ea. adj. Lo mismo que Empíreo”. (Autoridades 1734). “Empíreo. 1) s. m. El cielo, supremo asiento y lugar de la divinidad y morada de los Santos, superior a los demás cielos, y el que abraza en sí y dentro de su ámbito a el primer mobil. 2) adj. Cosa perteneciente al cielo empíreo; y entre los poetas se toma por cosa celestial, suprema, o divina” (Autoridades 1734)

³⁸⁵ (...) de muralla] Davis.

³⁸⁶ “Esquadra Se llama en la Milicia cierto número de soldados en compañía y ordenanza con su Cabo. En lo antiguo se decía y usaba desta [*sic.*] voz así [*sic.*] para la Milicia de a pié o Infantería, como para la caballería; pero modernamente se dice solo de la Infantería” (Autoridades 1732).

³⁸⁷ “Descollarse. Metaphoricamente [*sic.*] significa aventajarse y exceder a otros en virtud [*sic.*], sabiduría, gentileza, &c” (Autoridades 1732).

³⁸⁸ Transcribo el texto a partir de: <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0043.pdf> La partitura se resguarda en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana bajo la signatura A0043. Es un manuscrito en papel algodón con marca de Agua, son 9 hojas sueltas de 31.5x22 cm, presenta marcas de humedad en la parte superior que dificultan la lectura, y algunas roturas a los costados. Javier Marín proporciona la siguiente información: “43. Salazar, Antonio de. Villancico a la Virgen de Guadalupe *Sobre el primero SATTB* ac (1710). Villancico a 6 // Guadalupe, // Sobre el primero // M° Salazar // año 1710 // son 7 papeles. Estructura estribillo-coplas. 7 papeles. Coplas «Sobre un querubín»” (2007:338). No hay edición del texto ni edición modernizada de la partitura.

Baxome al suelo, que temo,
que el monarca de las luces,
que la gloria sublime,
que el firmamento,
que la Luna en reflexoz
me siguen y obliguen
a que dexé escarmientos³⁸⁹.

Coplas

Sobre un cherubín³⁹⁰ alado,
os ve el respecto y temor.
Sobre un querubín Señora
que es proprio trono³⁹¹ de Dios.
Que a de decir la ignorancia,
cuando tanto se encumbró,
por traeros a Guadalupe
baja agreste avitación
Allí os contempla el afecto,
allí os ve la devoción,
equivocada la deydad,
cual os vido aquel que os vio.

[40] Alarma toquen³⁹²

Estribillo

Alarma³⁹³ toquen
tiren disparen
Que desechó el castillo

³⁸⁹ “Escarmientos. s. m. Adverténcia [*sic.*], aviso [*sic.*], desengaño y cautela motivada de la consideración del error, daño o perjuicio que uno en sí ha experimentado, o reconocido en otros.” (Autoridades 1732: *sub voce* Escarmiento).

³⁹⁰ Cherubín. s. m. En nuestro Castellano vale lo mismo que Cherúb; aunque en su fuente Hebréa [*sic.*] es plural [*sic.*], y significa escrito Cherubim, muchos Espiritus [*sic.*] Angélicos de la priméa [*sic.*] Gerarchía [*sic.*], à que en nuestra Lengua corresponde Cherubíes, ò Cherubínes. Pronunciase la *ch* como *K*. (Autoridades 1729).

³⁹¹ “Trono. s. m. Asiento real con gradas, de que usal los Príncipes soberanos, especialmente en los actos de ceremonia magestuosa [*sic.*].” (Academia Usual 1780)

³⁹² Transcribo desde la partitura digital disponible en: <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0037.pdf> La partitura se encuentra en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México bajo la signatura A0037. Se trata de un manuscrito en papel algodón con marca de Agua, son 8 hojas sueltas de 31x22 cm. Presenta manchas de humedad en la parte superior, así como algunas ruturas leves en los últimos folios. En su estudio sobre el Fondo Estrada Javier Marín recoge la siguiente información: “37. Salazar, Antonio de. Villancico a la Virgen de Guadalupe *Alarma, toquen, tiren, disparen* SATTB (1713). Villancico A 6 // Guadalupe // Alarma toquen // año 1713 Estructura estribillo-coplas. 6 papeles. Coplas «Aquel infernal dragón»” (2007:337). Drew Davies (2011) y Bárbara Pérez (2013) incluyen la obra en sus listados. Hay edición moderna de la partitura en la Página de Drew Edward Davies con el link: http://www.drewedwarddavies.com/Music_Editions.html Así mismo, Davies reproduce fragmentariamente la partitura (2013: 237-238).

³⁹³ “Alarma. Modo de hablar con que se incita à tomar las armas, que casi se ha hecho yá [*sic.*] substantivo, usándola en el sentido [*sic.*] de la señal arrebatada que se dá [*sic.*] por gritos, ò instrumentos de guerra à los soldados de una guarnición, ù de un ejército [*sic.*], para que tomen las armas, y se pongan en defensa, quando [*sic.*] improvisamente son acometidos y assaltados[*sic.*], ò creen serlo” (Autoridades 1726).

de Bercebú³⁹⁴
la Palas³⁹⁵ soberana
con suabe luz
dispone la batalla
al tirano común
pues cuando se aparece
con su magnitud
le arroja hasta el abismo
Alarma toquen

Coplas

Aquel infernal Dragón
que quiso con su inquietud
las idolatrías formar
en las armas crasitud³⁹⁶

Aqueste que desterrado
del Cielo en un Ataúd
a el abismo fue arrojado
a perpetua senectud

A desterrar las tinieblas
biene, la q<ue> es el non plus
de la gracia, a darle guerra
y a ponernos en quietud

Aparece tan gloriosa
Rodeada de tanta luz
q<ue> es asombro a las naciones
y terror de Bercebú

[41] Al prodigio mayor³⁹⁷

Estríbillo

Al prodigio mayor
de la gracia, en fuego y en ayre
y en agua y en la tierra,

³⁹⁴ “Bercebú, voz vulgar V. Beelcebúb” (Terreros y Pando 1786); “Beelcebúb. Fr. Beelzebut. Lat. *Beelzebúb*. Dios falso de los Filistéos [*sic.*], y quiere decir Principe [*sic.*] de los demonios: también dicen le llamaron Dios de las moscas, y del humo” (Terreros y Pando 1786: *sub voce* Bercebú).

³⁹⁵ “Palas. Nombre de la diosa Atenea (y también de la diosa Minerva en los romanos). Atenea. En Atenea, al principio como la Madre Tierra, íntimamente ligada a la vida de las plantas y de los animales, cristaliza un símbolo complejo en el que coinciden el ideal de la sabiduría, el trabajo incesante y de la virginidad casi terrible. Atenea es el Partenos [*sic.*], es decir la Doncella, y su templo es el Partenón. Aunque la diosa ha renunciado a la maternidad, es madre adoptiva de los héroes, tales como Perseo, Teseo y Ericoneo Como Palas es «nuestra señora de Atenas» y reviste una significación guerrera como así lo refiere Platón en sus Leyes [...] Como Palas es «nuestra señora de Atenas» y reviste una significación guerrera como así lo refiere Platón en sus Leyes” (Yarza, F. C., Diccionario de Mitología).

³⁹⁶ “Crasitud, rusticidad, falta de política, de un genio montaraz” (Terreros y Pando 1786)

³⁹⁷ Reproduzco desde la partitura que se resguarda en el Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Agradezco al Juan Carlos Ríos Contreras por facilitarme el material en archivo digital. Pérez Ruíz proporciona los siguientes datos: “Íncipit: Al prodigio mayor. Autor de la Música Manuel de Sumaya. Fondo, signatura y año Catedral de Guadalajara, CIRMA 04-006” (2013: 87). No hay edición modernizada de la partitura, ni reproducción del texto.

domina y impera.
Fuego y tierra,
Agua y aire,
alegres y ufanos,
hoy la enorabuena,
denla, denla, denla.

Coplas

Pues María hermosa,
hoy de gracia llena,
a engrandecer viene
los montes y selvas.
Bienvenida sea.

Pues a ser aurora
soberana llega,
haciendo su trono
una ruda peña.
Bienvenida sea.

Pues para ostentar
su amor y grandeza,
un risco tejido
vuelve en primavera.
Bienvenida sea.

Pues de un carin<i>o,
las dulces ternezas,
dibujo en un lienzo,
soberana y diestra.
Bienvenida sea.

[42] Cielo animado³⁹⁸

Estribillo

Mirenla, mirenla, mirenla decender
Mirenla, mirenla quando discurre
Los escabrozos riscos, de Guadalupe.
Mirenla, mirenla porque assí acude,
como benigno Astro al socorro al amparo,
del Mexicano suelo en donde influye

Coplas

1. Cielo animado³⁹⁹
en Guadalupe

³⁹⁸ Transcribo desde la partitura disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0084.pdf>, la partitura se encuentra en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México bajo la signatura A0084. Es un manuscrito en papel algodón con marca de agua, son 4 hojas sueltas de 31.5x22 cm. Su estado de conservación es bueno. Javier Marín proporciona los siguientes datos: “83. Sumaya, Manuel de. Villancico [a la Virgen de Guadalupe] *Mirenla decender cuando discurre los escabrosos riscos* AT (sf). Sin portada. Estructura estribillo-coplas. 2 papeles. Coplas «*Cielo animado en Guadalupe*» (2007: 345). Drew Davies 82013) y Bárbara Pérez lo incluyen en su listado. Reproducción de las coplas en Krutitskaya (2013: 243)

³⁹⁹ Cielo animado] Krutitskaya.

Oy aparece⁴⁰⁰
la Emperatriz intacta de las luces
2. El sol la viste,⁴⁰¹
cuando difunde⁴⁰²
en su ropaje
de su fogoso⁴⁰³ ardor todas las lumbres.
3. La Luna puesta⁴⁰⁴
sin inquietudes
a sus pies, logra
creçes,⁴⁰⁵ en que mengua no fluctúen.
4. A su cabeza,⁴⁰⁶
estrellas suben⁴⁰⁷
astros benígnos
al mirarse elevados en tal cumbre.
5. Turquí⁴⁰⁸ admirable⁴⁰⁹
el manto pule⁴¹⁰
y fuego y nieve
talar ropaje unidos le construyen.
6. Toda celeste,⁴¹¹
toda immune⁴¹²
la mira absorto
el ángel que a sus pies adora Numen⁴¹³.
7. Yace a sus plantas⁴¹⁴
porque no duden,
que ella es su Reina,
Princesa de los Orbes, y las luces.⁴¹⁵

⁴⁰⁰ hoy aparece] Krutitskaya.

⁴⁰¹ El sol la viste,] Krutitskaya

⁴⁰² quando] Krutitskaya.

⁴⁰³ fogozo] Krutitskaya.

⁴⁰⁴ La luna puesta]Krutitskaya

⁴⁰⁵ creçes] Krutitskaya.

⁴⁰⁶ cabeza] Krutitskaya.

⁴⁰⁷ suben,] Krutitskaya

⁴⁰⁸ “Turquí. adj. que se aplica al color azul [*sic.*] mui subido, tirante à negro” (Autoridades 1739).

⁴⁰⁹ Turquí admirable] Krutitskaya.

⁴¹⁰ pule,] Krutitskaya.

⁴¹¹ Toda celeste] Krutitskaya.

⁴¹² immune] Krutitskaya.

⁴¹³ numen] Krutitskaya. Al respecto de “Numen s. m. Lo mismo que Deidad. Llamaban assí los Gentiles a qualquiera de los Dioses fabulosos que adoraban” (Autoridades 1734).

⁴¹⁴ Yace a sus plantas] Krutitskaya.

⁴¹⁵ Princesa de los orbes y las luces.] Krutitskaya.

[43] Cerca de México el templo⁴¹⁶

Estribillo

Si es de México excelsa
ave su imagen,
y es una Ave María,
Gloria es suave.

Coplas

1. Cerca de México el templo,
del sol viva luz, que miro.
Su gran perfeccion admiro,
su bella ymagen contemplo.

1. Aquella que en primavera,
de luceros rayos tupe
si es mera de Guadalupe,
divina imagen esmera⁴¹⁷

2. Pintada del mismo cielo,
y es, por milagro esquisito,
de gracia un mar infinito,
es un mar, pero es consuelo.

2. Su hermosura que rodea,
tanta pureza divina
es fuerza heredera fina,
sea de cristal y alba sea.

3. Por diciembre soberana,
aunque me escuche el Narciso
la gala llevarse quiso,
por flor de la mejorana

3. Dejandose aparecida,
divinamente brillante,
por irse al cielo triunfante,
de la tierra fue florida

4. Esta flor que el mayo apresta,
olor de luz siempre pura
esta es flor de la hermosura,
otra no para floresta.

4. Su ropaje harto lucido,

⁴¹⁶ Transcribo desde la partitura disponible en: <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0067.pdf>, la partitura se encuentra en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México bajo la signatura A0067. Se trata de un manuscrito en papel algodón con marca de agua, son seis hojas sueltas de 31x21.5 cm., leves marcas de humedad en la parte superior, con manchas de tinta. La catalogación de Marín arroja los siguientes datos: “65. Sumaya, Manuel de. Villancico a la Aparición de la Virgen de Guadalupe *Si es de México excelsa ave* AT ac (1721). Villco. a Duo a la Gloriosa // Aparicion de N. S^a de // Guadalupe de Mexco. // Cerca de Mexco. el // Mtro. Sumaya // 1721 Estructura estribillo-coplas. 3 papeles. Coplas «Cerca de México el templo del sol». En la portada presenta el íncipit de las coplas y no el del estribillo” (2007: 342) Drew Davies (2013) y Bárbara Pérez (2013) incluyen este villancico en sus listados. No hay edición modernizada de la partitura ni reproducción del texto.

⁴¹⁷ “Esmera. s. m. Cuidado diligente y atención suma, con que uno procura obrar para hacer las cosas con perfección” (Autoridades 1732)

se ve de luces bordado,
de luceros assaltado,
y de estrellas investido

5. Un pozo de aguas tan sana,
que de enfermos medicina,
su corriente tan divina,
brota de su pozo, umana.

5. Amante de tanta dicha,
sin quitársela del hombro
a su manta con assombro,
feliz Juan Diego ama manta.

6. Quando a sus plantas se arroja,
la Rossa que ambar previene
tira la pompa que tiene,
a encarnada y esta arroja.

6. Quiso viesse y sin disculpa.
y no en talla dibujada,
darse al mundo bien pintada,
porque su gracia no es culpa.

[44] La bella incorrupta⁴¹⁸

Estribillo

La Bella incorrupta,⁴¹⁹
la Nave sagrada,⁴²⁰
se apresta mortales,⁴²¹
hacedle la salva⁴²²

Coplas

Alegre respira el Mundo,⁴²³
del diluvio en q<ue> naufraga,
al punto que de María
riza las ondas el Arca⁴²⁴.

Del uracan que soberbio,⁴²⁵

⁴¹⁸ Transcribo desde la partitura disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0069.pdf>, se resguarda en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México con la signatura A0069. Es un manuscrito en papel algodón con marca de agua, son 13 hojas sueltas de 31.5x22 cm., presenta leves marcas de humedad en la parte superior de la hoja. Javier Marín proporciona los siguientes datos: “67. Sumaya, Manuel de. Villancico a la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe *La bella incorrupta, la nave sagrada* SATB SATB ac (1725). Villco. â 8 â la Aparición // de N. Sra. de Guadalupe // La Bella Incorrupta // Mro. Sumaya // 725 // Son 9 papeles Estructura estribillo-coplas. 9 papeles. Coplas «Alegre respira el mundo»” (2007: 342). Drew Davies (2013) y Pérez Ruíz (2013) incluyen la obra en su listado. No hay edición moderna de la partitura. Anastasia Krutitskaya edita en su totalidad este villancico (2013: 232-233).

⁴¹⁹ la bella incorrupta] Krutitskaya.

⁴²⁰ la nave sagrada] Krutitskaya.

⁴²¹ se apresta, ¡Mortales,] Krutitskaya.

⁴²² hacedle la salva!] Krutitskaya.

⁴²³ mundo] Krutitskaya.

⁴²⁴ “Arca. En la náutica es un cabo doblado que se afija en la poléa [*sic.*] de qualquier [*sic.*] aparéjo [*sic.*], con que izan y suben lo que conviéne [*sic.*]. Palac. Instruc. nautica [*sic.*]” (Autoridades 1726).

⁴²⁵ Del uracán, que soberbio] Krutitskaya.

al Cielo⁴²⁶ movió borrascas,
quebró la furia uno solo,
breve amago de su planta,
Suavemente de divino,
saco aliento preservada,
el espíritu de Dios,⁴²⁷
anduvo sobre las Aguas,⁴²⁸
Salva debe el Universo,⁴²⁹
hazer a la Capitana,⁴³⁰
a cuya conducta todos
libres del riego se salvan.

[45] Quién es aquella paloma⁴³¹

Estribillo

¿Quién es aquella Paloma,
que en un lienzo se nos muestra
que alumbra los Cielos
y alegra la tierra?
Es nieve y es Rosa
es paz y finessa
es flecha, y es arco.
Nieve y flores la adornan.
Arco y flecha la cin<ñ>en.
La paz en el Arco,
amoren las flechas,
la nieve en lo puro
y luz en la belleza.

Coplas

Llamas difunde,
luzes campea,
Soles esparce,
Rayos obstenta
Y el sacro amor que infunde
obstenta, esparçe, campea, difunde

⁴²⁶ cielo] Krutitskaya.

⁴²⁷ el Espíritu de Dios] Krutitskaya.

⁴²⁸ aguas.] Krutitskaya.

⁴²⁹ universo] Krutitskaya.

⁴³⁰ capitana] Krutitskaya.

⁴³¹ Transcribo desde la partitura disponible en línea con el siguiente link: <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0070.pdf> l partitura se encuentra en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México bajo la signatura A0070. Es un manuscrito en papel algodón con marca de agua, son 7 hojas sueltas de 31.5x22 cm. con escritura por ambos lados de la hoja, presenta leves manchas de humedad en la parte superior. En su investigación sobre el fondo Estrada, Javier Marín proporciona los siguientes datos: “68. Sumaya, Manuel de. Villancico a la Virgen de Guadalupe *¿Quién es aquella paloma?* AB SATB ac (1725). Villco. â 6 â N. S^a de Guadalupe // Quien es aquella? // Mro. Sumaya 725 // Son 7 papeles. Estructura estribillo-coplas. Ed.: Dean, Renaissance and Baroque Characteristics, pp. 172-185. 7 papeles. Coplas «Llamas difunde, luzes campea»” (2007: 342). Drew Davies (2013 y Pérez Ruíz (2013) lo incluyen en su listado. No hay edición modernizada de la partitura ni de los textos.

y en su lienzo se admiran los mayos,
con llamas, con luces, con soles, con rayos.

Ave nos guía,
fuente nos templá,
Madre nos mira,
luz nos alienta.
Y en amante porfía
alienta, nos templá, nos mira, nos guía.
Y se mira en el lienzo suáve,
qual Madre, qual luz, qual fuente, qual ave.
Llamas, luces, soles, Rayos
ostenta, esparce, campea, difunde
con llamas,
con luces,
con soles,
con rayos.
Ave, fuente, Madre, Luz
alienta, nos templá, nos mira, nos guía,
qual Madre, qual Luz, qual fuente, qual ave

46. Ya se eriza⁴³²

Estribillo

Ya se eriza el copete,⁴³³
de blanco el risco,⁴³⁴
y por parte los copos
se ven floridos,
que hasta los campos⁴³⁵
al salir oy⁴³⁶ María,
se vuelven Mayos.

Coplas

1. De aquel cerro a quien la cumbre,⁴³⁷

⁴³² Transcribo desde la partitura disponible en línea con el siguiente link: <http://musicat.unam.mx/nuevo/estrada/A0072.pdf>, la partitura se resguarda en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México con la signatura A0072. Es un manuscrito en papel algodón con marca de Agua, son 9 hojas sueltas de 31x22 cm., se encuentra en estado muy deteriorado, presenta serias roturas en la parte superior, manchas de humedad en el canto, manchas corrosivas de tinta y mutilaciones a los costados alrededor de todas las hojas. Javier Marín proporciona información en los siguientes términos: “70. Sumaya, Manuel de. Villancico a la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe *Ya se eriza el copete* TB SATB ac (1728). Villancico A 6. A la Apeasion de nra. // Señora de Guadalupe // *Ya se eriza el Copete* // 7 papeles // Sd. M° Dn. Manuel de Sumaya // Año de 1728. Estructura estribillo-coplas. 7 papeles. Coplas «De aquel cerro a quien la cumbre»” (2007: 343). Drew Davies (2013) y Pérez Ruíz (2013) lo incluyen en sus listados. Hay una edición modernizada de la obra en la antología coordinada por Tello (2013: 55-59). Se reproduce la totalidad del texto en Pérez Ruíz (2013: 91).

⁴³³ copete] Pérez.

⁴³⁴ risco] Pérez.

⁴³⁵ campos] Pérez.

⁴³⁶ hoy] Pérez.

⁴³⁷ cumbre] Pérez.

de alto creston⁴³⁸ un pedazo.⁴³⁹

Repiza de la azuzena,⁴⁴⁰

Athlante⁴⁴¹ de los milagros.

2. Throno de la mexor Rossa⁴⁴²
q<ue> hasta los rudos pen<i>ascos⁴⁴³

por su natural desnudos,
de floridos blazonaron.⁴⁴⁴

3. Deposito de la Aurora,
que vistió el más tosco espacio
porque hasta en tosco hile,⁴⁴⁵
el Portento mas delgado.

4. Ya bostesaba el cerillo,⁴⁴⁶
los vapores, escarchados⁴⁴⁷
y todo lo que florece,⁴⁴⁸
era por Diciembre un pasmo.

5. Felize⁴⁴⁹ humilde Juan Diego,
quando llegó aqieste caso⁴⁵⁰
pues se le volbio⁴⁵¹ la Manta,
de las estrellas el manto⁴⁵².

6. O Maguey mas venturoso,⁴⁵³
que de quantos en Indias hallo⁴⁵⁴
produce el suelo y su dicha,
lo vuelve el Cielo estrellado.

⁴³⁸ “Crestón s. m. El penácho o remate de la celada” (Autoridades 1729).

⁴³⁹ pedazo] Pérez.

⁴⁴⁰ repiza de la Azucena,] Pérez.

⁴⁴¹ Atlante] Pérez. Al respecto de “Athlante. Atlante” (Bluteau 1721: *sub voce* Athlante); “Atlante s. m. Voz mui usada de los Poétas [*sic.*], y algunas veces en la prosa, para expresar [*sic.*] aquello que real ò metaphoricamente [*sic.*] se dice sustentar un gran peso: como quando [*sic.*] para elogiar la sabiduría de un Ministro, ò la valentía de un General [*sic.*] se dice que es un Atlante de la Monarchía [*sic.*]. Introdúxose[*sic.*] esta [*sic.*] voz con alusión à la fabula [*sic.*] de Atlante, Rey de Mauritánia [*sic.*], que los antiguos [*sic.*] fingieron haver [*sic.*] sustentado sobre sus hombros el Cielo, para significar el mucho conocimiento que tuvo del curso del Sol, Luna, y estrellas” (Autoridades (1726): *sub voce* Atlante)

⁴⁴² 2. Trono de la mejor rosa] Pérez.

⁴⁴³ peñascos,] Pérez.

⁴⁴⁴ blasonaron.] Pérez.

⁴⁴⁵ porque hasta en lo tosco hile] Pérez.

⁴⁴⁶ cerrillo] Pérez.

⁴⁴⁷ los vapores escarchados,] Pérez.

⁴⁴⁸ florece] Pérez.

⁴⁴⁹ felice] Pérez.

⁴⁵⁰ cuando llegó aqieste caso,] Pérez.

⁴⁵¹ volvió] Pérez.

⁴⁵² de las estrellas, el Manto] Pérez.

⁴⁵³ Oh, Maguey más venturoso] Pérez.

⁴⁵⁴ hallo,] Pérez.

47. El golfo de la culpa⁴⁵⁵

En el Golfo de la culpa
el mundo corre tormenta
y a su cólera violenta
pocos míseros vivientes
se salvan en el bajel⁴⁵⁶.

Ya descubre el hombre tierra
que María en Santa guerra
es el iris que pregona
que cesó el diluvio infiel.

⁴⁵⁵ Recuperación del texto a partir de: Edición modernizada de la partitura (Pérez 2013: pp.288-304). Drew Davies (2013) la incluye en su listado. Pérez Ruíz proporciona los siguientes datos: “Incipit: En el Golfo de la culpa. Autor de la música: Mateo Tollis de la Rocca. Fondo, signature y año: Catedral de México Leg. Let. En esp. I, Leg –cb 36”. Hay edición modernizada de la partitura (Pérez: 288-304), también transcripción total del texto (Pérez 2013: 92).

⁴⁵⁶ “Bajel. s. m. Nombre generico [*sic.*] de cualquier embarcación que pueda navegar en alta mar” (Academia Usual 1780).

Bibliografía

- Aristóteles, *Sobre la interpretación*, 16a -25. Edición electrónica tomada de <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/Arist%F3teles%20%20Sobre%20%20interpretaci%F3n.pdf>, consultado el (01-noviembre-2014).
- (2010), *Poética*, Valentín García Yebra (ed.), Nueva Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos.
- Auerbach, Erich (1998), *Figura*, José M. Cuesta (pról.), Yolanda García Hernández (trad.), Madrid, Mínima Trotta.
- (1998¹), “Sacrae scripturae sermo humilis” en *Figura*, José M. Cuesta (pról.), Yolanda García Hernández (trad.), Madrid, Mínima Trotta, pp. 130-147.
- (2014), *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Col. Lengua y Estudios Literarios, Ignacio Villanueva y Eugenio Imáz (trad.), México, FCE.
- Ausubel Novak, Hanesian (1983). *Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo*. 2a ed., México, Trillas.
- Balderas Vega, Gonzalo (2008), *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media. Una visión contextual*, México, Universidad iberoamericana.
- Becerra Tanco, Luis (2004), “Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. 1666” en Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda (2004), *Testimonios históricos guadalupanos*, México, FCE.
- Beuchot, Mauricio (1997), *Tratado de hermenéutica analógica*, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección Personal de asuntos Académicos, México, UNAM.
- Beristáin y Souza, José Mariano (1883), *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, Tomo I, II y III, 2º edición por Fortino Hipólito Vera, Amecameca, tipos de El colegio católico.
- Carvalho, Alfonso (1602), *Cisne de Apolo, de las exelencias y dignidad y todo lo que el arte Poetica y versificatoria pertenece. Los metodos y estylos que en sus obras debe de seguir el Poeta. El decoro y adorno de figuras que deven tener, y todo lo más a la poesía, todo lo más a la poesia tocante, significado poe el Cisne, ynsignia preclara de los poetas...*, en Medina del Campo por Juan Godinez de Millis, Año, 1602. Acosta de Pedro Oslete y Antonio Cuello.
- González Blanco Edmundo (1995), *Evangelios Apócrifos*, México, CONACULTA.
- (1991), *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla 1492-1867*, Col. Obras de Historia, México, FCE.
- Brading, David (2002), *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.
- (comp.), (2005), *Nueve sermones guadalupanos*, Chimalistac, México, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX.
- Boyd, Malcom y Juan José Carreras (eds.), (2000), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Buxó, José Pascual (2012), “Defensa e Ilustración de la teoría literaria: a la vera de Alfonso Reyes” en José Pascual Buxó (Ed.) *Teorías poéticas en la literatura colonial, serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana*, No. 28, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, UNAM.

- Camacho Becerra, Arturo (2013), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, Col. Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS.
- Covarrubias, Sebastián (1611), *Tesoro de la lengua castellana*. Versión digital de la Universidad de Sevilla, Fondos digitalizados, Fondos antiguos. Tomada de: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1391/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>
-
- (1674), *Segunda parte del Tesoro de la lengua Castellana o española. Madrid por Melchor Sánchez a costa de Gabriel León*.
- Colon, Cristóbal (1973), *Los cuatro viajes de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Cuadriello, Jaime (2001), *El divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo de Historia Mexicana Monterrey, pp. 29-59.
- Curtius, Ernst Robert (2004), *Literatura europea y Edad Media Latina*, Col. Lengua y Estudios Literarios, Margit Frenk y Antonio Alatorre (Trad.), México, FCE.
- Dámaso Alonso (1949) "Cancioncillas 'de amigo' mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea" en *Revista de Filología Española XXXIII*, pp. 297-349.
- Davies, Drew Edward (2011), "Villancicos de la Ciudad de México para la Virgen de Guadalupe" en *Early Music*, Vol. 39, No. 2, Oxford Journals.
- Eichmann Oehrlí, Andrés (2004), *Cancionero mariano de Charcas*, Col. Biblioteca indiana, No.17, Madrid, Universidad de Navarra- Iberoamericana Verveut.
-
- (2011), "La colección musical platense: entre cancioneros musicales y la literatura de cordel" en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II encuentro internacional*, Pamplona, Fundación cultura, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 221-228. Versión digital a partir de La paz, Viceministerio de Cultura de Bolivia/ Unión Latina (2004). Enlace permanente: <http://hdl.handle.net/10171/18095>
- Encina, Juan del (1978), "Arte de poesía castellana" en *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Espasa-Calpe.
- Estrada Jasso, Andrés (1991), *El villancico virreinal mexicano*, Vol. 1, México, Gobierno de Estado de San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado.
-
- (2007), *El villancico virreinal mexicano. Siglo XVII. Villancicos Barrocos*, Vol. II, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Archivo histórico del Estado.
- Estrada, Jesús (1973), *Música y músicos de la época virreinal*, No. 95, México, SEP-SETENTAS.
- Estrada, Julio (1986), *La música de México. Periodo virreinal (1530-1810)*, México, Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM.
- Estrada, Osvaldo (2006), "Sor Juan y el ejercicio pedagógico de sus villancicos marianos" en *Letras Femeninas*, Vol. 32, No. 2; Invierno, pp. 81-100.
- Florencia, Francisco de (1688), *La estrella del Norte de México*, con licencia de los superiores. En México por Doña María de Benavides Viuda de Juan de Ribera en el empedradillo.
- Ferraris, Mauricio (2000), *Historia de la hermenéutica*, Jorge Pérez Tudela (trad.), Madrid, Akal.
- Frenk, Margit (1978), *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia.

- (2004), “El cancionero de Gaspar Fernández (Puebla- Oaxaca)” en Mariana Masera (coord.) *Literatura y cultura populares en la Nueva España*. Col. Azul, México, UNAM, pp. 19-13.
- (2005), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, FCE.
- (2006), *Poesía hispánica popular. 44 estudios*, México, FCE.
- Frost, Elsa Cecilia (2002), *La historia de Dios en la Indias. Visión franciscana del Nuevo Mundo*, México, Tusquets.
- Gerbi, Antonello (1982), *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, Col. Obras de Historia, México, FCE.
- Guerberof Hann, Lidia (1999), “Música del Archivo de Santa María de Guadalupe de México dedicada a la Virgen de Guadalupe” en *Heterofonía Revista de Investigación Musical*, Nos. 120-121, enero-diciembre, pp. 80-90.
- (2010), “El archivo musical del convento franciscano de Celaya” en *Anuario Musical*, No. 65, pp. 251-268.
- (2006), *Archivo Musical. Catálogo*. México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, edición en CD-ROM.
- (2007), “El archivo musical de la insigne y nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, de México” en *Anuario Música*, No. 62, pp. 257-270.
- Galí Boadella, Monserrat (2013), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, Col. Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS.
- González de Eslava, Fernán (1989), *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, Ed. Margit Frenk, Col. Biblioteca Novohispana, México, COLMEX.
- González Moreno, Joaquín (1987), *Imágenes guadalupanas. Cuatro Siglos*, México Fundación cultural Televisa- Centro Cultural Arte Contemporáneo.
- Hipona, Agustín de (1958), *La ciudad de Dios*, Obras de San Agustín Tomos XVII y XVII, José Morán (Ed.), Madrid, BAC.
- (1954), “La santa virginidad” en *Tratados morales*, Obras de San Agustín, Tomo XII, Madrid, BAC, pp. 136-229
- Hurtado, Nelson (2006), “¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los maitines de Navidad de la Nueva España de los siglos XVI y XVII” en *Heterofonía Revista de Investigación Musical*, enero-diciembre, Nos. 134-135, pp. 43-88.
- Illades Aguiar, Gustavo (2011), “La <<ecuación oralidad-escritura>> en las letras hispánicas de los siglos XV a XVII (propuesta en torno a un diálogo en ciernes)” en *Revista Crítico*n, No. 120-121, pp. 155-170.
- Johansson, Patrick K. (2004), “Literatura náhuatl prehispánica” en Mariana Masera (coord.) *Literatura y cultura populares en la Nueva España*. Col. Azul, México, UNAM, pp. 125-152.
- Krutitskaya, Anastasia (2011), *Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730)*. Edición y estudio. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México.
- (2013), “Los villancicos de Nuestra Señora de Guadalupe que se cantaron en la catedral de México de 1694 a 1728” en Claudia Parodi, Manuel Paredes y Jimena Rodríguez (eds.), *La resignificación del Nuevo Mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*, Madrid, Iberoamericana- Verveut, pp. 227-248.

- Lafaye, Jacques (1983), *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE.
- Lope de Vega, Félix (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), col. Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.
- Luzán, Ignacio (1737), *La poetica o Reglas de la de la poesia en general y de sus principales especies...*, Con licencia en Zaragoza por Francisco Revilla, vive en la calle de S. Lorenzo; Francisco Revilla, vive en la calle de S. Lorenzo: año de 1737.
- Marín, Hilario (1954), *Documentos marianos*, Col. Doctrina Pontificia, No. 4, Madrid, BAC
- Marín López, Javier (2007), “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el fondo Estrada de la catedral de México” en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357.
- Masera, Mariana (2000), “El viejo Mundo y el Nuevo Mundo en la canción tradicional mexicana: del villancico a la copla” en *Acta Poética*, No. 21, pp. 255-277.
- (2002), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la colonia*, Col. Azul, México, UNAM.
- Matovina, Timothy (2003), “Guadalupe at calvary: patristic theology Sanchez’s Imagen de la virgen María” en *Theological Studies*, Vol. CXIV, No. 4, pp. 795-811.
- Mayer, Alicia (2002), “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino de la Nueva España” en *Estudios de Historia Novohispana*, No. 26, enero-junio, pp. 17-49.
- (2010), *Flor de primavera mexicana. La virgen de Guadalupe en los sermones novohispanos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- (2008), *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México, FCE-Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.
- Menéndez Pidal, Ramón (1973), “La primitiva poesía lírica española”, discurso leído en el Ateneo de Madrid en la inauguración del curso 1919-20” en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 157-212.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1938), “Los villancicos guadalupanos de Felipe Santoyo” en *Ábside*, No. II, pp. 8-19.
- , (1952-I), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Villancicos y letras sacras*, Vol. II, México, FCE.
- (1952), “Guadalupe en el más pleno fulgor litúrgico I” en *Ábside*, Vol. XVI, No. 2, pp. 227-244.
- (1952), “Guadalupe en el más pleno fulgor litúrgico II” en *Ábside*, Vol. XVI, No. 3, pp. 351-374.
- (2005), *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, Tomo II, México, UNAM.
- Miranda, Ricardo (2007), “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los maitines guadalupanos” en María Gemberro Ustároz y Emilio Ross Fábregas, *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y América*, Granada, Universidad de Granada.
- Moner, Michel (1988), “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos” en *Edad de Oro*, Vol. 7, pp. 119- 127.
- Morales Abril, Omar (2013), “Villancicos de Remedo en la Nueva España” en Aurelio Tello (Coord.) *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*, Col. Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS, pp. 11-38.

- (2013), “Gaspar Fernández: su vida y sus obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII” en Arturo Camacho Becerra (Coord.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, Col. Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS, El Colegio de Jalisco, UDG, pp. 71-126.
- Mues, Paula, “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura” en Jaime Cuadriello (2001), *El divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo de Historia Mexicana Monterrey, pp. 29-59.
- Navarrete, Pellicer (2013), *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, Col. Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS.
- Nebel, Richard (1996), *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe: Continuidad y transformación religiosa en México*, Sección de obras de historia, México, FCE.
- O’ Gorman, Edmundo (2001), *Destierro de sombras, luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, Serie Historia Novohispana, No. 36, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Ong, Walter (2013), *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Col. Obras de Lengua y Estudios Literarios, Novena reimposición, México, FCE.
- Peñalosa, Joaquín Antonio (1987), *Flor y canto de poesía guadalupana*. Siglo XVII, México, JUS.
- (1988), *Flor y Canto de poesía guadalupana*. Siglo XVIII, México, JUS.
- Pérez Cortes, Sergio (2006), *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita*, Col. Pensamiento, México, Taurus.
- Pérez Ruíz, Bárbara (2013), “La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en Nueva España” en Aurelio Tello (Coord.) *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*, Col. Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS, pp. 69-94.
- Rengifo, Juan (1759), *Arte poetica española, con una fertilissima sylva de consonantes Comunes, Proprios, Esdruxulos, y un Divino Estimulo del Amor de Dios...*, Barcelona, En la Imprenta de María Ángeles Martí Viuda, En la plaza de San Jayme, Año 1579.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio (1998), *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, Col. Seminario de Cultura Literaria Novohispana, México, UNAM-CONACYT.
- Russell, Craig H. (2007), “El esplendor de los maitines en México: sonoridad y estructura arquitectónica en los Maitines para la virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio de Jerusalem” en María Gemberro Ustárroz y Emilio Ross Fábregas, *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, pp. 359-395.
- Rubial García, Antonio (2010), *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1824)*, México; FCE.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1969), *El villancico. Estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos.
- San Migue, Juan de (1671), *Sermón que predicó el reverendo Padre Juan de San Miguel, religioso de la compañía de Jesús, Rector de la Compañía de Santa Ana desta Ciudad de México, Al Nacimiento de Nuestra Señora, y Dedicación de su Capilla de GUADALUPE...*, Con licencia en México por Francisco Rodríguez Lupercio, Año de 1671.

- Saranyana, José Ignacio, Carmen Alejos-Grau (1999), *Teología en América Latina. Desde los orígenes hasta la guerra de sucesión (1493-1715)*, Vol. I, Madrid, Iberoamericana-Verveut.
- Sevilla, Isidoro de (2004), *Etimologías*, Edición bilingüe, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero, Madrid, BAC.
- Tello, Aurelio (2001), *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, Tomo primero, Colección Tesoros de la Música Polifónica en México, Archivo Histórico de la Catedral de Oaxaca, Vol. X, México, CENIDIM.
- (2013), “Villancicos de Remedo en la Nueva España” en Aurelio Tello (Coord.) *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*, Col. Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS.
- Tenorio, Martha Lilia (1999), *Los villancicos de Sor Juana*, Serie Estudios de lingüística y lingüística y Literatura, No. 42, México, COLMEX.CELL.
- (2010), *Poesía novohispana. Antología*, Tomo 2, México, Fundación para las Letras Mexicanas, COLMEX,
- Torre Villar, Ernesto de la y Ramiro Navarro de Anda (2004), *Testimonios históricos guadalupanos*, México, FCE.
- Torrente, Álvaro (2002), "Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America" en *Pliegos de Bibliofilia*, No. 19, 3º trimestre, Madrid, pp. 3-19.
- (2009), "La modernización/italianización de la música sacra" en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 4, José Máximo Leza (coord.), pp. 125-156.
- Turrent, Lourdes (2013), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1962-1860)*, Col. Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS.
- Valcárcel, Carmen (1988), “La realización musical de la poesía renacentista” en *Edad de Oro Revista de Filología Hispánica*, Vol. VII, primavera, Madrid, Departamento de Filología, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 143-160.
- Vico, Giambattista (1985), *La ciencia Nueva*, Rocío Villa (trad.), Col. Metrópolis, Madrid, Tecnos.
- Vidal de Figueroa, José (2005) “Theorica de la Prodigiosa imagen de la Virgen Santa María de Guadalupe de México” en David Brading (comp.), *Nueve sermones guadalupanos (1661-1758)*, Chimalistac, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX.
- Weckmann, Luis (1994), *La herencia medieval de México*, Col. Obras de Historia, México, FCE.
- Zumthor, Paul (1989), *La letra y la voz de la <<literatura medieval>>*, Col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra.
- Diccionarios empleados para la transcripción**
- Aleman y Bolufer, José (1917), *Diccionario de la Lengua Española*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle> el 21 de junio de 2016 a las 20:02.
- Bluteau, Raphael (1721), *Diccionario castellano y portuguez para facilitar a los curiosos de la noticia de la lengua latina, con el uso del vocabulario portuguez y latino [...]* (1716-21), Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle> el 18 de junio de 2016 a las 17:49.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1674), *Del origen y principio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España/ compuesto por el Doctor Bernardo Aldrete... [Parte primera del Tesoro de la lengua castellana, o española; Parte Segunda...*

- /compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens... de los PP. Clérigos Regulares Menores...], Consultado en línea en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-va-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_196.html el 19 de junio de 2016 a las 18: 11.*
- Domínguez, Ramón Joaquín (1853), *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 20 de junio de 2016 a las 19:48.
- Gaspar y Riog (1855), *Biblioteca ilustrada de Gaspar y Riog. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas la voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...]*, Tomo II, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 16 de junio de 2016 a las 2:06.
- Henríquez, Baltasar (1679), *Thesaurus utrisque linguae hispanae et latinae*. Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 21 de junio de 2016 a las 15:50.
- Minsheu, John (1617), *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymologijs [...]*. Tomo I, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 15 a las 10:34.
- Pagés, Aniceto de (1902), *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos [...]*, Tomo I, Consultado en línea <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 13 de junio de 2016 a las 17:36.
- Real Academia Española (1780), *RAE Usual 1780*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 18 de junio de 2016 a las 20:30.
- Real Academia Española (1791), *RAE Usual 1791*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 20 de junio de 2016 a las 16:33.
- Real Academia Española (1803), *RAE Usual 1803*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 12 de junio de 2016 a las 12:37.
- Real Academia Española (1843), *RAE Usual 1843*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 18 de junio de 2016 a las 22:30
- Real Academia Española (1884), *RAE Usual 1884*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 23 de junio de 2016 a las 13:19.
- Real Academia Española (1729), *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española, Tomo segundo. Que contiene la letra C., Madrid. Imprenta de Francisco del Hierro. Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 23 de junio de 2016 a las 12:45.
- Real Academia Española (1726), *Diccionario de autoridades*, Tomo I, Consultado en línea en <http://web.frl.es/DA.html> el 15 de junio de 2016 a las 12:43.
- Real Academia Española (1729), *Diccionario de autoridades*, Tomo II, Consultado en línea en <http://web.frl.es/DA.html> el 15 de junio de 2016 a las 16:30.
- Real Academia Española (1732), *Diccionario de autoridades*, Tomo III, Consultado en línea en <http://web.frl.es/DA.html> el 18 de junio de 2016 a las 12:23.
- Real Academia Española (1734), *Diccionario de autoridades*, Tomo IV, Consultado en línea en <http://web.frl.es/DA.html> el 21 de junio de 2016 a las 12:56.

- Real Academia Española (1737), *Diccionario de autoridades*, Tomo V, Consultado en línea en <http://web.frl.es/DA.html> el 21 de junio de 2016 a las 17:42.
- Real Academia Española (1739), *Diccionario de autoridades*, Tomo VI, Consultado en línea en <http://web.frl.es/DA.html> el 22 de junio de 2016 a las 10:07.
- Rodríguez Navas y Carrasco, Manuel (1918), *Diccionario general y técnico hispano-americano*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 11 de junio de 2016 a las 15:21.
- Rosal, Francisco del (1611), *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana. Obra inédita de el Dr. Francisco de el Rosal, médico natual de Córdoba, copiada y puesta en claro puntualmente del mismo manuscrito original, que está casi ilegible, e ilustrada con alguna[s] notas y varias adiciones por el P. Fr. Miguel Zorita de Jesús María, religioso augustino recoleto*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 21 de junio de 2016 a las 19:40.
- Sobrino, Francisco (1705), *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 18 de junio de 2016 a las 14:23.
- Terreros y Pando, Esteban de (1788), *Diccionario castellano con las voces de las ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...], Tomo I (1767)*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 12 de junio de 2016 a las 9:15.
- Terreros y Pando, Esteban de (1788), *Diccionario castellano con las voces de las ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...], Tomo II (1767)*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 12 de junio de 2016 a las 14:00.
- Terreros y Pando, Esteban de (1788), *Diccionario castellano con las voces de las ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...], Tomo III (1767)*, Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 13 de junio de 2016 a las 11:26.
- Vittori, Girolamo (1609), *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*. Consultado en línea en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> el 24 de junio de 2016 a las 12:48.
- Yarza, F.C. (1991), *Diccionario de mitología*, Ed. A. L. Mateos S.

