



## Reutilización de formas tradicionales en los villancicos de Sor Juana

**Anastasia Krutitskaya**  
Universidad Nacional Autónoma de México

### Resumen

El propósito de este trabajo consiste en realizar una relectura de los villancicos religiosos de Sor Juana Inés de la Cruz y mostrar el uso que la monja da a las canciones de tipo popular en esta clase de composiciones. Desde los primeros ejemplos de los *contrafacta* a lo divino era patente la presencia de la lírica popular en la poesía religiosa, pero hasta la fecha no existe trabajo alguno que analice la presencia del elemento popular en los textos de Sor Juana. Sin embargo, el corpus de canciones de tipo popular que se puede recopilar a partir de los villancicos de Sor Juana es grande y consta tanto de cancioncillas intactas, que conforman el estribillo entero, como de diferente tipo de elaboraciones, versiones y variantes, que transforman el mensaje del texto original. Se debe hacer hincapié en el hecho de que se trata de los villancicos escritos en la Nueva España por un autor criollo. Por otro lado, los villancicos de Sor Juana marcaron una frontera en la producción villanciquera novohispana porque en los textos posteriores prácticamente no queda rastro de esa voz popular que tanto embellece las letras de Sor Juana.

**Palabras clave:** *villancico religioso – Sor Juana Inés de la Cruz – canciones de tipo popular.*

*Olivar* N° 18 (2012), 95-111.



## Abstract

The aim of this paper is to revise Sor Juana Inés de la Cruz's religious carols and to show the use that the nun gives to popular songs in this kind of compositions. Since the first examples of "a lo divino contrafacta", the presence of the popular lyric in the religious poetry was explicit, but until now, it doesn't exist a single work that analyze the presence of the popular element in Sor Juana's work. Nevertheless, the popular songs corpus that can be found in Sor Juana's carols is diverse. It's important to emphasize that these carols were written in New Spain by a *criollo* and that Sor Juana's compositions set a boundary into the New Spain carol's production.

**Keywords:** *religious carol – Sor Juana Inés de la Cruz – popular songs.*

*Oigan la letra presente  
hecha de letras pasadas,  
que por ser letra de letras  
al Rey de reyes se canta.*

Es el comienzo de un villancico de Vicente Sánchez (1610-1679), músico y poeta zaragozano, cuya obra fue impresa en 1688 en un volumen póstumo, intitulado *Lira poética con todo género de metros agudísimos, un vexamen poetico ingeniosso y los meiores villancicos de España*. "Una letra presente hecha de letras pasadas", "una letra de letras" parece ser la definición más idónea del término "villancico religioso". Los villancicos se revivían de año a año en copias fieles y reelaboraciones, circulaban no sólo dentro de la misma ciudad o el mismo país, sino también entre dos continentes. Pasaban de catedral en catedral y pervivían durante décadas. Algunos textos, incluso, podían ser reconocidos por los oyentes gracias a las famosas y memorizadas fuentes.

Sor Juana fue autora de doce juegos de villancicos religiosos, que salieron impresos en la *Inundación castálida* (1689), en el *Segundo tomo* (1692) y en diferentes pliegos de villancicos. Con cierto grado de certeza sabemos que el Fénix de México compuso cuatro juegos para la fiesta de la Asunción que era la fiesta titular de la Catedral Metropolitana de México (1676,1679,1685 y 1690); uno de San Pedro Nolasco (1677); dos juegos para la fiesta de San Pedro Apóstol (1677 y 1683), que también se

cantaron en la catedral de México; dos juegos de la Concepción de Nuestra Señora –uno para México (1676) y otro para Puebla (1689) –, para la catedral de Puebla fueron escritos el juego de Navidad (1689), que contiene varias poesías de Manuel de León Marchante y por lo mismo causó una serie de discusiones sobre el concepto del plagio en la literatura del barroco, y el de San José (1690), y, finalmente, los villancicos de Santa Catarina para la catedral de Oaxaca (1691).

Los estribillos de varios villancicos de Sor Juana fueron compuestos a base de cancioncillas de carácter popular; cuatro de ellos aparecen en el *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* entre las correspondencias establecidas por Margit Frenk (2003). Así, por ejemplo, un villancico de San Pedro Apóstol, de 1683, retoma el tema de los barqueros, previamente utilizado por Góngora en el romance “Envuelto en sus esperanzas” y en un villancico de la catedral de Toledo. En España el tema de los marineros aparece en los villancicos religiosos dedicados a diferentes fiestas del calendario litúrgico: Navidad, Reyes, Santísimo Sacramento y muchas otras. La vida humana se compara en ellos con el trayecto de un marinero que realiza su viaje, atravesando el mar, para llegar finalmente al puerto de su destino que alegóricamente serían los brazos del Señor:

¡Barquero, barquero,  
que te llevan las aguas los remos!  
(2004:81, núm. 264).

¡Varquero, varquero!,  
¡que se llevan las aguas los remos!  
(NC, 954).

Otra cancioncilla que sirvió a Sor Juana para construir el estribillo de un villancico de la Concepción (1689) se encuentra también en *Los porceles de Murcia* de Lope de Vega:

Morenica la Esposa está  
porque el Sol en el rostro le da  
(2004:105, núm. 281).

Morenica me adoran  
cielos y tierra,  
que del sol de mis brazos  
estoy morena  
(NC, 1363).

Además, se puede citar una adivinanza, en el caso de otro villancico de la Concepción de 1689, con una larga lista propia de reelaboraciones

y adaptaciones que pasa por Ledesma; villancicos que se cantaron en la Capilla Real de Madrid y un villancico de González de Eslava:

¡Oigan qué cosa y cosa,  
que decir quiero  
un Privilegio que es  
y no es Privilegio!  
(2004:102, núm. 278).

¿Qué's cosa i cosa:  
cave en el puño i no cave en el arca?  
(NC, 1447).

La última de las cuatro correspondencias del *Nuevo Corpus* es el estribillo del cuarto villancico del juego dedicado a San Pedro Nolasco, escrito en 1677:

¡Ay, cómo gime! Mas ¡ay, cómo suena  
el Cisne, que en dulcísimas endechas  
suenan epitalamios y son exequias!  
(2004:33, núm. 237).

La fiesta del fundador de la Sagrada Familia de Redentores se celebraba en la catedral de México, como en todas las demás catedrales, el 31 de enero. La conservación de estos textos sorprende por el hecho de que ningún otro santo de las demás órdenes religiosas, cuya existencia en el territorio novohispano se destacaba por su mayor presencia, mereció la misma suerte. No quedan rastros de los villancicos de Santo Domingo, de San Francisco o de San Agustín, pero sí de San Pedro Nolasco. Con esta circunstancia se subraya la habilidad de los mercedarios para negociar ventajas o privilegios allí, donde los acontecimientos políticos se mezclaban con asuntos de naturaleza local.

La correspondencia se establece con el siguiente cantar popular que proviene del *Cancionero musical de Palacio*:

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era  
quien de mi pena se duela!  
Madre, la mi madre,  
el mi lindo amigo  
moricos de allende  
lo llevan cativo:  
cadenas de oro,  
candado morisco.

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era  
quien de mi pena se duela!  
(NC, 496).

Góngora lo utilizó en una de sus ensaladas que se conocía por lo menos desde 1627:

¡Ay, como gime,  
mas ay, como suena

el remo a que nos condena  
el niño amor!

Clarín, que rompe el albor,  
no suena mejor.  
(1998: núm. 70).

Juan Vélez de Guevara recurrió a esta fórmula en la zarzuela *Los celos hacen estrellas* II (1757:20,28), musicalizada por Juan Hidalgo; Calderón de la Barca la usó en las obras *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, *La vida es sueño*, *Céfalo y Pocris* y *¿Cuál es mayor perfección?:*<sup>1</sup>

¡Ay como gime, mas ay como suena  
el remo, a que nos condena  
el niño Amor!  
Clarín, que rompe el albor,  
no suena mejor  
(cf. Wilson y Sage, 1965:13).

Sin embargo, se puede continuar narrando las vicisitudes de este cantar y descubrir, en la oscuridad de la historia, otras de sus reutilizaciones interesantes. La misma Sor Juana vuelve a retomar la fórmula en el estribillo de un villancico de San José en 1690, es decir, trece años más tarde:

<sup>1</sup>Más datos proporciona Margit Frenk en su artículo “Adiciones a las citas poéticas de Calderón” (1970:397): “otras adaptaciones en Cáncer, *Entremés del Libro de qué quieres, boca* (*Autos sacramentales...*, Madrid, 1675:233); Quiñones de Benavente, entremés cantado *El licenciado y el bachiller* (Cotarelo, *Entremeses*, t. 2, p. 539); Tejada de los Reyes, auto *El soldado* (*Noche buena...*, Madrid, 1661:180-181)”.

–¡Ay, ay, ay, cómo el Cielo se alegra!  
–Mas ¡ay, ay, ay, que se queja la Tierra!  
¡Ay, cómo gime,  
–¡Ay, cómo suena,  
–llorosa,  
–festivo,  
el Cielo!  
–la Tierra!  
¡Ay, que se queja!  
–El Cielo se alegra de que a José goza.  
–Y porque lo pierde la Tierra, lo llora.  
–Llore en buen hora,  
que el Cielo se alegra.

–¡Ay, ay, ay, que se queja la Tierra!  
–Mas ¡ay, ay, ay, que el Cielo se alegra!  
(2004:129, núm. 292).

Esta es la versificación de Méndez Plancarte que fue copiada tal cual del pliego suelto, donde la división de versos obedece a la alternancia de dos coros que participan en la ejecución del villancico. Es un ejemplo de cómo los textos aparecen prestados no sólo entre diferentes autores y géneros, sino dentro de la obra del mismo autor. En la Nueva España, después de Sor Juana, se puede registrar la misma fórmula en un villancico de Navidad que se cantó en la Catedral de México en 1715:

¡Ay, cómo gime en el viento,  
ay, el ecco veloz  
que forma el enojo, que incita, tyrano,  
del yelo el rigor!  
(Krutitskaya: 254, núm. 8).

Las coplas que acompañan este villancico aluden a la leyenda relacionada con el rey Herodes, que fue contada por San Mateo como parte de la visita de los sabios de Oriente. De estructura anafórica, cada estrofa reitera la exclamación de pesar y dolor acerca del destino del Niño recién nacido: el error de Herodes, su intención contra el “tierno infante”, la vana ambición del rey y los propósitos frustrados. El lenguaje pesa por su carga alegórica. Es interesante notar cómo la misma fórmula puede adaptarse tanto a temas de carácter amoroso, como para expresar el

sufrimiento, angustia y el dolor. Mientras sirva para material de versificación, un fragmento determinado puede ser utilizado en cualquier situación. El acercamiento pragmático a la palabra hace resonar los mismos temas y motivos de fiesta en fiesta durante todo el año litúrgico y como efecto secundario, debido a las constantes repeticiones, resurge aquí la función didáctica del villancico.

En este segundo texto de Sor Juana aparece, además, la exclamación lírica “¡ay, ay, ay!” que al final compone una fórmula que por sus aires de poesía tradicional confiere a la composición un sabor especial: gustoso y familiar. No se puede dejar de lado que recurrir a las prácticas de poesía de tipo popular les podía servir a los autores como una herramienta de enseñanza y convencimiento, ya que en muchas ocasiones se trataba de cuestiones serias de dogmática cristiana:

–¡Ay, ay, ay, que se queja la Tierra!  
–Mas ¡ay, ay, ay, que el Cielo se alegra!

Esta fórmula fue posteriormente retomada por la poetisa en una letra a la Presentación de Nuestra Señora. La fecha de su composición se desconoce, pero fue impresa en el *Segundo volumen* de sus obras, lo cual indica que debió haber sido escrita entre 1689 y 1692:

#### *Estrillo*

¡Ay, ay, ay, Niña bella,  
qué linda vas!  
*¡Ay, ay, ay, y qué lindos  
pasos das!*

#### *Coplas*

Niña que aun apenas  
has sabido andar,  
y ya en tus alientos  
intentas volar,  
*¡ay, ay, ay, y qué lindos  
pasos das!*

Por las altas gradas  
subes sin parar,

y es que en ti el subir  
es muy natural.  
*¡Ay, ay, ay, y qué lindos  
pasos das!*

A los que te llevan  
los dejas atrás,  
como siempre a todos  
los hijos de Adán.  
*¡Ay, ay, ay, y qué lindos  
pasos das!*

De verte subir  
se admira el Lugar,  
con ser que no sabe  
dónde has de parar.  
*¡Ay, ay, ay, y qué lindos  
pasos das!*

Dichosos tus Padres,  
que han de presentar  
la mejor ofrenda,  
que se vio jamás.  
*¡Ay, ay, ay, y qué lindos  
pasos das!*

A ese paso, Niña,  
puedo asegurar,  
que aunque al Cielo vayas,  
presto llegarás.  
*¡Ay, ay, ay, y qué lindos  
pasos das!*

Entra ya en el Templo,  
que si en busca vas  
de Dios, algún día  
te vendrá a buscar.  
*¡Ay, ay, ay, y qué lindos  
pasos das!*  
(2004:218-220, núm. 356).

Reproduzco completa esta composición de Sor Juana, con su estribillo y sus coplas, porque una de sus posibles versiones se conservó en la

colección de manuscritos musicales de la Catedral de la Plata, hoy Sucre (Bolivia), y fue publicada por Andrés Eichmann en el *Cancionero mariano de Charcas* (2009). Se intitula “El tono a seis voces a la Purificación de nuestra Señora. Niña de los cielos”:

1. Niña de los cielos,  
hermosa beldad,  
a purificarte  
debes caminar,  
¡Ay, ay, ay, y qué lindos pasos das!

2. Entrad, pues, al templo,  
que si en busca vas  
de Dios, algún día  
Él te buscará.  
¡Ay, ay, ay, y qué lindos pasos das!

3. ¡Qué raro portento!,  
el más singular  
en este misterio  
deben festejar.  
¡Ay, ay, ay, y qué lindos pasos das!

4. La corte del cielo  
de ver tu humildad  
te aclama por reina,  
Madre de piedad.  
¡Ay, ay, ay, y qué lindos pasos das!

5. Al cielo das glorias  
y a toda la tierra,  
porque tu hermosura  
es la más perfecta.  
¡Ay, ay, ay, y qué lindos pasos das!

6. En el sacro Empíreo  
donde hermosa reinas  
allí te veremos  
sin tasa ni mengua.  
¡Ay, ay, ay, y qué lindos pasos das!  
(635-637, núm. 182).

En la segunda copla hay una nota del editor que dice que “podría delatar una acomodación del texto para la Purificación, cuya primera versión pudiera haberse compuesto para la Presentación. En esta fiesta se muestra a María ‘buscando’ (según cualquier poeta podría escribir) mientras que en la Purificación, María va al Templo *con Jesús*, que es Dios” (Eichmann Oehrli, 2009:635-636, nota 2383). Este ejemplo, que conserva la métrica del romance heptasílabo con estribillo de la composición de Sor Juana, ilustra cómo diferentes fiestas pueden compartir los mismos símbolos que dan motivo para la fabricación de nuevas piezas.

Para completar la lista de reutilizaciones de formas tradicionales en los villancicos religiosos de Sor Juana, hace falta mencionar su juego de villancicos de 1690, dedicado a san José y escrito para el cabildo de la Ciudad de Puebla, que incluye, además de los nueve villancicos que pertenecen a los tres nocturnos, cuatro villancicos adicionales para la misa: “A la epístola”, “Al ofertorio”, “Al alzar” y “Al *Ite Missa est*”. La figura de San José, a pesar de apenas ser mencionada en la Biblia, ha sido objeto de una fuerte devoción a través de los siglos<sup>2</sup>. La fiesta fue instituida en el calendario litúrgico en 1479 por el papa Sixto IV. Cuando, en los siglos XVI-XVII, resurgió su culto en la iglesia universal, el patronazgo de San José para alcanzar una buena muerte ganó una gran popularidad, ya que inspiraba la confianza de ganar la última batalla contra las tentaciones del demonio. En 1555, el primer Concilio Mexicano toma a San José como patrono de la nascente iglesia mexicana y del primer reino del imperio español. A partir de este momento, se convierte en una devoción favorecida entre las órdenes religiosas a través de la fundación de cofradías, capillas e iglesias (Sánchez Reyes, 2009:298-303). De hecho los franciscanos habían tomado a San José como patrón en la conversión de los indios. En 1729 el cabildo de la Catedral Metropolitana nombró a San

<sup>2</sup> Algunos padres de la Iglesia, como San Bernardo de Claraval (1090-1153), desarrollaron toda una teología josefina, enfatizando su presencia como patrono de la Iglesia (si se identifica a María como la Iglesia misma, su esposo San José, por lo tanto, sería su protector). Isidro de Isolano publicó en 1522 el *Sumario de los dones de San José*, donde, basándose en los evangelios apócrifos, relata cómo, tras la muerte y la resurrección de Cristo, el cuerpo de San José fue elevado al cielo. Destacan allí sus reflexiones acerca de la agonía del santo y el consuelo que recibió de parte de María y Jesús. Pero el promotor más importante del culto josefino fue Jean Gerson (1363-1429), cuyo poema *Josephina*, de 4600 versos, elogia sus virtudes. Además, impulsó la institución de la festividad de san José y sus Desposorios.

José, además, como protector de los temblores. Esto explica la pompa con la que se celebraba esta fiesta también en la Ciudad de Puebla, ya que los villancicos se ejecutaban no sólo durante los maitines, sino también en la hora nona, durante la misa.

El villancico que se cantaba en el momento del ofertorio, que es cuando las especias del pan y del vino se presentan a Dios, empieza con el siguiente estribillo:

Queditito, airecillos;  
no, no susurréis:  
mirad que descansa  
un rato José.

No, no, no os mováis;  
no, no, no silbéis:  
quedito, pasito,  
que duerme José  
(2004:145, núm. 301).

Los dos últimos versos de este estribillo repiten la fórmula que compone una copla de estructura paralelística recogida por Margit Frenk en el *Nuevo Corpus*:

Quedito, pasito,  
que duerme mi dueño,  
quedito, pasito,  
que duerme mi amor  
(NC, 2306).

Esta copla figura en la tercera jornada de la comedia de Calderón de la Barca *Ni amor se libra de amor*, de 1662, mencionada por Margit Frenk como fuente de la cancioncilla, donde es acompañada por su glosa de carácter profano:

*Quedito, passito, que duerme mi dueño,  
quedito, passito, que duerme mi amor.*

Si cantáis dulces querellas  
o matizados primores,  
que, siendo del cielo flores,

también sois del campo estrellas,  
no me despertéis con ellas  
al alma que adoro, quedito el rumor,  
la vida que estimo, pasito el clamor,  
y ya que dais este alivio pequeño,  
*quedito, passito, que duerme mi dueño,*  
*quedito, passito, que duerme mi amor*  
(1828:139).

El tono teatral fue compuesto por el reconocido músico Juan Hidalgo. Después de la primera divinización de los versos de Calderón, se convirtió en todo un tópico de la poesía villanciguera. Se cantó en las fiestas de Navidad de 1663 en Valladolid, y en la fiesta de la octava de *Corpus Christi*, en 1680, en la catedral de Segovia, después de que la obra de Calderón fue repuesta, en 1679, en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del día de la entrada en Madrid de la nueva reina, María Luisa de Borbón:

#### *Estribillo*

*Quedito, passito, que duerme mi dueño,*  
*quedito, passito, que duerme mi amor.*

#### *Coplas*

Pues cantáis dulces endechas,  
con nunca usados primores,  
que, siendo de el cielo flores,  
también sois de el campo estrellas,  
no le despertéis con ellas,  
al sol que io adoro, quedito el rumor,  
que duerme mi amado, pasito la voz,  
i ya que le dais este alivio pequeño,  
*Quedito, passito, que duerme mi dueño,*  
*quedito, passito, que duerme mi amor.*

Repetid varias canciones  
con amorosa pofía,  
las aves con melodía  
expliquen bien sus amores,  
todo sea emulaciones,

finezas, cariños, al alba y al sol,  
que es bien cuando duerme, que vele el amor;  
la voz suspended en el más dulce sueño.  
*Quedito, passito, que duerme mi dueño,*  
*quedito, passito, que duerme mi amor.*

Salga el más dulce jilguero  
y el ruiñeñor peregrino,  
y ambos alaben en trino  
al que es un Dios verdadero,  
pero no sea parlero  
el dulce gorgojo, el canto veloz,  
que ya que está dado, todo a su pasión;  
reprimid la voz en canto alaguero,  
*Quedito, passito, que duerme mi dueño,*  
*quedito, passito, que duerme mi amor*  
(cf. Rodríguez, 1996-97:250).

A manera de una remarca, se puede mencionar que entre las letras diversas de Lope de Vega se encuentra una, *El ruiñeñor de Sevilla* (1604-1609), donde la fórmula “quedito, pasito” también sirve de indicador para no espantar el sueño:

Si os partiéredes al alba  
*quedito, pasito, amor,*  
*no espantéis al ruiñeñor.*  
Si os levantáis de mañana  
de los brazos que os desean,  
porque en los brazos no os vean  
de alguna envidia liviana,  
pisad con planta de lana,  
*quedito, pasito, amor,*  
*no espantéis al ruiñeñor*  
(1966:83,87; NC, 456B).

De allí empieza la larga lista de reelaboraciones. La noche de Navidad de 1651 se canta en la Capilla Real de su Magestad el villancico que inicia con el siguiente estribillo:

Pasitico, airecillos, que se duerme el Sol:  
queditico, avecillas, no recuerde amor,

suspended la voz,  
no le recordéis,  
ni le desveléis,  
ventecillos no,  
pajarilos no,  
que harto desveladico me le tengo yo  
(1651: s/p).

En 1674 en los Maitines de los Reyes que se celebraron en la Catedral de Zaragoza se cantó otra reelaboración, cuyo autor es Vicente Sánchez arriba mencionado:

Pasito, silencio, quedito la voz,  
que duerme el amor;  
y al Sol Infante  
le arrulla vn Aue,  
con tan soberano primor,  
que no es bien le despierte el rumor:  
y pues al mundo le viene nacido,  
es justo le arrulle con suspensión,  
al Sol dormido, pasito amor,  
no le despierte la voz  
b (1674: s/p).

En la misma ciudad, para la fiesta de Navidad de 1727 que celebró en la Santa Iglesia Bilbilitana, se usó una versión recatada de este estribillo. Más que una reelaboración, se trata de la aplicación de varios principios estructurales a la construcción del texto de una nueva festividad:

Pasito, silencio, quedito,  
que duerme el Amor;  
no le despierten, no,  
que al Sol Infante  
le arrulla un Ave,  
con soberano primor.  
Pasito, silencio, quedito,  
que duerme el Amor  
(1727: s/p).

Finalmente, el mismo motivo se reproduce en uno de los villancicos que se cantaron en la Catedral de Córdoba en 1677 en la fiesta de Navi-

dad y posteriormente llegó a la Nueva España y se cantó en la Catedral de México en la misma fiesta en 1713, puesto en música por el maestro de capilla Antonio de Salazar:

Ayresillos de Belén,  
ayresillos, ayres,  
quedito soplad,  
pasito corred,  
5 que llorando suspenso, elevado  
y dormido se á quedado,  
aunque suspira el Niño tal vez;  
*quedito soplad,*  
*pasito corred,*  
10 *jno, no me le despertéis!*  
(Krutitskaya: 250, núm. 5).

Es uno de los pocos villancicos novohispanos que hasta hoy día se cantan a ambos lados del océano. Se encuentra recopilado en *La verdadera poesía castellana* de Cejador y Frauca (1921, III: 55; también en Maílló, 1942:55) y en un *Cancionero de Navidad* mexicano (1984:40), para citar algunos. Las coplas contienen una serie de disquisiciones sobre el amor de carácter conceptista, y si no tuvieran una responsión después de cada estrofa, reproduciendo los últimos tres versos del estribillo, podría pensarse que llegaron de un poema profano. Estos ejemplos pertenecen a géneros distintos; sin embargo, es la fórmula “quedito, pasito” que sirve de elemento organizador que marca su estructura.

Durante los tres siglos de la colonia hubo un intenso intercambio entre los distintos virreinos y, más concretamente, entre las capillas musicales de sus catedrales: un flujo constante de papeles de música, ministriles, cantores y maestros de capilla. Como ha señalado Aurelio Tello, cuando Sor Juana Inés de la Cruz fue requerida para escribir las letras de los villancicos que habrían de ser cantados en algunas de las festividades del calendario litúrgico de la Iglesia, ya el uso de tal forma poético-musical estaba absolutamente consolidado tanto en las catedrales de España como en los virreinos de América (1995:470).

Los villancicos de Sor Juana se cantaban, en su versión original o modificada, en catedrales de América y España durante casi cien años después de su muerte, pero también la misma Sor Juana recurría a textos

de villancicos anteriores a ella, incluyendo a autores tan famosos como Manuel de León Marchante y Joseph Pérez de Montoro. Es importante llamar la atención sobre la vivacidad y fluidez del género que le concede el propio arte u oficio de hacer villancicos. La reutilización de textos precedentes era un procedimiento necesario en vista de la demanda rutinaria del reglamento eclesiástico que exigía la elaboración de composiciones originales para cada festividad en turno. Sor Juana acudía a villancicos de diferentes poetas para componer los suyos, otros maestros de capilla y villanciqueros retomaban los textos de la monja para componer nuevas obras.

Las historias que se cuentan una y otra vez de diferentes maneras en los villancicos religiosos conforman el muestrario de un proceso complejo que confluye en la construcción de un imaginario compartido tanto por los creadores de los textos como por sus oyentes. El que llega a escuchar villancicos a un espacio eclesiástico espera satisfacer sus expectativas no sólo musicales, sino también ficticias y novelescas. La reiteración constante de temas y símbolos, que se usan como elementos constructivos del discurso, tiene que reafirmar cada vez esta constancia inmutable de la Iglesia.

## Bibliografía

- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, 1828. *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, tomo II, ed. Juan Jorge Keil, Leipsique: Ernesto Fleischer.
- Cancionero de Navidad*, 1984, México: Porrúa.
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO, 1921. *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*, vol. III, Madrid: Revista de Archivos.
- EICHMAN OEHRLI, ANDRÉS, 2009. *Cancionero mariano de Charcas*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert.
- FRENK, MARGIT, 2003. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio De México, Fondo de Cultura Económica.
- , 1970. “Adiciones a las citas poéticas de Calderón”, *NRFH*, 19,2,393-401.
- GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, 1998. *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona: Quaderns Crema.

- JUANA INÉS DE LA CRUZ, SOR, 2004. *Obras completas, II. Villancicos y letras sacras*, ed., prol. y notas Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica.
- KRUTITSKAYA, ANASTASIA, 2011. *Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730): edición y estudio*, Universidad Nacional Autónoma de México: Tesis de Doctorado en Letras.
- Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia de Córdoba, en la Kalenda, noche y días de la Natividad de N. Señor Iesu Christu, año de 1677*, pl.s., Córdoba: Viuda de Andrés Carrillo, 1677.
- MAÍLLO, ADOLFO, 1942. *Cancionero de Navidad*, Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular.
- RODRIGUEZ, PABLO-L., 1996-97. “Sólo Madrid es corte. Villancicos de las capillas reales de Carlos II en la Catedral de Segovia”, *Artigrama*, 12,237-256.
- TELLO, AURELIO, 1995. “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o De los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía”, en Margarita Peña, compil., *Cuadernos de Sor Juana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VEGA, LOPE DE, 1966. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Comedias novelescas*, tomo XV, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Atlas.
- VÉLEZ DE GUEVARA, JUAN, 1757. *Los celos hacen estrellas II*, ed. suelta, Madrid: s/l.
- Villancicos que se cantaron en la Capilla Real de su Magestad, la noche de Navidad, deste año de 1651*, pl.s., Madrid: 1651.
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Santa Iglesia Bilbilitana, este año de 1727. Dedicados a los muy ilustres señores dean, canónigos y cabildo de dicha Santa Iglesia. Puestos en música por don Sebastián San Martín, organista y maestro de Capilla* pl.s., Zaragoza: Pedro Carreras, 1727.
- Villancicos que se han de cantar en los Maytines de los Reyes, en la Santa Iglesia Angélica y Apostólica del Pilar, Metropolitana y primera Catedral de Zaragoza, este año de 1674. Siendo Maestro de Capilla Diego de Cáteda*, pl.s., Zaragoza: 1674.
- WILSON, EDWARD MEYRON y JACK SAGE, 1964. *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London: Tamesis.