

VILLANCICOS DE JÁCARA EN UN ENTORNO CONVENTUAL

ELENA DI PINTO

Universidad Complutense de Madrid
elenacayetanadipintorevuelta@filol.ucm.es

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del hibridismo intrínseco de las jácaras, composiciones en romance octosilábico sobre hechos del hampa, escritas mayoritariamente en su cripto-lenguaje, la germanía, hallamos esencialmente cuatro tipos: las jácaras poéticas, las musicales, las teatrales y las que descubrí hace algunos años, las de sucesos (Di Pinto 2010; 2013; 2014). A partir de estos cuatro tipos se dan varias hibridaciones como las jácaras entremesadas, los bailes ajacarados, las jácaras vueltas a lo divino y, en esa misma línea, los villancicos ajacarados.

Hemos de pensar que este polimorfismo respondía a un claro gusto del público, bien por mera diversión —como ocurre con las jácaras poéticas, musicales y teatrales— bien como escarmiento educativo, reprehensión y algo de morbo —como pasa con las de sucesos—. Un discurso análogo a esta última modalidad podemos hacer con las jácaras a lo divino y los villancicos ajacarados, en los que el «ropaje» jacaresco presenta ante el público un adoctrinamiento «indoloro», una lección edulcorada por la música, el baile y las expresiones «a lo valiente» que sirven de reclamo para cumplir su función.

No olvidemos que de la famosa jácara quevedesca de Escarramán hubo hasta once divinizaciones. Esta abundancia de divinizaciones respondía sin duda a una

¹ Esta investigación se desarrolla dentro del Proyecto de investigación UCM-Santander: «Literatura en el claustro. Poesía, teatro y otros géneros (híbridos) en un convento de fundación real de la Edad Moderna: las Descalzas Reales de Madrid» (26/16-20298), dirigido por Esther Borrego Gutiérrez.

² Estas dos modalidades (baile ajacarado y jácara entremesada) se distinguían, claro está, amén de por la longitud de los versos (más breves los primeros), por potenciar bien la parte musical bailada, bien el diálogo dramático.

necesidad, y es que en esta modalidad de jácara el vehículo más importante era la música, ampliamente acogida por el gran público en las tablas y en la calle, requerida y jaleada como un verdadero bálsamo para las masas, y precisamente gracias a ella se podía inocular en los feligreses la doctrina cristiana de una forma más amena e incluso hacer adeptos de los adictos a la jácara, haciendo el oportuno transvase al templo. Este *modus operandi* no era nuevo, al fin y al cabo se había hecho lo mismo con los misterios en la Edad Media y con los autos sacramentales y las comedias de santos en esos mismos años del siglo xvii. Así pues, las jácaras a lo divino y más concretamente los villancicos ajacarados, siendo la jácara la tonada de moda más productiva, respondían al sempiterno lema de educar deleitando. Por lo que se refiere a la letra de esa música «milagrosa», solía ser un pasaje bíblico, nudo del mensaje que se quería transmitir, trufado con expresiones y clichés de la jácara propiamente dicha, eso es, con palabras de germanía hábilmente ensartadas para hacer de Cristo (o de cualquier santo o virgen que se quisiera ensalzar) un jayán, jaque de jaques, adorable para las masas. Ese ropaje germanesco a modo de pre-texto tampoco era tan casual, ya que las expresiones rufianescas se remontaban a romances y piezas ampliamente conocidos por el público y así, subrayadas por el tono festivo y desenfadado, chulesco y risueño propio de las jácaras con las que estaban más que familiarizados, se amenizaban la doctrina y los misterios de la fe.

Es por ello que las jácaras a lo divino y los villancicos ajacarados resultaban ser el fruto de una múltiple hibridación que provenía de las jácaras musicales, de las poéticas, de las teatrales y de las de sucesos. En esta «transubstanciación» a lo divino tenemos pues varios elementos de las formas originales: la instrumentación, el baile, el ritmo octosilábico, el uso del lenguaje germanesco (más exiguo, eso sí), la introducción de personajes en lenguaje directo o indirecto (cuando el que habla es el narrador) y al principio de las piezas una llamada de atención (como, por ejemplo, en la apertura «oigan», «vengan», «miren», etc.), para congregar al público y que este preste atención.

2. LOS VILLANCICOS AJACARADOS DE LAS DESCALZAS

Como bien señala Eva Llergo, que ha estudiado a fondo el villancico paralitúrgico (2012: 140; 2017: 304), y ha demostrado el parentesco con el teatro breve de la época: «[Los villancicos de jácara] configurarían el 2,9% de los villancicos dramáticos de las Descalzas, lo que, efectivamente, no es mucho si tenemos en cuenta que en la Real Capilla los villancicos de jácara representan el 13%». De hecho, el *corpus* que he hallado hasta el momento, es de ocho villancicos ajacarados (mi investigación aún está *in fieri*, a los de las Descalzas se añadirá el *corpus* de los de la Encarnación).

De los ocho villancicos de jácara que he encontrado entre los pliegos de las Descalzas, cuatro pertenecen a finales del siglo xvii y cuatro a los años cuarenta del siglo xviii.

De los cuatro del siglo xvii, examinando los pliegos, tenemos que en los tres primeros se reúnen los villancicos de Navidad y Reyes de 1682-1683, quince en total ; los de 1683-1684 tienen catorce villancicos, igual número que los de 1684-1685; en el cuarto, ya de 1690, tenemos solo los de Navidad divididos en tres Nocturnos, que es lo mismo que ocurre con los cuatro pliegos del siglo xviii (años 1739, 1740, 1743 y 1749), ha cambiado, por lo tanto, el *modus operandi* a la hora de imprimir los pliegos de villancicos.

Ya señalaba Méndez Plancarte (1938: 18-19) que

los Maitines, la parte del Oficio Divino que con pompa extraordinaria solemnizaba la víspera de los grandes días, se dividen en tres Nocturnos a cada uno de los cuales corresponden tres Salmos. Esta distribución la imitaban los Villancicos de la fiesta, nueve en total y repartidos de tres en tres en igual número de Nocturnos; y así se entretrejan con el canto litúrgico a manera de intermedios o entreactos, donde «todo se volvía donaire y gracia, a la par que confianza, alegría y viva espontaneidad».

La estructura de los villancicos-jácara que estoy estudiando suele ser bipartita en todos, constan de estribillo y copla, menos en uno, el último del siglo xvii, el de 1690, que se diferencia del resto del *corpus*.

En cuanto a las modalidades de adaptación de la jácara al formato villanciquero, como bien señaló Alain Bègue (2014: 133), eran esencialmente dos:

- 1) La elaboración de una obra adoptando características lingüísticas y textuales de las jácaras profanas; y
- 2) La simple utilización de la jácara musical como acompañamiento de un texto sin —o casi sin— rasgos textuales jacarescos. Por supuesto, cabría añadir a estas modalidades básicas una tercera, intermedia esta, que se origina al diluirse el lenguaje de germanía en unos villancicos en los que solo contados términos recuerdan el mundo del hampa.

³ «El número de villancicos constitutivos de la serie de Navidad y de Reyes oscilaba entre siete y doce, con un claro predominio de las series de ocho y nueve composiciones, respetando así el esquema de los tres oficios nocturnos correspondiente a los oficios litúrgicos de los Maitines. La más antigua serie de villancicos conservada, la cantada para la beatificación de santa Teresa de Jesús comprendía ocho» (Bègue 2013b: 102).

3. LOS VILLANCICOS-JÁCARA DEL SIGLO XVII

En el primer pliego, que incluye siete villancicos dedicados a la Navidad de 1682 y ocho dedicados a los Reyes de 1683, el villancico-jácara ocupa el séptimo lugar (consta de estribillo y coplas) de la serie de Reyes. Pertenece a la primera modalidad, pues tiene todas las características léxicas de una jácara profana; en el estribillo se anuncia el género al que pertenece «Vaya una jácara nueva / de gusto, donaire y garbo» y dos interlocutores / cantores convocan a los feligreses a estar atentos «óiganme con atención / el tono y letra a lo guapo. / 1. Óiganme. 2. Dígalo. 1. Mírenlo. 2. Cántelo», el primero hace de narrador y el segundo de oyente/portavoz de los feligreses. Las coplas (por supuesto se trata de romance, en esta ocasión la rima es en é-e) están agrupadas de cuatro en cuatro versos y el cuarto es esdrújulo:

COPLAS

Bien haya, Zagal hermoso,
 quien a los suyos parece,
 venció Serpientes su Madre
 y él es en la cuna un Hércules.
 Herodes, médico insano,
 que de la salud se ofende
 manda que tome el acero,
 guárdese el Niño del récipe.
 Para adquirir el renombre
 de piadoso y de valiente,
 levantar puede al caído
 sólo con que diga 'duéleme'.

Bien se echa de ver en este fragmento la abundancia del lenguaje jacaresco y de las frases hechas.

El segundo pliego incluye diez villancicos dedicados a la Navidad de 1683, la jácara es el noveno y, por último, está el de la Adoración al Niño; los de Reyes de 1684 son cuatro (14 villancicos en total). Este villancico-jácara también pertenece a la primera modalidad e incluso tiene más rasgos de la jácara profana que el anterior. En el estribillo, como veíamos en el anterior, se presenta la variante a la que se adscribe el villancico (la de jácara) y se pide atención; también hay varios interlocutores, a mi parecer, más de dos, o, en todo caso, un narrador, y un coro que le pide que empiece ya (como segunda voz):

ESTRIBILLO

[H]Ela, [h]ola, mas vaya [h]ela,
 que va de jacarilla,
 vamos y venga.

[...]
 Que es de un guapo del hampa
 Ela,
 Que va de jacarilla
 muy de la heria.
 Ola ela, mas vaya,
 que es la primera noche
 que sale a plazas.
 Ola, mas vaya, ela,
 ninguno me replique,
 quedito, tenga.
 Oiganla, pues, que la empiezo,
 con las mismísimas señas
 que trae el común estilo
 de los abate que truena.
 Ela, ola, mas vaya ela,
 que es de un Niño la historia
 de Noche Buena.

En las coplas de este segundo villancico-jácara hay una profusión de germanía inusitada para el género villanciquero:

COPLAS

¿Es para hoy seor compadre?
 ¡Vamos aprisa! ¡Haya flema!
 ¡Bravo rumbo, que me place!
 Érase pues lo que se era.
 Famosa jácara diga,
 ya me entienden, ¡buena es esa!
 ¿Somos o no somos? ¡Hala!
 ¡Al caso y vamos con ella!
 Érase, pues, ¡o qué lindo!,
 en una noche morena,
 blanca y muy blanca, en la misma
 del mismo modo que cuenta,
 nació el Jijo de Dios, pues,
 de María, por más señas.
 ¿Es posible lo que hablo?
 Valiente y Niño de perlas.
 ¡Por vida de!... ¡bueno es eso!,
 Ahora y muy ahora en la mesma
 al fresco ha nacido y llora.
 ¡No sino el alba y estrellas!,
 y el mundo todo le teme,
 muy de respeto, en pajuelas.

El tercer pliego consta de nueve villancicos de la Navidad de 1684, la jácara es el 4.º, y cinco villancicos de los Reyes de 1685 (del villancico 10 al 14). El villancico-jácara de este pliego pertenece también a la primera modalidad: es plenamente jacaresco y tiene detalles interesantísimos. El cambio de métrica de romance *á-a* a romance *ó-o* hace pensar en un cambio en la música que se refleja en el mismo texto del villancico ajacarado cuando el segundo interlocutor dice: [2.] «Ten, que esa es la misma trova» (es decir, la misma letra). Y el primero le responde: [1.] «¿Qué importa si es otro el tono?» (es decir, hay cambio de compás). Al haber tres interlocutores (jácara dialogada) se pone de manifiesto su mayor teatralidad. El estribillo tiene hasta cuatro voces y como es habitual llaman la atención de los oyentes y presenta la modalidad de villancico (en este caso de jácara):

VILLANCICO IIII

JÁCARA

ESTRIBILLO

1. Oigan, noten, miren, vengan,
que va de jácara nueva.
2. Vengan, miren, noten, oigan,
que va de jácara airosa.
3. Oigan, vengan, noten, miren,
la jacarita de filis.
1. Miren, vengan, oigan, noten,
la jacarita acorde.
4. Venga
la jácara airosa
1. Miren
el más nuevo filis.
2. Noten
la jácara acorde.
4. Vengan, oigan, miren, noten
un compendio de primores
que la jacarita encierra.
2. Oigan, miren, noten, vengan,
que va de jácara nueva.
3. Venga, corra, vuela,
vaya la jacarita gallarda.
1. Vaya con gala
y el Diabolo sea sordo.
Comience, vaya.

Pero es en las coplas, preñadas del tono hampesco (en el que se llega a llamar «jayán» al Niño Jesús), cuando nos resulta enormemente curioso el discurso

metaliterario de este villancico-jácara, cuajado de intertextualidades con Jerónimo de Cáncer (Periquillo el de Madrid) o Quevedo (Zampuzado en un banasto) entre otros. Veamos brevemente el arranque de las coplas:

1. Oigan, Jesús sea conmigo,
la jacarilla, que rara
voz, garganta, lengua y cuello,
grita, aúlla, chilla y brama.
Escuchen y estén conmigo
con la alegría tan ancha,
con las vidas tan estrechas,
con las orejas tan largas.
Oigan la gracia
y el Diablo sea sordo. ¡Comienzo,
vaya!

Y es precisamente en el comienzo, y aquí viene la curiosidad, donde hay una intertextualidad enormemente proteica:

2. Reviente el mismo Demonio,
muera Luzbel, viva el alma.
¡Ten, que esa jácara es vieja!
¡Sí, pero es vieja afeitada!

De hecho tiene razón el segundo interlocutor en decir que la jácara es vieja (aunque el primero replique que es sin embargo afeitada, eso es, con afeites, retocada); el *sensu lato* se nos impone al *sensu stricto* jocoso de «vieja afeitada», recompuesta, aliñada, con espléndida dilogía. Y es que «Reviente el mismo demonio» resuena en los oídos de los presentes (esos de vidas tan estrechas y orejas tan largas), pues si hacemos el recorrido cronológico a la inversa (de lo más próximo a lo más lejano) hallamos ese verso de nuestro villancico-jácara en una jácara a lo divino (vol. II: 117) de José Pérez de Montoro en *Obras posthumas lyricas sagradas* (Madrid, 1736). Es el segundo poema dedicado *A la fiesta de la Concepción Inmaculada de María Santísima, estando descubierto el Santísimo Sacramento, con motivo de jurarse y votarse la defensa de su pureza* en el que dice: «Reviente el mismo demonio / y, dando por asentado, / Señora, vuestro principio, / acabemos con el diablo».

Treinta años antes tenemos ese verso de inicio en otra jácara a lo divino, esta vez de Cubillo de Aragón (figura en las pp. 139-140 de *El enano de las Musas*, impreso en 1654, en Madrid, por María de Quiñones, a costa de Juan de Valdés), libro misceláneo preparado por el autor tres o cuatro años antes:

Reviente el mismo demonio,
 muera él, y viva un alma,
 por quien la palabra es hombre
 y hombre de su palabra.
 Oigan, oigan , que esto dice,
 oigan, oigan, que esto garla

Un año antes de que la publicara Cubillo, aparece en una comedia burlesca de Lanini y Sagredo, *Darlo todo y no dar nada*, estrenada en 1653 (e impresa en la *Parte XXXVI de las comedias escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Hernández de Buendía, a costa de Manuel Meléndez, 1671, ff. 441-473). En los versos con los que se cierra la comedia están citados de nuevo los dos primeros versos, ya perfectamente reconocibles y no parafraseados, de un famoso centón de disparates al que ahora llegaremos: «Reviente el mismo demonio, / muera Argel y viva España»:

ALEJANDRO	Con que acaba la comedia. <i>Darlo todo y no dar nada</i> , que un don Pedro la escribió, cuando otro la disparata...
CAMPASPE	Diciendo al que le dijere, que sus chanzas son muy malas:
TODOS	Reviente el mismo demonio, muera Argel y viva España .

El gran entremesista Quiñones de Benavente lo usó en *Los muertos vivos* (*Jocoseria*, Madrid, 1645), resultando ser su antecedente inmediato:

ANTONIA	¡A buen tiempo! Si vusted quiere cantada
---------	---

⁴ El hombre como encarnación de la palabra de Dios («En principio era el Verbo. Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros» [San Juan 1: 1 y 14]), es decir, Cristo, convertido en la jácara en jayán, es, por supuesto, «hombre de su palabra», con el doble sentido de hombre de proa y jayán de popa.

⁵ Este verbo, tan habitual en todo tipo de jácaras, remite a la tradición oral de convocar al público e instarle a que oyera con atención el «caso» que a continuación se iba a narrar.

⁶ ‘Garlar’: voz de la germanía que está por «hablar», viene del latín «garrulare», es decir, hablar mucho e indiscretamente; el rasgo frecuentativo del verbo adquiere en este contexto el matiz de «pregonar», puesto que «hablar» ya está empleado en el anterior verso, y, dado el dominio de la germanía de los escritores auriseculares, dudo que «colocara» de forma artificiosa «garlar» como mero sinónimo. La que «garla» es la sabiduría, la verdad de Cristo, a través de María.

⁷ Esta referencia al centón de disparates no figura en la comedia original de Calderón.

una letra a lo moderno
entre jácara y romance,
tome, que aquí la traemos.

Canta por la jácara

Reviente el mismo demonio,
muera el mismo Lucifer,
calle el mismo Barrabás,
y el mismo diablo también;
porque la misma endiablada
la misma jácara es,
sin que deje de mismar
desde su misma niñez.

Y muy bien hace Quiñones en poner en boca de Antonia el reclamo de «una letra a lo moderno / entre jácara y romance» ya que el entremesista retomaba, ahora sí, un centón de disparates anónimo que por entonces era muy popular:

«Rebiente el mesmo demonio,
muera Argel y viva España» .
Vase Bras de la cabaña,
sabe Dios si volverá.
Ya se parten de Alcalá
los tres de la vida airada,
cuando la moza preñada
quiso sin tiempo parir.

Resumiendo, el centón salía a la luz en 1640, la cita de Quiñones en 1645, la comedia burlesca en 1653, la jácara a lo divino de Cubillo en 1654, nuestro villancico ajacarado en 1685 y la jácara a lo divino de Pérez de Montoro presumiblemente por esas fechas. Nótese el paso del romance al teatro y posteriormente a la divinización hasta llegar al villancico-jácara, hibridación de todo lo anterior aunando la poesía, la teatralidad y el contexto religioso.

El pliego de villancicos de 1690, cuarto y último del *corpus* del xvii, tiene la jácara exenta, sin estructura bipartita, y es el único que pertenece a la segunda modalidad señalada por Bègue, la de la jácara musical como acompañamiento

⁸ *Romances varios de diversos autores* [BNE, R/1543, Micro 2778]. Fue publicado por primera vez en Zaragoza (1640), por Pedro Lanaja; *Romances varios de diversos autores*, publicados en Zaragoza (1640, 1643, 1663), en Madrid (1655, 1664) y en Sevilla (1655)]. El centón tiene 90 versos.

⁹ Si bien salió publicada en 1654, fue compuesta entre 1649 y 1650.

de un texto sin rasgos jacarescos. Este villancico, que por supuesto lleva el título de «Jácara» sin tener de ella más que la música, lleva intercalados, a modo de es-tribillos en cursiva, unos versos de siete romances conocidos por el público. Tiremos del hilo para ver de dónde vienen:

1. La primera cita es: «Malogrado Joven bello / detén el curso y advierte / que quien deidad se presume / precipitado perece» (que procede de «Malograda fuentecilla / detén el curso y advierte, / que si caudales presumes, / precipitada te pierdes»), romance de 1640 recogido en *Maravillas del Parnaso* y luego parodiado en la *Loa que representó Antonio de Prado*, de Quiñones de Benavente (Mal formada compañía...), a su vez citado por Calderón, en la III jornada de *Dicha y desdicha del nombre*, así como en la III jornada de *Los tres afectos de amor*.
2. La segunda inserción romanceril es «Mortal caza le van dando / al titubante bajel, / que al canto de una sirena, / engañado dio al través», que viene de un romance de Góngora: «Mortal caza vienen dando / al fugitivo bajel / en que a Napóles pasaba, / en conserva del virrey».
3. El tercer fragmento inserto es «Y a llevar la alegre nueva / los paraninfos madrugan, / y haciendo jardín el viento / forman abril de pluma», y viene de un romance de principios del xvii de Antonio Hurtado de Mendoza: «Comptiendo con las selvas, / donde las flores madrugan, / los pájaros en el viento / forman abril de pluma». A mediados del xvii (1649 y 1650-1651) los retoma Calderón en dos piezas teatrales, *Los encantos de la culpa* y la *Comedia del Conde Lucanor* (en ambas ocasiones como fragmentos musicales entre los parlamentos de los personajes).
4. El cuarto inserto reza: «Hoy le dan la bienvenida / el músico ruseñor / y las fuentes y las selvas / perla a perla y flor a flor», que viene de otro romance de Góngora: «enjaulado en vnas hieruas / vn músico ruseñor; / cántale la amarga historia / de su fuerça y de su honor»; pasa por Calderón en el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, 1645-1650: «Y porque, como ya dije, / soy maldito labrador, / como lo dicen mis viñas / cardo a cardo y flor a flor, / pues tan alta está la yerba / que duda el que la miró, / un poco apartado dellas, / si mieses o viñas son». También en Vicente Sánchez, en 1678, en *Lira poética*, en la Introducción al VILLANCICO VII: «Hoy Cielo y prado batallan / luz a luz y flor a flor, / si este desnudó sus hojas, / sus rayos aquel se armó».
5. El quinto fragmento dice: «Y entre las dulces querellas / con que obligarla pretende / ardientes suspiros lanza / y tiernas lágrimas vierte» que viene, una vez más, de otro conocidísimo romance de Góngora (de 1585 «Entre los sueltos caballos de los vencidos cenetes»: «Triste camina el alarbe / y,

- lo más bajo que puede, / ardientes suspiros lanza / y amargas lágrimas vierte». Es retomado luego en 1629 por Calderón en la comedia *El príncipe constante*: «No quiero pasar de aquí, / ve con bien, pues triste vienes, / tanto que, aunque el corazón / disimula cuanto puede, / por la boca y por los ojos, / volcanes que el pecho enciende, / ardientes suspiros lanza / y tiernas lágrimas vierte»).
6. La sexta inserción intercalada: «Reverencia os hace el alma / por imagen de su Templo, / por aliento de la vida, / por gloria del pensamiento» aparece en Baltasar Elisio de Medinilla (a 1620) *Obras divinas, Al Santísimo Sacramento*. Romance: «Reverencia os hace el alma, / hermoso pan de los cielos, / por sustento de mi vida, / por blanco de mis deseos». Y anteriormente también en un baile de Quevedo (1615-1645): «Reverencia os hace el alma; / ved qué reverencia os hago, / que pudiera en un convento / ser paternidad a ratos».
7. El séptimo y último fragmento citado es «Valentía en la flaqueza / y donaire en el mirar: / ¿quién como vos la ha tenido? / ¿quién como vos la tendrá?» que retoma, casi como un calco, los versos paródicos de Castillo Solórzano, en *Las harpías en Madrid* (1631): «Valentía en el pedir / y donaire en estafar, / ¿quién como vos le ha tenido? / ¿Quién como vos le tendrá?». En Ana Caro de Mallén (a 1645) en su comedia *Valor, agravio y mujer*: «en el engaño, dulzura, / extrañeza en la beldad, / valentía en el donaire, / y donaire en el mirar. / ¿En quién, sino en vos, se ve / el rigor y la piedad / con que dais pena y dais gloria, / con que dais vida y matáis?». El villancico que nos ocupa concluye con un romancillo en -ó (hexasílabo).

He de reseñar, como curiosidad, que este mismo villancico-jácara de las Descalzas, de 1690, está incluido en un pliego portugués de 1692 *Villancicos que se cantaram na Capella Real do muy alto e muy poderoso Rey Don Pedro II nosso senhor nas Matinas e Festa do Natal. Na oficina de Miguel Manescal, impresor da Serenissima Casa de Bragança e do Santo Officio. Anno M. DC. XCII*, pero curiosamente no figura como jácara, ni por la música ni por el contenido (es el segundo villancico del primer Nocturno); sin embargo, sí hay una jácara, titulada como tal, que ocupa el octavo lugar, es decir, es el segundo villancico del tercer Nocturno, pero que tampoco tiene ningún rasgo jacaresco y pertenece, por lo tanto, a la segunda modalidad; en este caso también, como ocurre con el villancico-jácara dos años anterior de las Descalzas, el marbete de «jácara» alude tan solo a la música, no al contenido del texto, carente por completo de germanía o de alusión alguna a jaques.

4. LOS VILLANCICOS-JÁCARA DEL SIGLO XVIII

Los cuatro pliegos del siglo XVIII solo contienen los villancicos de Navidad, como el de 1690. Están todos divididos en tres Nocturnos y cada uno de ellos tiene tres villancicos, más uno final dedicado a la Adoración, haciendo un total de diez villancicos por pliego.

En el de 1739 el villancico-jácara es el noveno (el tercero del tercer Nocturno), lo mismo ocurre con el de 1740; en el pliego de 1743 la jácara es el quinto villancico (el segundo del segundo Nocturno); y por fin en el de 1749 vuelve a ocupar la jácara el noveno villancico, al final.

La de 1739 consta de introducción, estribillo y coplas; los interlocutores son Antón, nombre con claras resonancias entremesiles, y el coro; la modalidad es la tercera, es decir, mixta: contiene, muy diluidos, rasgos de la germanía, pero sobre todo frases hechas y tiene un carácter costumbrista que hace burla de las mujeres casadas malcontentadizas, de las amas de cura que roban la despensa, de las viejas que se arreglan en exceso para aparentar y de los médicos matasanos, para acabar alabando al Niño como médico supremo que cura todas las culpas. La presencia de la música y el baile son indiscutibles. Se trata de una jácara de la costa, romance é-a.

La jácara de 1740 también tiene introducción, estribillo y coplas; se abre con la burla de lo viejas que son las jácaras e introducen al personaje de Antón, que la va a cantar. Hay dos coros de los que se destacan cuatro voces solistas que preguntan a Antón. Aquí también el Niño cura todas las dolencias del alma humana desde el pecado original (Eva come la manzana y su glotonería «contagia» a todos los seres humanos). Llama la atención la palabra muy de moda por esos años: «petimetras» (Antón: «De un bocado cayó mala / la humana naturaleza / como algunos racionales / que comen como unos bestias»). 1. «¿Qué fue el acceso?». Antón: «Un ahíto». / 2. «¿Qué resultaron?». Antón: «Viruelas». / 3. «¿De qué casta?». Antón: «Pegajosas». / 4. «¿A quién?». Antón: «A su descendencia». 4. «¿Y no eran viruelas locas?». / Antón: «No, que no eran petimetras»). Es una sátira contra las modas y el dinero (los viejos lo esconden, las mozas lo desean, los guapos lo malgastan, los pobres lo esperan. Y de todo cura el Niño. Pertenece también a la tercera modalidad.

La jácara de 1743 es bímembre: estribillo y copla. Quien canta es de nuevo Antón y por otra parte el coro. Está dedicada a reprehender los abusos de los hombres y tiene algún resto de germanía. Pertenece por lo tanto, una vez más a la tercera modalidad destacada por Alain Bègue. Empieza con Adán y Eva y cómo se perdió la humanidad por ello, pero llega el Niño, un gigante (que está claramente por «jayán», término de la germanía, traducido para el oyente dieciochesco, que designa al jaque de jaques, el más importante). Con ello recupera algo del léxico

de germanía que reside en los dobles sentidos de algunos términos, por ejemplo: «Pero es tan guapo el Chiquito, / que han de ver cómo les deja / a la culpa cabirrita / y a la muerte patitiesa».

La última jácara que he hallado, de 1749, también es bipartita y tiene estribillo y copla. Pertenece asimismo a la tercera modalidad y tiene también por tema a Dios que remedia los males provocados por el demonio que tienta a Eva. De nuevo habla Antón y el coro con cuatro solistas que se destacan para hacer preguntas.

En todas las del XVIII se enuncia el género («jácara») al que pertenece, pero no hay llamada de atención al público.

5. CONCLUSIONES

En los tres primeros villancicos-jácara del siglo XVII hallados en las Descalzas tenemos la llamada de atención al público y, perteneciendo a la primera modalidad, la de la jácara plena, son los más «completos» en cuanto a su hibridismo; el cuarto es el único que pertenece a la segunda modalidad, solo jácara musical sin ninguna vinculación con el género jacaresco. Los cuatro del siglo XVIII tienen la adscripción al género, carecen por completo de apelación al público y el coro intercala las preguntas, al modo del coro griego, que debería hacerse el público para que el solista responda y así lo adoctrine; todos ellos pertenecen a la tercera modalidad de adaptación de la jácara al villancico.

Examinando los pliegos de uno y otro siglo bien se echa de ver que el contexto musical y teatral pesaba bastante para actuar como gancho de las voluntades de los asistentes. Lo teatral no solo se refleja en el hecho de que los villancicos estén dialogados, sino incluso en la posición que ocupan dentro de la fiesta, así como estaban intercalados los géneros breves teatrales entre los actos de la comedia. En los villancicos del XVII tenemos, además de las jácaras, villanos, canarios, etc. entre los bailes; negros, gallegos, gitanos, etc. entre los personajes; en los del siglo XVIII tenemos tonadillas, seguidillas, etc., por lo que respecta a las formas musicales y petimetras, abates y currutacos por lo que se refiere a los personajes. Con ello quiero destacar la flexibilidad y actualización al contexto de estos villancicos y más concretamente de los que son objeto de mi estudio, los villancicos-jácara, que no solo no están fosilizados, a pesar de que la jácara —ya lo decía Quevedo— fuera ya algo tradicional, pues llevaba más de un siglo en boga, sino que su adaptación a las modas de cada momento hizo de ella algo proteico e imprescindible en toda fiesta, teatral o religiosa, como señuelo para el público.

6. CORPUS DE VILLANCICOS DE JÁCARAS DE LAS DESCALZAS

6.1. SIGLO XVII

Villancicos que se cantaron en la Capilla Real de las señoras Descalzas la noche de Navidad de 1682 y la de... Reyes de 1683. Madrid?: [s.e.], 1683? [BNE, VE/79-1].

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1683 y la de Reyes de 1684. Madrid: Antonio Zafra, 1683? [BNE, VE/79-2].

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1684 y la de Reyes de 1685. Madrid: Antonio Zafra, 1684? [BNE, VE/79-3].

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1690. Madrid: Melchor Álvarez, 1690? [BNE, VE/83-48].

6.2. SIGLO XVIII

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1739. Impr. Diego Miguel de Peralta, calle de la Habada [BNE, VE/1307-35].

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1740. Impr. Diego Miguel de Peralta, calle de la Habada [BNE, VE/1307-37].

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1743. Impr. Diego Miguel de Peralta, calle de la Habada [BNE, VE/1443-24].

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad, en la Real Capilla de las Señoras Descalzas este año de 1749. Impr. de la viuda de Peralta, más arriba del Horno de la Mata [BNE, VE/1307-51].

BIBLIOGRAFÍA

- BÈGUE, Alain (2013a). «Contra el diablo: Los villancicos-jácaras para la Inmaculada Concepción». En Carmela Pérez-Salazar, Resano, Cristina Taberero Sala y Jesús María Usunáriz Garayoa (coords), *Los poderes de la palabra: el impropio en la cultura hispánica del Siglo de Oro*. New York: Peter Lang Publishing, pp. 27-39.
- BÈGUE, Alain (2013b). «“Tres o cuatro villancicos de las mejores letras”: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío». *Criticón*, 119, pp. 99-126.
- BÈGUE, Alain (2014). «La jácara en los villancicos áureos». En María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 125-155.
- DI PINTO, Elena (2010). «Jácaras de sucesos: otra modalidad. El Caso en jácaras». En José María Díez Borque (dir.), Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 217-241.
- DI PINTO, Elena (2013). «De hibridismos y alteridades en el ámbito teatral del siglo xvii: una “famosa jácara”». En *Géneros híbridos y libros mixtos en el Siglo de Oro, Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43, 2, pp. 139-151.
- DI PINTO, Elena (2014). «El mundo del hampa en el siglo xvii y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?». En María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 195-217.
- LLERGO OJALVO, Eva (2012). «Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales». *eHumanista*, 21, pp. 132-161.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017). *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- MARTÍNEZ CAMPO, Luis (2015). «La dimensión musical de la jácara: fuentes escritas y tradición oral a principios del siglo xvii». En *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas, JAM*. Madrid: [s.e.], pp.174-183.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (1938). «Los Villancicos Guadalupanos de Felipe de Santoyo». *Ábside*, II, pp. 18-29.
- TORRENTE, Álvaro (2014). «¿Cómo se cantaba al “tono de jácara”?». En María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 157-177.
- WAISMAN, Leonardo J. (1996). «Una aproximación al villancico de jácara». Ponencia presentada en la X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Santa Fe, 22/25-VIII, 1996.

Recibido: 05/06/2018

Aceptado: 15/07/2018



VILLANCICOS DE JÁCARA EN UN ENTORNO CONVENTUAL

RESUMEN: En el presente artículo se analizan, a partir de la enorme productividad de las jácaras como género híbrido, los villancicos-jácara hallados en el monasterio de las Descalzas Reales, un *corpus* de ocho piezas que abarcan los siglos XVII y XVIII. En estos villancicos de jácara subrayo también la teatralidad, por un lado, y por otro la actualización, dentro de los parámetros del género jacaresco, al contexto de los oyentes de estas piezas, ancladas sí en la tradición en cuanto a la forma, pero de la más «rabiosa actualidad» en cuanto al contenido.

PALABRAS CLAVE: tipología de las jácaras, villancicos-jácara (productividad y actualización), siglos XVII y XVIII, monasterio de las Descalzas Reales.

VILLANCICOS DE JÁCARA IN A CONVENTUAL ENVIRONMENT

ABSTRACT: This article analyzes, from the huge productivity of the jácaras as hybrid genre, the villancicos-jácara found in the convent of Descalzas Reales, a corpus of eight pieces spanning from the 17th to the 18th centuries. In these villancicos-jácara I underline also theatricality, on the one hand, and on the other the update, within the parameters of the genre jacaresco, for the context of the listeners of these pieces, cling to tradition as to the form, but 'highly topical' as to the content.

KEYWORDS: jácara's typology, villancicos-jácara (productivity and update), 17th and 18th centuries, convent of Descalzas Reales.

Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314 <<https://revistas.uam.es/edadoro/index>>

Edad de Oro es uno de los máximos referentes en el área de investigación en Filología Hispánica, especialmente de los siglos XVI y XVII. Goza de un amplio reconocimiento en el ámbito académico internacional. Desde 1982 publica ininterrumpidamente, con una periodicidad anual, colaboraciones científicas de los principales especialistas de diversos centros nacionales y extranjeros. Con un público compuesto esencialmente por investigadores y expertos de todo el mundo, se dirige a cualquier persona interesada en las nuevas corrientes de los estudios humanísticos de su campo.

Dirección:

María Jesús Zamora Calvo
(Univ. Autónoma de Madrid)

Subdirección:

José Antonio Llera Ruiz
(Univ. Autónoma de Madrid)

Secretaría:

Raquel Arias Careaga
(Univ. Autónoma de Madrid)

Consejo de redacción:

Cecilia López-Ridaura
(ENES. Morelia / Univ. Nacional
Autónoma de México)
José Luis Ocasar Ariza
(Univ. Autónoma de Madrid)
Rocío Pérez Gironda
(Univ. Autónoma de Madrid)
Carolina Fernández Cordero
(Iberoamericana-Vervuert)

Admisión de originales:

María Jesús Zamora Calvo
Edad de Oro
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Campus Cantoblanco
28049 Madrid (España)
Tfno. (+34) 91 497 6886
Correo-e: mariajesus.zamora@uam.es

Distribución, suscripción y venta:

Servicio de Publicaciones de la UAM
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)

Intercambio de publicaciones:

Biblioteca de Humanidades
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)

Comité científico:

Carlos Alvar (Université de Genève)
Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)
Alberto Bleuca
(Univ. Autónoma de Barcelona)
Jean Canavaggio
(Université Paris Nanterre)
Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)
Víctor García de la Concha (RAE)
Luciano García Lorenzo (CSIC)
Joaquín González Cuenca
(Univ. de Castilla la Mancha)
Agustín de la Granja López
(Univ. de Granada)
Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)
Michel Moner
(Université Toulouse - Jean Jaurès)
Joan Oleza (Univ. de Valencia)
Alfonso Rey
(Univ. de Santiago de Compostela)
Lina Rodríguez Cacho
(Univ. de Salamanca)
Leonardo Romero Tobar
(Univ. de Zaragoza)
Aldo Ruffinatto
(Università degli Studi di Torino)
Lia Schwartz
(City University of New York)
Han colaborado en este volumen:
Departamento de Filología Española
(UAM)
Facultad de Filosofía y Letras (UAM)

Edad de Oro se recoge en las siguientes bases de datos y directorios: DICE; HLAS; MLA International Bibliography; PIO; ISOC-CSIC; DIALNET; SUMARIS CBUC; ULRICH'S.

Se encuentra evaluada en: SCOPUS: Q2; SCImago: SJR 2017 0.11, H Index 4; ERIH Plus: category A; CIRC: categoría C; RESH: 0.162; MIAR: ICDS 2017 10.0; CARHUS Plus+: C; LATINDEX.

EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
XXXVII



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2018