

Lucía Tena Morillo

«Retórica se acredita»

La métrica en la lírica sacra
de sor Juana Inés de la Cruz

UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA



Cáceres 2024



Esta obra ha sido objeto de una doble evaluación, una interna, llevada a cabo por el consejo asesor del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, y otra externa, efectuada por evaluadores independientes de reconocido prestigio en el campo temático de la misma.

© La autora

© Universidad de Extremadura para esta 1ª edición

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones
Plaza de los Caldereros, 2 - Planta 3ª. 10071 Cáceres (España)
Tel. 927 257 041 ; Fax 927 257 046
E-mail: publicac@unex.es
<https://publicauex.unex.es>

I.S.B.N.: 978-84-9127-292-2

Depósito Legal: CC-201-2024

Impreso en España - *Printed in Spain*

Maquetación e impresión:

Control P. 927 233 223. estudio@control-p.eu

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

A César

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
2. EL GÉNERO DEL VILLANCICO	17
El esquema métrico del villancico	17
El término «villancico»	21
La trayectoria del villancico	23
3. LA MÉTRICA DE LA LÍRICA SACRA DE SOR JUANA	27
Los villancicos sorjuanescos	49
<i>El estribillo</i>	58
<i>Las coplas</i>	73
Las letras sacras sorjuanescas	86
4. PROCEDIMIENTOS MÉTRICOS	95
Diéresis y tmesis	95
Rima interna	98
Juegos acentuales	111
5. USO DEL LATÍN	115
6. REFERENCIAS METALITERARIAS	129
7. CONCLUSIONES	135
8. BIBLIOGRAFÍA	139

1 INTRODUCCIÓN

Este volumen abarca el análisis métrico de la poesía que los principales eruditos de sor Juana han dado en denominar «colectiva» y cuyo contenido se cataloga como sacro. Si las investigaciones que versan sobre la obra sorjuanesca reclamaban ya una revisión de corte métrico de su lírica más conocida, conviene atender igualmente a una sección de su producción literaria que, además, ha resultado en muchas ocasiones ciertamente marginada. La *lírica personal* de sor Juana ya ha sido estudiada desde esta perspectiva en otro volumen. Sin embargo, la lírica sacra o colectiva sufre una doble «discriminación» o siquiera un doble olvido: por un lado, porque el enfoque métrico no resulta demasiado atractivo en los estudios literarios actuales; por otra parte, porque la índole religiosa tampoco goza de popularidad entre las últimas tendencias que acogen la obra de sor Juana.

En este sentido surge la necesidad de examinar la olvidada lírica sacra de sor Juana, cuya versatilidad ensalza Méndez Plancarte (1995b: 44) del siguiente modo:

sor Juana, por una parte, tiene –y con abundancia singular– joyas muy comparables a lo supremo que, en la primera línea de esas canciones sacras, posean un Gil Vicente y un Juan del Encina, o un Valdivielso, un Lope y un Góngora. Y ella misma –por otro lado–, hasta con evidencia mayor, de tal modo supera a cuantos autores hoy conozcamos en la segunda etapa del villancico –la de “juegos completos” para maitines–, que, muy seguramente, “no le llega al zapato” ninguno de ellos.

En su *lírica personal* conviven romances, endechas, redondillas, décimas, glosas, sonetos, liras, ovillejos y silvas, así como otros ejercicios de virtuosismo métrico: el «Laberinto endecasílabo», los acrósticos, los sonetos de rimas paralelas, u otras composiciones que se asientan sobre rimas en eco o marcadas aliteraciones. Tales ejemplos demuestran que por encima de las restricciones o los esquemas relativamente impuestos por determinadas estrofas prevalecía el afán de recreo y ensayo de los distintos resortes métricos y rítmicos. Asimismo, en el maremágnum de estrofas repletas de procedimientos retóricos descansaba el tratamiento de diversos temas: el amoroso, el filosófico, el satírico, el panegírico, el jocoso, etcétera, todos ellos perfectamente clasificados en la clásica edición temática de Méndez Plancarte (1995).

No obstante, su prolífica obra no exime a la Décima Musa de una castigada biografía; la consideración de sor Juana Inés de la Cruz ha estado a merced de las «modas» críticas, supeditada, por tanto, a la reputación que la estética barroca ha recibido en cada momento de nuestra historia hermenéutica, pero también sujeta a valoraciones desprovistas de todo rigor filológico, incardinadas, en muchas ocasiones, en aquello que Harold Bloom (1994) denominó «Escuela del Resentimiento» en su famoso ensayo sobre el canon occidental. Pocos son los trabajos, y menos en la actualidad, que se encarguen de la obra de sor Juana desde un prisma puramente filológico; a este propósito destacan los siempre acertados análisis de profesor Arellano, así como su labor editorial (*Auto historial alegórico: El cetro de Josef*, 2020), con los que recupera el norte de los estudios sorjuanescos.

Junto a la escasa documentación biográfica existente acerca de sor Juana debemos considerar las diversas «trampas de la crítica», así como las tendencias más recientes en que la jerónima se había convertido en objeto de fabulaciones de lo más variopintas y que en nada se vinculan o fundamentan en su obra, principal damnificada de ese acercamiento sesgado. Precisamente, hacia la década de 1950 se revaloriza en cierto modo el componente devoto de las composiciones que aquí habrán de ocuparnos, y el estudio sorjuanesco recobra relevancia dentro del panorama crítico hispánico:

A pesar, pues, de la fuerza con que se manifiesta la predilección de la crítica hacia la poesía de amor profano, ésta comparte su espacio con la poesía de amor divino. Las causas ya se han revisado: la revaloración del barroco, la publicación de las *Obras completas* de sor Juana y la existencia de un grupo de críticos católicos muy activo e influyente (con Méndez Plancarte a la cabeza). En este terreno, el interés recae en los villancicos y las letras sacras, así como en los autos sacramentales (principalmente *El Divino Narciso*). Hay una clara intención de ciertos sectores de la crítica en situar la poesía de amor divino en el mismo nivel que la de amor profano, tanto en la intensidad de una experiencia vivida como en la perfección estética (Rodríguez Hernández y Hernández Reyes, 2021: 187)¹.

Sin embargo, el estudio métrico de tales textos ha ido quedando relegado a un segundo plano, aún más el que afecta a los villancicos, a pesar de la importancia que estos tuvieron en la historia editorial de la poesía de sor Juana. Es preciso insistir en

¹ Por otra parte, para ver la evolución crítica de la vida y obra sorjuanesca remitimos al utilísimo compendio editado por Perelmuter (2021), en que se dan cita autores especialistas en el predio de sor Juana.

que, si no hubiera sido por la difusión de estos ciclos de contenido religioso, redactados por encargo para celebrar una festividad, quizá los protectores de sor Juana no habrían impulsado en las imprentas ibéricas esa otra poesía escrita al calor de la corte. Esta producción, injustamente tildada de «menor», es, por tanto, imprescindible para comprender las coordenadas en que se gestó la poesía sorjuanescas².

La habilidad versificadora acostumbrada en la producción de la Décima Musa también se halla vertida sobre lo religioso: si en el terreno «personal» sor Juana se atrevía a modificar las restricciones del romance, otro tanto sucede con el villancico, cuyo molde, igualmente ajustado a determinadas condiciones formales, recibe los recreos de la poeta. Asimismo, si las redondillas de su *lirica personal* sobresalían por su origen vinculado al baile y por la musicalidad de sus versos, el villancico aglutina por su parte el carácter popular, la repetición y los sonos propios de una colectividad que canta a un santo, la Virgen o Cristo; del mismo modo sor Juana explota en su estructura todos los procedimientos que contribuyen a generar ritmos y asonancias. Y si las glosas de la *lirica personal* admitían variaciones en el metro, también lo harán las composiciones sacras, perfectas depositarias de múltiples resortes rítmicos: aliteraciones, rimas paralelas, rimas internas, etcétera, que afectan directamente sobre la medida de los versos³.

Decíamos, pues, en el contexto de la *lirica personal* que:

Las novedades que la Décima Musa introduce en sus composiciones afectan a la rima, al metro y a las estrofas, y abarcan desde el empleo de la diéresis para sumar sílaba hasta las rimas en eco –una variedad de la también usada rima interna–, la alteración de esquemas de rimas fijos, la intercalación de estrofas, la acentuación de palabras átonas, el empleo de diversos pies rítmicos, la construcción ingeniosa de múltiples lecturas (por ejemplo, las posibilidades que ofrece para leer su «Laberinto endecasílabo»), los sonetos con rimas paralelas, el vasto

² Para conocer la castigada historia editorial del villancico véase el riguroso examen que llevó a cabo Antonio Alatorre en «Hacia una edición crítica de sor Juana. Segunda parte» (2006).

³ Reyes insistía acertadamente en el valor métrico de las composiciones de la *lirica personal* de sor Juana: «En cambio, las características de sor Juana en la poesía lírica son la abundancia y la variedad, no menos que el cabal dominio técnico en todas las formas y los géneros. El oficio nunca deja nada que desear. Silvas, liras, sonetos, romances, redondillas, villancicos, loas y tonadas son de una factura que acusa, por una parte, el enriquecimiento acumulado durante siglos por la poesía española, y por otra, el dón de sor Juana, dón que es también imperiosa necesidad de versificar según ella lo ha confesado. Juana representa el fin de una época poética. Hasta ella llegan todas las apariencias asumidas después del Renacimiento por la lírica del Siglo de Oro, y acaso en ella pueden apreciarse por última vez, como en una galería de valor. Y todavía nos ofrece novedades como esos decasílabos de esdrújulo (por ejemplo, el retrato de la Condesa de Paredes), que merecen llamarse versos sorjuaninos» [sic] (Reyes, 1960: 369). Tal versatilidad tiene lugar también en el seno de la *lirica colectiva* que aquí analizamos.

conocimiento musical que subyace especialmente en algunas de sus composiciones, la habilidad versificadora en asonante y consonante, la heterogénea conformación de glosas, el empleo del latín en distintos grados y registros, el cometido de la emulación entendida como ejercicio literario de suma dificultad, etcétera (Tena Morillo, 2021: 59).

La versatilidad que señalamos operó con mayor éxito incluso en las composiciones de orden sacro, tal y como expone Navarro Tomás (1973: 174): «donde sor Juana procedió con mayor libertad en sus experiencias métricas fue en los poemas devotos que llamó *Villancicos*, destinados a ser cantados en la iglesia con ocasión de determinadas festividades». Todo ello constituye marca personal en el estilo sorjuanesco y está presente, como no podría ser de otra manera, en su *lirica sacra*.

La estructura que proponemos en este volumen es la siguiente: en primer lugar, un breve apartado introductorio acerca del esquema del villancico junto con las principales variaciones que practican sobre esta composición los poetas de los Siglos de Oro, es decir, la adopción de diversas medidas en el estribillo y las coplas. En segundo lugar, se establece el análisis de la llamada *lirica colectiva* de sor Juana a partir de dos grupos de textos, a saber: 1. los villancicos y 2. las letras sacras. A su vez, en el epígrafe que trata de los villancicos (3.1.) distinguimos sus dos constituyentes inmediatos, que son el estribillo, el cual puede clasificarse en breve, extenso y en otras agrupaciones especiales, y las coplas, que también exigen una ordenación siquiera aclaratoria: coplas «propriadamente dichas» por la disposición arromanzada de sus rimas, que admiten tanto el octosílabo como otras medidas, y coplas en cuya estructura identificamos el esquema de otras composiciones susceptibles de organizarse en función de si son de arte menor (redondilla, quintilla y seguidilla), arte mayor y por combinación (endecha real y lira).

Al análisis de los componentes del villancico sigue el epígrafe «4. Procedimientos métricos», en que se vuelve sobre los mecanismos retóricos que imprimen el sello estilístico de la Fénix: «4.1. Diéresis y tmesis», «4.2. Rima interna» y «4.3. Juegos acentuales». De manera autónoma incluimos una sección dedicada exclusivamente al empleo del latín en la lírica sacra (5. «Uso del latín»). Por último, al capítulo que versa sobre las referencias metaliterarias (6. «Referencias metaliterarias») suceden las conclusiones de este estudio y la bibliografía consultada.

En cuanto a la procedencia de los textos, todos los aquí comentados están extraídos de la hasta ahora única edición de la obra completa de sor Juana. Nos referimos a la edición dirigida por Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, en concreto al

volumen II, que está dedicado a los villancicos y las letras sacras⁴. En él se recogen los hasta entonces textos fragmentarios de carácter sacro escritos por la autora; asimismo, los editores exponen en un epígrafe poemas atribuibles a sor Juana, si bien aparecen presentados bajo necesaria cautela. En nuestro estudio atendemos a aquellas composiciones de autoría clara y mantenemos la disposición gráfica adoptada por los mencionados editores.

Si ya el examen métrico de la *lirica personal* había sido pospuesto por parte de la crítica, otro tanto, incluso aún más, ocurre con la métrica sacra. El contenido religioso y el enfoque métrico son de menor atractivo para los investigadores actuales que abordan la vida y la obra de sor Juana, y la poesía que se imbrica en tales temas ha sufrido por esta razón un desplazamiento. No nos detendremos aquí en paradojas ni en encrucijadas de índole biográfica, ni en el comentario de encargos de naturaleza discutida, pero sí recorreremos distintos ciclos y asistiremos al uso ingenioso de algunos de los procedimientos métricos y poéticos, especialmente los relacionados con el ritmo, de que hace gala nuestra poeta, todo ello con el fin de poner orden métrico y pedagógico a su talento versificador.

Ahora bien, dado que la única edición «completa» de la obra sorjuanesca es la organizada por Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, reproducimos aquí escrupulosamente la disposición adoptada por estos editores, aun sabiendo que en su labor pudieron cometer varios errores, señalados, entre otros, por Antonio Alatorre en la reedición de la *lirica personal* (2009: 24). En este sentido se nos impone la estricta obligación de comentar con prudencia algunos de los efectos rítmicos de los villancicos, por ejemplo, de aquellos textos que concluyen con partículas átonas y que Alatorre considera conveniente señalar con el acento grave. Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, en cambio, no contemplan esta opción gráfica. Los límites de los rasgos lingüísticos y retóricos que definen el estilo de sor Juana pueden llegar a ser confusos por dos razones: primero, por el específico estado de la lengua, en que la prosodia y la separación silábica permiten determinadas articulaciones, y, segundo, por los descuidos tipográficos de la única edición moderna de los villancicos que podemos manejar.

⁴ No compete a este estudio abordar el problema editorial y paratextual que supuso la división de la obra sorjuanesca en géneros y temas en cuatro volúmenes por medio de la *ordinatio* de Méndez Plancarte (Fumagalli, 2023: 790), si bien el reconocimiento del estilo de sor Juana en la articulación de algunos recursos empleados en las dos esferas temáticas (la personal y la sacra) opera como continua advertencia sobre este espinoso aspecto.

2 EL GÉNERO DEL VILLANCICO

Señalábamos en el apartado introductorio que el otro gran bloque de la lírica sorjuanesca había sido denominado *lírica colectiva* por Méndez Plancarte, quien dedicó un segundo tomo a las letras sacras y a los doce ciclos que sor Juana escribió por encargo para la celebración de las fiestas litúrgicas de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca. En estas páginas, pues, se abordará la producción devota de nuestra poeta, esto es, sus villancicos y letras sagradas, si bien, como ya se indicó más arriba, no analizaremos el conjunto de composiciones que Méndez Plancarte consideraba de filiación dudosa y que, por tanto, no pueden atribuirse con certeza a sor Juana.

Dicho esto, conviene revisar el concepto de villancico, sobrenombre fecundísimo que desde su origen ha planteado numerosas dudas y polémicas de índole métrica y musical. Aunque no profundicemos aquí en la dilatada trayectoria del género, sí repasaremos su definición y su esquema, e intentaremos sintetizar las cuestiones relativas a su origen y al término «villancico» con el propósito de adherir nuestro análisis a una base teórica sólida.

En el contexto en el que se gesta la producción de villancicos de sor Juana hallamos dos principales concreciones de este poema estrófico; por un lado, el esquema tradicional de estructura tripartita, y por otro el modelo más cultivado por los poetas áureos basado en un estribillo de mayor o menor extensión que aparece seguido de varias coplas glosadoras⁵.

EL ESQUEMA MÉTRICO DEL VILLANCICO

Según el prototipo tradicional, la composición del villancico consta de tres partes: la cabeza, también llamada «represa inicial» o «villancico», en la que se establece un tema; la estrofa, que presenta dos mudanzas y está compuesta por dos rimas, ya sean cruzadas (abab) o abrazadas (abba); y los versos de vuelta. El primer verso de

⁵ Para la trayectoria del villancico en Nueva España *vid.* la edición citada de Méndez Plancarte, especialmente su estudio liminar (XXX-XLV) en el tomo de la *lírica colectiva* (1995b, tomo II).

vuelta, apostillado «de enlace», rima generalmente con la segunda mudanza mientras que el último de ellos remite a la cabeza, la cual queda repetida parcial o totalmente. Para muestra sirva este villancico de sor Juana, que presenta un esquema bastante prototípico, es decir, una cabeza (aa-aa) seguida de la estrofa (abba) y los versos de vuelta (acc):

Estríbillo

Vengan a ver una apuesta,	a
vengan, vengan, vengan,	a
que hacen por Cristo y María	-
el Cielo y la Tierra.	a
¡Vengan, vengan, vengan!	a

Coplas

El Cielo y Tierra este día	a	
compiten entre los dos:	b	
ella, porque bajó Dios,	b	
y él, porque sube María.	a	
Cada cual en su porfía,	a	
no hay modo de que se avengan.	c	
—¡Vengan, vengan, vengan!	c	
Dice el Cielo: —Yo he de dar	a	
posada de más placer:	b	
pues Dios vino a padecer,	b	
María sube a triunfar	a	
y así es bien, que a tu pesar	a	
mis fueros se me mantengan.	c	
—¡Vengan, vengan, vengan!	c	
La Tierra dice: —Recelo	a	
que fué más bella la mía,	b	
pues el Vientre de María	b	
es mucho mejor que el Cielo;	a	
y así es bien que en Cielo y suelo	a	
por más dichosa me tengan.	c	
—¡Vengan, vengan, vengan!	c	(217, vv. 1-26) ⁶ .

⁶ Para el modo de citación hemos optado por incluir el número del poema, tal y como aparece en la edición debida a Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda que hemos utilizado de manera principal, y especificar seguidamente los versos concretos.

Paraíso de Leal coincide con las apreciaciones de Baehr, quien apunta que los versos de vuelta se corresponden en extensión con la represa inicial o cabeza. El primer verso de vuelta, pues, recoge la rima de la mudanza anterior, mientras que los versos que le siguen enlazan con la cabeza. Ese enlace:

[...] puede ocurrir mediante la rima usual, pero a veces se repiten una o dos palabras enteras de las que constituyen la rima de la cabeza, y otras muchas veces se recogen íntegros o con leves variaciones el último o los dos últimos versos de ella (Baehr, 1989: 322).

Por otra parte, frente al ejemplo citado de villancico tradicional, en la *lírica colectiva* de sor Juana predominan los villancicos contruidos a partir de la fórmula «estribillo + coplas», muy frecuente en la poesía aurisecular:

Estribillo

¡Ay, cómo gime! Mas ¡ay, cómo suena	A
el Cisne, que en dulcísimas endechas	A
suenan epitalamios y son exequias!	A

Coplas

Aquel Cisne de María,	-
que vistió en la toga tersa	a
la más cándida señal	-
de su Virginal Pureza,	a
el escudo de sus armas,	-
la cifra de sus empresas,	a
archivo de sus favores	-
y de su honor la defensa;	a
cuya voz, mejor que Orfeo,	-
con dulcísimas cadencias	a
de tantos tristes cautivos	-
rompió las fuertes cadenas;	a
El que con las corrientes puras, ⁷	-
por conservar su limpieza,	a
de las fuentes de la Gracia	-
tuvo morada perpetua,	a
hoy, conociendo su fin,	-

⁷ Por cuestiones del cómputo silábico, creemos que probablemente sobre «las».

en dulces cláusulas tiernas	a	
la mortal vida despide	-	
para pasar a la eterna.	a	
Y aunque se conoce limpio,	-	
a la Majestad Suprema,	a	
sobre el candor de la nieve	-	
le pide que lo emblanquezca.	a	(237)

Precisamente, a propósito del villancico Varela Merino *et alii* señalan que:

[e]l caso de las composiciones con estribillo es uno de los más complejos a efectos de análisis y definición métrica, por la riqueza de formas que confluyen en utilizarlo, primero, y por la popularidad de realidades que designa el término *estribillo*: la estrofa inicial que precede a la composición y que contiene el verso –o versos– que se repiten en el cuerpo del poema; el número variable de versos que se repite periódicamente cada cierto intervalo; y, por último, la composición que encabeza o remata el poema (Varela Merino *et alii*, 2005: 393).

Sin embargo, y a pesar de reconocer la dificultad que entraña definir el esquema del villancico, los recién citados autores del *Manual de Métrica Española* apuestan por una estructura muy similar a la expresada por Paraíso de Leal; el villancico ha de presentar generalmente el esquema «abB cddc:cbB» (Varela Merino *et alii*, 2005: 406).

Baehr, quien esbozó anteriormente un esquema para el villancico, distinguía ya este molde de otras composiciones como el estribote y la canción: «[e]l villancico se distingue de la forma de estribote por la redondilla de sus mudanzas; y de la canción, por renunciar a la completa correspondencia entre las rimas de la vuelta y la cabeza» (Baehr, 1989: 322). Ahora bien, es común hallar la repetición total de las rimas de la cabeza en el villancico; recordemos que esta composición resulta muy flexible tanto en las estrofas y las mudanzas como en los versos de vuelta, por eso Paraíso de Leal se refiere a rimas «abrazadas» o «cruzadas», a pesar de que la producción de la Fénix tan solo presente ejemplos de mudanzas con estructura de redondilla (abba).

En cuanto a la medida de los versos, en el villancico imperan los octosílabos y en menor medida los hexasílabos (Baehr, 1989: 322; Paraíso de Leal, 2000: 303), aunque el cómputo silábico del estribillo es más moldeable y experimenta por tal naturaleza otras combinaciones⁸.

⁸ A este propósito, Baehr advierte lo siguiente: «[e]n el caso de que la cabeza tenga tres versos, el de en medio es muchas veces un verso de pie quebrado. En las cabezas aparecen ocasionalmente otras clases de versos, a veces fluctuantes» (Baehr, 1989: 322).

Por su parte, Sánchez Romeralo (1969: 129-130) había insistido en la vaguedad métrica de la medida de los estribillos e indicaba que los versos que los componen aparecen frecuentemente distribuidos con cierta imprecisión, de tal modo que «canciones transcritas en tres versos, podrían transcribirse en dos» y viceversa: «canciones transcritas en dos versos podrían transcribirse en cuatro». Esto es precisamente lo que ocurre en algunos de los temas compuestos por sor Juana; a ellos nos referiremos más adelante, cuando tratemos con mayor detalle la cuestión del estribillo.

En el villancico predomina la irregularidad silábica hasta finales del XVI. Esa aparente «despreocupación» por la sílaba está relacionada con una menor fijación de la forma, característica que a su vez está íntimamente ligada al origen oral de las cancioncillas y a la escasa necesidad de poner por escrito estas composiciones, dada la repetitividad conseguida a través de múltiples recursos mnemotécnicos. En este sentido, huelga subrayar el carácter oral de las piezas, cuya musicalidad descansa en el nacimiento mismo de la composición. Tal rasgo de armonía permanece en las dos principales concreciones del villancico sorjuanescos y desempeña una incontestable función intensificadora que afecta a diversos resortes métricos, los cuales abordaremos en próximos epígrafes.

EL TÉRMINO «VILLANCICO»

Ahora bien, uno de los principales escollos que surgen en la tarea de definir el villancico está relacionado con un problema de orden terminológico. Con respecto a la voz «villancico», tal y como la usamos hoy, ocurre, en palabras de Varela Merino *et alii* (2005: 405), que «[...] un término que en principio no designaba una forma métrica concreta pasó a identificarse con la que actualmente recogen los manuales». Nos atrevemos a apuntar que esta no es la única razón que dificulta su delimitación teórica, puesto que, además, la palabra «villancico» ya servía entonces para referirse a una de sus partes constitutivas, en concreto a la cabeza; así explica Baehr la polémica surgida en torno al vocablo:

Al modo de *cantiga de vilhão*, *pastourelle*, *villanelle* y serranilla, la palabra villancico pudo ser de origen castellano, y destinada a señalar la condición popular y rústica (auténtica o fingida) de la poesía de este nombre. Según el testimonio de los primeros ejemplos, con la palabra villancico parece haberse designado al principio solamente el estribillo, y sólo hacia fines del siglo XV se aplicó a toda la poesía como denominación de la forma en conjunto (Baehr, 1989: 322).

El nombre que utiliza el *Cancionero Musical de Palacio* para referirse a sus cancioncillas es el de «villancico», aunque la voz acoge otras acepciones de la lírica. Sánchez Romeralo insiste en que:

[o]tras [composiciones], escritas en el estilo conceptuoso y alambicado de la poesía amatoria de la época, reciben también el nombre de *villancicos*; y, además de villancicos, hay algunos romances, y unas, muy pocas, “frottole”, forma italiana, que en el CMP recibe el nombre de *estrambote* (Sánchez Romeralo, 1969: 19).

Según Baehr, «[l]a palabra aparece por primera vez en el Marqués de Santillana (1398-1458) como título de una poesía con varios estribillos, sin que tuviese nada que ver con la estricta forma del villancico». Por entonces –expone el teórico– los *Cancioneros de Baena y de Palacio* no empleaban aún el término métrico que nos ocupa con el sentido actual, pues optan por los términos «cantiga» y «canción» para la misma forma. Fue a partir del *Cancionero General* (1511) cuando empezó a generalizarse el término «villancico» con el significado empleado por el Marqués de Santillana (Baehr, 1989: 322-323).

Aunque no emplean exactamente el término «villancico», sí se sirven de denominaciones análogas en el *Cancionero de Herberay des Essarts* y en el *Cancionero de Stúñiga*. El motivo que Sánchez Romeralo (1969: 38-40) esgrime para explicar la confluencia del sobrenombre de «villancico» con otros adjetivos similares en estos cancioneros radica en una cuestión de moda: «su consagración [...] está ya ampliamente documentada a fines del siglo XV y comienzos del XVI», y ya no solo lo encontramos en el *Cancionero Musical de Palacio*, sino también en el *Cancionero del British Museum* y en el *Cancionero General de Hernando del Castillo*. No obstante, existe una diferencia de sentido que descansa en la utilización del término «villancico» en estos cancioneros. Mientras en el *Cancionero Musical de Palacio* el sobrenombre designa canciones populares y posee un carácter puramente etimológico (son las canciones cantadas por los villanos), en los cancioneros datados de finales del siglo XV el villancico avanza ya una concepción culta del texto, pues en ellos portan el nombre de «villancico» composiciones con una disposición estrófica determinada (Sánchez Romeralo, 1969: 42).

La *Tabula* inicial del *Cancionero Musical de Palacio*, copiada a principios del siglo XVI, demuestra que el término «villancico» era muy habitual en la época. Con fecha posterior a 1445 aparece un poema atribuido al Marqués de Santillana bajo el título de «villancico», a pesar de que no presenta la estructura que asignamos

canónicamente a tal composición. A este respecto coincidimos con lo señalado por Sánchez Romeralo, quien mantiene la cautela:

aun admitiendo que Santillana fuese el autor de la obra, seguiríamos en la duda de saber si fue el mismo Santillana quien la bautizó llamándola villancico, o si tal bautizo fue cosa posterior, del siglo XVI, debida al colector del *Espejo de enamorados*, o a algún manuscrito intermedio que sirviera de modelo a éste (Sánchez Romeralo, 1969: 35).

En resumidas cuentas, con la voz «villancico» la crítica se ha referido históricamente tanto a la composición completa como al estribillo, cabeza o tema que sirven de introducción a las coplas o glosas. En este estudio utilizamos el término «villancico» para designar indistintamente la composición descrita más arriba, de estructura tripartita y menos frecuente en la poesía de sor Juana, así como al esquema de «estribillo + coplas». Ahora bien, no emplearemos la voz «villancico» para remitir solamente al tema o texto que introduce las coplas, al que apuntaremos con las palabras «estribillo» o «cabeza». En este sentido tenemos en cuenta la estructura menos ortodoxa, puesto que es la más usada por sor Juana. Como indicábamos *supra*, en el corpus de su *lirica colectiva* distinguiremos dos grandes grupos de villancicos, a saber, los que presentan el esquema prototípico (una cabeza o un tema seguido de una redondilla a la que se suman el verso de enlace, el de vuelta y la represa), y otro conjunto seguidor del villancico culto aurisecular, compuesto de unos versos introductorios que aparecen glosados por varias coplas de diversas medidas.

LA TRAYECTORIA DEL VILLANCICO

A la intrincada definición del villancico contribuye, sin duda, el hecho de que entre los críticos no se haya alcanzado una tesis definitiva o plenamente aceptada sobre su origen. Sánchez Romeralo recoge la propuesta teórica de Menéndez Pidal, quien consideraba que el villancico se insertaba en el vasto acervo de la lírica tradicional de la Península. Cuando Dámaso Alonso (1949) y Menéndez Pidal (1951) descubrieron la semejanza que existía entre las jarchas, las cantigas de amigo galaico-portuguesas y los villancicos, se estableció la hipótesis según la cual esos tres tipos de composiciones podrían proceder de un mismo germen, a saber, «el tronco de la lírica tradicional peninsular». Las principales razones que apoyan la postura defendida por Menéndez Pidal son, según Sánchez Romeralo (1969: 23-26), la coincidencia de la

cantiga y del villancico en el aspecto temático y pragmático, esto es, por constituir «canciones puestas en boca de una doncella que confía a la madre sus cuitas de amor», y el uso que un abundante número de villancicos hace de recursos como el paralelismo y el encadenamiento, técnicas que se revelan muy útiles en la cantiga de amigo.

Durante el siglo XV el gusto por el villancico se apoyó en tres vías: en primer lugar, se extendió una lírica popularizante que imitaba la temática y el estilo de las cancioncillas tradicionales; por otro lado, proliferaba el uso de unas canciones sueltas seguidas de estrofas glosadoras, y, por último, se desarrolló la tendencia culta⁹.

En el devenir del villancico durante el Renacimiento, en concreto en su composición sobre la estructura de «estribillo + coplas», se distinguieron dos grandes tipos de composiciones. La sistematización establecida por M. Frenk Alatorre (*apud* Sánchez Romeralo, 1969: 27) contempla dos principales líneas: «1) glosas que son una versión ampliada del villancico; 2) glosas que constituyen una entidad aparte del villancico». Más tarde, la flexibilidad y la evolución del esquema del villancico dio lugar a otras estrofas¹⁰.

A este respecto, recuperamos lo expuesto por Paraíso de Leal, en cuyo manual la historia del villancico queda sintetizada: su presencia se documenta a partir de los *Cancioneros* de los siglos XV y XVI, aunque su esquema, como ya apuntaba Sánchez Romeralo, aparecía en los *Cancioneros de Baena* y *de Palacio* del siglo XV, si bien bajo otras denominaciones («canción», «cantiga»). Sería en el *Cancionero General* de 1511 cuando el término «villancico» empezó a remitir al modelo métrico que nos ocupa, pues, hasta entonces, esa misma palabra aparecía para titular breves cantares populares de «villanos» (así aparece recogido, por ejemplo, en el *Cancionero de Herberay*). Pero es precisamente ese carácter popular el que se erige en aspecto constante del esquema del villancico. Este alcanzó su mayor éxito en la corte del reinado de los Reyes Católicos; durante el XVI se propaga hasta Italia, cuya lengua acoge la estructura, que convierte al estilo «frottola – barzalletta» (Paraíso de Leal, 2000: 301-302).

El villancico continúa siendo un modelo métrico frecuentado en el Barroco, etapa en la que el viraje temático hacia lo divino cobra fuerza, aunque la tendencia a divinizar el villancico se había iniciado ya con la obra de Juan Álvarez Gato (Sánchez

⁹ En el seno de la citada línea culta nacía el llamado por Sánchez Romeralo «villancico cortés», constituido por un villancico (la cancioncilla suelta inicial) y varias coplas glosadoras (Sánchez Romeralo, 1969: 50-54).

¹⁰ «A finales del siglo XVI la “glosa” va perdiendo terreno; se va abandonando la práctica del desenvolvimiento estrófico de la cancioncilla, y ésta se queda sola. La seguidilla nueva, que se pone de moda a fines del XVI, y la copla o cuarteta octosilábica, que constituye la forma más característica de la lírica popular moderna, son el resultado final de esa tendencia» (Sánchez Romeralo, 1969: 27).

Romeralo, 1969: 18); en efecto, este gusto alcanzó un éxito insuperable poco después, y es en esta línea en la que se inserta la *lirica colectiva* que analizamos en el seno de la producción sorjuanesca.

Asimismo, Isabella Tomassetti, en su síntesis de la historia del villancico, aclara la cuestión relativa a su origen:

Si bien la canonización del villancico ha de atribuirse a Juan del Encina, al género no puede adscribirse una paternidad segura, es decir que su nacimiento no está relacionado con el ejercicio creativo de un autor específico. Es más: las formas y los registros que confluyen en él se conocían ya en la lírica del S. XIV. El villancico, pues, cuaja en estructuras y temas ya experimentados en la poesía cortesana tardo medieval (sobre todo en la canción), vehiculando hacia su cauce una amplia variedad de tipologías textuales (Tomassetti, 2016: 558-559).

En todo caso a Juan del Encina se le debe, por tanto, el primer intento sistemático de definición en su doble vertiente, tanto la teórica como la creativa; «Juan del Encina, pues, se ofrece como una especie de punto de llegada de la tradición anterior y modelo de referencia para la producción sucesiva, incluso desde el punto de vista de la *ordinatio*» (Tomassetti, 2016: 559).

Hasta aquí hemos revisado, siquiera someramente, los principales escollos del análisis del villancico; sirvan, pues, estos breves apuntes acerca de esta composición, molde y fenómeno métrico que va más allá del ritmo y del verso¹¹, a modo de epígrafe introductorio para el análisis de los compuestos por sor Juana, verdadero núcleo de este trabajo.

¹¹ Estrada defiende, a diferencia de Dario Puccini, que los villancicos sorjuanescos «no son los de una monja proselitista sino más bien los de una maestra que sabía convertir este espacio poético en un salón de clases metafórico» (Estrada, 2006: 82), e insiste en el carácter emblemático, esto es, en la aleación de lo visual y lo verbal que la Décima Musa imprime en este tipo de composiciones, rasgo que reaparece en su *Neptuno alegórico*, con el que comparte no pocos rasgos y procedimientos retóricos.