



Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Artes  
Departamento de Musicología

**Aplicación del programa analítico-retórico de Joachim Burmeister al primer  
cuaderno de villancicos compuestos por Juan Gutiérrez de Padilla**

Tesis de Grado presentada para optar por el título de Licenciado en Artes

Mención Musicología

Br. Kenny José Riera Martínez

C.I.: V-17348189

Tutor: Prof. Juan Francisco Sans Moreira

C.I.: V-5541483

Caracas, 23 julio de 2014

*A Olguita, y a todos aquellos que, como yo,  
creen en algo, profundamente humano,  
que palpita en el arte y tras el arte.*

## AGRADECIMIENTOS

Como en toda investigación que se precie como tal, siempre hay una serie de personas e instituciones sin las cuales el trabajo habría sido sencillamente imposible. Ellas son:

Fundamentalmente, mi más sincero agradecimiento a Juan Francisco Sans, tutor del presente trabajo, cuyos preclaros conocimientos, en las diversas áreas que fui abordando en cada uno de los momentos de esta investigación, constituyeron una guía inmensa y descubrimiento de nuevos horizontes para mí. A la Fundación Vicente Emilio Sojo, y a su presidenta, maestra Guiomar Narváez, por su cordialidad y afecto, y por permitirme el acceso libre a los archivos de la institución. Al Centro de Documentación e Investigaciones Acústico-Musicales (CEDIAM), en las personas de Giovani Mendoza y Vince De Benedittis, por la atención y los cuidados. A Nelson Hurtado, editor del ciclo de villancicos que he escogido, por el café y las dudas resueltas. A Mariantonia Palacios, quien me facilitó las partituras editadas por Nelson Hurtado en versión digital, para realizar los análisis directamente sobre ellas. A Anaira Vázquez y Gabriela Kizer, por los artículos y por los libros que tan afectuosamente me obsequiaron. A mi padre, Jorge Riera, por los financiamientos, y por los libros que me facilitó (*Der Vollkommene Capellmeister*, todo un tesoro). A mi hermana, Kelly, por facilitar la impresión de esta investigación. Espero no haber olvidado a nadie más en este ámbito, en todo caso, mi más sincero agradecimiento a ellos, personas o instituciones.

Merecen mención aparte algunas personas que me ayudaron con un aspecto lateral de mi trabajo de grado: la traducción de textos en distintos idiomas al Español. A Mariana Parra (*Marita*), por el tiempo y los espacios compartidos. A Jorge Riera (gracias, una sola vez, no basta), por el apoyo. A Anaira Vázquez (*Isaura*, una vez más) y Juan Luis Delmont, por su valiosa colaboración (citar unas breves líneas traducidas por uds., es un honor, aunque valoro más lo amables y desinteresados que fueron al ayudarme). Y, finalmente, a Irene Valbuena (*Rinny*), por ayudarme a cargar por un momento con la traducción de *Musica poetica*.

Y en el más inmarcesible de los Olimpos de mi corazón, todos los que me animaron, todos los que, conmigo, también soportaron las vicisitudes que surgen en momentos de flaqueza (disculpen no poder presentarlos a todos a la vez y castigarlos a estar detrás de alguien más por ese defecto del lenguaje que llamamos enumeración): A Lucía Ordaz, *Lucy*: tú me enseñas que cuando hay amor, todo son desintereses. A mis padres Jorge y Bettsy: en este trabajo está plasmado también quien soy, y lo que soy se lo debo a ustedes. A Olguita, cuyo cariño no puede agradecerse con tan sólo un trabajo de grado dedicado. A Humberto Ortiz, de quien aprendí a descubrir la agudeza y la confianza en mí mismo a la hora de escribir. A Alejandro Castro, María Elisa Deibis, hermanita mía, Alexandra Rodríguez (*Estella*, siempre) e Irene Valbuena, por tanto cariño, tanto amor, por los ratos y la risa: a ustedes siempre los llevo conmigo.

A todos: gracias.

## RESUMEN

En el presente trabajo busca demostrar la hipótesis de que la retórica musical fue un recurso compositivo ampliamente usado por los compositores de los virreinos de España. Teniendo como base teórica los postulados expuestos por Joachim Burmeister en su *Musica Poetica*, se tomarán los villancicos del cuaderno de Navidad de 1653 del compositor Juan Gutiérrez de Padilla, a fin de ser sometidos a un análisis retórico-musical que permita evidenciar las estrategias usadas por el maestro de capilla (partiendo de la premisa de que en efecto las utilizó) para lograr un discurso musical adecuado en las composiciones escogidas.

**Palabras clave:** Juan Gutiérrez de Padilla, Joachim Burmeister, Poética Musical, Villancico, Retórica Musical, Doctrina de los Afectos

## ÍNDICE

Dedicatoria	II
Agradecimientos	III
Resumen	V
Introducción	X

### **CAPÍTULO I Las letras de los villancicos de los *Maitines de 1653* de Juan Gutiérrez de Padilla: una lectura y una propuesta** 1

1. El villancico en Nueva España y los <i>Maitines de 1653</i> : un preámbulo.	1
1.1. Consideraciones sobre las letras del Cuaderno de Navidad de 1653	10
2. Letras comparadas: búsqueda de una nueva propuesta	20
2.1. Villancico I “¡Alto, zagales!”	20
2.1.1. Propuesta del villancico I: “¡Alto zagales!”	22
2.1.2. Análisis métrico	23
2.2. Villancico II (jácara) “A la jácara jacarilla”	26
2.2.1. Propuesta del villancico II (jácara) “A la jácara jacarilla”	29
2.2.2. Análisis métrico	30
2.3. Villancico III, “No hay zagal como Gilillo”	34
2.3.1. Propuesta del villancico III, “No hay zagal como Gilillo”	35
2.3.2. Análisis métrico	37
2.4. Villancico IV “Pues el cielo se viene a la choza”	40
2.4.1. Propuesta del villancico IV “Pues el cielo se viene a la choza”	42
2.4.2. Análisis métrico	44
2.5. Villancico V (romance) “Oid, zagales, atentos”	48
2.5.1. Propuesta del villancico V (romance) “Oíd zagales atentos”	50
2.5.2. Análisis métrico	50
2.6. Villancico VI (gallego) “Si al nacer o miniño”	53
2.6.1. Propuesta del villancico VI (gallego) “Si al nacer o miniño”	55
2.6.2. Análisis métrico	56

2.7. Villancico VII (romance, calenda) “De carámbanos el día”	59
2.7.1. Propuesta del villancico VII (romance. calenda)	
“De carámbanos el día”	60
2.7.2. Análisis métrico	61
2.8. Villancico VIII (negrilla) “¡Ah, siolo Flasiquillo!”	63
2.8.1. Propuesta del villancico VIII (negrilla) “¡Ah, siolo Flasiquillo!”	64
2.8.2. Análisis métrico	65
2.9. Villancico IX (de los reyes) “¡Albricias, pastores!”	70
2.9.1. Propuesta del villancico IX (de los reyes) “¡Albricias, pastores!”	72
2.9.2. Análisis métrico	72
3. Balance final	75
4. Conclusiones al capítulo	77
<b>CAPÍTULO II El ritmo poético y el ritmo musical en las letras de los villancicos de los</b>	
<b><i>Maitines de 1653 de Juan Gutiérrez de Padilla: una comparación</i></b>	<b>79</b>
5. El ritmo: un jano bifronte	79
5.1.El ritmo poético: el pie métrico	80
5.2.Los tipos de pies métricos	81
5.3.Los tipos de versos según la métrica	83
5.4.Sobre la diferenciación y agrupación de los pies	85
5.5.Sobre los accidentes métricos: versos catalécticos, procatalécticos y acatalécticos	87
5.6.Sobre los acentos en la poesía y cómo identificarlos	88
5.7.El ritmo musical	91
5.8.Sobre el acento en la música y el texto	96
5.9.Consideraciones sobre los villancicos de 1653	98
6. Análisis métrico comparativo de los acentos de las letras y de la música de los Villancicos de 1653, de Juan Gutiérrez de Padilla	109
6.1.Villancico I, “¡Alto, zagales!”	109
6.1.1. Análisis rítmico	111

6.2. Villancico, II “A la jácara jacarilla”	113
6.2.1. Análisis rítmico	117
6.3. Villancico III, “No hay zagal como Gilillo”	122
6.3.1. Análisis rítmico	124
6.4. Villancico IV, “Pues el cielo se viene a la choza”	127
6.4.1. Análisis rítmico	130
6.5. Villancico V, “¡Oid, zagales, atentos!”	133
6.5.1. Análisis rítmico	135
6.6. Villancico VI, “Si al nacer, o miniño” (gallego)	137
6.6.1. Análisis rítmico	140
6.7. Villancico VII, “De carámbanos el día” (romance, calenda)	143
6.7.1. Análisis rítmico	145
6.8. Villancico VIII, “¡Ah, sioloFlasiquillo!” (negrilla)	147
6.8.1. Análisis rítmico	149
6.9. Villancico IX, “¡Albricias, pastores!” (de los Reyes)	152
6.9.1. Análisis rítmico	154
7. Balance final	155
8. Conclusiones al capítulo	163

**CAPÍTULO III La retórica musical en los Villancicos del *Cuaderno de Navidad de 1653* de Juan Gutiérrez de Padilla. Análisis a la luz de la *Musica poetica* de Joachim Burmeister** 165

9. La retórica: de lo oral a lo musical. Un breve panorama	165
9.1. Burmeister, autor de <i>Musica poetica</i> . Origen, estructura y dificultades de su obra.	168
9.2. Plan retórico de la <i>Musica poetica</i>	172
9.3. El corpus analítico de Burmeister aplicado al <i>In me transierunt</i>	183
9.4. Consideraciones sobre el método y los villancicos	203
10. Análisis retórico de los villancicos del Cuaderno de navidad de 1653, de Juan Gutiérrez de Padilla	209

<b>10.1.</b> Análisis gráfico del villancico I, “¡Alto, zagales!”	209
<b>10.1.1.</b> Análisis retórico	220
<b>10.2.</b> Análisis gráfico del villancico II, “A la jácara jacarilla”	225
<b>10.2.1.</b> Análisis retórico	233
<b>10.3.</b> Análisis gráfico del villancico III, “no hay zagal como Gilillo”	238
<b>10.3.1.</b> Análisis retórico	249
<b>10.4.</b> Análisis gráfico del villancico IV, “Pues el cielo se viene a la choza”	253
<b>10.4.1.</b> Análisis retórico	266
<b>10.5.</b> Análisis gráfico del villancico V, “¡Oíd, zagales, atentos!”	269
<b>10.5.1.</b> Análisis retórico	278
<b>10.6.</b> Análisis gráfico del villancico VI, “Si al nacer, o miniño”	284
<b>10.6.1.</b> Análisis retórico	288
<b>10.7.</b> Análisis gráfico del villancico VII, “De carámbanos el día viste”	291
<b>10.7.1.</b> Análisis retórico	299
<b>10.8.</b> Análisis gráfico del villancico VIII, “¡Ah, siolo Flasiquillo!”	301
<b>10.8.1.</b> Análisis retórico	312
<b>10.9.</b> Análisis gráfico del villancico IX, “¡Albricias, pasores!”	315
<b>10.9.1.</b> Análisis retórico	325
<b>11.</b> Balance final	327
<b>12.</b> Conclusiones al capítulo	329
Conclusión	330
 <b>BIBLIOGRAFÍA</b>	 333
 <b>Anexos</b>	 (en CD)
Traducción de <i>Musica poetica</i>	(en CD)

## INTRODUCCIÓN

La Teoría de los Afectos, o *Affektenlehre*, es una de las vertientes del pensamiento musical que defiende la existencia de un sentido en la música. O, mejor dicho, defiende la posibilidad de que la música puede reforzar el sentido del lenguaje, de un discurso dado. Su surgimiento ocurre ya entrando el humanismo renacentista y saliendo la edad media del plano histórico, en un momento en el que el hombre se interesó en rescatar los clásicos<sup>1</sup>. Y en tanto teoría, su principal vena era la que se nutría de los tratadistas alemanes. La *Affektenlehre*, efectivamente es una teoría desarrollada diríamos que enteramente en Alemania. Su impacto en la manera de hacer música, de entender la música y de oír la música, tras todos los cambios, influencias y negaciones posibles, perdura hasta nuestros días.

Ahora bien, no quiere esto decir que la Teoría de los Afectos encontró franca difusión ahí donde se le introdujese. Las diferencias culturales, en la Europa del siglo XVI y XVII, amén de los impedimentos tecnológicos, son un punto a tener en cuenta a la hora de hacer un balance sobre los alcances de esta teoría en Europa (por mencionar sólo ese ejemplo). Uno de los primeros tratadistas, Joachim Burmeister (1564-1629), dedicó más de un tratado profundizando en este tema. El más acabado de todos ellos, *Musica poetica* (1606), tenía como finalidad no sólo ofrecer un conocimiento nuevo, sino además relacionar entre sí esas dos disciplinas que son música y retórica, brindándole además al compositor la oportunidad de aprender mediante la imitación.

Ahora bien, ¿es posible pensar que ese tratado haya servido de auxilio a compositores noveles en Alemania? Sí. ¿Es posible pensar que lo mismo haya ocurrido en España? Las muestras de las composiciones españolas de la época darían pie a pensar que sí, pero con ciertos cuidados. Y aún más ¿es posible pensar, entonces, que estos tratados didácticos hayan sido leídos y asimilados en provincias españolas, al otro lado del mar? Pregunta difícil de responder.

---

<sup>1</sup> Entre ellos los romanos y griegos, cuya cultura de la retórica era enorme.

Teniendo a la mano una obra compuesta en tiempos de dominación española, sólo habría una forma de saber si la Teoría de los Afectos fue entendida: estudiándola a la luz de los propios postulados de dicha teoría. Ese es el caso de nuestra investigación.

Los villancicos compuestos por Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664) para los maitines de 1653 son la obra que hemos seleccionado para comprobar si, efectivamente, hay algún tipo de influencia de los postulados del tratado en la obra del compositor. Todas las aristas que hay que tener en cuenta para semejante estudio deben ser cubiertas, y así lo están: primero, que la obra sea de alguna de las colonias de España (de hecho los villancicos fueron compuestos en el virreinato de Nueva España, actual México), para intentar comprobar cuán lejos influyó la teoría (si es que lo hizo); segundo, que sea relativamente posterior al tratado original (para evitar el anacronismo de defender el supuesto hallazgo de elementos retóricos en una partitura escrita antes que la publicación del tratado). De hecho, los villancicos fueron escritos en 1653, y la *Musica poetica*, en 1606.

Sin embargo, hay un detalle que falta en las partituras: su relación real con las letras. Los villancicos son poesía con ciertas características (además de música con sus propias normas también). Las letras originales de nuestros villancicos escogidos está perdida, por lo tanto, antes de reparar en cualquier estudio retórico, es necesario hacer un esfuerzo por reconstruir los versos originales, siguiendo las pistas de la versificación por lo que está en las partituras. El siguiente trabajo intentará, tras conocer bien cuáles son las letras de los villancicos, su funcionamiento interno. La investigación se desenvolverá de manera evolutiva e interdisciplinaria (partirá del estudio de las letras y desembocará en el estudio de la música, intentando mantener siempre hermanados ambos estudios), y se intentará precisar todos aquellos aspectos, tanto en la letra como en la música, que constituyan lagunas que impidan realizar el análisis de una manera apropiada, todo ello apuntando al fin de esta investigación: determinar si en esos villancicos hay pruebas de las figuras retóricas.

## Capítulo I

### Las letras de los villancicos de los *Maitines de 1653* de Juan Gutiérrez de Padilla: una lectura y una propuesta

En nuestro siglo XVI conviven romances populares y sonetos renacentistas, canciones devotas y tercetos neoplatónicos, letrillas licenciosas y poemas pastorales que trasplantan la *Aminta* de Tasso a los volcanes de Anáhuac y los lagos de Michoacán. En un extremo, poemas de metros cortos y asonantados, cerca del canto y del baile, poesía con raíces en la Edad Media y en la que la canción erótica es el modelo del villancico religioso. (Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 72)

#### 1. El villancico en Nueva España y los *Maitines de 1653*: un preámbulo.

Para 1653, año en el que Juan Gutiérrez de Padilla (circa 1590<sup>1</sup>-1664) compone los *Maitines de Navidad* que se cantaron en la Catedral de Puebla, el villancico era una forma instaurada. Sea ya en su cualidad literaria como en su aspecto meramente musical, tenía una larga tradición tras sí.

En cuanto literatura, es decir, poema, el villancico tenía ya al menos dos siglos de historia registrada en España (por no mencionar el tiempo que ha debido tener como tradición oral). De esa historia puede dar fe el “Villancico que fizo el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas” escrito aproximadamente en el año 1445.<sup>2</sup> Si bien es cierto que tal villancico era apenas el germen de algo que luego sería una forma muy cultivada y llevada a sus límites expresivos en el Siglo de Oro, ya estaba ahí su característica primordial: la de una canción con coplas y estribillo.

En un principio el villancico era de carácter secular, profano: cancioncillas de amor puestas en labios de muchachas que cantan la ausencia del amado, en su mayoría. Los villancicos religiosos son posteriores. Comenzaron a aparecer en España durante el siglo XVI, escritos para celebrar la Navidad, aunque también los hay, en menor medida, en honor

---

<sup>1</sup> La fecha exacta del nacimiento de Padilla no se ha precisado aún. La investigación realizada por Nelson Hurtado sobre la vida del autor, si se quiere la biografía más precisa que tenemos a mano, reconoce que es un punto que falta por fijar. Para más detalles sobre la vida de Padilla, véase Hurtado (2008), “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles”, *Heterofonía*, XL (138-139).

<sup>2</sup> Para un conocimiento mayor del tema, véase Sánchez Romeralo, *El villancico* (1969:14-15 y 34-35).

de otras festividades religiosas. En Nueva España, el que es acaso el primer villancico (afirma Alfonso Méndez Plancarte en el estudio liminar a la edición de los villancicos y letras sacras completas de sor Juana Inés de la Cruz) y aún la primera muestra de poesía de la colonia data de 1538, hecho para las fiestas de la Encarnación y cantado en Tlaxcala (Méndez Plancarte, 1952-2:xxx).

Es necesario señalar la observación que realiza Octavio Paz al prefacio de Méndez Plancarte del segundo tomo de las obras completas de Sor Juana (1982:407), del cual hemos hecho referencia: “traza una breve pero completa historia del género en la Nueva España, aunque sólo se ocupa de la vertiente religiosa. Tampoco en sus *Poetas novohispanos (1521 – 1721)* ni en otras historias y antologías de la poesía mexicana he encontrado datos sobre el villancico profano. Habría sido muy raro que únicamente se hubiesen escrito villancicos devotos”. En España el villancico profano es al menos un siglo más antiguo que el religioso. Es probable entonces que hubiese villancicos profanos anteriores al cantado en 1538 en Tlaxcala que menciona Méndez Plancarte. No podemos afirmarlo con certeza, pero *se non è vero, è ben trovato*.

Es importante, asimismo, acotar la siguiente información sobre el uso del término villancico:

Hasta el primer tercio del siglo XVII el nombre de villancicos sirvió para designar, como ahora, a los cánticos de Navidad de los pastores de Belén. Ésta fue la modalidad en la que sobresalieron Góngora y Lope de Vega. Pero hacia 1630, dice Méndez Plancarte, se comenzó a llamar villancicos a las composiciones que se cantaban en los maitines de las fiestas religiosas “dejándose a los otros el genérico nombre de simples *letras*”<sup>3</sup> [Paz, 1982:411]

Llama poderosamente la atención que Paz afirme que se designe como villancico a los cánticos de Navidad a todos aquellos que así hayan sido escritos hasta el primer tercio de 1600. Sánchez Romeralo ofrece un estudio bastante completo de cómo, en principio, el villancico es en esencia un canto popular y de villanos (de ahí su nombre, villancico), que no de carácter religioso. En todo caso, la cita sirve para aclarar un poco la situación y diferencia entre el villancico en tanto música (los cantados en maitines, como el que nos atañe, y que estudiaremos en su contexto musical más adelante) y el villancico en tanto

<sup>3</sup> Con esta última cita de Plancarte, Paz quiere decir que el villancico religioso era denominado como tal en tanto música. La reproducción del poema para ser cantado en los oficios de los maitines, aunque se trataba en efecto de la misma poesía, no era denominada villancico sino “letra”.

poesía (y que sabemos existe escrito gracias a los cancioneros, colecciones que a su vez dan cuenta de una tradición oral más antigua<sup>4</sup> aunque no necesariamente de temática religiosa).

En el prólogo a *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. II. Villancicos y letras sacras*, el propio Méndez Plancarte, (1952-2:xxxv) nos dice desconocer desde cuándo el término villancico<sup>5</sup> se usó para referir a los maitines:

Cuándo haya principiado entre nosotros esa costumbre [la de incluir los villancicos musicalizados en el oficio de los maitines], es un tanto incierto. Las primeras constancias que conocemos, datan de la mitad del XVII, o de muy poco antes, como los anónimos “*Villancicos que se cantaron en la Puebla de los Ángeles en los Maitines y Misa del glorioso San Laurencio, que instituyó y fundó el Ilmo. y Excmo. Sr. D. Juan de Palafox...*, este año de 1648”, igual que otros varios consecutivos.

Aurelio Tello en su prólogo a la edición de los *Tres cuadernos de Navidad de Padilla 1653, 1655 y 1657* señala incluso que ya en 1612 el predecesor de Padilla, Gaspar Fernandes, había musicalizado algunos versos de Lope de Vega para los maitines de la Navidad de ese año, de modo que es incluso antes de 1630 que ya se acostumbraba a cantar villancicos en los maitines.<sup>6</sup>

Sirvan pues estas evidencias para denotar que cuando Juan Gutiérrez de Padilla compone los villancicos para la Navidad de 1653, ya tal tradición, no sólo la literaria sino la referente a la musicalización de las letras, tenía una larga data.

Los villancicos de Padilla que estudiaremos a continuación fueron los que compuso para los maitines de 1653, en celebración de la Navidad. Obviamente fueron por encargo de

---

<sup>4</sup> Si bien es cierto que los primeros villancicos escritos fueron cantados, no podemos negar que antes los de tradición oral fueran transmitidos mediante la misma técnica, el canto, la música: esa forma segura de memorizar un poema. Las colecciones realizadas durante el siglo XV no se llamaron “cancioneros” en vano. Lo mismo ocurre con los llamados villancicos religiosos, debieron ser escritos para ser cantados... El punto que queremos señalar es que es imposible desligar la poesía de la música, en lo que respecta al villancico y al momento histórico (hay que recordar que la escisión definitiva entre la palabra y la imagen, la poesía y la música, se estaba ya gestando en Europa). No obstante, es necesario separar un poco las aguas a fin de estudiar cada aspecto por separado, aunque siempre con miras al conjunto.

<sup>5</sup> Llama la atención el hecho de que Octavio Paz, al referirse a Méndez Plancarte mencione que el nombre de villancico sea usado en los maitines a partir de 1630 mientras que el propio Méndez Plancarte dice que tal costumbre data de mitad de siglo (1650), o muy poco antes. Es curiosa la discrepancia entre ambos autores. En todo caso, para 1653 ya se llamaban villancicos a los que compuso Padilla. Eso sin tener en cuenta que no se trata tampoco de su primer aporte al género: los primeros villancicos que compuso datan de 1624, que lamentablemente están perdidos, y los más antiguos de él que se conservan son de 1628, hechos para la fiesta del *Corpus Christi*.

<sup>6</sup> Para más información, véase Hurtado, *Tres cuadernos de Navidad de Padilla 1653, 1655 y 1657* (1998:I).

la Catedral de Puebla de los Ángeles, de la cual Padilla fue maestro de capilla a partir de 1629. El asunto era toda una empresa, como bien lo reseña Octavio Paz (1982:411):

La frecuencia de estos actos, su pompa y el número de fieles que asistía exigían una organización cuidadosa y permanente. Los villancicos eran un espectáculo y los espectáculos, además de autores, actores y público, requieren directores de escena, administradores y gerentes: una burocracia.

El aspecto institucional de los villancicos no ha sido estudiado por los historiadores de Nueva España. Es lástima: esas ceremonias tenían una función religiosa pero también social y, en el sentido recto de la palabra, política.

Y afirma más adelante (1982:412):

La existencia de una administración permanente encargada de organizar estas ceremonias exigía contar con fondos suficientes para sostenerla y pagar a todas las personas que realizaban alguna tarea en relación con la fiesta: los poetas, los músicos, los cantantes, los impresores de los textos (esos folletos estaban ilustrados con viñetas y otros grabados), los encargados del adorno floral de los altares y de la iluminación, los que colgaban los tapices e izaban los estandartes, los ujieres y los acomodadores, etc. Es una investigación por hacer. Todavía no sabemos cuánto se pagaba a los poetas y cuánto a los músicos o si algunos entre ellos estaban adscritos permanentemente a los templos y catedrales.

Ahora bien, sabemos que Juan Gutiérrez de Padilla fue contratado para poner en música las letras que serían cantadas en la Catedral de Puebla en 1653. Pero ¿quién escribió esas letras? Sabemos que en la mayoría de los villancicos compuestos por Padilla la letra era compuesta por un villanciquero: Francisco Sánchez Parde. Pero no fue él quien escribió los de 1653. Sobre los villancicos que nos ocupan, la información es prácticamente inexistente. Entre las letras de los villancicos que puso en música Padilla y que el cabildo poblano mandó imprimir para su conservación, figuran los de 1629, 1634, 1649, 1650, 1651, 1652, 1654, 1656, 1659 y 1660<sup>7</sup>. Creemos poco factible que el compositor haya escrito también la letra. Eso habría implicado que recibiera emolumentos por partida doble, por haber escrito la poesía y haberle puesto música. Nos parece una suposición poco probable, más cuando el propio Paz menciona que la empresa de los maitines era toda una institución: han debido de contratar músicos y poetas por separado<sup>8</sup>.

Una de las características principales de este género poético es lo pintoresco. En los villancicos la voz de cada poema es puesta en un personaje característico, sea el indio, el

<sup>7</sup> Estas fechas refieren no sólo a los villancicos de Navidad sino a otras fiestas, como la Encarnación. Para conocer con más claridad el panorama de este problema, véase Hurtado (2008:59-60).

<sup>8</sup> O al menos eso afirma Octavio Paz. Si bien es posible que el músico haya también escrito la letra por mero interés monetario nos resguardaremos en la presunción de inocencia por parte del compositor por una sola razón: partiremos del principio de que un letrista es más versado en composición poética que un músico.

negro, el niño, los ángeles, el bachiller, los gallegos y portugueses o los jaques... Así, el lenguaje se tiñe de palabras y sonoridades que reflejan y se aproximan al hablar cotidiano de las distintas culturas que hacían vida en Nueva España, sin que esto vaya en desmedro de la calidad poética del villancico: es pintoresco sin llegar a ser estrafalario<sup>9</sup>:

El villancico integra en América [...] la música, la teatralización, los *tocotines* o danzas de indios, tematizando en tono y nivel populares contenidos religiosos o elementos de la liturgia, presentados generalmente en un lenguaje coloquial y burlón. [...] se canalizan estereotipificaciones de las distintas razas, lenguaje “profano”, imitación del habla popular, onomatopeyas, etc., prestándose así los textos a lecturas múltiples que refuerzan a través de la comicidad y la parodia aspectos vinculados al ritual y la doctrina religiosa ante un público mayoritariamente analfabeto y multicultural.

Los juegos sincréticos que en estos textos presentan jocosamente la heterogeneidad social, lingüística y racial americana así como el *exposé* de elementos conflictivos de la sociedad virreinal en un contexto lúdico atrevido y cuestionador han sido en general entendidos como una especie de licencia poética a través de la cual pudo inscribirse, en el margen de los grandes discursos, la cotidianeidad heteróclita y desafiante de la colonia. De esta manera, [...] el villancico ha sido interpretado como uno de los aspectos de la “fiesta barroca” que en el Nuevo Mundo articula la propaganda de la fe y la razón de estado a los reclamos y especificidades de la sociedad criolla. [Moraña (1995:140-141)]

Por lo general los villancicos que se cantan en los maitines son nueve, siempre en sustitución de los responsorios, que eran tres por cada nocturno, estando constituidos los maitines por un invitatorio y tres nocturnos. En el invitatorio se incluye un himno, una antífona<sup>10</sup>. Los nueve villancicos que integran el ciclo de 1653 están compuestos de jácaras, gallegos y negrillas. Ahora bien, esos villancicos poseían un orden, y conociendo además la importancia que tenían los maitines para la época, es posible que hayan sido compuestos según alguna norma o plan. No obstante, al no haber registro alguno de las letras impresas, no podemos saber con certeza cuál fue ese orden. Las propias partituras de padilla no sugieren ninguna enumeración al respecto<sup>11</sup>, de modo que sólo podemos atenernos al orden propuesto por los investigadores que han transcrito los manuscritos de Padilla (y que

<sup>9</sup> Valgan estas dos florecillas como ejemplo de esta cualidad alada y a la vez pintoresca del villancico: “Pajarillo que vas a la fuente,/ bebe y vente.” (Sánchez Romeralo, 1969:462) y “Mi marido va a la mar:/ chirlos mirlos va a buscar” (Sánchez Romeralo, 1969:479). El primer ejemplo pertenece a la colección Correas, *Arte grande de la lengua castellana*, y el segundo a la colección Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*.

<sup>10</sup> Para un mayor conocimiento de la estructura de los maitines, véase Hurtado (1998:VII).

<sup>11</sup> Si bien en el material microfilmado de los maitines los cuadernos de cada voz (tiples, altos, tenores y bajos del primer y segundo coro) los villancicos se suceden en el mismo orden, aunque sin numeración de páginas ni de títulos. Es decir, aunque todos los cuadernos comienzan por “¡Alto, zagales!”, no lo consideramos prueba suficiente por no poder ser corroborada esta coincidencia con la fuente original. Otro punto a favor de que recelemos de esta coincidencia es el hecho de que también en todos los cuadernos la antífona está al final, cuando debería estar al principio, como el lector comprobará más adelante.

además tenemos a mano), a saber: Robert Stevenson, Thomas Standford y Nelson Hurtado. Stevenson solamente transcribe cuatro villancicos y sus respectivas letras, y por tal razón no aclara la duda de cuál es el orden total. Standford transcribió el corpus completo, incluyendo las letras, pero desconocemos el criterio con que lo hizo. Finalmente, Hurtado los transcribió completos también, presentándolos en una edición crítica y que tiene ligeras diferencias en cuanto a la enumeración de Standford, aunque las versiones del texto propiamente sí son mucho más disímiles. El criterio usado por Hurtado (1998:VIII) a la hora de alistar los villancicos fue el narrativo: “El orden de los 9 villancicos [...] ha sido sugerido por nosotros, tratando de seguir, hasta donde nos fue posible, el hilo conductor de la narración de los eventos que describen el nacimiento del Niño Dios”. A continuación presentamos el orden del *Primer cuaderno de Navidad* según las versiones de Standford y Hurtado:

Standford <sup>12</sup>	Hurtado
1. Villancico I: ¡Alto zagales!	1. Himno (antífona): <i>Christus natus est nobis</i>
2. Villancico II: A la jácara jacarilla	2. Villancico I: De carámbanos el día
3. Villancico III: No hay zagal como Gilillo	3. Villancico II: A la jácara jacarilla
4. Villancico IV: Pues el cielo se viene a la choza	4. Villancico III: No hay zagal como Gilillo
5. Villancico V: Oíd zagales, atentos	5. Villancico IV: Pues el cielo se viene a la choza
6. Villancico VI: Si al nacer o miniño	6. Villancico V: Oíd zagales, atentos
7. Villancico VII: De carámbanos el día	7. Villancico VI: Si al nacer o miniño
8. Villancico VIII: ¡Ah, siolo Flasiquillo!	8. Villancico VII: ¡Alto zagales!
9. Villancico IX: Albricias, pastores!	9. Villancico VIII: ¡Ah, siolo Flasiquillo!
10. Himno (antífona): <i>Christus natus est nobis</i>	10. Villancico IX: Albricias, pastores!

Como puede verse, ambas versiones difieren solamente en que los villancicos primero y séptimo intercambian sus posiciones y en que la antífona figura de primera en la lista de Hurtado y de última en la versión de Standford. ¿Cuál de las dos versiones es la más precisa entonces? En el prólogo a la edición de los Cuadernos de Navidad se presenta de forma esquematizada la estructura del oficio de los maitines. Antes de los tres nocturnos (y por lo tanto, antes que cualquiera de los nueve villancicos) es realizada una invocación inicial y un invitatorio. En dicho invitatorio se incluye la antífona, un salmo y un himno.

<sup>12</sup> El texto en el que Standford transcribe y ordena los villancicos del Cuaderno de Navidad de 1653 es inédito. Sin embargo, el disco *México Barroco/ Puebla I. Maitines de Natividad, 1653. Juan Gutiérrez de Padilla*, dirigido por Benjamín Juárez Echenique, es una grabación regida por la lectura que hace el mencionado investigador. En el folleto del disco están citadas las letras de los villancicos según la transcripción y el orden que estableció Standford.

Esa antífona no es otra que *Christus natus est nobis*. Por otro lado, tenemos que Paz (1982:415) observa cuál es el carácter del primer villancico del ciclo de Maitines:

Con frecuencia el primer villancico del primer nocturno anuncia al tema y convoca al público, como el pregonero a la gente en las plazas y en las ferias. El tono es imperativo y promete maravillas, según puede verse por estos ejemplos de distintos poetas novohispanos: *Vengan a ver una Zarza / que arde, que brilla, que no se consume...; Corran, corran, corran...; Hagan plaza, hagan plaza!... Ténganse, óiganse, párense, ¡Hola!...*

Siendo esto así, creemos necesario proponer un orden. Uno en el cual la antífona esté de primera, como en el caso de la edición crítica de Hurtado, pero en el que el primer villancico tenga carácter de convocatoria, como ocurre en la versión de Standford. En ese sentido creemos menos probable que haya sido “De carámbanos el día” el primer villancico, y que en cambio el “¡Alto zagales!” es más propicio para atraer la atención de los oyentes<sup>13</sup>. Teniendo las observaciones anteriormente expuestas presente, planteamos el siguiente orden<sup>14</sup>:

1. Himno (antífona): *Christus natus est nobis*
2. Villancico I: ¡Alto zagales!
3. Villancico II (jácara): A la jácara jacarilla
4. Villancico III: No hay zagal como Gilillo
5. Villancico IV: Pues el cielo se viene a la choza
6. Villancico V (romance): Oíd zagales, atentos
7. Villancico VI (gallego): Si al nacer o miniño
8. Villancico VII (romance, calenda): De carámbanos el día
9. Villancico VIII (negrilla): ¡Ah, siolo Flasiquillo!
10. Villancico IX (de los Reyes): ¡Albricias, pastores!

<sup>13</sup> Al ser comparado el texto “De carámbanos el día/ viste y compone los campos,/ desflorando la esmeralda/ porque salga lo escarchado” con el siguiente “Alto zagales/ de todo el ejido/ al Sol que ha nacido,/ galán y pulido/ en diciembre/ mejor que en abril/ alto zagales/ de mil en mil[...]”, se hace evidente que el segundo tiene un carácter de anunciación y convocatoria, mientras que el primero es más bucólico. Las citas de ambos villancicos provienen de Hurtado (1998:12 y 25).

Debido a que ninguno de los nueve villancicos posee título, seguiremos el proceder tradicional de referirnos a cada letra por el íncipit.

<sup>14</sup> De aquí en adelante trabajaremos siempre con este orden propuesto. Esto es importante puesto que más adelante no sólo estudiaremos los villancicos por separados sino el todo.

En la compilación de las letras que realiza Carmen Bravo-Villasante (1978) de algunos villancicos cantados en España, editados en *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, pudimos comprobar dos cosas: que en todos los villancicos en los que había una calenda, ésta era la primera del ciclo, pero que en aquellos en los que no había calenda era un villancico que convoca y llama, como estos “Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas, este año de 1699” (Bravo-Villasante, 1978:145):

Venid, zagalejas;  
pastores, venid,  
que el mayo entre escarchas  
comienza a lucir.

De resto, seguimos al pie de la letra la estructura sugerida por Hurtado ya que propone como plan de la obra una continuidad en el hilo narrativo de los acontecimientos de la Navidad, que además es idéntica al que aparece en la versión de Standford y aún al de los cuadernos microfilmados<sup>15</sup>, salvando la diferencia respecto a la antífona y a los villancicos 1<sup>ero</sup> y 7<sup>mo</sup>, la cual hemos solventado.

Los distintos aspectos de los villancicos que analizaremos son un tanto difíciles de precisar. Y la dificultad principal está en el hecho de que el villancico tiene una historia muy tortuosa (incluso en España). Los tiempos que transcurrían cuando el villancico tomó forma, por así decirlo, fueron esos en los que España aún estaba bajo el dominio árabe. A eso añadamos la diversidad de dialectos que se hablaban en la península: castellano, vasco, aragonés, catalán, gallego<sup>16</sup>. También debemos tener en cuenta la presencia de la comunidad sefardita y mozárabe y la cultura galaico-portuguesa. Además, el villancico fue en sus orígenes, poesía transmitida oralmente; esto es: se cantaba. Desde que empezó a ser

---

<sup>15</sup> Podría levantar cierta suspicacia en el lector inquieto que ambos órdenes coincidan. Por las fechas de cada investigación, suponemos que Standford fue el primer transcriptor de los cuadernos de 1653 de modo que debió de echar mano de los manuscritos originales, de donde se infieren dos posibilidades: o los transcribió tal cual los encontró, u ordenó el material según su criterio al transcribirlos.

<sup>16</sup> Si bien es cierto que no hubo influencia de la mayoría de estos dialectos, los mencionamos para dar cuenta del hervidero cultural que era la península ibérica durante los siglos XII, XIII, XIV y XV. Hay que tener en cuenta que para ese entonces (siglo X, XI) incluso el castellano estaba en formación. Notemos pues que el villancico surgió, si se quiere, junto con el idioma mismo, por lo tanto la influencia que ha debido tener de otras lenguas es evidente. Para entender más a fondo este tópico, véase el capítulo “El problema de los orígenes” (Sánchez Romeralo, 1969).

registrada por escrito en los diversos cancioneros, mucho ha cambiado<sup>17</sup>. De modo que solamente en España, la variedad formal y estilística del villancico es muy extensa. No podría decirse menos de la situación del villancico en Nueva España. Como una planta rara y de múltiples injertos, o como una florecilla silvestre creció en España esta forma poética, para luego ser trasplantada a Nuevo Mundo y seguir creciendo y adaptándose a la nueva tierra, parafraseando las ideas de Paz sobre la literatura novohispana.

Salvando la cualidad principal del villancico, que es la de una canción con estribillo, en Nueva España se dio de las más diversas maneras. Sólo en el aspecto de la métrica es imposible determinar su forma. El esquema más común cultivado en España era el siguiente: un estribillo de tres versos y las coplas, que estaban constituidas por una redondilla o cuarteta más los versos de enlace y vuelta, es decir, abb:cddc:dbb. Los versos, de arte menor, suelen ser hexasílabos u octosílabos. En este ejemplo octosílabo se puede apreciar tal forma:

En los estados de amor,	(x)
nadie llega a ser perfecto,	(a)
sino el honesto y secreto.	(a)
Para llegar al suave	(b)
gusto de amor, si se acierta,	(c)
es el secreto la puerta,	(c)
y la honestidad la llave;	(b)
y esta entrada no la sabe	(c) enlace
quien presume de discreto,	(a) vuelta
sino el honesto y secreto.	(a) estribillo <sup>18</sup>

Ahora bien, esta forma tuvo muchas modificaciones: el estribillo inicial (abb) podía ser de cuatro o seis versos, con coplas de redondillas o cuartetos con sus respectivos enlaces y vueltas, o la rima del estribillo podía ser diferente (aba, por ejemplo), así como también se llegaría a suprimir la vuelta, quedando sólo el estribillo entre copla y copla. Pero el hecho es que entre los poetas españoles solía ser esa la diversidad. En el caso de Nueva España las licencias eran mucho mayores. Comenta Navarro Tomás (1956:270-271):

<sup>17</sup> Recordemos el “villancico que hizo el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas”, y que, según Sánchez Romeralo, ni siquiera tiene ninguna de las características formales del villancico (como luego se le conocerá), eso dice ya mucho del estado de la cuestión para el momento mismo en que comienza a ser registrado por escrito.

<sup>18</sup> El villancico es de *La Galatea*, de Cervantes. El ejemplo fue tomado de la *Métrica de Cervantes* (Domínguez Caparrós, 2002:120).

La omisión de la ligadura métrica entre las coplas y el estribillo no solo llevó a establecer mayor contraste de versos entre tales partes, sino que dejó campo abierto para emplear en estas composiciones toda clase de estrofas. Ejemplo de variedad de versificación son los numerosos villancicos de los *Nocturnos* de sor Juana Inés de la Cruz. Sólo en algunos se sirvió de la forma tradicional a base de redondillas enlazadas con el respectivo estribillo; en la mayor parte de ellos el cuerpo de la composición es un romance en cuartetas de octosílabos, hexasílabos o endecasílabos; a veces consiste en una serie de seguidillas, de coplas de pie quebrado, de sextetos-liras o de alguna especie de endecha real. Los estribillos, de muy diversa extensión entre dos y dieciséis versos, se distinguen sobre todo en los villancicos de sor Juana por el amplio repertorio de sus metros y por la libertad de sus combinaciones.

¿A qué puede deberse esta fecundidad creativa, de la cual, por cierto, Sor Juana Inés de la Cruz es vivo ejemplo? Al hecho de que el Nuevo Mundo heredó una cultura sincretizada, y esa herencia la integró, en una amalgama de creencias, lenguas e idiosincrasias única en su especie. De esto se deduce, y a la vez se justifica la variedad métrica y estrófica del género que es objeto de nuestro estudio. Además, esta peculiaridad se potencia al reparar en la observación que hace Díez Echarri en su *Teorías métricas del Siglo de Oro*: la escasez de tratados de métrica y la pobreza doctrinal sobre la composición poética para la época en España (citado por Domínguez Caparrós, 1975).

### 1.1. Consideraciones sobre las letras del Cuaderno de Navidad de 1653

Las observaciones realizadas anteriormente dan una leve idea de cómo la poesía del villancico escrita en la Nueva España era de la más diversa, no sólo en el nivel formal (variedad métrica y estrófica) sino también en el nivel estilístico (tocotines, negrillas, gallegos, latinajos, etc.). No obstante, las letras de los villancicos de Padilla que transcribiremos a continuación nos presentan otros problemas que hasta ahora no hemos mencionado. El primero de ellos tiene que ver con la forma. Si bien es cierto que Sánchez Romeralo (1969: 143-144) afirma que el villancico “no es una *forma poética* (como lo son la copla, la seguidilla moderna, el soneto o la octava real)” sino “un *decir poético*, cuya forma no solamente no es *fija*, pero muchas veces ni siquiera es *fijable*”, añadamos a tal aseveración el hecho de que las letras de los maitines de Padilla sólo se conservan copiadas de corrido en la partitura. ¿Cómo saber realmente cuál era la forma original de las estrofas?, ¿cómo estaban versificadas?, ¿cómo distinguir si una unidad semántica está distribuida en

un verso de doce sílabas o en dos versos hexasílabos? Al respecto, afirma Navarro Tomás (1956:9):

La percepción del verso es independiente del hecho de que éste se represente en una sola línea o dividido en fracciones o escrito a renglón seguido a modo de prosa. Tampoco la prosa cambia de carácter aunque se imprima en líneas desiguales con apariencia de verso. No es función de la vista la discriminación entre verso y prosa, fundada esencialmente en la sensación de cualidades lingüísticas de orden fonético.

Esto quiere decir que si bien es verdad que la escritura de un poema, sea en verso o en prosa no altera sus cadencias naturales, es decir, la rima, el ritmo y la entonación con que el lector lo recite (puesto que no es la vista la que realiza la “discriminación entre prosa y verso”, sino el oído), también es cierto que sin ese apoyo visual se hace muy difícil, si no imposible, el estudio de la forma y los giros propios del género presentes en un poema dado. Y permítasenos la digresión: en eso una vez más se emparentan música y poesía, de oídas, ambas son *prácticamente* inasibles, inaprensibles. Sólo el soporte del papel permite el análisis, detallar en el orden de los tropos, las cesuras, el ritmo, la evolución de motivos, las armonías y las melodías.

Navarro Tomás nos da una clave para la organización de las letras: el ritmo. Pero eso no es todo. Ricardo Gullón, en su *Conversaciones con Juan Ramón* (1958:114-115), acota:

–No hay prosa y verso [...]; lo que las diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, en dar el verso como prosa.

En ese momento, le interrumpe Gullón:

–¡No haga eso! [...] No haga eso; a muchos lectores les produciría, inútilmente, gran confusión.

–¿Por qué no hacerlo? [...] Tome un poema y recítelo pensando que todos los oyentes son ciegos. Precisamente, la mayoría de los lectores se hacen cargo del poema, en primer término, por cómo lo ven. El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso, y no encuentro inconveniente en que el poema [de verso libre] se escriba seguido. El romance se escribía primero en líneas extensas de dieciséis sílabas: sólo pasó al octosílabo cuando los juglares lo pusieron así al utilizarlo para copiarlo en papeles estrechos.

Esta es la otra clave que nos ayudará a organizar la versificación de los villancicos: la rima. Junto con el ritmo poético, y desde luego las versiones de que disponemos, podremos atrevernos a presentar las letras de los maitines en un intento por acercarnos a la versificación original.

Otro aspecto aún relacionado con este problema es el de las repeticiones. ¿Cómo deducir si la repetición es un recurso literario, musical o de ambas disciplinas?, ¿cómo diferenciar las intervenciones que realiza, en este sentido, el compositor al texto del letrista? Una vez más, Sánchez Romeralo (1969:134-135) ayuda a aclarar el asunto:

Aunque pudiera pensarse que, en último término, el esquema determinante de la forma, el molde sobre el cual se configura la letra de la canción, es la música, hay que advertir que la interrelación de la música y la letra [...] no es absolutamente determinante. De hecho, la estrofa melódica y la estrofa poética son diferentes. La estrofa lírica (una cuarteta octosilábica en el caso de la copla, o una estrofa de 7 + 5 + 7 + 5 sílabas en el caso de la seguidilla) se ajusta a la horma melódica mediante reiteraciones que hacen de ella, en realidad, un tipo estrófico distinto de la cuarteta o la seguidilla:

Qué bien pareces,  
 qué bien pareces.  
 Qué bien pareces,  
 ay, río de Sevilla,  
 qué bien pareces..., etc.

El ejemplo que usa el autor es de hecho clarísimo. Mientras que la copla y la seguidilla son ambas estrofas por tradición de cuatro versos, el ejemplo tiene cinco. Y aún nos atreveríamos a decir que el verso que se repite es el segundo, pues el punto y seguido en ese verso tiene sentido si leemos los cinco versos. Si lo reducimos a cuatro solamente, el punto y seguido genera una pausa hasta desagradable en el ritmo de la lectura. Y así, nuevamente volvemos al asunto del ritmo. Nos inclinaremos por repetir una palabra, frase o verso, cuando la cuenta silábica y el ritmo del poema no se vean alterados, cosa que, suponemos, debió formar parte de la intención original del letrista. Cuando la longitud de los versos o estrofas se desequilibra notablemente, asumiremos que estamos seguramente ante licencias del compositor, totalmente válidas, y que son de carácter retórico, pero que eliminaremos en esta ocasión con miras a aproximarnos al “verso original” Cómo restaurar una poesía intervenida por la música a su estadio “original” y, sin embargo, ¿cómo diferenciar la pluma del compositor de la del letrista cuando sólo contamos con la letra que está en la partitura? Planteamos esta solución, pero mientras siga existiendo una duda, la investigación permanece abierta. Para lograr tal aproximación contamos con la partitura transcrita, la edición de los maitines realizada por Hurtado, que será el texto fundamental para corroborar cómo se manejan las repeticiones del texto en la música.

Un segundo elemento por aclarar es el que respecta a las “estrofas continuadoras”<sup>19</sup> del villancico. Es bien sabido que a estas estrofas se les denomina coplas, y por tales se entiende a la serie de estrofas que siguen al estribillo, pero también debemos tener en cuenta que la copla es un género estrófico único: una cuarteta octosilábica con rima sólo en los versos pares, o en los versos medios y externos (abba, como la redondilla). Pero, como se verá, casi ninguno de los villancicos está seguido de estrofas de esa clase (salvo los que tienen romance por coplas). Entonces, ¿es sensato denominarlas coplas, cuando no poseen tal métrica? La respuesta es sí:

Cuando se hace la distinción entre cantarcillo inicial y estrofa o estrofas continuadoras, éstas reciben frecuentemente el nombre de “glosa”; pero no siempre: se usan también otros nombres: *coplas*, *pies* y *vueltas*. Todos estos *nombres* (¿hará falta decirlo?) son de creación culta y proceden del arte culto [Sánchez Romeralo, 1969:26].

Sería más coherente si usásemos el nombre de glosas, pero si incluso aparecen denominadas como coplas en todas las versiones de que disponemos, seguiremos refiriéndolas de tal modo.

El punto siguiente es el que se refiere a las versiones que tenemos a mano. Hasta donde conocemos, los villancicos han sido transcritos (tanto la letra como la música) por tres investigadores: Thomas Standford, quien fue el primero que los transcribió “en los años sesenta” (N. Hurtado, comunicación personal, 24 de mayo, 2012), y cuya obra que aún permanece inédita y a la cual sólo tenemos acceso a la versión de la letra que aparece citada en el folleto del disco *México Barroco/ Puebla I. Maitines de Natividad, 1653. Juan Gutiérrez de Padilla*, dirigido por Benjamín Juárez Echenique en 1996; Robert Stevenson, el segundo que realiza transcripciones de cuatro de los nueve villancicos de Padilla que son objeto de nuestro estudio y que están en el libro *Christmas Music from Baroque Mexico*, junto a otras transcripciones de diversos compositores novohispanos, publicado en 1974; y finalmente, Nelson Hurtado, en 1998, incluida en *Tres Cuadernos de Navidad 1653, 1655 y 1657 de Juan Gutiérrez de Padilla*. Este es sin duda el trabajo más minucioso de los tres al que tenemos acceso. No obstante, en el presente estudio sólo utilizaremos las versiones de Standford y Hurtado, debido a que la de Stevenson, además de estar incompleta (sólo transcribe la jácara, la calenda, la negrilla y el gallego), es prácticamente igual a la de Standford, salvo en algunos detalles de ortografía, que en ocasiones altera el cómputo

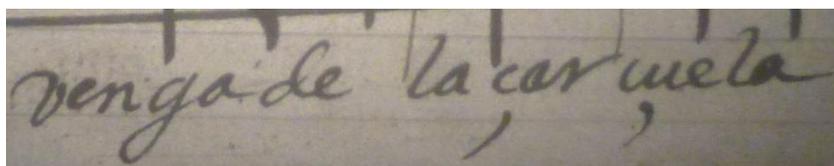
---

<sup>19</sup> Así denomina Sánchez Romeralo lo que conocemos como coplas (1969:26).

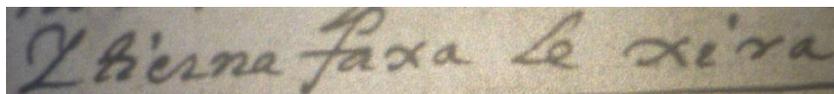
silábico; por lo tanto, lo descartamos porque, dado el caso de que existan diferencias entre las versiones de Standford y Hurtado, el trabajo de Stevenson, más que ayudar a solventar el problema, añadiría más confusión, y eso sin tener en cuenta que su aporte sólo serviría en cuatro de los nueve villancicos.

De modo que, para poder apreciar claramente por qué presentamos los villancicos del modo en que lo hacemos, todos estarán precedidos por las versiones de Standford y Hurtado, contrapuestas, para que así pueda apreciarse claramente en qué se asemejan y en qué se diferencian.

El siguiente punto a tener en cuenta es el de la ortografía. Debido a que nos enfrentamos a un texto (perdido), escrito originalmente en el español de 1653, que debió de haber sufrido modificaciones por parte del compositor, y que finalmente volvió a ser modificado en las transcripciones de los investigadores mencionados anteriormente, es más que evidente que encontremos diversas formas de escribir una misma palabra. Eso, además del hecho de que la ortografía española no estaba homologada, complican la lectura exacta de lo que está escrito bajo las notas del villancico. Así, nos encontramos que el compositor escribe, del modo en que lo hace, las siguientes palabras:

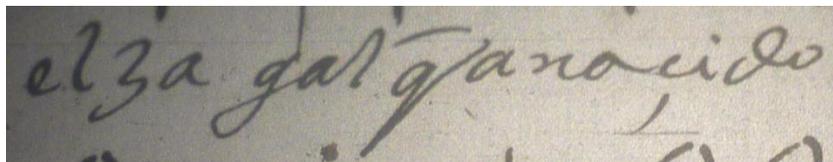


“venga de la çarçuela”, es decir, “venga de la Zarzuela”. Detalle de la parte del alto del segundo coro del villancico IV, titulado “Pues el cielo se viene a la choza”.<sup>20</sup>

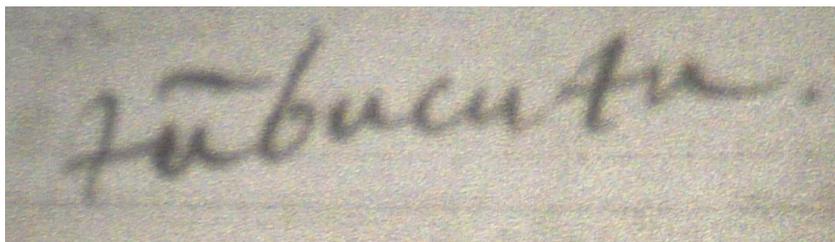


“Y tierna faja le xira”, es decir, “Y tierna faja le gira”. Detalle de la parte del alto del segundo coro del villancico IV “Pues el cielo se viene a la choza”.

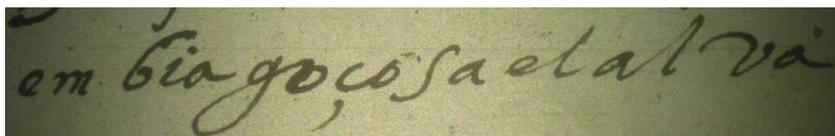
<sup>20</sup> Las imágenes citadas pertenecen al material microfilmado (disponible en el CEDIAM) de los pliegos originales de Padilla (reunidos en siete cuadernos) de los maitines de la Navidad de 1653, catalogados por Thomas Standford en su *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. En dicha obra (2002:246), nuestro villancico aparece catalogado como “Rollo1.Pue3.00-1565”.



“el zagal q’ a naçido”, es decir, “el zagal que ha nacido”. Detalle de la parte del alto del segundo coro del villancico V “¡Oid, zagales, atentos!”.

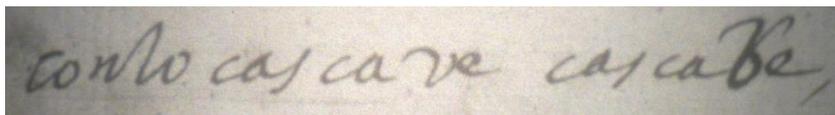


“tūbucutu”, y que Hurtado transcribe como “tumbucutú”. Detalle de la parte del bajo del segundo coro del villancico VIII “¡Ah, Siolo Flasiquillo!”.



“em bia goçosa el alva”, es decir, “envía gozosa el alba”. Detalle de la parte del alto del segundo coro del villancico IX “¡Albricias, pastores!”

Y aún este ejemplo en el que el compositor parece corregir, arbitrariamente, sólo una vez un *error* cometido dos veces:



“con lo cascave cascabe”, es decir, “con lo cascabé, cascabé”. Detalle de la parte del tenor del segundo coro del villancico VIII “¡Ah, Siolo Flasiquillo!”

Como puede verse, la ortografía es un problema, no es necesario comentar nada respecto a las imágenes citadas, pues la complicación de la ortografía habla por sí sola. Nuestra solución a este problema es práctica: no pretenderemos apegarnos a lo que fue la ortografía original del texto, y la razón es porque queremos homologar la grafía de las palabras según el uso moderno, conocido y unívoco. Es sencillamente una cuestión de simplificación: antes que hacer pesada y generar dudas sobre la pronunciación y comprensión en la lectura, buscamos aligerar eso lo más posible (sin desvirtuar jamás las ideas del texto, desde luego) para poder enfocarnos en nuestro análisis, al tiempo que la lectura se vuelve más fácil para el lector.

Obviamente que esto se complejizará más cuando se trate del villancico gallego o de la negrilla, pues ahí la escritura no se ciñe a lo que era el español escrito de la época, sino al modo de hablar de gallegos y esclavos. En esos casos, cuando se presenten diferencias, optaremos por aquella que “suene más” y mantenga mayor coherencia fonética con el contexto, tanto en el caso del gallego como de la negrilla.

Hay un último detalle que es importante mencionar, el cual es frecuente en la versión de Standford pero que en la de Hurtado prácticamente ni aparece: la puntuación, y en particular, la puntuación de carácter expresivo: signos de interrogación e interjección. La siguiente observación respecto a las exclamaciones aclara por qué hemos decidido incluirlas, no sólo tal como las apunta Standford en su versión, sino siempre que lo creamos necesario.

En el villancico, la exclamación nos asalta por todas partes, nos zarandea, nos mantiene en lírica tensión. Es de advertir que la misma brevedad del villancico comunica ya a la frase algo del carácter de la exclamación, cuando, como ocurre en tantos villancicos, la frase ya va cargada de tensión [...]

Cualquiera de estos villancicos, aun escritos sin acompañamiento de signos exclamativos, no pueden ser leídos como simples frases enunciativas. Quien los lea tenderá a dar a la entonación de la frase un matiz exclamativo [Sánchez Romeralo, 1969:271].

La puntuación ordinaria (puntos seguidos, comas, etc.), la mantendremos o modificaremos siempre con miras a la coherencia sintáctica y al sentido de las oraciones.

Una vez aclarados todos estos puntos, es imperioso precisar que vamos a presentar las versiones comparadas y nuestra propuesta, en la que estarán ya a la vista las decisiones que hemos tomado en cuanto a la versificación, el orden de las estrofas y todos los detalles ya mencionados. Además de ello, añadiremos una ficha por cada villancico (estribillo y coplas), constituida por un breve análisis métrico y de los tropos y figuras retóricas que hay en cada uno. Esto será con la finalidad evidente de ver, más adelante y en un breve análisis comparativo, si existe alguna similitud entre los tropos de la poesía y las figuras de la retórica musical en estos villancicos. Esto no será posible hasta haber estudiado la presencia de tales figuras en la partitura que es objeto de nuestro estudio. No obstante, dado que en este capítulo trabajaremos el aspecto literario, las señalaremos para poder ahondar un poco más en esa relación en su debido momento. Tomaremos principalmente como modelo las

figuras retóricas que propone Fabio Quintiliano en su *Instituciones oratorias*,<sup>21</sup> por ser un pilar fundamental de la retórica clásica y el principal impulsor de esta disciplina en las universidades de Europa en el siglo XVI y XVII, y no sólo en el mero campo de la oratoria, sino además en el de la música, pues Joachim Burmeister<sup>22</sup> (así como otros tratadistas de la música) basa la mayoría de sus ideas en el mencionado texto. Haremos uso también de manuales de retórica y tropos poéticos más actuales, desde *Principios de retórica y poética*, de Francisco Sánchez (1805), hasta el amplio artículo de Paz Carrillo Navarro “Sintaxis figurada: conceptos y fuentes bibliográficas” publicado en la *Revista electrónica de estudios filológicos*, 8 (2004), y el *Manual de retórica y recursos estilísticos* de Ángel Romera, disponible en la red (<http://retorica.librodenotas.com/>), así como el texto de Martín Alonso, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo* (1975).

Aunque, como acabamos de mencionar, la búsqueda de tropos y figuras poéticas en el corpus seleccionado puede resultar útil con miras a establecer alguna relación entre los resultados que arroje el análisis retórico musical y lo que ocurre en los versos, se preguntará el lector ¿para qué revisar la organización y los tipos de rimas, versos y estrofas? La meta de este análisis es la búsqueda de ciertos giros y maneras en la composición musical que enfatizan o realzan el discurso verbal, la poesía, de manera que, como bien lo señala María del Carmen Aguilar en su *Estructuras de la sintaxis musical* (1990:13-14) el análisis de piezas musicales con textos es un estudio que se realiza sobre un “arte mixto”. No se puede pretender simplemente buscar figuras musicales apenas reparando en *qué dice* la letra. El mismo Joachim Burmeister propone, en el plan de análisis que describe en *Musica poetica* (1993:201-205), que antes de observar qué figuras hay en alguna pieza musical es necesario

---

<sup>21</sup> Quintiliano hace una clasificación de las figuras y tropos del discurso (tanto oral como poético). Los tropos los divide en dos tipos, los de significación (metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya y catacrexis), y los de adorno (epíteto, alegoría, enigma, ironía, perífrasis, hipérbaton e hipérbolo); las figuras de sentencias las divide en tres clases, las probatorias (interrogación, prolepsis, duda, comunicación, suspensión y concesión), las que sirven para excitar afectos (exclamación, licencia o parresia, prosopopeya, apóstrofe, hipotiposis, ironía, aposiopesis y etopeya) y las que disimulan el artificio (énfasis); y finalmente las figuras de palabras, que las clasifica del modo siguiente, de aumento (duplicación, anáfora, epístrofe, simplete y repetición, la cual a su vez, se presenta de diversas formas: epanalepsis, epanodos, poliptoton, anadiplosis, sinonimia, expolición, polisíndeton y gradación), de disminución (sinécdoque o elipsis, asíndeton, *sinezeugmenon* o adjunción), de semejanza (paronomasia y antanaclasis), de igualdad (*parison*, *homeoteleuton*, *homeoptoton* e *isocolon*) y de contrarios (antíteton). Como se ve, dar una definición, aún breve, ocuparía mucho espacio, de modo que sugerimos al lector, para un mayor conocimiento de estas figuras, ver Quintiliano (trad. 1916). No obstante, describiremos de acuerdo a los textos usados las figuras que aparezcan en cada una de las letras.

<sup>22</sup> Dado que la presente investigación se apoyará fundamentalmente en *Musica poetica*, ofrecemos, en los anexos, una traducción íntegra de dicho texto realizada a partir de la versión en inglés que tenemos a mano.

entender la constitución misma de la pieza: en qué modo está escrita, cuál es el tipo de polifonía, y así algunas otras consideraciones<sup>23</sup> más relativas a la música que a la retórica. Ahora bien, si hay que tener esos detalles en cuenta para el estudio de las figuras retóricas en una pieza musical, ¿cómo no hacer lo mismo con los textos de dicha pieza? Precisamente estamos, como bien acota Aguilar, ante un “arte mixto”. La autora da algunas claves que es bueno no perder de vista para abordar un estudio como el que pretendemos. Aguilar propone la siguiente metodología (1990:13-14):

“Este proceso implica aislar el texto y observar los detalles de su construcción a varios niveles. En primer lugar distinguiremos si se trata de texto en prosa o en verso. [...]

En el caso de tratarse de texto en verso estudiaremos la construcción del mismo:

- División en estrofas
- Cantidad de versos en cada estrofa
- Cantidad de sílabas en cada verso
- Puntos de acentuación interna del verso
- Tipo y organización de la rima

Estudiaremos luego la construcción musical para determinar:

- Si se adapta o no a la construcción del verso
- Si se unifican o separan versos por medio de las frases musicales
- Si el juego de acentuaciones del verso coincide con el de la música
- Si la organización formal responde a la división en estrofas
- Qué tipo de relación tienen los trozos de música con y sin texto, etc.”

Como puede verse, se enumeran cinco pasos para la parte correspondiente al texto y otros cinco para la para el análisis musical. En este capítulo se abordarán los pasos correspondientes al análisis de los versos, exceptuando el análisis de los momentos de acentuación interna del verso, puesto que hemos de presentar las versiones contrapuestas de los villancicos según Standford y Hurtado más nuestra lectura, en la que proponemos, en los casos donde sea necesario, un orden diferente, más el análisis y sus respectivos comentarios. Añadirle a todo esto un espacio para el estudio de los acentos y, desde luego, las conclusiones que ello arroje, sería una sobrecarga. No obstante hemos de aclarar que ese aspecto será estudiado más adelante, conjuntamente con el conjunto de acentuaciones de la música, en un capítulo aparte. Respecto a lo que será el análisis métrico, nos apegamos a los *Principios de la ortología y métrica* de Andrés Bello, la *Métrica española* de Navarro

---

<sup>23</sup> Todas estas consideraciones serán revisadas cuidadosamente en el capítulo concerniente al análisis retórico de la obra de Padilla.

Tomás y a la *Métrica española* de Quilis (2009). En ellos está toda la terminología explicada de los elementos de la métrica, como el cómputo silábico (en donde se tiene en cuenta, al contar las sílabas, la sinalefa, la sinéresis, el hiato y la diéresis), el tipo verso por la cantidad de sílabas (que puede ser de arte menor si tiene entre dos y ocho sílabas, y es de arte mayor si tiene nueve o más), la rima (que puede ser consonante si hay identidad de vocales y consonantes, y es asonante si sólo lo es de vocales), el modo de representarla (con letras minúsculas para los versos de arte menor y mayúsculas para los de arte mayor, guiones para los versos que no riman con ningún otro, o versos libres), entre otras peculiaridades de este sistema.

## 2. Letras comparadas: búsqueda de una nueva propuesta

### 2.1. Villancico I “¡Alto, zagales!”<sup>24</sup>

Versión de Standford	Versión de Hurtado
<b>Estribillo</b>	
<p>¡Alto, zagales de todo el ejido! Al Sol que ha nacido, galán y pulido, en diciembre mejor que en abril (¡alto, zagales, de mil en mil!), ningún peligro recela. Y todo pastor, a más y mejor, repique la foligüela. Al chas-chás con la castañuela y al tapa-latán con el [tamboril. Al chas-chás con la castañuela y al tapa-latán con el [tamboril.</p>	<p>Alto zagales de todo el ejido al sol que ha nacido galán y pulido en diciembre mejor que en abril, altos zagales de mil en mil, ningún peligro recela y todo pastor a más y mejor, repique la foligüela, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i><sup>25</sup></p>
<b>Coplas</b>	
1	1
<p>¡Vaya de gustos, vaya de amores al Solecico que nace de noche! ¡Vaya de rayos, vaya de ardores! ¡Valla de nuevo brillar y lucir!</p>	<p>Vaya de gustos, vaya de amores al solesico que nace de noche.</p>
	2
	<p>Vaya de rayos, vaya de ardores Vaya de nuevo brillar y lucir, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i></p>
2	3
<p>Va de pensado, va de repente, vaya de copla rodada y corriente. Chiste festivo, chiste decente, mote picante, concepto sutil.</p>	<p>Va de pensado, va de repente vaya de copla rodada y corriente,</p>
	4
	<p>Chiste festivo, chiste decente mote picante concepto sutil, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i></p>
3	5
<p>Vaya a las perlas que se desgranán, cuando su pecho de amores se abrasa. Dulces incendios quiebran en agua</p>	<p>Vaya a las perlas que se desgranán cuando su pecho de amores se abraza,</p>
	6

<sup>24</sup> En el orden de Hurtado este es el villancico 7. Lo presentamos como el primero para poder compararlos.

<sup>25</sup> Las cursivas son un subrayado de Hurtado.

cuando suspira lo más varonil...	Dulces incendios quiebran en agua cuando suspira lo más varonil, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i>
4	7
Dejan las chozas los ganaderos con la codicia de ver un cordero. Paz de la tierra, gloria del cielo, por quien seguro se queda el redil.	Dejan las chozas los ganaderos con la codicia de ver un cordero.
	8
	Paz de la tierra, gloria del cielo por quien seguro se queda el redil, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i>
5	9
Lecho de paja le han prestado al Sol hermoso que nace temblando. Y porque duerma más sosegado, los airecillos lo van a mullir.	Lecho de pajas le han aprestado al sol hermoso que nace temblando.
	10
	Y por que duerma más sosegado los airecillos los van a mullir, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i>
6	11
A los arrullos de una paloma, tierno descansa, dormido reposa. De su regazo forma el aurora cuna de plata, sitial de jazmín. Cuando se ríen sus dos claveles, <sup>26</sup> todas las glorias del cielo se vierten. Nacen abriles, mayos florecen, vístese el campo florido matiz.	A los arrullos de una paloma tierno descansa, dormido reposa.
	12
	De su regazo forma el aurora cuna de plata, sitial de jazmín, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i>
7	13
Flor tiene el heno, fruto la paja, pues sus aristas florecen y granan. Unos recogen, y otros ensartan hilos de perla que llora un rubí.	Cuando se ríen sus dos claveles todas las glorias el cielo se vierten.
	14
	Nacen abriles, mayos florecen, vístese el campo florido matiz, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i>
	15
	Flor tiene el heno, fruto la paja pues sus aristas florecen y granan.
	16

<sup>26</sup> Siguiendo la lógica con que Standford divide las coplas (en estrofas de cuatro versos), esas líneas deberían ir aparte, pero las copiamos tal como aparecen, en una estrofa de ocho versos.

	Unas recogen y otras ensartan hilos de perlas que llora un rubí, <i>al chaz, chaz</i> <i>con la castañuela</i> <i>y al tapalatán</i> <i>con el tamboril.</i>
--	---

### 2.1.1. Propuesta del villancico I: “¡Alto zagales!”

Obsérvese que el estribillo en las versiones anteriores es radicalmente distinto. Mientras que la versión de Stanford parece casi un poema en versos libres, cosa que, por demás es un anacronismo inaceptable, la versión de Hurtado, más próxima a los giros de la poesía rimada, sigue siendo un poco vacilante en su métrica (entre cuatro y ocho sílabas), y en su rima también. Hemos homologado los versos del estribillo de modo que mantengan una métrica lo más uniforme posible. Al hacer eso, la rima que surge es mucho más coherente. También hemos organizado las coplas en ocho estrofas de cuatro versos (como sugiere Stanford, salvo el detalle de la estrofa 6, que tiene ocho líneas) porque la rima posee una unidad reconocible en ese orden. Finalmente, hemos conservado la pequeña vuelta de la versión de Hurtado por su valor literario, si bien no ocurre jamás en la versión musical. ¿Por qué Hurtado incluye esos dos versos finales del estribillo en las coplas si en la letra de las partituras no aparece en ninguna? Creemos firmemente que se debe al hecho de que esos dos versos se articulan sin ningún problema a las coplas, cuyo cuarto verso, además, se convierte en el verso de enlace a los dos de la vuelta. Esto se cumple cabalmente en todas las coplas, de modo que adoptamos la decisión de Hurtado a pies juntillas por no desentonar con la estructura típica del villancico que ya hemos mencionado anteriormente. Nuestra versión, entonces, es como sigue:

Estribillo
¡Alto, zagales de todo el ejido! Al Sol que ha nacido, galán y pulido, en diciembre mejor que en abril. ¡Alto, zagales, de mil en mil!, ningún peligro recela y todo pastor, a más y mejor, repique la foligüela <sup>27</sup> .

<sup>27</sup> En ninguno de los diccionarios que tenemos a mano, incluido el de la RAE y el *Diccionario de autoridades*, aparece la palabra *foligüela*. Los términos más parecidos son *colihue*, un argentinismo para designar cierto tipo de planta, y *vihuela*, un instrumento musical de cuerdas. Conservamos el término pues ambas versiones lo tienen igual, y no tenemos manera de averiguar si el término existió y cayó en desuso, o simplemente no existe. No obstante, en la introducción que realiza Maríantonía Palacios a la edición de Hurtado aparece una cita sin fuentes en donde se describe la foligüela como un instrumento músico: “cajas no de ronco estruendo,

Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.	
Coplas	
1	2
¡Vaya de gustos, vaya de amores al Solecico que nace de noche! ¡Vaya de rayos, vaya de ardores! ¡Vaya de nuevo brillar y lucir! Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.	¡Va de pensado, va de repente, vaya de copla rodada y corriente!. Chiste festivo, chiste decente, mote picante, concepto sutil. Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.
3	4
¡Vaya a las perlas que se desgranar, cuando su pecho de amores se abrasa!. Dulces incendios quiebran en agua cuando suspira lo más varonil. Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.	Dejan las chozas los ganaderos con la codicia de ver un Cordero, paz de la tierra, gloria del cielo, por quien seguro se queda el redil. Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.
5	6
Lecho de pajas le han aprestado al Sol hermoso que nace temblando. Y porque duerma más sosegado, los airecillos lo van a mullir. Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.	A los arrullos de una paloma, tierno descansa, dormido reposa. De su regazo forma el aurora cuna de plata, sitial de jazmín. Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.
7	8
Cuando se ríen sus dos claveles, todas las glorias del cielo se vierten. Nacen abrilés, mayos florecen vístese el campo florido matiz. Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.	Flor tiene el heno, fruto la paja, pues sus aristas florecen y granan. Unas recogen y otras ensartan hilos de perla que llora un rubí. Al chaz, chaz con la castañuela y al tapalatán con el tamboril.

### 2.1.2. Análisis métrico

Estribillo	
Número de versos:	8
Métrica:	11-12-10-10-13-13-9-10
Arte:	Mayor
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	AABB-CCB
Ley del acento final:	Acento agudo en los versos 3, 4, 5 y 8
Número de estrofas:	1
Forma estrófica:	Ninguna conocida
Tropos o figuras:	Metáfora, hipérbole, exclamación, aliteración y onomatopeya

sino dulces al tocar, ya que no incitan a guerra, al hombre anuncian la paz” (Palacios, en: Hurtado, 1998:VII). Evidentemente, por lo que dice la letra (“repique la foligüela”) y lo que menciona Palacios en la introducción citada, se trata de un instrumento de percusión.

Coplas	
Número de versos:	6 en cada copla, 48 en total
Métrica:	10-11-10-11-9-10
Arte:	Mayor
Rima:	Asonante o imperfecta
Fórmula:	DDDBCB, etc
Ley del acento final:	Acento agudo en los versos 4 y 6 de todas las coplas
Número de estrofas:	8
Forma estrófica:	Ninguna conocida
Tropos o figuras:	Onomatopeya, metáfora, antonomasia, epíteto, exclamación, anáfora, oxímoron y sinestesia

El estribillo, como puede verse, está compuesto por dos pareados, un verso suelto<sup>28</sup>, otro pareado y el último verso que repite la rima del segundo pareado (“-il”). Presentamos el estribillo en ocho versos por la coherencia métrica que sugiere. Además, genera un juego cruzado de rimas internas incluso agradable a simple vista entre “recela” y “foligüela” y “pastor” y “mejor”.

Las coplas, organizadas en estrofas de seis versos, están compuestas por tres versos monorrimos, el cuarto verso de enlace, más los dos versos de vuelta.

Apreciamos cómo el carácter de anuncio y llamada se da en el estribillo solamente: “¡alto zagales, de mil en mil! [...] y todo pastor/ [...] repique la foligüela”, cuya vivacidad queda rematada en los últimos dos versos con el recurso de la onomatopeya, “al chaz, chaz” y “al tapalacán” de la castañuela y el tamboril, respectivamente.

Las figuras retóricas usadas en el estribillo son: la aliteración<sup>29</sup> en los versos ya mencionados “ningún peligro recela, y todo pastor,/ a más y mejor, repique la foligüela”, que no es otra cosa que la presencia de una rima entre los hemistiquios del verso (entre las

<sup>28</sup> Nos apegamos a la denominación que hace Bello de los versos que no tienen “asonancias ni consonancias”, véase su *Principios de la ortología y métrica* (1835:96).

<sup>29</sup> Ángel Romera en su *Manual de retórica y recursos estilísticos* define la aliteración como “Repetición de un sonido al menos dos veces en un verso de arte menor, o al menos tres veces en un verso de arte mayor” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-fonicos/aliteracion>). Si bien es cierto que en nuestro caso la repetición no ocurre en el mismo verso sino que se presentan intercambiadas con las del verso siguiente, la consideramos una aliteración por ser, a fin de cuentas, la repetición de una sonoridad (dos, en nuestro caso). Por otro lado, hay que acotar lo que señala Andrés Bello en su *Principios de la ortología y métrica*, que es cierta recurrencia de algunos poetas que hacen rimar el final de un verso con el final del primer hemistiquio del siguiente (es decir, un verso rima con la mitad del siguiente) (1835:93). Esto explica también en parte el caso nuestro, pero sólo lo curioso de la forma nos mueve a incluirlo como una figura de repetición, como lo es la aliteración.

palabras “recela”, “pastor” y “mejor”, “foligüela”); así como la hipérbole<sup>30</sup> en el verso “¡alto, zagales, de mil en mil!”, evidentemente es una exageración que se detengan miles de zagales a un tiempo; la metáfora<sup>31</sup>, en el verso “al Sol que ha nacido”, que se refiere al Niño Dios, no al astro; la onomatopeya<sup>32</sup>, en los versos finales “al chaz, chaz” y “al tapalatán”, que sencillamente imita el sonar de las castañuelas y del tamboril. La exclamación, de la que ya hemos hecho referencia anteriormente, se puede apreciar en los versos 1 y 3.

Las coplas, de carácter más lírico y sosegado, nos hablan de las maravillas de quien nace, y es en ellas en donde podemos apreciar más el uso de imágenes poéticas y metáforas, como “al Solecico<sup>33</sup> que nace de noche” (que es además un oxímoron<sup>34</sup>) y que además “nace temblando”; también la antonomasia<sup>35</sup> en el verso “dejan las chozas los ganaderos/ con la codicia de ver un Cordero”, evidentemente, Jesús es el cordero por antonomasia; la anáfora<sup>36</sup>, en el verso “vaya de rayos, vaya de ardores”, el “vaya” se repite al principio del verso siguiente; así también apreciamos esa metáfora que es el amor de Dios niño que conmueve hasta las lágrimas y que toma imagen en los versos “las perlas que se desgranán/ cuando su pecho de amores se abrasa” y que también apreciamos en esta sinestesia<sup>37</sup> “Dulces incendios quiebran en agua/ cuando suspira lo más varonil”, así como en la copla

<sup>30</sup> Quintiliano (trad. 1916-2:80) define la hipérbole como “una ponderación que se aparta de la verdad. Su gracia consiste igualmente en aumentar o disminuir las cosas”.

<sup>31</sup> Romera define la metáfora como un proceso mediante el cual “se identifica verbalmente algo real (**R**) con algo imaginario o evocado (**i**); se identifica, pero no se compara, pues en ese caso sería un símil, recurso diferente y mucho más simple y primitivo. Puede decirse, así, que una metáfora es una comparación incompleta: en vez de afirmar que ‘ella es tan bonita como una rosa’, se escribe más llanamente ‘ella es una rosa’” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/metfora-o-traslacion>)

<sup>32</sup> De la onomatopeya dice Ángel Romera “cuando la aliteración imita sonidos naturales o no, tenemos un grado de superior expresividad en el que el lenguaje convencional, cuyos signos son de naturaleza simbólica o convencional, intenta volverse icónico y reproducir la realidad” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-fonicos/onomatopeya>).

<sup>33</sup> El uso del diminutivo es una de las cualidades características del villancico desde sus orígenes, incluso está presente en el origen etimológico del género. Sánchez Romeralo da una lista completa de los diminutivos usados en el género (1969:267).

<sup>34</sup> Romera lo define como “figura retórica que une en un solo sintagma dos palabras de significado opuesto” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/oximoron>).

<sup>35</sup> Según Romera, la antonomasia es una “sinécdoque que consiste en sustituir el nombre propio por el apelativo o viceversa: ‘un Nerón’ por ‘un déspota’” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/antonomasia>).

<sup>36</sup> Romera define la anáfora como “una repetición de palabras al principio del verso o frase en la prosa” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-sintacticos/anfora>).

<sup>37</sup> Sobre la sinestesia dice Romera que es un “Tropo emparentado con la enálage que consiste en enlazar dos imágenes o sensaciones percibidas por distintos órganos sensoriales. Aunque es un recurso desarrollado en el Simbolismo y el Modernismo del siglo XIX, se viene usando desde la Antigüedad. Por ejemplo, Virgilio escribió *clamore incendunt coelum* y en el Siglo de Oro Góngora dijo *relámpagos de risas carmesíes*” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/sinestesia>).

final, donde vemos que la metáfora de este tierno llanto se completa con gracia, pues las aristas del sitial del Niño “Unas recogen y otras ensartan/ hilos de perlas que llora un rubí”. En la sexta copla vemos cómo la aurora forma una cuna de plata para este Solecico que ha nacido, un sitial de jazmín. Otra imagen notable por su belleza es “cuando se ríen sus dos claveles/ todas las glorias del cielo se vierten” (¿son esos dos claveles los ojos del Niño?). También debemos señalar el juego que hay con la primavera, asociada al renacer de la flora, y el nacimiento de Dios en diciembre y que ya aparece en el estribillo (“al Sol que ha nacido [...] en diciembre mejor que en abril”). Ese juego lo apreciamos en la séptima copla “Nacen abril, mayo florecen”, imagen que se repetirá en otros villancicos de esta serie. Finalmente y no menos importante, es de notar el uso frecuente del verbo de movimiento “vaya”<sup>38</sup>, en tono exclamativo al inicio de varios versos, pues es también de uso frecuente desde los inicios del villancico.

Es de notar el contraste que se genera entre el vivaz estribillo, de métrica dispareja y de tono festivo con sus onomatopeyas, y las bucólicas coplas, de ritmo y rimas constantes y una mayor efusividad en imágenes poéticas. El lirismo de las coplas está salpicado por el alegre redoblar del tamboril y las castañuelas, a cada vuelta del estribillo, marcando así el sentido de fiesta por el nacimiento del Niño Dios.

## 2.2. Villancico II (jácara) “A la jácara jacarilla”

Versión de Standford	Versión de Hurtado
Estribillo	
A la jácara jacarilla, de buen garbo y lindo porte, traigo por plato de corte siendo pasto de la villa.	A la jácara jacarilla, de buen garbo y lindo porte, traigo por plato de corte siendo pasto de la villa.
A la jácara jacarilla, novedad de novedades, aunque a más de mil Navidades que alegre la Navidad.	A la jácara jacarilla, jacarilla de novedad, novedad de novedades aunque a más de mil Navidades que alegre la Navidad.
Vaya, vaya de jacarilla, que el Altísimo se humilla, que el amor pasa de raya. Vaya, vaya, vaya, vaya.	Vaya, vaya de jacarilla, que el altísimo se humilla, vaya de jácara, vaya, que el amor pasa de raya, vaya, vaya, vaya, vaya.
Coplas	

<sup>38</sup> Sobre el uso de los verbos de movimiento en el villancico, véase Sánchez Romeralo (1969:230).

1	
Ahora que con la noche se suspenden nuestras penas y a pagar culpas ajenas nace un bello Benjamín, si el Rey me escuchara a mí, ¡oh, qué bien cantara yo!, como ninguno cantó del Niño más prodigioso.	Agora que con la noche se suspenden nuestras penas y a pagar culpas ajenas nace un bello benjamín, si el rey me escuchara a mí oh! qué bien cantara yo, como ninguno cantó, del niño más prodigioso.
2	
Con licencia de lo hermoso rayos desenvaina ardientes. Escúchenme los valientes esta verdadera historia, que al fin se canta la gloria y a Él la cantan al nacer. General se vio el placer que el cielo a la tierra envía.	Con licencia de lo hermoso rayos desenvaina ardientes, escúchenme los valientes esta verdadera historia, que al fin se canta la gloria y a él la cantan al nacer, general se vio el placer que el cielo a la tierra envía.
3	
Que en los ojos de María madrugaba un claro sol. Con celestial arrebol mostró la Aurora más pura muchos siglos de hermosura en pocos años de edad. Si no sol, era deidad, y el sol es quien la ha vestido.	Que en los ojos de María madrugaba un claro sol, con celestial arrebol mostró la aurora más pura, muchos siglos de hermosura en tan pocos años de edad si no sol era deidad y el sol es quien la ha vestido.
4	
¡Quién como ella le ha tenido! ¡Quién con ella le tendrá! Virgen y madre será del que es sin principio y fin. Serrana y más serafín, ¡qué serrana y qué mujer! Porque Dios quiere nacer, apercibe su jornada.	Quien como élla le ha tenido quien como élla le tendrá, virgen y madre será del que es sin principio y fin, serrana y más serafín que serrana y que mujer, porque Dios quiere nacer apercibe su jornada.
5	
La bella bien maridada, de las más lindas que vi. Bien es que se diga aquí de su Esposo lo galante. El más verdadero amante y el más venturoso joven, sin que los hielos la estorben, dentro de una ave María.	La bella bien maridada, de las más bellas que ví, bien es que se diga aquí de su esposo lo galante, el más verdadero amante y el más venturoso joven, sin que los cielos le estorben dentro de un Ave María.
6	
Muerta de amores venía la diosa de los amores; saludanla ruiseñores, y por Madre de la Vida le daban la bienvenida, perla a perla y flor a flor. A un portal los llevó amor y en la noche más helada.	Muerta de amores venía la diosa de los amores, salúdanla ruiseñores y por madre de la vida le daban la bienvenida perla a perla y flor a flor, a un portal los llevó amor en la noche más helada.

7	
Miran de Sierra Nevada altos y encumbrados riscos; en los grandes obeliscos ya no hay piedra sobre piedra. Escollo armado de hiedra, yo te conocí edificio. Ya se miran por resquicio las glorias a manos llenas.	Miran de sierra nevada altos y encumbrados riscos, en los grandes obeliscos ya no hay piedra sobre piedra, escollo armado de hiedra, yo te conocí edificio, ya se miran por resquicio las glorias a manos llenas.
8	
En un retrete que apenas se divisan las paredes, está para hacer mercedes, que en su primer arbol dividido se vio el Sol en breve espacio de cielo. Su gloria puso en el suelo con la voluntad más viva.	En un retrete que apenas se divisan las paredes está para hacer mercedes que en su primer arbol dividido se vió el sol, en breve espacio de cielo su gloria puso en el suelo, con la voluntad más viva.
9	
Quien libertades cautiva, quien roba la voluntad. La noche de Navidad la tierra vio su alegría. Al pie de una peña fría, que es madre de perlas ya, tierno Sol mostrando está opuesto al hielo y al aire.	Quien libertades cautiva, quien roba la voluntad la noche de Navidad la tierra vió su alegría, al pie de una peña fría que es madre de perlas ya, tierno sol mostrando está opuesto al hielo y al aire.
10	
Valentía en el donaire y donaire en el mirar, para empezar a pagar de un criado obligaciones. Bañando está las prisiones con lágrimas que derrama; tiene de campo la cama, del hielo puesto al rigor.	Valentía en el donaire y donaire en el mirar, para empezar a pagar de un criado obligaciones, bañando está las prisiones con lágrimas que derrama, tiene de campo la cama del helo puesto al rigor.
11	
¡Ay, verdades que en amor siempre fuisteis desgraciadas! Las promesas confirmadas, el más tosco más se afila. Y a la gaita bailó Gila, que tocaba Antón Pascual. Dejémosle en el portal con principios de romance.	Hay verdades que en amor siempre fuisteis desgraciada, las torpezas confirmadas, el más tonto más se afila, ya la gaita bailó Gila que tocaba Antón pascual, dejémosle en el portal con principio de romance.
12	
Y pues no ha de haber más lances y mi jacarilla vuela, acabóse y acabéla, que era de vidrio y quebréla. Acabéla y acabóse que estaba al hielo y quebróse. Acabóse y acabéla, que estaba el hielo y quebréla.	Y pues no ha de haber más lances y mi jacarilla abuela acabose y acabela que era de vidrio y quebrele, acabela y acabose que ésta va al hielo y quebrose, acabose y acabela que ésta va al hielo y quebrele.

### 2.2.1. Propuesta del villancico II (jácara) “A la jácara jacarilla”

Las versiones de este villancico son muy similares. Standford divide el estribillo en tres partes, Hurtado no. Sin embargo, Hurtado transcribe unas líneas que Standford no (los versos 6 y 12 del estribillo, específicamente). Conservamos esos versos, aunque las presentamos del modo que sigue:

Estribillo		
<p>A la jácara jacarilla, de buen garbo y lindo porte, traigo por plato de corte siendo pasto de la villa.</p> <p>A la jácara jacarilla, jacarilla de novedad novedad de novedades, aunque a más de mil navidades que alegra la Navidad.</p> <p>¡Vaya, vaya de jacarilla!, que el Altísimo se humilla, ¡vaya de jácara, vaya!, que el amor pasa de raya. ¡Vaya, vaya, vaya, vaya!</p>		
Coplas		
1	2	3
Ahora que con la noche se suspenden nuestras penas y a pagar culpas ajenas nace un bello Benjamín, si el Rey me escuchara a mí, ¡oh, qué bien cantara yo!, como ninguno cantó del Niño más prodigioso.	Con licencia de lo hermoso rayos desenvaina ardientes, escúchenme los valientes esta verdadera historia, que al fin se canta la gloria y a Él la cantan al nacer. General se vio el placer que el cielo a la tierra envía.	Que en los ojos de María madrugaba un claro sol. Con celestial arrebol mostró la aurora más pura, muchos siglos de hermosura en pocos años de edad. Si no sol, era deidad, y el sol es quien la ha vestido.
4	5	6
¿Quién como ella le ha tenido? ¿Quién como ella le tendrá? Virgen y madre será del que es sin principio y fin. Serrana y más serafín que serrana y que mujer Porque Dios quiere nacer, apercibe su jornada.	La bella bien maridada, de las más lindas que vi, bien es que se diga aquí de su Esposo lo galante. El más verdadero amante y el más venturoso joven, sin que los cielos le estorben, dentro de un Ave María.	Muerta de amores venía la diosa de los amores, salúdanla ruseñores, y por madre de la vida le daban la bienvenida, perla a perla y flor a flor. A un portal los llevó amor y en la noche más helada.
7	8	9
Miran de Sierra Nevada altos y encumbrados riscos, en los grandes obeliscos ya no hay piedra sobre piedra. Escollo armado de hiedra	En un retrete que apenas se divisan las paredes, está para hacer mercedes, que en su primer arrebol dividido se vio el sol	Quien libertades cautiva, quien roba la voluntad, la noche de Navidad la tierra vio su alegría. Al pie de una peña fría,

yo te conocí edificio. Ya se miran por resquicio las glorias a manos llenas	en breve espacio de cielo. Su gloria puso en el suelo con la voluntad más viva.	que es madre de perlas ya, tierno Sol mostrando está opuesto al hielo y al aire.
10	11	12
Valentía en el donaire y donaire en el mirar, para empezar a pagar de un criado obligaciones. Bañando está las prisiones con lágrimas que derrama, tiene de campo la cama, del hielo puesto al rigor.	¡Ay, verdad es que en amor siempre fuisteis desgraciadas! Las torpezas confirmadas, el más tonto más se afila. Ya la gaita bailó Gila, que tocaba Antón Pascual. Dejémosle en el portal con principios de romance.	Y pues no ha de haber más lances y mi jacarilla vuela, acabose y acabela, que era de vidrio y quebrela. Acabela y acabose que esta va al hielo y quebrose. Acabose y acabela, que esta va al hielo y quebrela.

### 2.2.2 Análisis métrico

Estribillo	
Número de versos:	14
Métrica:	9-8-8-8 9-9-8-9-8 9-8-8-8-8
Arte:	menor, con excepciones
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	Abba:ACdDc:Aae
Ley del acento final:	Acento agudo en los versos 6 y 9
Número de estrofas:	1 (dividida en tres partes)
Forma estrófica:	Parte 1: redondilla, parte 2: verso suelto + redondilla, parte 3: ninguna conocida
Tropos o figuras:	Metáfora, epíteto, hipérbole, anadiplosis, duplicación o reiteración, exclamación, simplece, anáfora y aliteración
Coplas	
Número de versos:	8 en cada copla, 76 en total.
Métrica:	8-8-8-8-8-8-8-8
Arte:	menor
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	-aabbcc:deef... etc.
Ley del acento final:	Acento agudo en los versos 4, 5, 6 y 7 (copla 1); 6, 7 (copla 2); 1, 2, 3, 6 y 7 (copla 3); 2, 3, 4, 5, 6 y 7 (copla 4); 2 y 3 (copla 5); 6 y 7 (copla 6); 4 y 5 (copla 8); 2, 3, 6 y 7 (copla 9); 2, 3 y 8 (copla 10) y 1, 6 y 7 (copla 11)
Número de estrofas:	12
Forma estrófica:	Octavilla
Tropos o figuras:	Metáfora, antonomasia, hipérbole, epíteto, apóstrofe, prolepsis, anadiplosis, retruécano y parison o paralelismo

La jácara es un género satírico en el Siglo de Oro español, de metro octosílabo, cuyos personajes son bravucones y pillastres, un “romance poético en que se refería, en el siglo XVII, la vida del hampa” (Alonso, 1975-2:748). Es también un “‘canto de valientes’ vinculado a los Jaques o Jeques árabes, que contaba sus hazañas frecuentemente relacionadas con hechos sangrientos contra los infieles” (Caram, c. p. Juárez Echenique, 2004:14), y que además es antecedente directo del corrido, un tipo de danza novohispana. Bien lo dice sor Juana: “¡Vaya de jacaranda, vaya, vaya,/ que si corre María con leves plantas,/ un corrido es lo mismo que una jácara!”<sup>39</sup> (Méndez Plancarte, 1952-2:10). No obstante, en este villancico no se hace mención en ningún momento al hampa ni a los jeques ni a ningún hecho sangriento contra los infieles. Encontramos la razón en el hecho de que celebrándose el nacimiento del Niño Dios, sería incluso ilógica la sola mención de acontecimientos sangrientos. Acaso la única explicación que nos ayude a comprender el porqué del título a este villancico sea la comparación de Sor Juana: ¿se trata efectivamente de un corrido?

En el estribillo apreciamos las siguientes figuras retóricas: la hipérbole: “aunque a más de mil navidades”, es decir, siempre; la anadiplosis<sup>40</sup>, en los versos 5, 6 y 7, en donde la palabra final de cada verso se repite al comienzo del siguiente; la anáfora, que es la repetición de una palabra o frase al inicio de un verso, al inicio de las dos primeras partes del estribillo; la aliteración, al igual que en el villancico anterior, en la sonoridad a-o que se repite en cada verso en las palabras “garbo”, “traigo”, “plato” y “pasto”; el simplece<sup>41</sup> lo apreciamos en el verso “¡vaya de jácara, vaya!”, en donde la construcción gramatical del verso posee cierta simetría, pues comienza y termina igual; notable es la metáfora en los primeros cuatro versos, en donde el yo lírico nos ofrece la jácara, o mejor habría que decir que la ofrece al Niño Dios, como algo digno de un rey, cuando en realidad es un canto de

---

<sup>39</sup> Este es el sexto villancico de los Maitines que se cantaron en 1676, por la Asunción de la Virgen, de la mencionada autora.

<sup>40</sup> Sobre la anadiplosis dice Quintiliano (trad. 1916-2:106) que es cuando “la última palabra de la sentencia que antecede y la primera de la que sigue son frecuentemente una misma”. También se le denomina conduplicación o concatenación, según Romera, “figura que consiste en empezar una cláusula con la voz o expresión final de la cláusula anterior de forma que se encadenen en serie varias de ellas” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-sintacticos/concatenacion-o-conduplicacion>)

<sup>41</sup> Quintiliano (trad. 1916-2:103) dice del simplece que es una figura “cuyos principios y fines son entre sí los mismos.

valientes y villanos: “traigo por plato de corte/ siendo pasto de la villa”; la duplicación<sup>42</sup>, que no es más que la repetición de una palabra la vemos en el verbo “vaya”, que se repite insistentemente en los versos finales; el epíteto, un calificativo cuyo uso da un nuevo matiz a lo expresado, lo vemos en “de buen garbo y lindo porte”. Hay que añadir que, una vez más el estribillo posee una vivacidad mayor a las coplas, aún sin recurrir a las onomatopeyas, pero sí con las exclamaciones y la vivacidad de los versos finales.

En cuanto a las coplas, doce en total, son isosilábicas. El último verso de cada estrofa enlaza con el primero de la siguiente. El primer verso de la primera estrofa es suelto, evidentemente, mientras que los versos intermedios están pareados. Esta norma se cumple hasta la estrofa 11, pues la estrofa final, para cerrar sin dejar el verso suelto al final, rima de modo distinto: el primer verso está enlazado con el último de la estrofa anterior, los tres siguientes son monorrimos y los últimos cuatro son pareados, con el último pareado manteniendo la rima de los tres versos monorrimos. Vista por separado su fórmula métrica sería: -aaabbaa. Esta última estrofa llama poderosamente la atención por el retruécano o conmutación<sup>43</sup> con que el autor da término a la jácara, “*acabose y acabela/ que era de vidrio y quebrela/ acabela y acabose/ que esta va al hielo y quebrose*”. Además, estos últimos versos recuerdan mucho al paralelismo encadenado propio de las cantigas galaico-portuguesas<sup>44</sup> (y de las cuales el villancico tiene una importante herencia, como se comprobará más adelante, en el villancico VI, gallego).

Son de notar los giros tan característicos de los primeros villancicos, los que están registrados en las colecciones de cancioneros de mediados del siglo XV en el Viejo Mundo, y que tienen buen uso en las coplas. La referencia, en la cuarta copla, a la virgen María como una “serrana”, o la mujer que es o viene de la sierra (en la séptima copla el primer verso dice “Miran de sierra nevada”), fue muy cantado en los primeros villancicos: “Y decid, serranicas, eh,/ deste mal si moriré.” o “Soy serranica,/ y vengo d’Estremadura./ ¡Si me valerá ventura!<sup>45</sup>” (Sánchez Romeralo, 1969:448-449). Asimismo en la copla siguiente

<sup>42</sup> Romera la denomina reduplicación, y la define como la “repetición más o menos exacta de una palabra o de algunas unidades de ésta en una frase o verso” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-fonicos/reduplicacion>).

<sup>43</sup> Según Alonso, el retruécano es la “inversión de los términos de una proposición en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste con la anterior” (1975-2:756).

<sup>44</sup> Véase, Sánchez Romeralo (1969:315).

<sup>45</sup> Ambos villancicos pertenecen al *Cancionero de Upsala*, de 1556.

el verso “La bella bien maridada”, es también de vieja usanza: “La bella mal maridada,/ de las más lindas que yo vi,/ acuérdate cuando amada,/ señora fuese de mí.”<sup>46</sup> (Sánchez Romeralo, 1969:448-449).

Entre las figuras retóricas en las coplas, notamos el uso del apóstrofe<sup>47</sup> en el verso “si el Rey me escuchara a mí”, pues el yo lírico se dirige a alguien haciendo un breve paréntesis; también el uso de la prolepsis<sup>48</sup> en la últimas coplas “dejémosle en el portal con principios de romance” y “pues no ha de haber más lances,/ y mi jacarilla vuela”, que en este caso no es más que el anuncio adelantado de que la jácara ha llegado a su fin; la anadiplosis en los versos “valentía en el donaire,/ y donaire en el mirar”, que es, como ya mencionamos, la repetición de la última palabra en un verso al principio del siguiente; la alusión a la gaita gallega en la copla onceava “ya la gaita bailó Gila/ que tocaba Antón Pascual” y a esta suerte de *leixa-prén* gallego-portugués que ya mencionáramos anteriormente, como un modo de terminar la jácara, en que se aprecia el uso del parison o paralelismo<sup>49</sup> al tener toda la estrofa una forma particular en la repetición de los versos, ahora con un orden, ahora con otro: “acabose y acabela”, “acabela y acabose”, “que era de vidrio y quebrela”, “que esta va al hielo y quebrose”, “que esta va al hielo y quebrela”; la metáfora en el verso “nace un bello Benjamín”, y que relaciona al Hijo de Dios con aquél hijo de Jacob, quien fuera, junto a José, su hijo predilecto; la hipérbole en el verso “muerta de amores venía/ la diosa de los amores”, es una exageración que la diosa del amor pueda morir precisamente de amor; y .finalmente la antonomasia, en el mismo verso citado, “la diosa de los amores”, pues Venus es la diosa de los amores, por antonomasia.

<sup>46</sup> Es evidente que la virgen no puede ser “mal maridada”, pero el punto es que el adjetivo admite su antónimo y de tal modo aparece en la jácara. El villancico citado pertenece al *Cancionero del British Museum*, de finales del siglo XV.

<sup>47</sup> Romera define el apóstrofe del modo que sigue: “figura de *pathos* que consiste en un corte en el discurso del orador para invocar con vehemencia a alguien presente o no en el auditorio o a un ser imaginario” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/apostrofe>).

<sup>48</sup> Según Quintiliano, esta figura es más propia de la oratoria: “pero en las causas sirve de mucho la ocupación, que llaman prolepsis, cuando nos adelantamos á hacer la objeción que podían hacernos” (trad. 1916-2:89). Desde luego, la nombramos aquí por ser la única que justifica este “adelantamiento”, no encontramos su equivalente en la retórica poética, si es que la hay, en los textos que tenemos a mano.

<sup>49</sup> Quintiliano denomina a esta figura parison, siguiendo el ejemplo griego, y la define aplicada a la oratoria exclusivamente (trad. 1916-2:111). Romera la denomina paralelismo, y la clasifica en tres tipos, el verbal, el estructural y el semántico (una afecta a las palabras, otra a la sintaxis y el ritmo y la última a las ideas). En nuestro caso nos encontramos ante un ejemplo de paralelismo verbal (y que justamente es el que caracteriza a las cantigas galaico-portuguesas), pues estamos ante una particular forma de repetir las palabras. Véase (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-sintacticos/paralelismo>) para más información al respecto.

En definitiva, este es el villancico más extenso del ciclo, sin embargo mantiene ciertas similitudes con el villancico anterior, como el contraste entre el estribillo y las coplas, no tan marcado como en el caso del primer villancico, con sus llamadas, exclamaciones y onomatopeyas, pero ciertamente notable, en su contraste con las coplas. Sobre los personajes que aparecen en este villancico no tenemos información alguna. Gila y Antón Pascual bien podrían ser personajes inventados y de uso común, o simplemente nombres que se adaptan a las necesidades de la métrica y la rima del texto.

### 2.3. Villancico III, “No hay zagal como Gilillo”

Versión de Stanford	Versión de Hurtado <sup>50</sup>
<b>Estribillo</b>	
No hay zagal como Gilillo, que de uno y otro tonillo nos llena el portal glorioso, y al Niño hermoso divierte con cantares a docenas y a millares y a millares y en esta noche gentil, animando lo pastoril, deja la rústica máscara, toma política brújula, y a todo ruedo se esdrújula de cuantas veces en jácara. Oigan, oigan lo que ha cantado, despuntando de entendido , el pastorcico garrido, el zagalejo chapado. Calle lo bélico, cese lo jácaro; canten armónicos, hagan los céfiros entre los álamos, músicos pájaros a un Rey pacífico líricos cánticos.	No hay zagal como Gilillo, que de uno y otro tonillo nos llena el portal glorioso, y al niño hermoso le divierte con cantares a docenas y a millares, y en esta noche gentil arrimando lo pastoril, deja la rústica máscara, toma política brújula y a todo ruedo se esdrújula de cuantas veces se enjácara, oigan, oigan lo que ha cantado, despuntando de entendido, al pastorcico garrido, al zagalejo chupado, calle lo bélico, cese lo jácaro, canten armónicos músicos pájaros, hagan los céfiros, entre los álamos, a un rey pacífico líricos cánticos.
<b>Coplas</b>	
1	
Calle lo bélico, cese lo jácaro, que lo pacífico solo es lo práctico. Coros angélicos, tonos ceráficos le cantan métricos, y aplausos sáficos.	Calle lo bélico, cese lo jácaro, que lo pacífico, solo es lo práctico.
	2
	Coros angélicos, tonos ceráficos, le cantan métricos y aplausos sáficos.

<sup>50</sup> En la versión de Hurtado sólo aparecen transcritas las letras del estribillo, o sea, el texto de las coplas no aparece transcrito. No obstante, lo copiamos aquí a partir de la enumeración de coplas que transcribe el propio Hurtado en la partitura.

2	3
Humildes céspedes de inculto páramo de dulces músicas son fieles árbitros. Perlas américas lloran sus párpados, cristales líquidos, si no carámbanos.	Humildes céspedes de inculto páramo, de dulces músicas son fieles árbitros.
	4
	Perlas américas lloran sus párpados, cristales líquidos, si no carámbanos.
3	5
Tálamo pérsico deja y pináculo del globo esférico empíreo y máximo. Busca bucólicos pastores cándidos, zagales rústicos, un Dios magnánimo.	Tálamo pérsico deja y pináculo del globo esférico empíreo y máximo.
	6
	Busca bucólicos pastores cándidos, zagales rústicos, un Dios magnánimo.
4	7
Lo climatérico de Adán, mirámoslo ya más benévolo, ya menos trágico. Sin arte química, ya el color pálido de pajas débiles es oro arábigo.	Lo climatérico de Adán mirámoslo ya más benévolo, ya menos trágico.
	8
	Sin arte química ya el calor pálido de pajas débiles es oro arábigo.
5	9
Virtudes sólidas dejen escándalos, gustos quiméricos, si no fantásticos. Suenen los céfiros, entre los álamos, ecos armónicos, plectros jerárquicos.	Virtudes sólidas dejen escándalos, gustos quiméricos, si no fantásticos.
	10
	Suenen los céfiros entre los álamos, ecos armónicos, plectros jerárquicos.
6	11
Floridos vístanse, del mirto al plátano, todos los árboles, del Sur al Ártico. Canten angélicos, ciñendo el tálamo, romances líricos al Niño cándido.	Floridos vístanse del mirto al plátano todos los árboles del sur al Ártico.
	12
	Canten angélicos ciñendo el tálamo romances bíblicos al niño cándido.

### 2.3.1. Propuesta del villancico III, “No hay zagal como Gilillo”

El estribillo es diferente sobre todo al final en ambas versiones: Standford comete errores de transcripción, intercambiando parte de los últimos versos, mientras que Hurtado los presenta divididos por la cesura, haciendo de un verso, dos. Las coplas también son presentadas de modo distinto: Standford transcribe seis coplas de cuatro versos cada una, mientras que en la versión de Hurtado (completada según nuestro criterio y aclarado en la nota 50) transcribe doce coplas de dos versos siempre. Nuestra versión es la siguiente:

Estribillo	
<p>No hay zagal como Gilillo, que de uno y otro tonillo nos llena el portal glorioso, y al Niño hermoso</p> <p>le divierte con cantares, a docenas y a millares, y en esta noche gentil, arrimando lo pastoril,</p> <p>deja la rústica máscara, toma política brújula y a todo ruedo se esdrújula de cuantas veces se enjácara.</p> <p>¡Oigan, oigan lo que ha cantado!, despuntando de entendido el pastorcico garrido, el zagalejo chupado.</p> <p>Calle lo bélico, cese lo jácaro, canten armónicos, músicos pájaros, hagan los céfiros, entre los álamos, a un rey pacífico, líricos cánticos.</p>	
Coplas	
1	2
Calle lo bélico, cese lo jácaro, que lo pacífico sólo es lo práctico.	Coros angélicos, tonos seráficos, le cantan métricos, y aplausos sáficos.
3	4
Humildes céspedes de inculto páramo, de dulces músicas son fieles árbitros.	Perlas américas lloran sus párpados, cristales líquidos, si no carámbanos.
5	6
Tálamo pérsico deja, y pináculo del globo esférico, empiéreo y máximo.	Busca bucólicos pastores cándidos, zagales rústicos, un Dios magnánimo.
7	8
Lo climatérico de Adán mirámoslo, ya más benévolo, ya menos trágico.	Sin arte química, ya el color pálido de pajas débiles es oro arábigo.
9	10
Virtudes sólidas dejen escándalos, gustos quiméricos, si no fantásticos.	Suenen los céfiros entre los álamos, ecos armónicos, plectros jerárquicos.
11	12
Floridos vístanse, del mirto al plátano, todos los árboles, del Sur al Ártico.	Canten angélicos, ciñendo el tálamo romances líricos al Niño cándido.

### 2.3.2. Análisis métrico

Estribillo	
Número de versos:	20
Métrica:	8-8-8-5 8-8-8-9 8-8-8-8 9-8-8-8 11-11-11-11
Arte:	menor y Mayor
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	aabb:ccdD:effe:Ghhg:II--
Ley del acento final:	Agudo en los versos 7 y 8, esdrújulos en los versos 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19 y 20
Número de estrofas:	1 dividida en cuatro partes
Forma estrófica:	Parte 1: dos pareados, parte 2: dos pareados, parte 3: redondilla, parte 4: redondilla, parte 5: tres monorrimos y un verso suelto
Tropos o figuras:	Epíteto, hipérbole, Exclamación, reiteración o duplicación y encabalgamiento
Coplas	
Número de versos:	2 en cada copla, 24 en total
Métrica:	11-11 11-11 11-11, etc.
Arte:	Mayor
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	Sin fórmula precisa
Ley del acento final:	Acento esdrújulo en todas
Número de estrofas:	12
Forma estrófica:	Ninguna conocida
Tropos o figuras:	Hipérbaton, aliteración, epíteto y sinonimia

Hemos decidido dividir el estribillo en partes, una vez más, con fines prácticos. Las dos primeras partes están compuestas por pareados octosílabos, salvo el cuarto verso de la primera parte “y al niño hermoso”, que altera el cómputo silábico al tener sólo cinco sílabas. Las dos partes siguientes son unas redondillas (salvo el detalle del verso “oigan, oigan lo que ha cantado” que es eneasílabo), con la añadidura de que la tercera parte del estribillo está escrita en esdrújulas. La quinta y última sección del estribillo también es esdrújula, de arte mayor y de versos pareados, pero sólo un detalle: de todas las partes, es la única con rima asonante. La métrica total del estribillo es 8-8-8-5-8-8-8-9-8-8-8-8-9-8-8-8-11-11-11-11.

Ahora bien, hay que aclarar por qué decidimos optar por la versión de Hurtado del quinto verso del estribillo y no la de Standford. Y la razón es muy simple: basta con

apreciar qué ocurre en la partitura (pues hay que recordar que ambas versiones son transcripciones de la letra que está en los folios originales de Padilla):

The image shows a musical score for two voices: alto tenor and bajo. The score is written in a single system with three staves. The top staff is for the alto tenor, the middle staff is for the alto tenor, and the bottom staff is for the bajo. The lyrics are: "yal ni-ño her - mo - so le di - vier - te con can - ta - res, a do - ce - nas ya mi - lla - res, ya mi - lla - res, y en es - ta". The music is in a minor key and common time. The alto tenor part has a melodic line with some repetition, while the bajo part has a more rhythmic line with a long note on the final syllable of "cantares".

Imagen 1. Compases 9 al 14 del segundo coro, para alto tenor y bajo, respectivamente, del villancico “No hay zagal como Gilillo” (Hurtado, 1998:54)

Al fijarnos en las partes del segundo coro, encargadas de cantar el texto de los versos tercero al noveno, vemos que las voces superiores repiten el “a millares”, mientras que el bajo, que alarga la duración de la sílaba final de “cantares” con una redonda, alcanza a las otras voces sin repetir el texto.

La repetición de palabras es un recurso muy frecuente en la música. De hecho es frecuente en cada uno de los villancicos del cuaderno que estudiamos, inclusive en la antifona hay repetición de palabras. Por ello nos inclinamos por la versión que presentamos porque la musicalidad del poema y su rima privan sobre la métrica. La repetición de una palabra puede emparejar la cuenta silábica, pero desajusta la rima notablemente. Y si bien la métrica es fundamental para que exista poesía, no menos importante es la rima. Además, tengamos en cuenta que en la época era normal y casi costumbre que se escribieran estrofas de versos amétricos (Navarro Tomás, 1956:279), que no así poemas de versos sueltos. Por esta razón, y por el detalle de repetición de palabras en la partitura, nos decidimos a presentar la estrofa del modo en que lo hicimos.

Otro aspecto que creemos necesario aclarar es la presentación de la parte final en endecasílabos y no pentasílabos, como los hace Hurtado. Lo hacemos así por mantener una coherencia entre los esdrújulos finales del estribillo y los esdrújulos de las coplas: todos son endecasílabos. Hemos decidido mantener la homogeneidad métrica ante todo.

Entre las figuras retóricas del estribillo, es notable el encabalgamiento<sup>51</sup> en los versos “y al Niño hermoso/ le divierte con cantares”, o lo que es decir, una frase que no adquiere completo sentido, sino hasta el verso siguiente; la reiteración o duplicación en “¡oigan, oigan lo que ha cantado!”, que otorga un claro énfasis, reforzado a su vez por la exclamación; la hipérbole en el verso “a docenas y a millares”; y finalmente el epíteto, que apreciamos en todo el estribillo usado con generosidad e incluso con algún exceso: “glorioso”, “hermoso”, “gentil”, “rústica”, “política”, “garrido”, “chupado”, “armónicos”, “líricos”. Y en este juego de epítetos el letrista demuestra la efectividad de su pluma, pues los esdrújulos del estribillo están compuestos también de estos calificativos. Este juego es a su vez puente y en cierta medida anuncio de lo que viene en las coplas que, entendemos, canta Gilillo.

En cambio, en las coplas presenciamos el uso recurrente del hipérbaton<sup>52</sup>, pues casi todas están escritas con un orden sintáctico trastocado, lo cual además, permite que los esdrújulos sean siempre la palabra final en cada verso, esto es claramente perceptible en las coplas 4, 5, 8 y 12, sirva de ejemplo la copla 5 “tálamo pérsico, deja y pináculo/ del globo esférico, empíreo y máximo”; también notamos la presencia de la aliteración, aunque esto puede deberse al simple hecho de que los esdrújulos tienen casi todos la misma terminación<sup>53</sup> “-áco” (“seráfico”, “práctico”, “bucólico”, etc.). Señalamos el recurso, aunque nos inclinamos a creer que no haya sido usado intencionalmente por el letrista, además porque está presente en *casi* todos; y finalmente, la sinonimia<sup>54</sup> en el verso “bucólicos pastores cándidos/ zagales rústicos”, no está de más decir que los tres términos redundan: un pastor es del campo (bucólico y rústico) y es también ingenuo (cándido), por contraposición a la malicia del hombre de ciudad.

<sup>51</sup> Alonso describe el encabalgamiento como un “desacuerdo en una estrofa poética entre la unidad sintáctica y la unidad métrica, y sucede cuando la forma sintáctica excede los límites de un verso y continúa en el siguiente: *Sé que negáis vuestro favor divino / a la cansada senectud*. Hay también encabalgamiento en la partición de las palabras finales del verso: *Y mientras, miserable / mente, se están los otros abrasando*” (1975-2:741).

<sup>52</sup> El hipérbaton “consiste en alterar el orden habitual de las palabras en la frase por razón de la eufonía o del estilo” (Alonso, 1975-2:746).

<sup>53</sup> Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en las palabras esdrújulas no se toma en cuenta la sílaba postónica, de modo que la aliteración no es propiamente “-ico” en “sáfico”, sino “-áco”. Para más información sobre el tema, véase Bello (1835:94)

<sup>54</sup> La sinonimia es la “coincidencia en la significación de dos o más palabras llamadas sinónimas o que tienen igual o parecido significado” (Alonso, 1975-2:757).

Este villancico tiene la particularidad de ser una especie de *tour de force*: los versos de la tercera y quinta parte del estribillo son esdrújulos, y las coplas son todas esdrújulas también, lo que es por demás el recurso principal de este villancico, y un juego con las palabras realmente admirable.

Llama la atención la cesura presente en todas las coplas y los versos esdrújulos del estribillo, cosa que nos recuerda al *Laberinto endecasílabo*, de sor Juana Inés de la Cruz, poema de soberbia belleza con divisiones tripartitas en cada verso y que admite hasta tres lecturas distintas.

El personaje que canta al Niño Dios, Gilillo, al igual que en el villancico anterior, bien puede ser un invento para calzar la rima (Gilillo-tonillo).

#### 2.4. Villancico IV “Pues el cielo se viene a la choza”

Versión de Standford	Versión de Hurtado
Estribillo	
<p>Pues el cielo se viene a la choza,            ¡ande, ande la loca!            Pues lo Eterno ya Niño risueño mira,            ¡ande la gira!            ¡Dése mudanza!            ¡Ande la danza!            Traiga el alcalde Chispilla            los gigantes della,            y las serranas            la danza de las gitanas,            y los Benitos se traírán los tón,            los danzantes de al cordón            caballitos,            y los barrados la danza de las espadas,            y toque Gil            el tamboril,            y venga de la Zarzuela            la castañuela.            Y pues todos se hacen rajás            por el Niño de Belén,            y nosotros también, en cada mudanza,            ¡y ande la danza            y ande la loca!            ¡Tararira,            no tiene el rey tal vida!</p>	<p>Pues el cielo se viene a la choza,            ande la losa,            pues el niño risueño nos mira,            ande la gira.            Pues lo eterno padece mudanza            ande la danza.            Traiga el alcalde Chispilla,            los gigantes de la villa,            y las Serranas,            la danza de las gitanas,            y traiga Antón            los gigantes de Alcorcón,            y los Benitos            se traírán los caballitos,            y los Barradas            la danza de las espadas,            y toque Gil            el tamboril,            y venga de la Zarzuela            la castañuela,            y de Barajas            las sonajas,            y pues todos se hacen rajás            por el niño de Belén,            nosotros también            en cada mudanza,            y ande la danza,</p>

	y ande la losa, y ande la gira, <i>tararira, tararira,</i> <i>no tiene el Rey tal vida.</i>
Coplas	
1	
Cálcense pluma los pies y toda danza se aliste, que aunque no es Corpus Criste, el Criste de Corpus es.	Cálcense plumas los pies y toda danza se aliste, que aunque no es el Corpus Criste, el Criste del Copus es.
2	No es menos florido mes este diciembre que el mayo, desnude el zagal el sayo pues hoy el invierno expira, <i>tararira, tararira,</i> <i>no tiene el Rey tal vida.</i>
No es menos florido mes este diciembre que el mayo: desnude el zagal el sayo, pues hoy el invierno espira.	
3	2
La gitana travesura bailó vestida de armiño, y por las rayas del Niño nos dijo nuestra ventura.	Entraron los gigantones querellosos y corridos que, aunque los ven tan crecidos, no les han puesto calzones.
4	A sus sentidas razones dijo Bras que es estudiante, también el niño es gigante y tierna faja le gira, <i>tararira, tararira,</i> <i>no tiene el Rey tal vida.</i>
Celebraron la hermosura de una luna siempre llena, con quien son, por lo morena, los rayos del sol mentira.	
5	3
La danza de las espadas, muy preciada de ligera, llenó de polvo la esfera y el baile de cuchilladas.	La gitana travesura bailó vestida de armiño, y por las rayas del niño nos dijo nuestra ventura, celebraron la hermosura de una luna siempre llena, con quien son, por lo morena, los rayos del sol mentira, <i>tararira, tararira,</i> <i>no tiene el Rey tal vida.</i>
6	
Volvió con más sosegadas armas cada cual zagal, porque la paz del portal hizo de la espada lira.	
7	4
Entraron los gigantones querellosos y corridos, que aunque los ven tan crecidos, no les han puesto calzones.	Alcorcón de sus ollejos, hizo una danza de cuenta, y quiso poner en venta, del infante los pucheros, y uno de los forasteros dijo como un Salomón nuestro barro de Alcorcón ha ser de cristal ya aspira, <i>tararira, tararira,</i> <i>no tiene el Rey tal vida.</i>
8	
A sus sentidas razones, dijo Bras, que es estudiante: “También el Niño es gigante y tierna faja le gira”.	
9	5
Alcorcón de sus olleros hizo una danza de cuenta, y quiso poner en venta del Infante los pucheros.	La danza de las espadas muy preciada de ligera, llenó de polvo la esfera y el baile de cuchilladas,

10	volvió con más sosegadas armas cada cual zagal, porque la paz del portal hizo de la espada lira, <i>tararira, tararira,</i> <i>no tiene el Rey tal vida.</i>
Y uno de los forasteros dijo: “Como u va lo mon, nuestro barro de Alcorcón a ser de cristal ya aspira”.	
11	6
Los caballitos en danza entraron con sus corvetas; ellos iban con soletas y los jinetes con lanza.	Los caballitos en danza entraron en sus corbetas, ellos iban con soleta y los jinetes con lanzas, al buey del portal en chanza uno de ellos le picó, y el aldalsante sacó de cada golpe una tira, <i>tararira, tararira,</i> <i>no tiene el Rey tal vida.</i>
12	
Al buey del portal, en chanza, uno de ellos le picó, y él al danzante sacó de cada golpe una tira.  ¡Tararira, no tiene el rey tal vida!	

#### 2.4.1. Propuesta del villancico IV “Pues el cielo se viene a la choza”

Ambas versiones son bastante disímiles entre sí. Standford comete muchos errores de transcripción y orden, al punto de dejar versos ininteligibles al lector, y nunca copia la vuelta al final de cada copla, cosa que Hurtado sí hace (nosotros también conservamos la vuelta por ser parte de la estructura del villancico, coincidimos plenamente con su criterio). Standford no copia completos los versos del estribillo, y los que copia, llegan a tener en ocasiones errores de transcripción notorios, estos errores se repiten incluso con más gravedad en las coplas, que además presenta el investigador con una numeración totalmente distinta a la de Hurtado. La versión de Hurtado tampoco es del todo precisa, a nuestro juicio: hay alguna que otra palabra que no se adecúa al contexto, o simplemente no existe. Hemos intentado solucionar todos esos problemas de la mejor manera en la versión que presentamos a continuación:

Estribillo		
<p>Pues el cielo se viene a la choza,            ¡ande, ande la losa!            Pues el Niño risueño nos mira,            ¡ande, ande la gira!            Pues lo Eterno padece mudanza,            ¡ande, ande la danza!</p> <p>Traiga el alcalde Chispilla,            los gigantes de la villa,            y las serranas,            la danza de las gitanas,            y traiga Antón,            los danzantes de Alcorcón,            y los Benitos,            se traerán los caballitos,            y los Barradas,            la danza de las espadas,            y toque Gil            el tamboril,            y venga de la Zarzuela            la castañuela,            y de Barajas            las sonajas.</p> <p>Y pues todos se hacen rajas            por el Niño de Belén,            nosotros también            en cada mudanza,            ¡y ande la danza!,            ¡y ande la losa!,            ¡y ande la gira!,            ¡tararira, tararira,            no tiene el Rey tal vida!</p>		
Coplas		
1	2	3
<p>Cálcense plumas los pies            y toda danza se aliste,            que aunque no es el Corpus Criste,            el Criste de Corpus es.            No es menos florido mes            este diciembre que el mayo,            desnude el zagal el sayo            pues hoy el invierno expira.            ¡Tararira, tararira,            no tiene el Rey tal vida!</p>	<p>Entraron los gigantones            querellosos y corridos,            que, aunque los ven tan crecidos,            no les han puesto calzones.            A sus sentidas razones,            dijo Bras, que es estudiante:            “También el Niño es gigante            y tierna faja le gira”.            ¡Tararira, tararira,            no tiene el Rey tal vida!</p>	<p>La gitana travesura            bailó vestida de armiño            y por las rayas del niño            nos dijo nuestra ventura.            Celebraron la hermosura            de una luna siempre llena,            con quien son, por lo morena,            los rayos del sol mentira.            ¡Tararira, tararira,            no tiene el Rey tal vida!</p>
4	5	6
<p>Alcorcón, de sus ollereros,            hizo una danza de cuenta,            y quiso poner en venta,            del Infante, los puchereros.            Y uno de los forasteros            dijo como un Salomón,            “nuestro barro de Alcorcón            a ser de cristal ya aspira”.</p>	<p>La danza de las espadas,            muy preciada de ligera,            llenó de polvo la esfera            y el baile de cuchilladas.            Volvió con más sosegadas            armas cada cual zagal,            porque la paz del portal            hizo de la espada lira.</p>	<p>Los caballitos en danza            entraron con sus corvetas,            ellos iban con soletas            y los jinetes con lanza.            Al buey del portal, en chanza,            uno de ellos le picó,            y él al danzante sacó            de cada golpe una tira.</p>

¡Tararira, tararira, no tiene el Rey tal vida!	¡Tararira, tararira, no tiene el Rey tal vida!	¡Tararira, tararira, no tiene el Rey tal vida!
---	---	---

### 2.4.2. Análisis métrico

Estribillo	
Número de versos:	31
Métrica:	10-6-10-6-10-6 8-8-5-8-5-8-5-8-5-8-5-5-8-5-5-4 8-8-5-6-5-5-5-8-7
Arte:	Mayor y menor
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	Pareados y monorrimos
Ley del acento final:	Acento agudo en los versos 3, 4, 5 y 8
Número de estrofas:	1 dividida en tres partes
Forma estrófica:	Ninguna conocida
Tropos o figuras:	Perífrasis, hipérbole, exclamación, onomatopeya, duplicación, anáfora y polisíndeton
Coplas	
Número de versos:	6 en cada copla, 60 en total
Métrica:	8-8-8-8-8-8-8-8-7
Arte:	Menor
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	abbaaccdd-
Ley del acento final:	Acento agudo en los versos 1, 4 y 5 (copla 1); y 6 y 7 (de las coplas 4, 5 y 6, respectivamente)
Número de estrofas:	6
Forma estrófica:	Décima (con imperfecciones de metro y rima)
Tropos o figuras:	Explicación, metáfora, metonimia, onomatopeya, antonomasia, epíteto, duplicación, retruécano y oxímoron

La alternación de versos con conjunción (“pues”) y versos con verbos de movimiento (“¡ande!”) le da un dinamismo particular al estribillo. Dinamismo que es casi danza (no olvidemos que los villancicos no sólo eran cantados: también se bailaban). En este estribillo se combina, como no lo hemos visto en los villancicos anteriores, la fórmula métrica con el *ritmo* de la palabra. Las líneas con la conjunción “pues”, de carácter pausado y pasivo (el yo lírico contempla: “pues el cielo se viene a la choza”), son de diez sílabas, mientras que aquellas en las que hay verbo (y verbo de movimiento además), sólo tienen seis sílabas, y son más activas (pues el yo lírico ordena y exclama: “¡ande, ande la losa!”),

generando un contraste en la extensión métrica y la duración de la pronunciación. Nótese además que los tres primeros versos hexasílabos son exclamativos, lo que afianza y aviva tal sensación rítmica. Es necesario observar que consideramos calificar esta particularidad (el contraste de versos largos y cortos, de la contemplación y la exclamación, del yo lírico pasivo y activo) como *rítmica* en tanto ocurre un contraste de varios elementos que formalmente tienen expresión en una sucesión versos de arte mayor, decasílabos, y de arte menor, hexasílabos; bajo ningún concepto estamos haciendo referencia a la rítmica propia de la poesía (es decir, los pies rítmicos), que tiene que ver con los acentos, y que está relacionada con la extensión de las sílabas de la métrica grecolatina. Asunto que, además, será desarrollado debidamente en el siguiente capítulo del presente trabajo.

Asimismo creemos necesario valorar la importancia de este contraste con que inicia este villancico, que por su hechura, no nos atrevemos a decir que haya sido compuesto por el letrista sin intención hacerlo. Y ya que consideramos este contraste como algo hecho a voluntad del autor, también deberíamos considerarlo, por su elocuencia, un elemento retórico. Ahora bien, no conocemos sino figuras retóricas que permiten el juego con las palabras, ya sea aumentándolas, disminuyéndolas, comparándolas, oponiéndolas, etc. En este caso, estamos en presencia de algo más grande: el juego entre palabras que tienen cierto contraste, un modo de expresarlas también contrastante (el decir llano y la exclamación) y una disposición de tales elementos en una estructura opuesta formalmente. No podemos dejar de considerar esto como un elemento retórico, aunque admitimos no poder clasificarlo debidamente. La elocuencia de este estribillo queda entonces apreciada como algo que no puede pasar desapercibido al investigador y al lector atento, del mismo modo que el contraste entre el estribillo y las coplas en los villancicos precedentes.

Hemos dividido el estribillo en tres partes para hacer notar el leve cambio que hay internamente. Ya hemos mencionado la notable cualidad *rítmica* de los primeros seis versos. Y si estos versos equivalen al inicio de la danza, los siguientes dieciséis versos son la presentación de los “bailarines”. En la primera parte se exclama “¡ande la danza!”, en esta se pide a los bailarines que “vengan” y “traigan”. Cual si se tratara de una fiesta, vienen a celebrar no sólo personajes relacionados a lo divino, sino también a lo profano: gigantes, gitanas, caballos y espadas; tamboriles, castañuelas y sonajas. La métrica aunque

más estable, sigue manteniendo un poco el contraste, esta vez entre pentasílabos y octosílabos. La sección final tiene forma de cierre, y repite los versos iniciales a modo de enlace, para terminar con la cantinela “¡tararira, tararira,/ no tiene el Rey tal vida!”, que será la vuelta que se repetirá al final de cada copla, recurso que además ya habíamos visto en el villancico “¡Alto, zagales!”. Finalmente, la rima está ordenada casi enteramente por pareados, salvo al final de los 31 versos encontramos tres monorrimos (“barajas”-“sonajas”-“rajas”)

Las figuras retóricas encontradas en el estribillo son: la perífrasis<sup>55</sup> en “el cielo se viene a la choza”, no se trata de que se esté cayendo el cielo realmente, ni de un diluvio (sería entonces una metáfora), sino que es una forma indirecta de decir que es Dios quien desciende al pesebre; el polisíndeton<sup>56</sup>, que es la repetición de una misma conjunción (Alonso 1975-2:754) en los versos “¡y ande la danza!/ ¡y ande la loza!/ ¡y ande la gira!”; la hipérbole en el primer verso, pues, después de todo, “el cielo se viene a la choza” nos proporciona una imagen desmedida; la onomatopeya, que en este caso no imita la realidad (como el “tapalatán” imita al tamboril) sino que se trata de la palabra hecha sonoridad: “tararira, tararira”.; la duplicación en los primeros versos, “¡ande, ande la losa!”; la anáfora, que es la repetición de una palabra al inicio de cada verso, en “¡y ande la danza!/ ¡y ande la losa!/ ¡y ande la gira!”; y finalmente la exclamación, en los versos citados “¡ande!”.

Las coplas, seis en total, están compuestas de diez versos octosílabos cada una (incluida la vuelta), a excepción del verso final, del estribillo, que es heptasílabo<sup>57</sup>. A partir del segundo verso, todos están agrupados por pareados de rima consonante. Los versos

---

<sup>55</sup> Dice Romera de la perífrasis que “consiste en utilizar más palabras de las necesarias para expresar algo que sólo necesita unas pocas o una sola. [...] Quintiliano distingue dos tipos, el eufemístico y el decorativo, y añade que puede ser fácilmente considerado un defecto” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/perifrasis-o-circunloquio>). El propio Quintiliano dice “porque todo lo que con más brevedad puede darse a entender y se muestra con el adorno más difusamente, es *perifrasis*, a quien en latín se le ha dado el nombre de *circumlocutio*, no acomodado en realidad para significar una virtud del lenguaje. Pero así como cuando se hace con gracia se llama *perifrasis*, así cuando da en vicioso se llama *perissología*, esto es, *lenguaje superfluo*” (trad. 1916-2:79).

<sup>56</sup> El polisíndeton es, según Alonso (1975-2:754) “repetición de una misma conjunción al principio de cada miembro de una frase o de los términos de una enumeración”

<sup>57</sup> Este verso final “no tiene el Rey tal vida” podría ser octosílabo como el resto, pero para ello habría que añadir una diéresis (no tiene...), y ninguna de las versiones que tenemos a mano lo señala así. Por ello, dejamos el defecto tal como está.

cuarto y quinto repiten la rima del primer verso, mientras que el octavo sirve de enlace para la vuelta del estribillo. Este esquema se repite sin excepción en todas las coplas.

Las coplas se desenvuelven como un divertimento, cada una presenta un personaje (de los ya anunciados en el estribillo), y cada uno hace algo en particular. Esto es una figura denominada *expolición*<sup>58</sup>, la cual es cierta repetición, incluso más desarrollada de algo ya mencionado. Al inicio se preparan los pies para el baile, seguidamente llegan los gigantes, que, en la voz de Bras, el estudiante, son comparados al Niño, quien también es un gigante. La tercera copla da paso a la gitana y su danza, quien lee la ventura de los hombres en las líneas de la mano del Dios nacido (“y por las rayas del niño/ nos dijo nuestra ventura”). De notable gracia es la imagen de la gitana comparada con la luna. La cuarta copla muestra una danza en la que se aprecian los olleros de Alcorcón. Asimismo en la copla siguiente apreciamos cómo una danza de espadas termina convirtiéndose en una de liras. Ya en la copla final vemos entrar, dando saltos, a los caballitos de los Benitos, y sus jinetes con lanzas en mano. Los jinetes pican al buey del portal con sus lanzas y, en respuesta, este “al danzante sacó/ de cada golpe una tira”.

Además de la *expolición*, las figuras retóricas que encontramos en las coplas son las siguientes: la metáfora, en los versos “la gitana travesura/ bailó vestida de armiño”, es decir, vestida de blanco; la metonimia<sup>59</sup>, que en general es la designación de algo por otro nombre, la vemos en el verso “y por las rayas del niño/ nos dijo nuestra ventura”, hay que entender que las rayas del niño son las líneas de la mano que lee la gitana; la onomatopeya, que no es sino la vuelta del estribillo que aparece en todas las coplas “tararira, tararira”; la antonomasia en los versos “Alcorcón, de sus olleros/ hizo una danza de cuenta”, Alcorcón es un pueblo Español<sup>60</sup>, la referencia es a los alfareros de esa localidad, no a la localidad en

<sup>58</sup> Romera la define como “repetir en el siguiente verso la misma idea que se ha expresado en el anterior, pero con palabras diferentes, constituyendo una imagen distinta pero de significado idéntico”, y además, la emparenta con el paralelismo semántico, en tanto se trataría de una repetición de ideas. (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/paralelismo-semntico-expolicion-o-conmoracion>). Quintiliano dice “y no sólo se amontonan las palabras, sino también los conceptos, que vienen a ser unos mismos” (trad. 1916-2:107).

<sup>59</sup> Dice Alonso sobre la metonimia: “tropo definido por los latinos como *nominis pro nomine positio*, o sea designación de una cosa con el nombre de otra cuando se trata de *causa a efecto* (*vive de su trabajo*), de *continente a contenido* (*se tomó una copa de jerez*), de *materia a objeto*, de *signo a cosa significada*, etc.” (1975-2:750-751).

<sup>60</sup> Hay que añadir que es reconocido por su alfarería, de modo que la alusión a los “olleros de Alcorcón” no es para nada gratuita. Para más información consúltese (<http://es.wikipedia.org/wiki/Alcorc%C3%B3n>)

sí, también está presente la antonomasia en el verso “y uno de los forasteros/ dijo como un Salomón”, es decir, como un sabio, y asimismo en el verso “la danza de las espadas/ [...] llenó de polvo la esfera”, es decir, el mundo, y que, cabe añadir, es una hipérbole que se pueda llenar el mundo de polvo danzando; el epíteto lo apreciamos en los versos “a sus sentidas razones”, “tierna faja” y “la gitana travesura”; la duplicación la apreciamos en la vuelta del estribillo, pues se repite la onomatopeya “tararira”; el retruécano, que como habíamos mencionado, es la repetición de una frase pero con los elementos que la componen intercambiados, se aprecia en los versos “que aunque no es el Corpus Christe,/ el Christe del Corpus es; y para finalizar, es de notar el oxímoron en el verso “también el Niño es gigante”, evidentemente su grandeza es otra.

A diferencia de los villancicos anteriores, este no tiene un contraste tan marcado entre el estribillo y las coplas, si bien las últimas parecen más un desarrollo del primero.

### 2.5. Villancico V (romance) “Oid, zagales, atentos”

Versión de Standford	Versión de Hurtado
<b>Romance</b>	
<p>Oid, zagales, atentos, que al tono de los muchachos quise apurar punto y letra, y ambos salieron aguados.</p>	<p>Oid zagales atentos, que al tono de los muchachos, quise apurar punto y letra y ambos salieron aguados.</p>
<p>Por lo duro del estilo no dirán que tiro cantos, que son tiernas como el agua las seguidillas de hogaño.</p>	<p>Por lo duro del estilo, no dirán que tiro cantos, que sin tiernos como el agua las seguidillas de Ogaño.</p>
<b>Estribillo</b>	
<p>El Zagal que ha nacido perlas derrama. ¡Agua va, que las llueven sus ojos! Pero a mares las vierten, dándola a pajas. ¡Agua va!</p>	<p>El zagal que ha nacido perlas derrama, agua va que las llueven sus ojos, pero a mares las vierten dándola a pajas, agua va.</p>
<b>Responsión</b>	
	<p>El zagal que ha nacido perlas derrama, agua va que las llueven sus ojos, pero a mares las vierten dándola a pajas, agua va.</p>

Coplas	
1	
Llore el Sol, y la Aurora dejen que ría, (¡agua va!) de su boca de perlas, que este llanto ha nacido de aquella risa.	Llore el sol, y la aurora dejen que ría, agua va, de su boca de perlas que este llanto ha nacido de aquella risa.
2	
Hace el aire a mi Niño que llore y sienta (¡agua va!) que me anega su llanto; no me digan que es cosa de aire su queja.	Hace el aire a mi niño que llore y sienta, agua va, que me anega su llanto, no me digan que es cosa de aire su queja.
3	
La Segunda Persona baja sin duda, (¡agua va!) que se vierte la gloria, pues el cielo ha acertado de Tres la Una.	La segunda persona baja sin duda agua va, que se vierte la gloria, pues el cielo ha acertado de tres la una.
4	
Si el hacer bien a todos trae por oficio, (¡agua va!), que me llena de bienes. ¡Oh, bien haya la Madre que le ha parido!	Si el hacer bien a todos trae por oficio, agua va, que me llena de bienes, o bien, ¡Ay!, a la madre que lo ha parido.
5	
Si se precia de fino, tenga cuidados, (¡agua va!), que se anega de penas, y es delito en quien ama tener descanso.	Si se precia de fino tenga cuidado, agua va, que se anega de penas, y es delito quien ama tener descanso.
6	
Si le afligen los deudos, viva y descanse, (¡agua va!), que mejora de vida pues que ya tiene el hombre quien por él pague.	Si le afligen los deudos, viva y descanse, agua va, que mejora de vida, pues ya tiene el hombre quien por él pague.
7	
Una Madre que ha sido más que los oros, (¡agua va!), de la fuente de gracia, cómo a un Niño tan lindo puso de lodo?	Una madre que ha sido más que los oros, agua va, de la fuente de gracia, como a un niño tan lindo puso de lodo.
8	
De los barro quebrados de la inocencia, (¡agua va!), que se vierte su dicha; hace un Niño pucheros la Nochebuena.	De los brazos quebrados de la inocencia, agua va, que se vierte su dicha, hace un niño pucheros la Noche Buena.

### 2.5.1. Propuesta del villancico V (romance) “Oíd zagales atentos”

Standford no reconoce la tercera estrofa como el estribillo: evidentemente no posee la estructura de romance de las dos estrofas anteriores, detalle que Hurtado sí señala. Standford agrupa los versos con poco oído para la rima, en tanto Hurtado sí lo hace así. Nuestra versión es la siguiente:

Romance	
¡Oíd, zagales, atentos!, que al tono de los muchachos quise apurar punto y letra, y ambos salieron aguados.  Por lo duro del estilo no dirán que tiro cantos, que son tiernas como el agua las seguidillas de hogaño.	
Estribillo	
El Zagal que ha nacido perlas derrama, ¡agua va!, que las llueven sus ojos, pero a mares las vierten, dándola a pajas.	
Coplas	
1	2
Llore el sol, y la aurora dejen que ría, ¡agua va! de su boca de perlas, que este llanto ha nacido de aquella risa.	Hace el aire a mi Niño que llora y sienta, ¡agua va!, que me anega su llanto, no me digan que es cosa de aire su queja.
3	4
La Segunda Persona baja sin duda, ¡agua va! que se vierte la gloria, pues el cielo ha acertado de Tres la Una.	Si el hacer bien a todos trae por oficio, ¡agua va!, que me llena de bienes. ¡Oh, bien haya la Madre que le ha parido!
5	6
Si se precia de fino, tenga cuidado, ¡agua va!, que se anega de penas, y es delito en quien ama tener descanso.	Si le afligen los deudos, viva y descanse, ¡agua va!, que mejora de vida, pues que ya tiene el hombre quien por él pague.
7	8
Una Madre que ha sido más que los oros, ¡agua va!, de la fuente de gracia, ¿cómo a un Niño tan lindo puso de lodo?	De los brazos quebrados de la inocencia, ¡agua va!, que se vierte su dicha, hace un Niño pucheros la Nochebuena.

### 2.5.2 Análisis métrico

Estribillo	
Número de versos:	11
Métrica:	8-8-8-8 8-8-8-8 12-10-12
Arte:	menor y Mayor

Rima:	Asonante o imperfecta
Fórmula:	-a-a -a-a B-B
Ley del acento final:	Ninguna
Número de estrofas:	3
Forma estrófica:	Romance de dos estrofas y un terceto
Tropos o figuras:	Metáfora, exclamación, hipérbole, hipérbaton o paréntesis, antanacsis y epíteto
Coplas	
Número de versos:	24 versos, 3 en cada copla
Métrica:	12-10-12
Arte:	Mayor
Rima:	Asonante o imperfecta
Fórmula:	ABA CDC, etc.
Ley del acento final:	Ninguna
Número de estrofas:	8
Forma estrófica:	Terceto
Tropos o figuras:	Metáfora, paréntesis, hipérbole, exclamación, antanacsis, parison, sinestesia y prosopopeya

El romance funciona como introducción del villancico, e incluso cabría preguntarse si el estribillo no pudiera formar parte de las coplas, pues mantiene la misma forma: la de un terceto de arte mayor. Además, hay que notar el cambio que ocurre a nivel narrativo entre el romance y el estribillo y que no ocurre entre el estribillo y las coplas: en el romance vemos al yo lírico llamando a los zagales y excusándose por la factura de sus cantos que salieron contrahechos por la prisa, mientras que en el estribillo y asimismo en las coplas vemos algo totalmente distinto: un narrador impersonal. Esto sin hablar de la diferencia formal entre el romance y el estribillo y la similitud que hay en cambio entre este último y las coplas. Esta observación nos mueve a la reflexión ¿no tendría incluso más sentido si el romance funcionara como estribillo, y todos los tercetos, incluido el estribillo, fueran las coplas?

Las figuras retóricas que encontramos en el romance y el estribillo son: la metáfora, en el verso “el Zagal que ha nacido perlas derrama”, son lágrimas evidentemente; la exclamación, en todos los “¡agua va!” del estribillo y las coplas; uno que llama mucho la atención es la antanacsis<sup>61</sup>, en el verso “por lo duro del estilo/ no dirán que tiro cantos”,

<sup>61</sup> La antanacsis es definida por Quintiliano como “la contraria significación de una misma palabra” (trad. 1916-2:109), mientras que Romera la define como “Juego de palabras en el que se repiten las mismas palabras pero con significados distintos” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/atanacsis>) y aún la relaciona con la anfibología “doble sentido de una palabra a la que se le

en donde se juega con la doble significación de la palabra “cantos”, pues el yo lírico hace mención de las seguidillas de antaño (hogaño), y menciona la dureza de tal estilo, no obstante, aunque el estilo es muy duro, no podemos reprocharle que tire cantos, y es aquí donde se evidencia el juego de palabras: con los cantos bien puede referirse a las canciones como a las piedras (canto rodado) que, en última instancia, son “tiernas como el agua” las seguidillas de antaño; la hipérbole usada en la imagen del Niño, que llora sin parar, un mar de lágrimas: “¡agua va!, que las llueven sus ojos,/ pero a mares las vierten”; el “¡agua va!” es un inciso que ocurre no sólo en el estribillo, sino en todas las coplas, y no es propiamente un hipérbaton, sino un paréntesis<sup>62</sup>, pero en tanto altera el orden discursivo, otorgándole profundidad a las imágenes y metáforas de cada estrofa, hemos decidido arriesgarnos a tomar la licencia de denominar este inciso (de carácter exclamativo, además) como una suerte de hipérbaton, como lo vemos claramente en el estribillo, citado aquí sin ese *paréntesis exclamativo*:

El Zagal que ha nacido perlas derrama,  
las llueven sus ojos  
pero a mares las vierten, dándola a pajas.

Que no es lo mismo si la leemos con el inciso en su lugar:

El Zagal que ha nacido perlas derrama,  
¡agua va!, que las llueven sus ojos  
pero a mares las vierten, dándola a pajas.

No dejamos de notar el uso de los verbos de movimiento, ya señalados anteriormente, y de los cuales Sánchez Romeralo da una buena explicación, en ese inciso precisamente. Hasta ahora es casi una constante en los villancicos que todo *viene*, todo *anda*, todos *traen*, todo *va*. “¡Agua va!” es una exclamación cuya gracia ahonda y le da unidad a todo el villancico, pues recordemos el romance, “las seguidillas de hogaño” “son tiernas como el agua”, y esa ternura es ya gracia que va de copla en copla, “¡agua va!”, empapando cada verso y cada imagen con una belleza más honda de la que cada copla, por sí misma, sin esa exclamación, ya tiene.

---

puede dar más de una interpretación; es recurso estilístico cuando se usa voluntariamente para exhibir el ingenio, como ocurre en el conceptismo, que lo tiene por uno de sus tropos preferidos; es vicio estilístico si es involuntario y provoca ambigüedad pecando contra la precisión” (<http://retorica.librodenotas.com/index.php?id=53>). Si el recurso aquí es involuntario y, por lo tanto, vicioso, no lo discutiremos. Baste nuestra opinión al respecto: creemos que está bien usado.

<sup>62</sup> Entre las distintas clases de hipérbole que nombra Quintiliano, sólo está la anástrofe, que es la inversión del orden natural de las palabras. Asimismo Romera, quien tampoco hace menciones al paréntesis como una alteración del orden discursivo.

Las figuras retóricas que más llaman la atención son la antanacласis, en los versos “hace el aire a mi Niño que llora y sienta/ [...] no me digan que es cosa de aire su queja” y “si le afligen los deudos, viva y descanse,/ [...] pues que ya tiene el hombre quien por él pague”, en el primer caso la ambigüedad está en el término *aire*, pues el Niño llora por el aire que sopla (suponemos que por el frío de la brisa nocturna), y entonces nuevamente vemos al yo lírico decir “no me digan que es cosa de aire su queja”, la ambigüedad reside en que el aire puede referirse tanto a la brisa que hace llorar al Niño como a la nadería o banalidad de que se queje sin razón; en el segundo ejemplo, se juega con la palabra *deudos*, cuya ambigüedad está en que puede significar tanto deuda como pariente; el parison o paralelismo sintáctico está presente en todas las coplas: hay similitud en la estructural, pues todas las coplas no sólo son isosilábicas, que es lo de menos, sino que están elaboradas siguiendo el mismo patrón; también llama la atención la sinestesia en el verso “¡agua va!, que se vierte la gloria”: se vierte el agua, pero no la gloria; la prosopopeya<sup>63</sup> en el verso “llora el sol, y la aurora dejen que ría”, que no es más que la humanización, y que aquí la apreciamos en el astro que llora y la aurora que ríe, si bien aquí el proceso es casi inverso, pues el sol que llora es el Niño, mientras que la aurora que ríe es la que se alegra por su nacimiento; la metáfora la apreciamos en los versos “de su boca de perlas”, “se anega de penas” y “los brazos quebrados de la inocencia”, las cuales refieren la belleza de la boca del Niño, el sentir dolor y el hecho de que los bebés tienen los brazos siempre doblados, respectivamente; finalmente ya señalamos el paréntesis del “¡agua va!” que se repite en todas las coplas, que además es una exclamación.

## 2.6. Villancico VI (gallego) “Si al nacer o miniño”

Versión de Standford	Versión de Hurtado
Estribillo	
Si al nacer, o Minino se hiela, por miña fe, que lo proba la terra. Si a la neve o Minino se abrasa, por miña fe, que ya fogo no palla.	Si al nacer o miniño se yela, por miña fe que lo proba la terra. Si al nacer o miñiño se abrasa, Por miña fe quejas fogo na palla.

<sup>63</sup> Sobre este recurso, dice Quintiliano “aún son más atrevidas, y como dice Cicerón, de más alma las ficciones de las personas, que se llaman prosopopeyas. Porque no sólo varían la oración primorosamente, sino que también la avivan” (trad. 1916-2:91). Por otra parte, Romera la define del modo siguiente, comparándola con la personificación “atribuir cualidades humanas a seres inanimados o irracionales. Muy empleado por los fabulistas” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/personificacion-o-prosopopeya>)

Si o fogo tiritá, mas si a neve queima, si o Solciño chora, e sua Mai le enjeita, por miña fe, que lo proba la terra.	Si o fogo tiritá, máis si a neve queima, si o solsiño chora, e sua mai le enjeita, por miña fe que lo proba la terra.
Coplas	
1	
Si en as pallas tiritá o Minino, préstale pouco nacer Soleciño. ¡Ay!	Si en a palla tiritá o miniño, préstale pouco nacer solesiño. Ay. (Bis) <sup>64</sup>
2	
Si a la risa del alba sollouza, Préstale pouco que nazca la aurora. ¡Ay!	Si la risa del alba sollouza, préstale pouco que nasca la aurora. Ay. (Bis)
3	
Si su mesmo calor no le vale, préstale pouco que un boy me le abahe. ¡Ay!	Si su mesmo calor no len vale préstale pouco que un boy me le abalie. Ay. (Bis)
4	
Si me chora el amor peroliñas, váleme mais que venir de las Indias. ¡Ay!	Si me chora el amor peroliñas váleme mais que venir de las Indias. Ay. (Bis)
5	
Si a la terra se abaixa la gloria, válenme mais que a riqueza da frota. ¡Ay!	Si a la terra se abaija la gloria, váleme mais que a riqueza da froita. Ay. (Bis)
6	
Si en a palla o Minino se deita, válenme mais que lo trigo das eras. ¡Ay!	Si en a palla o miniño se deita, váleme mais que o trigo das eras. Ay. (Bis)
7	
Si los ángeles baixan tan cedo, yo apostaré que es en baixo lo celo. ¡Ay!	Si los ángeles baixan tan cedo, yo apostaré que es en baijo lo celo. Ay. (Bis)
8	
Si de noite o Solciño relumbra, yo apostaré que ha nacido la Luna. ¡Ay!	Si de noite o solsiño relumbra, yo apostaré que ha nacido da luna. Ay. (Bis)
9	
Si no medio da noite amanece, yo apostaré que jamás anochece. ¡Ay!	Si no medio da noite amanece, yo apostaré que jamás anochece. Ay. (Bis)
10	
Si o Solciño se mostra garrido, quérole ben, pois me quita lo frío. ¡Ay!	Si o solsiño se mostra garrido, quérole ben pois me quita lo frío. Ay. (Bis)
11	

<sup>64</sup> La anotación entre paréntesis es de Hurtado

Si o Pastor corderiño suspira, quérole ben, pois balando nos silba. ¡Ay!	Si o pastor corderiño suspira, quérole ben pois balando nos silba. Ay. (Bis)
12	
Si o Cordeiro ha nacido na terra, quérole ben por la paz que nos deixa. ¡Ay!	Si o cordeiro ha nacido na terra, quérole ben por la paz que nos deixa. Ay. (Bis)
Responsión	
Si al nacer o Minino se huela, ¡Ay! por miña fe, que lo proba la terra.	Si al nacer o miniño se yela, por miña fe que lo proba la terra, Ay.

### 2.6.1. Propuesta del villancico VI (gallego) “Si al nacer o miniño”

El criterio con que transcriben este villancico tanto Hurtado como Standford no es muy distinto. El primero separa el estribillo en dos partes mientras que el otro lo copia en una sola estrofa. Hurtado incluye entre paréntesis la aclaratoria del bis, de carácter netamente musical (pues lo que es bis en música, en poesía aparece ineluctablemente escrito dos veces), lo mismo hay que decir sobre la responsión, pues Hurtado la incluye siempre en los villancicos en que la hay, pero que obedece a criterios musicales más que poéticos. En cuanto a la escritura misma de las palabras, sí hay un poco más de diferencia, y eso debido a que hay que tener en cuenta que lo que transcriben ambos investigadores no es ya ni siquiera el español antiguo, sin normas precisas de ortografía, sino una aproximación desde este idioma a la sonoridad del gallego de la época. No obstante, el sentido del texto en ambas versiones es muy similar, aunque no del todo, y en ambos casos es totalmente entendible, cosa que, a fin de cuentas es una de las más importantes para poder nosotros realizar las comparaciones y los análisis necesarios de las letras. Nuestra versión es la que sigue:

Estribillo
Si al nacer, [i]o miniño[!], se yela, por miña fe que lo proba la terra. Si al nacer, [i]o miniño[!], se abrasa, por miña fe quejas fogo na palla. Si o fogo tiritita, mas si a neve queima, si o Solciño chora, e sua mai le enjeita, por miña fe, que lo proba la terra.
Coplas

1	2
Si en a palla tiritita, [i]o miniño[!], préstale pouco nacer soleciño. ¡Ay!	Si a la risa del alba sollouza, préstale pouco que nazca la aurora. ¡Ay!
3	4
Si su mesmo calor no len vale, préstale pouco que un boy me le abalie. ¡Ay!	Si me chora el amor peroliñas, váleme mais que venir de las Indias. ¡Ay!
5	6
Si a la terra se abaixa la gloria, váleme mais que a riqueza da froita. ¡Ay!	Si en a palla, [i]o miniño[!], se deita, váleme mais que lo trigo das eras. ¡Ay!
7	8
Si los ángeles baixan tan cedo, yo apostaré que es en baixo lo celo. ¡Ay!	Si de noite o Solciño relumbra, yo apostaré que ha nacido da luna. ¡Ay!
9	10
Si no medio da noite amanece, yo apostaré que jamás anochece. ¡Ay!	Si o Solciño se mostra garrido, quérole ben, pois me quita lo frío. ¡Ay!
11	12
Si o pastor corderiño suspira, quérole ben, pois balando nos silba. ¡Ay!	Si o Cordeiro ha nacido na terra, quérole ben por la paz que nos deixa. ¡Ay!

### 2.6.2. Análisis métrico

Estribillo	
Número de versos:	7
Métrica:	10-11-10-11-12-11-11
Arte:	Mayor
Rima:	Asonante o imperfecta
Fórmula:	AABBCCA
Ley del acento final:	Ninguna
Número de estrofas:	1
Forma estrófica:	Séptima
Tropos o figuras:	Parodia, anáfora, oxímoron, hipébaton o paréntesis y exclamación
Coplas	
Número de versos:	3 en cada copla, 36 en total
Métrica:	10-11-1
Arte:	Mayor
Rima:	Asonante o imperfecta
Fórmula:	AA-
Ley del acento final:	Ninguna

Número de estrofas:	12
Forma estrófica:	Pareados
Tropos o figuras:	Parodia, exclamación, oxímoron, paradoja y parison

Hurtado comenta que la letra imita el habla y acento de los gallegos y añade seguidamente que podría tratarse de una canción galaico-portuguesa (1998:23). Lo primero es cierto, lo segundo lo ponemos en duda. La característica principal de la poesía galaico-portuguesa, a nivel formal, es la del *leixa-prén*, o paralelismo encadenado, que consiste en repetir los versos impares con palabras similares, y luego en la estrofa siguiente comenzar con los versos pares de la estrofa anterior. Sirva de ejemplo esta cantiga galaico-portuguesa de Don Denis:

    Mi madre bonita:  
    voy a la bailía  
            del amor.

    Mi madre loada:  
    voy a la bailada  
            del amor.

    Voy a la bailía  
    que hacen en la villa,  
            del amor.

    Voy a la bailada  
    que hacen en la casa,  
            del amor.<sup>65</sup>

Se nota claramente que el villancico que analizamos no está construido con el esquema del *leixa-prén* (o “deja y toma”, como se traduce el término); sin embargo, debemos señalar que la cantiga citada repite exactamente la misma frase al final de cada estrofa, a modo de estribillo. El “del amor”, una frase corta y que completa al poema, se convierte incluso en una suerte de *leitmotiv*. Nuestro villancico sí tiene esta característica: después de cada estrofa viene el lamento “¡ay!”. Su repetición incansable no le da peso al poema ni lo sumerge en honduras dramáticas, al contrario, realza la ligereza y sencillez de la forma. Por esta razón, decidimos presentarlo con sangría, pues en todas las cantigas que vimos suele estar así.<sup>66</sup> Ciertamente que nuestro villancico no está compuesto al estilo de

<sup>65</sup> El fragmento fue extraído de *Poesía amorosa galaicoportuguesa de la Edad Media* (Bernárdez, 2005:20).

<sup>66</sup> Véase, para tal fin, el texto *Poesía amorosa galaicoportuguesa de la Edad Media*, (Bernárdez, 2005).

las cantigas galaico-portuguesas en el sentido de que no se utilizan los versos pares de una copla para iniciar la siguiente, no obstante, las coplas siempre presentan la misma estructura paralelística (de hecho el parison o paralelismo verbal es una de las figuras presente en este gallego), y es por tal motivo que decidimos usar la sangría, pues aún hay cierto parentesco.

En cuanto al estribillo, tenemos que señalar que, si bien es cierto que métrica y estructuralmente se diferencia de las coplas, temáticamente se asemeja: parecieran, coplas y estribillo, ser una unidad casi indivisible, si no fuera porque están separadas por la necesidad de la forma.

Veamos las figuras retóricas tanto del estribillo como de las coplas: llama la atención que todas las coplas inician con un “si” condicional<sup>67</sup>, como también que el inicio del segundo verso es el mismo cada tres coplas: “préstale pouco” las tres primeras, “váleme mais” las tres siguientes, “yo apostaré” las otras tres, y “quérole ben” las tres últimas: el que inician así todos los versos nos dice que estamos ante un paralelismo o parison (aunque no ante una cantiga galaico-portuguesa, como ya dijimos); asimismo, esa constante del segundo verso cada tres coplas, más el “si” condicional con que inician los versos son una anáfora; la parodia<sup>68</sup> es otra de las figuras presentes en este villancico, y acaso el más importante, pues todo es imitación del acento galaico-portugués; la paradoja<sup>69</sup> la observamos en los versos “si pastor corderiño suspira,/[...] balando nos silba”, en la que la figura se forma por la unión de dos premisas que son contradictorias: el pastor-cordero que bala-silba; el oxímoron en el verso del estribillo “si o fogo tiritá, mas si a neve queima”, es decir, “si el fuego tiritá, si la nieve quema”, del mismo modo en los versos de las coplas “si

---

<sup>67</sup> Sobre el uso de esta y otras conjunciones en el villancico, véase Sánchez Romeralo (1969:184).

<sup>68</sup> Sobre la parodia, un recurso que no menciona Quintiliano, dice Romera: “Imitación burlesca de una obra literaria o del estilo de un autor”, y más adelante añade: “Por otra parte, existe un tipo de parodia que se realiza en una mixtura de latín y léxico romance, el llamado **latín macarrónico**” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/parodia>). No cuenta la imitación del modo de hablar del gallego, del negro o del indio entre las parodias, sino la de autores y obras. Pero los latinajos de Sor Juana bien podrían valer como parodias escritas en latín macarrónico, de manera que, basados en ese ejemplo, hacemos extensiva la definición, aplicándola a la imitación “burlesca” del modo de hablar, en este caso, del gallego.

<sup>69</sup> Quintiliano tampoco cuenta la paradoja como una figura, no obstante, Romera además la denomina endíasis, antilogía, y la define como “Expresión apotegmática o sentenciosa de un enunciado en forma contradictoria” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/paradoja-antilogia-o-endiadiis>)

de noite o Solciño relumbra” y “si no medio da noite amanece”, lo que quiere decir “si de noche el Solcico relumbra” y “si a medianoche amanece”, respectivamente: es evidente la unión de términos opuestos; la hipérbaton, en el inciso “¡o miniño!”, en el estribillo y, finalmente, la exclamación tanto en esos incisos como en los “¡ay!” a lo largo de todas las coplas.

## 2.7. Villancico VII (romance, calenda) “De carámbanos el día”

Versión de Stanford	Versión de Hurtado <sup>70</sup>
Coplas (romance)	
1	
De carámbanos el día viste y compone los campos, desflorando la esmeralda por que salga lo escarchado.	De carámbanos el día viste y compone los campos, desflorando la esmeralda, porque salga lo escarchado.
2	
El cristal que se divide recoge, a fuerza de embargos, para que brille en sus ondas uno y otro pasamano.	El cristal que se divide recoge a fuerza de embargos, para que brille en sus ondas, uno y otro pasamano.
3	
No es por lisonja la gala divisa del color blanco, sino por lo azul de un cielo que lo va menospreciando.	No es por lisonja la gala divisa del color blanco, sino por lo azul de un cielo que lo va menospreciando.
4	
Esta Niña graciosa, cuyo vientre soberano nos ha de dar esta noche a un Dios que va encarnado.	Esta es la niña graciosa cuyo vientre soberano nos ha de dar esta noche a un Dios que va de encarnado.
5	
Caminad, Virgen y Madre, le dice el esposo casto, que la carga es peregrina y vuestro mayor descanso.	Caminad virgen y madre le dice el esposo casto que la carga es peregrina y vuestro amor descanso.
6	
El oriente de Belén no podrá llamarse ocaso, que es el fin de este camino y principio a un bien tan alto.	El oriente de Belén no podrá llamarse ocaso, que es el fin de este camino y principio a un bien tan alto.
7	
Moved el paso a una dicha. No por gozar del regalo que lleváis con vos, Señora, caminéis tan paso a paso.	Moved el paso a una dicha, no por gozar del regalo que lleváis con vos señora camináis tan paso a paso.

<sup>70</sup> En la edición de Hurtado este es el primer villancico del ciclo, no el séptimo.

8	
Obligada con el ruego da nueva envidia a los prados, y derretida la nieve la rinden sus alabastros.	Obligada con el ruego da nueva envidia a los prados, y derretida la nieve le rinden sus alabastros.
Estribillo	
Y los cielos, al verla, benévolos, con tiernos cánticos la celebran, formando sus dísticos perlas al tálamo que Belén le dedica, honorífico, a un Dios magnánimo.	Y los cielos al verla benévolos con tiernos cánticos, la celebran formando sus dísticos, perlas al tálamo que Belén le dedica honorífico a un Dios magnánimo.

### 2.7.1. Propuesta del villancico VII (romance, calenda) “De carámbanos el día”

Las dos versiones son casi idénticas, nuestra versión no se aleja de las propuestas anteriores:

Coplas (romance)	
1	2
De carámbanos el día viste y compone los campos, desflorando la esmeralda porque salga lo escarchado.	El cristal que se divide, recoge, a fuerza de embargos, para que brille en sus ondas uno y otro pasamano.
3	4
No es por lisonja la gala, divisa del color blanco, sino por lo azul de un cielo que lo va menospreciando.	Esta es la niña graciosa cuyo vientre soberano nos ha de dar esta noche a un Dios que va de encarnado.
5	6
Caminad, Virgen y Madre, le dice el esposo casto, que la carga es peregrina y vuestro mayor descanso.	El oriente de Belén no podrá llamarse ocaso, que es el fin de este camino y principio a un bien tan alto.
7	8
Moved el paso a una dicha, no por gozar del regalo que lleváis con vos, Señora, caminéis tan paso a paso.	Obligada con el ruego da nueva envidia a los prados, y derretida la nieve le rinden sus alabastros.
Estribillo	
Y los cielos al verla, benévolos, con tiernos cánticos la celebran, formando sus dísticos, perlas al tálamo,	

que Belén le dedica, honorífico, a un Dios magnánimo.
--

### 2.7.2. Análisis métrico

Coplas	
Número de versos:	32
Métrica:	8-8-8-8
Arte:	menor
Rima:	Asonante o imperfecta
Fórmula:	-a-a -a-a, etc.
Ley del acento final:	Acento agudo en el verso 1 de la copla 6
Número de estrofas:	8
Forma estrófica:	Romance
Tropos o figuras:	Metáfora, metonimia, epíteto, encabalgamiento y paradoja
Estribillo	
Número de versos:	6
Métrica:	10-5-10-5-10-5
Arte:	Mayor
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	-AA-AA
Ley del acento final:	Acento esdrújulo en todos los versos
Número de estrofas:	1
Forma estrófica:	Ninguna conocida
Tropos o figuras:	Prosopopeya, epíteto y antonomasia

Este villancico tiene dos particularidades a nivel formal. La primera es que el orden está invertido en este villancico: primero las coplas, luego el estribillo. La segunda es que las coplas son, estructuralmente, un romance. Otra característica del estribillo es que complementa a modo de comentario al romance. Mientras las coplas nos hablan del viaje de la Virgen a Belén, el estribillo nos muestra cómo los cielos al verla la celebran. Llama la atención el hecho de que este villancico incluya el subtítulo “calenda”. Al respecto, en el *Tratado del Oficio Divino, y las rúbricas para rezar conforme al Breviario Romano*, que contiene las reformas realizadas por el Papa Urbano VII en el siglo XVII, se hace una clara referencia al término (1649:336): “[en] la vigilia del Nacimiento del Señor se tiene particular devoción de decir la Calenda, que es la lición del Martirologio con toda solemnidad

[sic]: lo que he visto en la santa Iglesia de Cuenca [...], que siempre la canta el señor Obispo, teniendo todos los del Coro velas encendidas”.

Las coplas, en romances perfectos, tratan básicamente dos imágenes o temas, por así decirlo: la de la nieve, que hace brillar “uno y otro pasamano”, y que al final se derrite, rendida al paso de la Virgen (copla 8), y precisamente la Virgen, que es el segundo personaje, que va hacia Belén llevando en sí al hijo de Dios (copla 4).

Las figuras retóricas de las coplas son: el encabalgamiento del verso “de carámbanos el día/ viste y compone los campos”, pues la frase no culmina su sentido sino hasta la línea siguiente; la metáfora, que se aprecia en la imagen del invierno que acaba con el verdor para cubrir todo de escarcha: “desflorando la esmeralda/ porque salga lo escarchado”; la metonimia, en el verso “desflorando la esmeralda”, pues el verdor propio de la naturaleza se extingue con la llegada del invierno; notamos la paradoja en el verso “caminad, Virgen y Madre”, pues aunque tal es la condición de María, su misterio es precisamente ese: la paradoja; vemos también la metonimia en el verso “da nueva envidia a los prados”, que asociamos al verdor con que resurge, luego del invierno, la primavera: da nuevo *verde* a los prados, homenaje que rinde la naturaleza a esta mujer siempre virgen y casta, siempre pura y limpia, como la primavera; finalmente el uso de los epítetos se notan en los versos “niña graciosa”, “vientre soberano” y “esposo casto”.

Las figuras retóricas presentes en el estribillo son las siguientes: la prosopopeya, en el verso “y los cielos al verla, benévolos”, evidentemente que hay una humanización; a esta figura hay que añadirle a su vez la antonomasia, pues “los cielos” que ven a María con benevolencia no sería otra cosa que la cohorte angélica; finalmente son de notar el uso de epítetos en los versos “tiernos cánticos” y “Dios magnánimo”.

Aunque se nota el cambio que hay entre los romances y el estribillo (del romance en las coplas a los esdrújulos del estribillo y del ambiente de invierno que se rinde ante la llegada de María a las cohortes celestes que la observan y celebran) el villancico mantiene siempre una unidad, más allá de tal cambio, gracias al lirismo del conjunto que es siempre constante.

## 2.8. Villancico VIII (negrilla) “¡Ah, siolo Flasiquillo!”

Versión de Standford	Versión de Hurtado
<b>Estribillo</b>	
<p>-¡Ah, siolo Flasiquillo!          -¿Qué manda, siol Tomé?          -¿Tenemo tura trumenta          templarita cum consielta?          -Si siolo ven, poté          avisa voz a misé,          que sa lo moleno ya          cayendo de pula risa          y muliendo por baila.          -¡Llámalo, llámalo aplisa!          que ha veniro lo branco ya,          y lo Niño aspelando sa,          y se aleglala          ha ha ha ha,          con la zambambá          ha ha ha ha,          con lo guacambé,          con lo cascabé.          -Sí, siñolo Tomé,          repicamo lo rabé          y a la panderetillo Antón          bailalemo' lo' negro al son.</p>	<p>-¡Ah, siolo Flasiquiyo!,          -¿qué manda siol Tomé?,          -¿tenemo tura trumenta,          templarita cum cunsielta?          -sí siolo, ben poré          avisá vosa micé,          que sa lo moleno ya,          cayendo de pula risa          y muliendo pol baylá.          Llámalo, llámalo aplisa,          que ha veniro lo blanco ya          y lo niño aspelando sá,          y se aleglala, ha, ha, ha,          con lo zambambá,          con lo guacambé,          con lo cascabé,          sí siñolo Tomé          repicamo lo rabé,          y a la panderetilyo Antón          baylalemo lo neglo al son.          Tumbucutú, tumbucutú,          y toquemo pasito,          no pantemo a lo niño Sesú.</p>
	<b>Responsión</b>
<p>¡Tumbucutú, cutú, cutú,          y toquemo pasito, querito!          ¡Tumbucutú!          ¡No pantemo a lo Niño Jesús!</p>	<p>Tumbucutú, cutú, cutú,          y toquemo pasito, querito,          tumbucutú, cutú, cutú,          no pantemo a lo niño Sesú.</p>
<b>Coplas</b>	
<b>1</b>	
<p>Turu neglo de Guinea          que venimo combirara:          Adé tlae su criara,          Mungla ve con su liblea;          y plu que lo branco vea          que Re branco nos selvimo,          con vaya Adé un lamo, plimo,          y halemo a lo Niño: “¡Bu!”</p>	<p>Turu neglo de Guinea          que venimo cumbirara          ha de tlaé su criara,          mun glave con su liblea,          y pluque lo branco vea,          que re branco nos selvimo          con vayal de untamo plimo          y le alemo a lo niño ¡Buh!</p>
<b>2</b>	
<p>De mérico y cilujano          se vista Minguel aplisa,          pues nos cula Jesuclisa          las helilas con su mano.          Baile el canario y villano,          más no pase pol detrás          de mula que da la ¡zas!,          de toro que dirá “Mu”.</p>	<p>De mérico y cilujano          se vista Mingel aplisa,          pues nos cula Sesuclisa          las helilas con su mano,          bayle el canario y villano,          más no pase pol detlás          de mula que da la zás,          de toro que dirá ¡mú!.</p>

3	
Antonilo con su sayo, que tlujó re Puelto Rico, saldrá vestiro re mico, y Mínguel re papagayo; y cuando llegue a adorayo, al Niño le diré así: “Si tú llora pol mí, yo me aleglamo’ pol Tú”	Antoniyo con su sayo, que tlujó re Puelto Rico, saldrá vestiro re mico y Mínguel de papangayo, y cuando yegue adorayo, al niño le dirá así: si tu yolamo pol mí, yo me aleglamo pol tú.

### 2.8.1. Propuesta del villancico VIII (negrilla) “¡Ah, siolo Flasiquillo!”

Dado el hecho de que las negrillas son las letras en que se imita los giros y el hablar de los negros esclavos de la época colonial, es comprensible que ambas versiones sean muy disímiles, y es que estamos ante un caso similar al del villancico VI, el gallego “Si al nacer o miniño”. En el estribillo, lo que puede ser una repetición de palabras propia de la pluma del compositor y no del letrista es leído de distinta manera en la versión de cada investigador. Hurtado suele suprimir estas repeticiones cuando es evidente que son de carácter musical y no un recurso poético. Standford, por el contrario, anota las repeticiones. Hurtado incluye la responsión en el texto, una repetición casi exacta de los últimos cuatro versos del villancico. No obstante, la versión de Standford incluye algo muy importante que Hurtado no anota del todo: los guiones de diálogo, ellos son clave para informar al lector que hay una conversación y quién es el que habla.

Ya que la grafía de las palabras en ambas versiones es muy distinta, nos decidimos por la más clara. Nuestra versión del texto es la siguiente:

Estribillo
-¡Ah, siolo Flasiquillo! -¿Qué manda, siol Tomé? -¿Tenemo tura trumenta, templarita cum consielta? -Sí siolo, ven poré, avisa vosa Micé, que sa lo moleno ya cayendo de pula risa y muliendo por bailá. -¡Lámalo, llámalo aplisa! que ha veniro lo branco ya, y lo Niño aspelando sa,

<p>y se aleglala, ¡ja ja ja ja!,  con la zambambá, ¡ja ja ja ja!,  con lo guacambé,  con lo cascabé.  -Sí, siñolo Tomé,  repicamo lo rabé  y a la panderetillo, Antón,  bailalemo lo neglo al son.</p> <p>¡Tumbucutú, cutú, cutú,  y toquemo pasito, pasito!  ¡Tumbucutú, cutú, cutú!  ¡No pantemo a lo Niño Sesú!</p>	
<b>Coplas</b>	
1	2
<p>Turu neglo de Guinea  que venimo cumbirara  ha de tlaé su criara,  mun glave con su liblea,  y pluque lo branco vea,  que re branco nos selvimo,  con vayal de untamo plimo  y alemo a lo Niño “¡Bú!”</p>	<p>De mérico y cilujano  se vista Minguel aplisa,  pues nos cula Sesuclisa  las helilas con su mano.  Baile el canario y villano,  más no pase pol detlás  de mula que da la ¡zas!,  de toro que dirá “¡Mú!”.</p>
3	
<p>Antonillo con su sayo,  que tlujo re Puelto Rico,  saldrá vestiro re mico,  y Minguel re papagayo;  y cuando llegue a adorayo,  al Niño le dirá así:  “Si tú llolamo pol mí,  yo me aleglamo pol Tú”</p>	

### 2.8.2. Análisis métrico

<b>Estribillo</b>	
Número de versos:	24
Métrica:	7-7-8-8-7-8-8-8-8-8-9-9-10-10-6-6-7-8-9-9 9-10-9-10
Arte:	Mayor y menor
Rima:	Asonante o imperfecta
Fórmula:	No hay
Ley del acento final:	Acento agudo en los versos
Número de estrofas:	1 dividida en dos partes
Forma estrófica:	Ninguna conocida
Tropos o figuras:	Parodia, exclamación, onomatopeya, hipérbole, duplicación y eco
<b>Coplas</b>	
Número de versos:	8 en cada copla, 24 en total
Métrica:	8-8-8-8-8-8-8

Arte:	menor
Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	abbaacc-
Ley del acento final:	Acento agudo en los versos 8 (de la copla 1) 6, 7 y 8 (de las coplas 2 y 3)
Número de estrofas:	3
Forma estrófica:	Octavilla
Tropos o figuras:	Parodia, exclamación y onomatopeya

Podríamos considerar este villancico como el más festivo de todo el ciclo. En él, los negritos sólo desean una cosa: bailar y celebrar la llegada del Niño. Y a tal punto que los versos están salpicados de ruidos y de risas. Y es precisamente la risa, en el estribillo, la que admitimos fue un serio problema a la hora de decidir si copiarla según la versión de Standford:

y se aleglala  
ha ha ha ha,  
con la zambambá  
ha ha ha ha,

O según la versión de Hurtado, que suprime una de las cuatro risas y la que acompaña el verso siguiente:

y lo niño aspelando sá,  
y se aleglala, ha, ha, ha,  
con lo zambambá,  
con lo guacambé

¿La risa ocurre una o dos veces? ¿Son tres “ha”, o son cuatro? ¿Forman parte de un verso o van escritas aparte? Y lo más importante: ¿esa repetición es obra del letrista o del compositor? Es evidente que es necesario ver qué ocurre en la partitura:

lan - do sá, y sea - le - gla - lá, ha ha, ha ha, con lo zam - bam - bá, ha ha, ha ha, ha ha, ha ha, ha ha, con lo

lan - do sá, y sea - le - gla - lá, ha ha, ha ha, con lo zam - bam - bá, ha ha, ha ha, ha ha, con lo

Imagen 2: compases 42 al 51 del estribillo del villancico “¡Ah, siolo Flasiquillo!”, para tiple, alto, tenor y bajo, respectivamente. (Hurtado, 1998:106).

Como se ve, todas las voces repiten el texto, de modo que no podemos deducir si es un recurso poético o sólo musical, si es un recurso del letrista que el compositor conservó, o si es de la propia pluma de Padilla. Además, dado que la métrica del estribillo es poco uniforme, no podemos tomar una decisión tajante al respecto. Sin embargo, la transcripción de este villancico realizada por Stevenson, el tercer investigador que mencionamos al inicio de este trabajo, puede dar algunas luces sobre cómo solucionar esta dificultad (que hemos tratado casi a ciegas y usando nuestro propio criterio como único argumento). Veamos la versión de los versos problemáticos en la transcripción de Stevenson (1974:79)

y lo niño aspelandosa  
y se aleglala ha ha ha ha  
con lo zambamba ha ha ha ha  
con lo guacambe con lo cascave

La versión de la letra por Stevenson concuerda con lo que ocurre en la partitura: hay dos risas compuestas por tetrasílabos. Evidentemente esa concordancia no es suficiente para decir que las decisiones de Standford o Hurtado sean erradas, pero representan para nosotros suelo suficientemente firme para decidirnos a presentarlas del mismo modo, y no como las presenta Standford, pues no es agradable visualmente y tampoco es de mucho sentido que un verso sea simplemente “ha ha ha ha” (aunque no negamos que sea posible, no hay modo de saberlo). Tampoco la manera en que la presenta Hurtado, sin repetir la risa: ya vimos que musicalmente ocurre (y tampoco negamos que sea posible, pues puede ser una repetición a capricho del compositor). ¿Cómo sabe Hurtado que el verso es realmente así? Tan sólo intentamos fijar nuestra posición, dejando aún el tema abierto.

Otro elemento a tener en cuenta es el de la métrica: es evidente que las decisiones que tomemos respecto a la presencia de la risa y su repetición influyen en el cómputo silábico del estribillo. De hecho, el fragmento de Stevenson antes citado, presenta un orden distinto. Sin embargo, debido a que el estribillo tiene la peculiaridad de ser un diálogo y los versos no tienen una rima constante (son casi siempre sucesiones monorrimos pero sin ningún orden, sin llegar a ser verso libre) es que consideramos que la métrica fija y con rima exacta es algo que puede tener muchas lecturas, y la nuestra, aunque la hemos justificado, no puede tomarse, como ya dijimos, como definitiva.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Premisa que, nos adelantamos a suponer, argüirá el lector exigente con el resto de las propuestas que planteamos.

Otro elemento que complejiza nuestra lectura del estribillo es la responsión, que es réplica de los últimos cuatro versos del estribillo. Es curioso el planteamiento que hace Standford y el propio Hurtado respecto a lo que está escrito en la partitura. Las tres versiones difieren entre sí:

Versión de Standford	Versión de Hurtado	Versión del texto en la partitura
¡Tumbucutú, cutú, cutú, y toquemo pasito, querito! ¡Tumbucutú! ¡No pantemo a lo Niño Jesús!	Tumbucutú, tumbucutú, y toquemo pasito, no pantemo a lo niño Sesú.	Tumbucutú, cutú, cutú, y toquemo pasito, pasito, tumbucutú no pantemo a lo Niño Sesú
<b>Responsión</b>		
_____	Tumbucutú, cutú, cutú, y toquemo pasito, querito, tumbucutú, cutú, cutú, no pantemo a lo niño Sesú.	Tumbucutú, cutú, cutú, y toquemo pasito, querito, tumbucutú, cutú, cutú, no pantemo a lo niño Sesú.
<b>Cómputo silábico</b>		
9-10-5-10	9-7-10	9-10-5-10
<b>Responsión</b>		
_____	9-10-9-10	9-10-9-10

Para comenzar, Standford no incluye la responsión en el estribillo, pero los cuatro versos finales del estribillo coinciden con lo que plantea Hurtado en su edición de la partitura. Lo curioso es que su propia versión del texto difiere de lo que, al pie de la letra aparece en las partituras revisadas por él mismo. Si la responsión es una repetición de los últimos cuatro versos, ¿por qué Hurtado plantea unos versos tan distintos de la responsión? No hay ningún verso heptasílabo en la responsión, cuyos versos además son bastante parejos (9-10-9-10, respectivamente). Creemos, por tanto, que su propuesta de los cuatro últimos versos del estribillo no es la correcta, pero aún más, que la versión que se nos ofrece en la partitura tampoco es fiel. Creemos que el compositor ha decidido omitir el “cutú, cutú” que aparece en el primero de esos cuatro versos, y que mantiene el cómputo silábico estable, pues si se cuentan las sílabas de lo que muestra la partitura el resultado no es parejo (9-10-5-10). Por ello decidimos agregar la repetición, en aras de un mejor equilibrio:

¡Tumbucutú, cutú, cutú,  
y toquemo pasito, pasito!  
¡Tumbucutú, cutú, cutú!  
¡No pantemo a lo Niño Sesú!

Ahora bien, esta no ha sido la única intervención del compositor en el texto. Si se atiende al segundo verso tanto de los cuatro del estribillo como de la responsión, se notará

que en el estribillo reza “y toquemo pasito, pastito”, mientras que en la responsión hay un pequeño cambio: “y toquemo pasito, querito”. Como la responsión es un elemento exclusivamente musical (no hay letras en las que la responsión sea un momento del villancico), atribuiremos ese ligero cambio, que a fin de cuentas no altera el cómputo silábico del verso, al compositor.

Decidimos presentar el estribillo en dos partes, pues el texto nos lo sugiere claramente: la primera parte es un diálogo entre dos negros esclavos: Flasiquillo y Tomé, mientras que la segunda es la imitación del toque de los instrumentos (por la onomatopeya, inferimos que de tambores) que celebran al Niño Jesús. Responsión del estribillo que es ya el inicio de la fiesta de la que hablan los dos esclavos: “repicamo lo rabé/ y a la panderetillo, Antón,/ bailalemo lo neglo al son”.

Entre las figuras retóricas del estribillo, la principal es la parodia (en la imitación jocosa del hablar de los esclavos, y que es usada no sólo en el estribillo, sino en el villancico completo, desde luego) ; seguidamente la onomatopeya , en los versos: “ha ha ha ha” y “tumbucutú”, ejemplos de la recurrencia de esta figura que en su sencillez llena de alegría los versos; luego tenemos la hipérbole en el verso “y muliendo por bailá”; la duplicación en los versos “llámalo, llámalo aplisa”, así como en “tumbucutú, cutú, cutú” (que además se repite exacto dos versos después), y del que habría que decir además que es un eco<sup>72</sup>, pues vemos cómo se repite sólo el final de la onomatopeya y finalmente la exclamación, que aparece en las llamadas, las risas, las onomatopeyas y los imperativos.

En cuanto a las coplas, las tres están en perfectos versos octosílabos y con el mismo esquema de rima siempre: el primer verso tiene idéntica rima a los versos cuarto y quinto; los siguientes seis versos se agrupan en tres pareados, y sólo el último verso tiene siempre la misma rima “bú”-“mú”-“Tú”. La fórmula sería abbaacc-; el verso libre siempre tiene la misma terminación en cada copla.

Las figuras retóricas presentes en las coplas son: la parodia, como ya dijimos anteriormente; la onomatopeya y la exclamación nuevamente en los “¡bú!” “¡mú!” y

---

<sup>72</sup> El eco no es una figura retórica, evidentemente, pero Octavio Paz la señala como un recurso propio de la poesía (1982:83): “Irving A. Leonard dedica un divertido capítulo de su libro sobre la Nueva España a los certámenes poéticos y enumera alguna de las particularidades del verso barroco: los ecos (‘si el alto Apolo la *sagrada agrada*... de veloz tiempo en la *jornada nada*’) [...]Por doble contacto de la estética neoclásica y la romántica, una enamorada de la corrección y la otra de la espontaneidad, es costumbre desdeñar a estos juegos. Crítica injusta: son recursos legítimos de la poesía”

“¡zas!”, así como el “¡Tú!” que aparecen al final de cada copla. Reconocemos que hay versos que fueron difíciles de entender, y de hecho hay uno que permanece ininteligible para nosotros, sólo pudimos entenderlo ligeramente en el contexto: “con vaval de untamo plimo”, así como algunas frases sueltas “cumbirara” y “mun glave”. Nuestra comprensión del villancico sólo es posible a grandes rasgos: no podemos entenderlo completamente palabra por palabra.

Nuestra lectura de las coplas entonces queda transida por ese obstáculo. No obstante logramos comprender, a grandes rasgos, lo que ocurre en ellas: hay que resaltar que es notable la presencia del disfraz en: en la primera vemos a los negros sirviéndose del color blanco (al parecer usando sábanas blancas) y asustando al Niño; en la segunda vemos a San Miguel vestido de médico, ya que Jesús cura las heridas con su mano; y finalmente en la tercera vemos a un Antonillo disfrazado de mico y Minguel (inferimos que se trata del arcángel Miguel) vestido de papagayo.

Intercambio, integración y disfraz, este villancico es muestra esencial del mestizaje del Nuevo Mundo en donde la tradición de los maitines no excluye a los negros esclavos disfrazados, ni a gitanas danzantes o gigantes<sup>73</sup>. Ante la pregunta que se realiza Octavio Paz sobre cómo han debido de sonar estas palabras, exclamaciones y onomatopeyas en una catedral novohispana, respondemos que no es sino la fiesta barroca, la posibilidad de conjugar todas las diferencias y variedades en un solo resultado, la que hace posible joyas como esta.

## 2.9. Villancico IX (de los reyes) “¡Albricias, pastores!”

Versión de Standford	Versión de Hurtado
Estribillo	
¡Albricias, pastores, escuchad nuevas mejores! ¡Albricias zagales! Estas sí que son novedades, que a la vista de un Infante animoso y obediente, hoy ha rendido el Oriente la plaza más importante.	Albricias pastores escuchad las nuevas mejores, albricias zagales estas sí que son novedades, que a la vista de un infante, animoso y obediente, hoy ha rendido el oriente la plaza más importante.

<sup>73</sup> De hecho Nelissa Caram en sus comentarios a los villancicos por Juárez Echenique (2004:15) dice “sin duda el momento más festivo de todo el ciclo es este villancico, en que los niños del coro se presentaban con las caras pintadas de negro para cantar, bailar y hablar como negritos que llevan su música y su alegría al niño *Jesú*”

Coplas	
1	
¡Víctor el gigante Niño! Las fieras de Arabia prisioneras de sus ojos, nos han dado buenas pascuas. Rindan muy en hora buena lo altivo de sus murallas a lo humilde de un pesebre y a lo débil de unas pajas.	Víctor el gigante niño, que las fuerzas del Arabia prisioneras de sus ojos, nos han dado buenas pascuas.
2	2
Su homenaje y hora buena consagran las torres altas, y presumirán de estrellas si les pone Dios las plantas. Rica munición de perlas de dos ojos se dispara. Amor da la batería: no hay resistencia que valga.	Rinda muy enhorabuena lo altivo de sus murallas, a lo humilde de un pesebre y a lo débil de unas pajas.
	3
Desembócese la noche, pierda el cieno la montaña, resuene el aire alegrías, ponga el cielo luminarias. Parle un trompeta luciente, y al presidio del alcázar con nueva luz les informa, con rayos de paz les habla.	Sus homenajes lucientes consagre las torres altas, y presumirán de estrellas si les pone Dios las plantas.
	4
Tres gentiles castellanos al primer aviso marchan para entregar a su dueño el corazón y la plaza. El tesoro de sus Indias envía gozosa el alba, por que aprenda a ser riqueza de la que un pesebre guarda.	Rica munición de perlas de sus ojos se dispara, amor de la batería no hay resistencia que valga.
	5
Tres gentiles castellanos al primer aviso marchan para entregar a su dueño el corazón y la plaza. El tesoro de sus Indias envía gozosa el alba, por que aprenda a ser riqueza de la que un pesebre guarda.	Desembócese la noche, pierda el ceño la montaña, resuene el aire alegrías, ponga el cielo luminarias.
	6
Tres gentiles castellanos al primer aviso marchan para entregar a su dueño el corazón y la plaza. El tesoro de sus Indias envía gozosa el alba, por que aprenda a ser riqueza de la que un pesebre guarda.	Parte un trompeta luciente y al presidio de alcázar, con nueva luz le informa, con rayos de paz les habla.
	7
Tres gentiles castellanos al primer aviso marchan para entregar a su dueño el corazón y la plaza. El tesoro de sus Indias envía gozosa el alba, por que aprenda a ser riqueza de la que un pesebre guarda.	Tres gentiles castellanos al primer aviso marchan para entregar a su dueño el corazón y la plaza.
	8
Tres gentiles castellanos al primer aviso marchan para entregar a su dueño el corazón y la plaza. El tesoro de sus Indias envía gozosa el alba, por que aprenda a ser riqueza de la que un pesebre guarda.	El tesoro de sus Indias envía gozosa el alba, porque aprenda a ser riqueza de la que un pesebre guarda.
	8

### 2.9.1. Propuesta del villancico IX (de los reyes) “¡Albricias, pastores!”

Las versiones que nos presentan tanto Hurtado como Standford sólo tienen una diferencia resaltante: el modo en que organizan las coplas, de cuatro estrofas de ocho versos uno, y de ocho estrofas de cuatro versos el otro. Nuestra versión es la que sigue:

Estribillo	
¡Albricias, pastores, Escuchad las nuevas mejores! ¡Albricias zagales! Estas sí que son novedades, que a la vista de un Infante, animoso y obediente, hoy ha rendido el Oriente la plaza más importante	
Coplas	
1	2
¡Víctor el gigante Niño! Que las fuerzas del Arabia, prisioneras de sus ojos, nos han dado buenas pascuas.	Rindan muy enhorabuena lo altivo de sus murallas a lo humilde de un pesebre y a lo débil de unas pajas.
3	4
Sus homenajes lucientes consagren las torres altas, y presumirán de estrellas si les pone Dios las plantas.	Rica munición de perlas de sus ojos se dispara, amor de la batería, no hay resistencia que valga.
5	6
Desembócese la noche, pierda el ceño la montaña resuene el aire alegrías, ponga el cielo luminarias.	Parte un trompeta luciente, y al presidio del alcázar, con nueva luz les informa, con rayos de paz les habla.
7	8
Tres gentiles castellanos al primer aviso marchan, para entregar a su dueño el corazón y la plaza.	El tesoro de sus Indias envía gozosa el alba, porque aprenda a ser riqueza de la que un pesebre guarda.

### 2.9.2. Análisis métrico

Estribillo	
Número de versos:	8
Métrica:	6-9-6-9-8-8-8-8
Arte:	menor

Rima:	Consonante o perfecta
Fórmula:	aAbBcdcc
Ley del acento final:	Ninguna
Número de estrofas:	1
Forma estrófica:	Ninguna conocida
Tropos o figuras:	Epíteto y exclamación
Coplas	
Número de versos:	4 en cada copla, 32 en total
Métrica:	8-8-8-8
Arte:	menor
Rima:	Asonante o imperfecta
Fórmula:	-a-a-a-a, etc.
Ley del acento final:	Ninguna
Número de estrofas:	8
Forma estrófica:	romance
Tropos o figuras:	Metáfora, epíteto, exclamación, oxímoron, antítesis y sinestesia

El villancico debe su subtítulo (de los Reyes) al hecho de que celebra la llegada de los Reyes Magos al pesebre del Niño (Caram, c. p. Juárez Echenique, 2004:15). No hay ningún cambio notable entre el estribillo y las coplas. El yo lírico siempre es el mismo: un narrador en tercera persona. Tampoco hay exclamaciones en exceso u onomatopeyas que alteren el lirismo de este último villancico, cuya métrica es, en general, de las más uniformes de todo el ciclo (de hecho las coplas son, formalmente, romances). Este villancico es acaso el más estable<sup>74</sup> de todo el ciclo, no sólo por la métrica y la rima, sino por la atmósfera y el tema, que desde el inicio del estribillo hasta el final de las coplas es siempre igual.

Como puede verse, los cuatro primeros versos del estribillo son pareados, mientras que los últimos cuatro presentan la fórmula de la redondilla. El tema del estribillo, de la enhorabuena por la llegada del Niño Dios y de cómo el Oriente le ha rendido la plaza más importante, se repetirá en las coplas, ampliado en diversas imágenes.

Las figuras retóricas halladas en el estribillo son: la exclamación en los versos iniciales del estribillo “¡albricias, pastores!” y el epíteto en los versos “nuevas mejores”, “animoso y obediente” y “la plaza más *importante*”.

<sup>74</sup> Estable en el sentido de que no hay contrastes.

Presentamos las coplas en ocho estrofas, cuya estructura es idéntica a la del romance.

Las figuras retóricas encontradas en las coplas son las siguientes: la sinestesia, en los versos “con nueva luz les informa/ con rayos de paz les habla” y “resuene el aire alegrías”; el oxímoron, en el verso “¡Víctor el gigante Niño!”; la metáfora en los versos “rica munición de perlas/ de sus ojos se dispara” y “parte un trompeta luciente” que refiere a la estrella de Belén, que avisará a los tres reyes, así como “pierda el ceño la montaña”, que incluso es hasta cierto punto una prosopopeya (pues la montañas no tienen ceño, los humanos sí, y que en última instancia se refiere a los pliegues de esta forma de la naturaleza); la antítesis,<sup>75</sup> en los versos “lo altivo de sus murallas/ a lo humilde de un pesebre”, donde vemos la contraposición de términos en dos versos seguidos (altivo-humilde), así como en estos “las fuerzas del Arabia/ prisioneras de sus ojos” (fuerzas-prisioneras) y que además es de una belleza notable porque la contradicción de los términos es metafórica: las fuerzas del Arabia no están propiamente prisioneras, pero es el embeleso que causa la belleza de los ojos del Niño las que las tiene cautivas en la contemplación, es una hermosa relación la de la belleza como cautivadora, aprisionadora de la fuerza; y finalmente, tenemos la exclamación en el primer verso de la primera copla “¡Víctor!, el gigante Niño” y el epíteto en los versos “gigante Niño”, “buenas pascuas”, “homenajes lucientes”, “torres altas”, “rica munición”, “trompeta luciente”, “gentiles castellanos” y “envía gozosa”.

---

<sup>75</sup> Quintiliano la denomina antítono, y la define como “cuando de una en una las palabras se oponen unas a otras, [...] y ya cuando de dos en dos se oponen a otras dos, [...] y cuando las sentencias se oponen a las sentencias” (trad. 1916-2:112). Romera la define como “contraponer dos sintagmas, frases o versos en cada uno de los cuales se expresan ideas de significación opuesta o quier [sic] contraria” (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/antitesis>).

### 3. Balance final

Respecto a las figuras retóricas usadas por el autor en las letras de los nueve villancicos, hay un balance que es necesario realizar. Presentaremos a continuación la lista de villancicos ordenados de acuerdo al número de figuras en cada uno (sin contar cuántas veces fue utilizada cada una de esas figuras):

Villancico	Número de figuras retóricas
II, “A la jácara jacarilla”	14
IV, “Pues el cielo se viene a la choza”	14
I, “¡Alto, zagales!”	10
V, “Oid zagales atentos”	9
III, “No hay zagal como Gilillo”	8
VI, “Si al nacer o miniño”	7
VII, “De carámbanos el día”	7
VIII, “¡Ah, siolo Flasiquillo!”	6
IX, “¡Albricias pastores!”	6

Vemos que, a nivel de las figuras retóricas de la poesía, los villancicos más elaborados, en este sentido, son los primeros cinco. Aunque no hay que concluir que por esta razón el resto sea de mala calidad: comparativamente, cada uno tiene algo totalmente particular que lo diferencia del resto y lo realza, como ya habíamos dicho. También hay que observar que los villancicos con más figuras son precisamente también los más largos (la jácara, que encabeza la lista, tiene coplas de doce estrofas, mientras que la negrilla, casi de última, tiene sólo tres)

Finalmente, presentaremos la lista del total de figuras utilizadas por el letrista y que conseguimos en nuestra investigación (si bien fue exhaustiva, es perfectamente posible que alguna se nos haya “escapado”). Su agrupación se hace de acuerdo a la frecuencia de uso:

Total de figuras usadas (30):

Aliteración, anadiplosis, anáfora, antanaclasis, antítesis, antonomasia, apóstrofe, duplicación o reiteración, eco, encabalgamiento, epíteto, exclamación, expolición, hipérbaton o paréntesis, hipérbole, metáfora, metonimia, onomatopeya, oxímoron, paradoja, parison o paralelismo, parodia, perífrasis, polisíndeton, prolepsis, prosopopeya, reiteración o duplicación, retruécano, simplece, sinestesia y sinonimia.

## Figuras más usadas:

Figura retórica	Número de veces que fue utilizada <sup>76</sup>
Exclamación	8
Epíteto	7
Hipérbole, metáfora	6
Anáfora, antonomasia, oxímoron	4
Duplicación o reiteración, hipérbaton o paréntesis, onomatopeya, parison o paralelismo, sinestesia	3
Encabalgamiento, metonimia, paradoja, parodia, prosopopeya, retruécano	2

Podemos ver que hay toda una variedad de figuras, las cuales han sido usadas según las necesidades que exija el tema (como por ejemplo lo fue la parodia en el gallego y la negrilla, o el paralelismo en el gallego), y si bien son las figuras más sencillas las que más fueron utilizadas, ello no quiere decir que la calidad poética sea menor. Después de todo, la exclamación es una forma de puntuación y no podemos juzgar la calidad literaria de ninguna obra por el mayor o menor uso que un determinado autor le dé. Esto sólo hace referencia al hecho de que la exclamación y el epíteto son, después de todo, las figuras más usadas porque son también las más comunes. También es importante señalar que no pretendemos juzgar la calidad de la obra revisada, ni mucho menos hablar del canon (tanto literario como musical). Creemos firmemente que estamos ante una importante manifestación del villancico novohispano, y eso basta.

<sup>76</sup> Nos referimos al número de veces que aparece cada figura en el total de los nueve villancicos, contándola una sola vez, no por cada vez que aparezca en cada verso, copla o estribillo de cada villancico.

#### 4. Conclusiones del capítulo

Nuestro principal propósito en este capítulo siempre fue lograr una versión revisada del texto de los *Maitines de 1653* de Juan Gutiérrez de Padilla. En ese sentido, nos vimos obligados a indagar, entre las versiones de las que hicimos (y seguiremos haciendo) uso, cuál era la más coherente y cercana a las maneras propias de la poesía de la época. Hacer tal cosa implicó realizar comparaciones entre las versiones utilizadas tan sólo para averiguar cuál era la rima, el sentido métrico, la forma estrófica, a fin de obtener como resultado un constructo que cumpliera con las formalidades elementales de la poesía barroca. No obstante ese trabajo no se redujo a la simple comparación entre las transcripciones de las letras de Standford y Hurtado (y Stevenson en el caso del villancico VIII, la negrilla), sino a la comparación entre la versión de Hurtado con su misma versión de las partituras, pues fue necesario deslastrar a las letras de lo que consideramos (por las razones que explicamos en cada caso a lo largo de este capítulo) intervenciones del compositor en la letra para poder expresar más adecuadamente en música lo que la literatura ya expresaba por sí sola<sup>77</sup>.

Ahora bien, esas figuras retóricas en las letras siempre las buscamos en nuestra versión de cada villancico (en donde presentamos, de la manera más definitiva posible, aunque nunca concluyente, cada letra), pues hay variedad de figuras que dependen del sentido de la versificación y que no existirían en versiones en las que los versos tienen diferentes medidas.

En lo que respecta a las letras de los villancicos, hemos de observar que en todos los casos existe una mayor uniformidad métrica en las coplas que en los estribillos, lo que puede ser una estrategia ya establecida por los poetas para facilitar al compositor poner siempre la misma música sobre diferentes textos. Lo mismo debe decirse respecto a la rima, aunque las formas estróficas conocidas son escasas en este ciclo: algunas redondillas, una décima (aunque no del todo perfecta métricamente, en el villancico IV), una octavilla (en el villancico II, la jácara) varios romances y muchos pareados son los tipos de estrofas predominantes, eso sí, cuando había alguna forma estrófica, pues hubo varios casos que se alejaban de cualquier forma conocida.

---

<sup>77</sup> Es decir, figuras retóricas que realzan las ideas e imágenes del texto.

También es casi una constante el cambio notable entre el estribillo y las coplas<sup>78</sup>, unos con una métrica más diversa y juegos de imágenes y palabras, las otras más sosegadas, isométricas y líricas. También es de admirar el hecho de que cada villancico es totalmente diferenciable del resto, si bien la temática es siempre la misma, el autor logra una evidente diversidad a través de distintas formas: un villancico que anuncia el inicio del ciclo, rítmico primero y lírico después (“Alto zagales”), una jácara (el segundo), uno compuesto de esdrújulos (“No hay zagal como Gilillo”), uno que desarrolla en las coplas lo que anuncia en el estribillo (“Pues el cielo se viene a la choza”), uno precedido de un romance y en donde el estribillo es formalmente idéntico a las coplas (“Oid zagales atentos”), uno escrito imitando el hablar de los gallegos (“Si al nacer o miniño”), uno escrito invirtiendo la forma corriente: coplas estribillo, y que además tiene romance en vez de coplas (el villancico de calenda), uno escrito imitando el hablar de los negros esclavos (el octavo, la negrilla) y uno dedicado a los Reyes Magos (el noveno, de los reyes).

El simple hecho de que puedan encontrarse figuras retóricas tanto en la letra como en la música (si las hubiere), habla ya del calibre de esta colección de villancicos, cuya música además fue compuesta por quien en su tiempo era, ni más ni menos que el Maestro de capilla de la Catedral de Puebla. Los juicios valorativos que puedan concluirse de tan importante obra no serán emitidos por nosotros, como ya anunciáramos, en líneas arriba. Ya para finalizar, la variedad de figuras retóricas que vemos y el número de su uso aún nos deben decir si tienen alguna correspondencia con las que buscaremos en la partitura y que son, a fin de cuentas, la meta principal de este trabajo.

---

<sup>78</sup> Como si de una modulación se tratase, si se nos permite la comparación.

**CAPÍTULO II**  
**El ritmo poético<sup>1</sup> y el ritmo musical en**  
**las letras de los villancicos de los *Maitines de 1653***  
**de Juan Gutiérrez de Padilla: una comparación**

El ritmo es la más universal de las leyes, verdadero *a priori* que sostiene el orden y aún la existencia de cada cosa (María Zambrano, *El hombre y lo divino*, 206)

### 5. El ritmo: un jano bifronte

El ritmo poético es uno de los pilares fundamentales de la poesía. Acaso sea el más importante, por encima de la rima y la pausa, que como sabemos, pueden llegar a faltar a en la poesía. Sin el ritmo, podría un autor hacer rimar una serie de palabras y no por ello dejaría de escribir en prosa<sup>2</sup>. El ritmo poético es precisamente la serie de acentuaciones que dan cadencia a los versos en la poesía. Es de hecho lo que permite que surja la musicalidad en los versos, y más aún, le permite al compositor poner los versos en música.

Dice Juan Ramón Jiménez que, sin rima, la poesía no es más que prosa versificada, e incluso afirma que una vez que no hay rima, la división en versos se hace innecesaria, y que al poema en versos libres podríamos considerarlo prosa, salvo que dividida en ese accidente superfluo que llamamos verso<sup>3</sup>. Es cierto que la rima es un elemento importante de la poesía (de hecho le es característico y exclusivo), pero el ritmo es definitivamente fundamental; y es que puede haber poesía con ritmo pero sin rima, y seguir siendo poesía, lo que no puede haber es poesía sin ritmo pero con rima<sup>4</sup>. No obstante, hemos de matizar un poco más esto: ambos elementos (rima y ritmo poético), son importantes y, ciertamente, la poesía rimada (por oposición a la poesía escrita enteramente en versos libres, como es costumbre en la actualidad) debe mucho de su esencia a la rima, ya que a simple vista, el

---

<sup>1</sup> A lo largo de este capítulo estaremos refiriéndonos al ritmo en la poesía como “ritmo poético”, que no sencillamente “ritmo”. Creemos necesario hacer tal énfasis porque estamos navegando entre dos aguas: la poética y la musical. Por esta razón siempre haremos la distinción, más que por redundar, por evitar confusiones. Del mismo modo nos referiremos al ritmo en la música, cuando la mención sea hecha, como “ritmo musical”.

<sup>2</sup> Este problema es precisamente el que toca a la poesía de versos libres, pues en ellos no hay norma métrica. Respecto a este problema se pueden encontrar algunas observaciones muy precisas en la *Métrica española comparada*, de Esteban Torre (2000:14 y 101).

<sup>3</sup> Véase el comentario completo en Gullón, (1958:114-115).

<sup>4</sup> No está fuera de lugar la siguiente observación: cuando en la prosa ocurre que cada cierto número de sílabas se repite la misma terminación u ocurre la misma inflexión, estamos en presencia de una figura retórica particular: la similitud. Quintiliano la clasifica del modo siguiente: a la repetición de la misma terminación, es decir, a la rima en la prosa, la denomina *homoiooteleuton*. A la presencia de igual inflexión, *homoioptoton*. Para un mejor entendimiento de este particular, véase Quintiliano (trad. 1916-2:111-112)

lector le otorga a los versos la musicalidad adecuada a la sucesión de versos rimados. Nuestro énfasis en el ritmo poético se debe a que, si bien la poesía rimada se entiende claramente por esa similitud fonética reiterativa al final de cada verso, en los momentos en que tal similitud está ausente, el orden puede seguirse entendiendo con claridad gracias al ritmo poético, pilar fundamental de la poesía.

### 5.1. El ritmo poético: el pie métrico

Ya hemos aclarado que, incluso para los fines que perseguimos, el ritmo poético es más importante que la rima, en el arte de la poesía. También hemos hecho la advertencia de que el ritmo, como elemento a estudiar en las letras de los *Maitines* de 1653, debe ser entendido en su contexto (por ello la necesidad de precisión, principal brújula de nuestros esfuerzos), y por lo tanto debe ser mencionado sin que dé lugar a dudas: el ritmo poético. No obstante, tal diferenciación no es suficiente, y es que el término puede prestarse al menos a dos interpretaciones distintas, bien sea como la frecuencia de versos de idéntico número de sílabas, o lo que es decir isosilabismo, así como a la distribución de las sílabas tónicas en uno o una serie de versos, lo que es ya hablar de pies métricos. Es en este último sentido que hemos de hablar del ritmo en la poesía. Y para terminar de zanjar el asunto:

Ritmo, en su sentido jeneral [*sic*], significa una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído. De cualquier modo que se forme esta simetría o con cualesquiera accidentes que se haga sensible, no puede haber sistema alguno de versificación sin ella. *Ritmo* en esta acepción es lo mismo que *metro*.

Pero en un sentido específico (que es en el que vamos a considerarlo) el RITMO es la división del verso en particillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo, en todas las lenguas de la Europa moderna), este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso, se llaman *rítmicos*. [Bello, 1835:69]

Evidentemente, nosotros también nos referimos al ritmo en la segunda acepción que define Andrés Bello en su *Principios de la ortología y métrica*. Ahora bien, ya que han sido mencionados, hay que especificar qué se entiende por acentos rítmicos. El acento rítmico no es más que la sílaba tónica que divide el verso o dicción en cierta cantidad de sílabas. Así, tenemos que el siguiente verso decasílabo del villancico IV de los *Maitines de 1653*:

Pues el cielo se viene a la choza

Tiene, necesariamente, los siguientes acentos:

Pues el cié | lo se vié | ne a la chó | za

Y cuyas cláusulas rítmicas o pies<sup>5</sup> son las siguientes:

UU\_UU\_UU\_U

Nos apegaremos al modo de organizar los pies determinado por la tradición, y que es el mismo al que se apega Antonio Quilis (2009), que es el de usar el “U” para señalar una sílaba llana, y el “\_” para la sílaba acentuada, por su practicidad. Bello (1835) simplemente realiza divisiones sobre las palabras colocando la tilde sobre todas las sílabas acentuadas (p. e.: “Pues el cié | lo se vié | ne a la chó | za”). Tomás Navarro Tomás (1956) incluso utiliza otro sistema, compuesto de vocales con y sin tilde. Según esta manera, esta es la fórmula de nuestro ejemplo: “ooó ooó ooó o”. Como puede verse, genera confusión a la vista el conglomerado de “o” y “ó”, así como también la división del verso con barras, que es, a nuestro parecer, pesada y hasta arcaica, mientras que el modo de agrupar las sílabas, acentuadas e inacentuadas, que hemos adoptado, es de fácil reconocimiento visual, casi tanto como lo pudiera ser un patrón rítmico en una partitura cualquiera.

## 5.2 Los tipos de pies métricos

Una vez que hemos visto que nuestro ejemplo (“pues el cielo se viene a la choza”) está compuesto por una agrupación dada de sílabas acentuadas e inacentuadas (UU\_UU\_UU\_U), resta ver cuáles son las unidades mínimas que conforman tal agrupación. Como si se tratara de átomos que pueden agruparse y formar las más diversas células, existen diversos tipos de pies métricos, y cuya unión o disposición genera distintas especies de versos.

Los tipos de pies más comúnmente usados son:

1. Los disílabos, que son el yámbico y el trocaico.
2. Los trisílabos, que son el dactílico, el anfibráquico y el anapéstico.

---

<sup>5</sup>Bello decide denominarlas cláusulas rítmicas, si bien reconoce que es totalmente válido denominarlas a la usanza de los griegos y latinos, esto es, pies, que es, no obstante, la denominación en uso. Véase Bello (1835:70).

El acento en los pies disílabos puede ser de las siguientes maneras:

1. Una sílaba tónica y una átona (\_U): el trocaico.
2. Una sílaba átona y una tónica (U\_): el yámbico.

El acento en los pies trisílabos puede ser de las siguientes maneras:

1. Una sílaba tónica y dos átonas (\_UU): el dactílico.
2. Una sílaba átona, una tónica y otra átona (U\_U): el anfibráquico.
3. Dos sílabas átonas y una tónica (UU\_): el anapéstico.

Existen aún más tipos<sup>6</sup>, pies tetrasílabos con acentos en la primera (como el pariambo, cuyo esquema es \_UUU), segunda, tercera, cuarta sílaba, o de acentuación doble, dos al principio, al final, en las sílaba intermedias o las sílabas extremas. Del mismo modo, hay metros disílabos y trisílabos con otras combinaciones de acentos (como el espondeo, compuesto de dos acentos fuertes: \_ \_)

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que las cláusulas métricas, o mejor, los pies, usados en la poesía griega y latina, no se diferenciaban entre sí por la distribución de acentos sino por la duración de las sílabas. El troqueo era la combinación de una sílaba larga y una breve; el yambo, una breve y una larga; el dácilo, una larga y dos breves; el anfíbraco, una breve, una larga y otra breve; y el anapesto o antidácilo, dos breves y una larga. Pero nuestra lengua no se basa en duraciones, sino en intensidades; de allí que la denominación sea “dactílico” y no “dácilo”. Dácilo es el pie métrico de los griegos y romanos, dactílico es el pie métrico usado en la lengua castellana cuyos acentos imitan el metro dácilo. Y así sucesivamente.

Nuestra versificación, como nuestra lengua, se basan [*sic*] en el ritmo intensivo o acentual, no en cuantitativo, como eran la griega o la latina. Por ello, ha resultado siempre infructuoso el intento de algunos preceptistas que quisieron asimilar el ritmo intensivo de nuestros versos al cuantitativo; y del mismo modo, los poetas que han ensayado la aplicación de las estructuras silábicas (sílabas largas o breves) de la versificación clásica, han desembocado al final en unos determinados esquemas acentuales. [Quilis, 2009:21].

---

<sup>6</sup>Sinibaldo de Mas hace una clasificación de todas las clases de pies usados en la poesía latina, disílabos, trisílabos y tetrasílabos. Como ya dijéramos, son pocos los usados en la poesía en lengua castellana, y la razón es simple: hay pies en la poesía latina que son tetrasílabos con todas las sílabas largas o tres, o dos. Eso equivaldría a una palabra de cuatro sílabas con acento en todas las vocales, o en tres o en dos de sus sílabas. Evidentemente no todas las formas pueden adaptarse a la lengua española. Para un mayor conocimiento de todas estas combinaciones, véase el *Sistema musical de la lengua castellana* (Mas, 1832).

### 5.3. Los tipos de versos según la métrica

Una vez que hemos visto las clases de pies métricos que hay, es imperioso revisar las combinaciones más frecuentes en la poesía que con tales pies pueden hacerse. La siguiente lista es una clasificación de las definiciones que de estos versos aparecen tanto en *Principios de la ortología y la métrica*, de Bello, como en el segundo tomo de la *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, de Alonso. Sin más, los tipos de versos más frecuentes son:

1. Adónico: verso pentasílabo, con acento en las sílabas 1 y 4 (\_UU\_U), según Bello (1835:79). Según Alonso (1975-2:731), quien lo refiere en su sentido griego y latino (sílabas largas y breves), el esquema es \_UU\_, y es parte final de la estrofa sáfica.
2. Pentámetro: verso de cinco pies métricos (4 pies y 2 semipiés), cuyo esquema en la poesía griega y romana puede variar (pie 1: \_UU o \_ \_, pie 2: \_UU o \_ \_, semipié: \_, pie 3: \_UU, pie 4: \_UU y semipié: \_o U). Suele usarse en las elegías.
3. Hexámetro: verso decaheptasílabo, compuesto de cinco dáctilos y un espondeo. Su esquema es \_UU\_UU\_UU\_UU\_UU\_ \_.
4. Dístico: estrofa de dos versos, uno hexámetro y el otro pentámetro.
5. Sáfico: verso endecasílabo inventado por la poetisa Safo. Según Alonso (1975-2:756) se compone de un troqueo, un espondeo, un dáctilo y otros dos troqueos (\_U\_ \_UU\_U\_U). Según Bello se compone de dos dáctilos y dos yambos (\_UU\_UUU\_U\_ y una sílaba débil adicional “U”, por la ley del acento final, para completar las once sílabas).
6. Yámbico endecasílabo o verso heroico: cuyo esquema es U\_U\_U\_U\_U\_U.
7. Yámbico anacreóntico: verso heptasílabo con acento en la cuarta y sexta sílaba (UUU\_U\_U).

Los tipos de versos aquí enumerados son clasificados por Bello como versos complejos, en tanto están constituidos por varios pies distintos. En cuanto a los metros compuestos del mismo pie siempre, y en contraposición a lo anterior, los versos “simples”, Bello hace las siguientes observaciones<sup>7</sup>:

---

<sup>7</sup>Véase de los *Principios de la ortología y métrica* el capítulo V “de las diferentes especies de verso”, para un mayor conocimiento de las categorizaciones que hace el autor.

1. El trocaico tetrasílabo (\_U\_U) puede y suele aparecer sólo con el acento final. Es decir que teóricamente es \_U\_U, mientras que de hecho se lee UU\_U.
2. El trocaico puede ser hasta octosílabo (\_U\_U\_U\_U), pero sólo se cuenta el acento final.
3. El yámbico anacreóntico (UUU\_U\_U) es heptasílabo y sólo se le cuentan los dos últimos acentos.
4. El yámbico eneasílabo tiene sólo un acento necesario, el de la octava sílaba (UUUUUUU\_U).<sup>8</sup>
5. El yámbico alejandrino es tetradecasílabo, pero realmente está formado por dos hemistiquios heptasílabos. El acento es necesario en la sexta sílaba de cada hemistiquio.
6. El dactílico pentasílabo o dactílico adónico: puede faltar el primer acento, pero es necesario siempre el cuarto (UUU\_U).
7. El anfibráquico hexasílabo (UUUU\_U) necesariamente debe tener acento en la quinta sílaba, el de la segunda puede faltar.
8. El anfibráquico dodecasílabo (U\_UU\_UU\_UU\_U) tiene necesariamente los últimos dos acentos, los dos primeros pueden faltar.
9. El anapéstico es siempre decasílabo, o así lo afirma Bello (1835:83), (UU\_UU\_UU\_U) y sus tres acentos son necesarios.

Es importante aclarar al lector a qué se refiere Bello con el acento “necesario”. Dice el propio autor (1835:71-72):

Cada uno de nuestros cinco ritmos simples tiene un carácter o expresión peculiar; como lo notará sin duda todo aquel a quien la naturaleza haya dotado de un oído [*sic*] sensible a los accidentes de la armonía en el lenguaje. En el ritmo trocaico y el anfibráquico se percibe algo de reposado y grave; el yámbico y el anapéstico son animados y vivos; el dactílico se mueve como a saltos y con todo eso carece de la energía [*sic*] del yámbico y de la rápida lijereza [*sic*] del anapéstico, en los cuales la movilidad [*sic*] es mas [*sic*] uniforme y continua.

Pero los versos no se conforman siempre a los tipos rítmicos [mencionados]. Dificultosísimo hubiera sido continuar en una composición algo larga la alternativa precisa

---

<sup>8</sup>De hecho, aunque en el ejemplo “tú, manguito, en invierno sirves”, hay acentos en las sílabas 1, 3 y 6, no es sino la sílaba octava la que se lleva el mayor énfasis en la entonación del verso. El ejemplo es un verso de Iriarte y es tomado de Bello (1835:78).

de acentuadas e inacentuadas que constituye los ritmos trocaico y yámbico; y, lo que es peor, esa misma alternativa al cabo de pocas líneas se nos haría [*sic*] insoportablemente monótona y fastidiosa. De aquí es que en los versos trocaicos y yámbicos que no pasan de ocho sílabas y que no se destinan al canto, no se somete el poeta a la necesidad de otro acento que el de la cláusula final y acentúa las otras como quiere [...]. Por ejemplo:

Saliendo del colmenar  
dijo al cuclillo la abeja:  
calla, porque no me deja  
tu ingrata voz trabajar.

No hai ave tan fastidiosa  
en el cantar como tú:  
cucú, cucú y mas cucú  
y siempre una misma cosa.

En estas dos estrofas de versos trocaicos no hai [*sic*] mas [*sic*] acentos rítmicos, que los de las cláusulas finales, y los de las dicciones *dijo*, *calla* y *misma*.

Hai [*sic*] especies de verso en que se exigen *necesariamente* mas [*sic*] acentos rítmicos que los de las cláusulas finales, y también las hai [*sic*] en que no se dispensa ninguno [...] Pero aun [*sic*] en aquellos versos en que se concede alguna libertad al poeta, la estructura mas [*sic*] grata es la que resulta de la distribución rítmica de los acentos; y así vemos que los buenos versificadores, guiados por un instinto feliz, recurren a menudo a ella para dar suavidad a sus versos, empleando unas veces unos acentos rítmicos y otras otros, y combinando de este modo el encanto de la armonía con el halago de la variedad, que no es ménos [*sic*] grato y necesario.

#### 5.4. Sobre la diferenciación y agrupación de los pies

Como ya mencionáramos anteriormente, la nomenclatura que escogimos nos parece visualmente más práctica que el sistema propuesto por Bello o el utilizado por Navarro Tomás. No obstante, el método empleado por ellos tiene una ventaja aparente: que el modo en que dividen el verso genera uno y sólo un tipo de pie. Según nuestro ejemplo:

Pues el cielo se viene a la choza

Los pies que componen el verso, según Bello y Navarro Tomás, son:

Pues el cié | lo se vié | ne a la chó | za (según Bello)

ooó ooó ooó o (según Navarro Tomás)

Como puede verse, para ambos el verso está compuesto de tres anapésticos y una sílaba inacentuada suelta. Si bien eso permite establecer de buenas a primeras el tipo de pie

que conforma el verso, al mismo tiempo restringe la visión de quien investiga<sup>9</sup>. Y es que la manera en que se realiza la división en ambos ejemplos es meramente gramatical (haciendo la división luego del primer acento que se encuentre), y nuestro análisis, más que gramatical, es métrico, es rítmico. Según el modo que escogimos para realizar el análisis, el ejemplo se compone de los siguientes pies:

UU\_UU\_UU\_U

Ahora, sabiendo esto ¿cuál es el patrón correcto en la frase en estudio: tres anapésticos y una sílaba átona, o dos sílabas átonas, dos dactílicos y un trocaico? Nótese que son dos lecturas totalmente distintas. Una propone el siguiente orden: UU\_ + UU\_ + UU\_ + U (que concuerda con la lectura de Bello y Navarro Tomás); la otra plantea el siguiente: UU+ \_UU + \_UU + \_U. La siguiente observación de Navarro Tomás (1956:10) puede aclarar esta disyuntiva:

La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.

Eso nos dice que en nuestro ejemplo decasílabo hay tres acentos y que el período rítmico interior comienza en el primer acento y termina en el acento final (es decir, el período rítmico interior es \_UU\_UU). Las sílabas anteriores al primer acento son una anacrusis (las dos primeras UU), mientras que el último acento y la sílaba postónica forma ya parte del período de enlace (las últimas dos sílabas \_U, que unidas a las sílabas no acentuadas del verso siguiente, si las hay, forman este período). Es decir:

UU_UU_UU_U		
UU	_UU_UU	_U
Anacrusis	Período rítmico interior	Período de enlace

<sup>9</sup> Aunque Navarro Tomás admitiría, en principio, que ese es el orden, él hace algunas observaciones que ayudan a aclarar este problema sobre el reconocimiento de los pies que conforman un verso. Las traeremos a colación más adelante.

Ahora, ¿qué pasa con el resto las sílabas inacentuadas del verso, las de la anacrusis inicial y las del período de enlace?, ¿no forman parte del análisis rítmico, o son sólo eso: el tiempo débil que hay entre “compás y compás”? Navarro Tomás (1956:11) continúa explicando:

La medida del verso se cuenta desde su primera sílaba; la del período desde su primer acento rítmico. Las cláusulas yámbicas, oó, anapésticas, ooó, y anfibráquicas, oóo, consideradas teóricamente en la representación gramatical del verso, carecen de papel efectivo en el ritmo oral. Un verso como “acude, corre, vuela”, que gramaticalmente se considera yámbico, pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusis, o óo óo óo. El eneasílabo “Dancemos en tierra chilena”, figura como anfibráquico en el plano gramatical y como dactílico con anacrusis en la realización fonética, o óoo óoo óo. Al decasílabo “Del salón en el ángulo oscuro”, se le clasifica como anapéstico en términos gramaticales y como dactílico, con anacrusis de sus dos primeras sílabas, si se atiende al efecto de su percepción rítmica, oo óoo óoo óo.

Estas observaciones terminan de darle forma al problema de la diferenciación de acentos. Y es que si en “la representación gramatical del verso”, los pies yámbicos, anfibráquicos y anapésticos<sup>10</sup> son totalmente válidos, no obstante, carecen de efecto en la oralidad, en tanto la sensación que generan al ser pronunciados (siempre y cuando estos pies sean los iniciales del verso) es la de la anacrusis y no la de una o dos sílabas débiles seguidas de una acentuada.

Teniendo en cuenta las observaciones de Navarro Tomás, podemos entonces decir que nuestro ejemplo, a nivel gramatical, se compone de tres anapésticos y una sílaba inacentuada restante, mientras que rítmicamente está compuesto de dos pies dactílicos y un trocaico con dos sílabas en anacrusis. O sea:

Ritmo	Pues el cielo se viene a la choza	UU_UU_UU_U
Nivel gramatical	3 anapésticos + 1 sílaba átona	UU_ + UU_ + UU_ + U
Nivel fonético	2 sílabas átonas + 2 dactílicos + 1 trocaico	UU + _UU+_UU + _U

### 5.5. Sobre los accidentes métricos: versos catalécticos, procatalécticos y acatalécticos

La sílaba o sílabas inacentuadas que sobran en un verso hacen que este se considere rítmicamente incompleto. Los versos a los que le falta una sílaba al final se les denomina

<sup>10</sup>La fórmula de estos pies es: U\_, U\_U y UU\_, respectivamente. Todas tienen una o dos sílabas inacentuadas.

catalécticos. En cambio, los versos que al principio están métricamente incompletos se les denominan procatalécticos. Los catalectos, según Federico Hanssen en su extenso artículo *Los versos de las cantigas de Santa María del rei Alfonso X*, suelen darse en versos agudos que “son variantes catalécticas de versos graves” (1901:369), y es que no debemos olvidar que la ley del acento final (revisada en todos los versos de cada villancico en el capítulo precedente) exige que en el cómputo silábico se añada una sílaba extra cuando los versos terminan con palabras agudas. Por el contrario, cuando el verso tiene los pies completos, se le denomina acataléctico (Alonso, 1975-2:731).

Para poder determinar realmente si el ejemplo que hemos tomado para poder ilustrar estas teorías es un verso catalecto, procatalecto o acatalecto, hay que tener en cuenta el contexto métrico: si todos los versos del estribillo del cual forma parte este verso tienen la misma medida y si no la tienen, precisar cuál sería el rasero que deba aplicarse para conocer el “metro real” (si se nos permite decirlo de tal modo) en que están escritos los versos, y una vez que es precisada tal métrica, los acentos necesarios se vuelven, por así decirlo, una espina dorsal de los versos (pues siempre coinciden en la misma sílaba<sup>11</sup>) y al ajustar los versos según el acento, se aprecia a la vista cuáles están incompletos y cuáles no<sup>12</sup>. Es decir, el ejemplo tomado es un decasílabo, pero puede ser que el verdadero metro de todo el estribillo sea el endecasílabo, o el eneasílabo, en cuyo caso el verso citado tendrá un déficit o un superávit silábico. Lo importante de esto es que revela cuándo un pie métrico está incompleto por alguna sílaba inacentuada de menos (o de más) y la necesidad de organizar los versos de acuerdo a la acentuación (o lo que es decir: cláusulas métricas).

### **5.6.Sobre los acentos en la poesía y cómo identificarlos**

Ya queda sólo un aspecto por tratar y es el de los acentos propiamente, pues, aunque se supone que a nivel fónico todas las palabras o tienen una sílaba tónica en alguna parte (por ejemplo: *villancico cantado* tiene los siguientes acentos: *villancíco cantádo*), o no la tienen (por ejemplo: *Camilo y Jacinta* el “y” es inacentuado). Dice Quilis al respecto (2009:21):

---

<sup>11</sup>Esto al menos en lo que respecta a los versos de pies simples y no de pies complejos, que serán tratados seguidamente.

<sup>12</sup>Para una mayor profundización sobre este tema, véase Hanssen (1901:369).

Las palabras que fonológicamente son acentuadas, conservarán su acento en el verso, y las inacentuadas, seguirán siendo inacentuadas en el verso. Es decir, que, como primera norma, hay que tener en cuenta que el acento es totalmente objetivo y nos viene dado por las reglas de acentuación de la lengua.

Y aún más adelante (2009:22) hace una interesante observación sobre la importancia del acento en el habla: “en el habla cotidiana no resulta tan extraño o tan chocante la mala pronunciación como la falsa acentuación de una palabra”.

Ahora bien ¿cómo saber cuáles palabras están acentuadas y cuáles no?

Es evidente que toda palabra aislada, sacada fuera del contexto en que se halla, presenta una sílaba con una determinada carga acentual; pero las cosas cambian cuando esa misma palabra se encuentra situada en el decurso de la cadena hablada. En la frase se percibe claramente la presencia de sílabas tónicas en unas palabras determinadas y su ausencia en otras. (Quilis, 2009:22)

Porque la sensación que experimentamos al pronunciar (y de la que habla Quilis) es clave esencial a la hora de determinar cuáles palabras llevan el acento y dónde. Es decir, que en resumidas cuentas es la percepción la que nos ayuda a determinar en cuáles palabras hay acento, y dónde. No obstante, creemos necesario enumerar los casos en los que las palabras son acentuadas y los casos en las que no lo son<sup>13</sup>:

Las palabras son acentuadas<sup>14</sup> cuando son:

1. Sustantivos (el *niño*, la *escalera*).
2. Adjetivos (bosque *verde*, casa *grande*).
3. Indefinidos (sean adjetivos o pronombres: *algún*, *alguno*, *otro*).
4. Pronombres tónicos (*tú* sabes, *él* no).
5. Pronombres posesivos (*mío*, *tuya*, *nuestro*).
6. Demostrativos (sean adjetivos o pronombres: *este*, *aquél*).
7. Numerales (ordinales o cardinales: hay *dos* casas, fue el *tercero*. En el caso de la numeración compuesta, sólo se toma en cuenta el último número: cuarenta y *seis* manzanas).
8. Verbos (incluso los auxiliares: *camina*, *ha vivido*).
9. Adverbios (juega *mal*, come *poco*).
10. Formas interrogativas (*qué*, *cómo*, *cuándo*, *dónde*, etc.).

<sup>13</sup>Para una mayor información sobre cada caso, véase Quilis (2009:22-26).

<sup>14</sup>En el ámbito del verso, se sobrentiende.

Y son inacentuadas cuando son:

1. Artículos determinados (*el* gato, *la* aurora), no obstante el artículo indeterminado sí es acentuado (*un* bolso).
2. Preposiciones (vino *desde* el campo, trabaja *para* vivir), a excepción de *según* (sea ya usada como preposición o como adverbio, es acentuada: *según* la ley o *según* me dijo).
3. Conjunciones copulativas (*ni* él *ni* ella, aquél y aquélla), disyuntivas (*o* trabajas *o* te vas), adversativas (*aunque*, *pero*, *sino*, *mas*), causales (*pues*, *porque*, *como*, *puesto que*), consecutivas (*luego*, *pues*, *conque*), condicionales (*si* quieres, *cuando* quieras), concesivas (*aunque*, *aun cuando*) y el *que* polivalente (copulativo: duerme *que* duerme; disyuntivo: *que* se decida o *que* se vaya; determinativo: *que* te mejores; final: ven *que* te descubrirán). Sin embargo, se acentúan las conjunciones adversativas (*ora*, *ya*, *bien*), consecutivas (terminó *así* como te dije), temporal (*apenas*) y las compuestas (adversativas: *no obstante*, *con todo*; consecutivas: *en efecto*, *por tanto*, *por consiguiente*, *así que*; temporales: *aún no*, *no bien*, *ya que*, *luego que*, *después que*, *en tanto que*; las condicionales: *a no ser que*, *dado que*, *con tal que*; y las concesivas: *ya que*, *a pesar de que*, *por más que*).
4. Términos de tratamiento (don, doña, santo, fray, sor).
5. El primer elemento de compuestos (*María* José, *noventa* y cinco), o de palabras compuestas (*lavamanos*, *rompecabezas*).
6. Pronombres átonos que funcionan como complemento (*le* avisé) y el *se* reflexivo (*se* lo dije).
7. Adjetivos posesivos, apocopados o no (*mi* casa, *nuestros* padres).
8. Las formas *que*, *cual*, *quien*, *donde*, etc. Cuando no son usadas como interrogativas o exclamativas.
9. Vocativos o expresiones breves de cariño o reproche (*buen* hombre, *so* tonto).

Asimismo existen palabras con dos sílabas acentuadas, que son el grupo de adverbios terminados en “-mente”, y en donde se acentúan las dos partes (por ejemplo: *rápidaménte*).

Para terminar, existe un grupo de formas léxicas que, según su función, serán acentuadas o no:

1. *Luego*, será acentuada si su función es temporal (vendrá luego); inacentuada si es consecutiva (pienso, *luego* existo).
2. *Aun*, acentuada en su función adverbial (aún sirve); inacentuada en su función preposicional (ni *aun* para trabajar sirve).
3. *Mientras*, acentuada en su función adverbial (*mientras*, en París); inacentuada en su función conjuntiva (me dormí *mientras* hablabas).
4. *Medio*, acentuada en su función adjetival (trabajé *medio* día); inacentuada en formas compuestas (está *medio* muerta).
5. *Más/menos*, acentuadas cuando funcionan como adverbios (esfuérate *más*, corre *menos*); inacentuadas cuando funcionan como nexos de relación (cinco *más* siete, dile todo *menos* lo que hice).

### 5.7.El ritmo musical

La percepción del ritmo en la música es posible gracias a la confluencia de diversos elementos que permiten así reconocerle. Acaso el más importante de todos estos elementos sea el acento. Sin presencia de acentos, es imposible hablar de ritmo. Aún más, diríamos que la frecuencia, la reiteración, la regularidad, es la que nos permite establecer una noción de ritmo. En la medida en que pueda distinguirse un patrón de acentuaciones podremos percibir un ritmo determinado<sup>15</sup>. Graciela Tarchini en su libro *Análisis musical. Sintaxis, semántica y percepción* (2004), establece ciertos parámetros para clasificar las unidades formales de la música, y así poder analizarlas en conjunto y por separado<sup>16</sup>. Entre esos parámetros, el que incumbe al problema del ritmo es el de la *duración*<sup>17</sup>. A su vez, este parámetro se divide en varias ramas: la velocidad, la métrica, la rítmica, el tipo de

---

<sup>15</sup> Desde luego, esta continuidad de acentuaciones no es otra cosa que lo que permite establecer una idea de compás. El ritmo posee muchas más aristas aparte de la que ocupa a la métrica, como se verá inmediatamente.

<sup>16</sup> Si bien establece de entrada que los problemas con el análisis de los diversos elementos de la música son en principio problemas relativos a la percepción, como incluso queda señalado en el título de su libro *Análisis musical. Sintaxis, semántica y percepción*.

<sup>17</sup> La lista completa de los parámetros que según Tarchini conforman las unidades formales de una pieza musical son: la duración, la altura, la intensidad, el timbre, la ubicación espacial (en referencia a la fuente sonora), los modos de ataque y de articulación, la textura y la evolución temporal.

comienzo, el tipo de final y la densidad de ataque. En lo que respecta a la métrica, Tarchini realiza una subdivisión de mucha importancia y que es vital, opinamos nosotros, en la comprensión cabal de la métrica: el acento.

En el campo de la métrica distingue la autora tres elementos a estudiar y que van de lo particular a lo general: el acento, el tipo de compás y los tipos de métrica<sup>18</sup>. Respecto al acento, la autora enumera una variedad de tipos de ellos<sup>19</sup> y señala que “las distintas formas de acentuación pueden organizarse en convergencia o divergencia, para en su interacción provocar un fenómeno de verificación o no de todas o algunas de ellas” (2004:34). Aun cuando la autora no lo dice claramente, ese fenómeno en el que el individuo percibe convergencia, y por lo tanto verifica, es el acento métrico. El acento métrico es difícil de precisar en tanto concepto, pues sólo es perceptible en un lapso lo suficientemente largo como para que permita al sujeto la “verificación”. En *The Rhythms of Tonal Music* (Joel Lester, 1986) encontramos una excelente definición del acento métrico y que parafraseamos sencillamente así: el acento métrico se percibe gracias a la convergencia de otros acentos, y a pesar de aquellos que son divergentes.

Podríamos intentar realizar una comparación: cosa similar ocurre en la poesía. Alguien que sólo esté escuchando la poesía, no leyéndola, debe realizar un esfuerzo por organizar la poesía en versos conforme el poema es recitado. Los puntos en los que se apoye el oyente serán la presencia constante de una rima, cierta cadencia al hablar en quien recita, una breve respiración, más que una pausa, entre verso y verso, la percepción del isosilabismo (estrofas con versos de igual cantidad), entre otras. A esos elementos, continuando con la comparación, los llamaríamos “la convergencia de acentos”, mientras que los acentos divergentes serían la poesía en versos libres<sup>20</sup>, los versos con rima interna, el encabalgamiento, etc.

---

<sup>18</sup> Llama la atención que los términos “compás” y “métrica” significan lo mismo. No parece una decisión muy feliz que Tarchini haya empleado dos términos iguales para referirse a un elemento que está incluido en otro.

<sup>19</sup> Los acentos que enumera la autora son: el acento dinámico, el agógico, el tónico, el acento por ubicación relativa, el acento tímbrico, el acento por densidad y el acento por modo de ataque. Para ahondar más sobre los diversos tipos de acento o los parámetros, véase Tarchini (2004:34).

<sup>20</sup> Parafraseando Ricardo Gullón en su *Conversaciones con Juan Ramón* (1958:114-15), la poesía en versos libres es prosa, pues, al no tener rima, no tiene esa sucesión homogénea de versos que Navarro Tomás asemeja al compás musical, homogéneo también (1956:10).

Especial mención merece el hipermetro, un aspecto de la métrica que es necesario tener presente, toda vez que la obra que usaremos para el análisis es la partitura editada de Hurtado y en donde hay una adaptación del original, en donde la noción de compás, tal como la entendemos hoy, no existe. Es así como, al usar Hurtado un tipo de métrica para transcribir las voces, todos los valores en la obra original que sean mayores a lo que el tipo de métrica usado soporte excederán la barra de compás. Lo que resulta es un problema bifronte, porque, si bien pueden representarse los valores superiores dentro de una métrica menor a tales valores (mediante el uso de figuras ligadas), también pueden mantenerse los valores originales mediante un cambio de métrica (por ejemplo, de 3/2 a 3/1).

El problema de por qué ocurre esto lo encontramos en el sistema de notación que originalmente fue usado por Padilla. La notación musical en tiempos de Padilla era mensural, un sistema en donde las figuras, al cambiar de color, cambiaban también su duración. Sobre esto dice Humberto Sagredo en su *Rítmica medieval* (1972:16):

El término “color” aparece en el siglo XIV aplicado al uso esporádico de notas rojas en la notación negra. El color rojo indicaba variación en el valor normal de la figura y siempre con sentido de disminución. [...]

La nota ennegrecida o denigrada (*notula denigrata*) valía menos que su homónima de color blanco, según estas dos reglas:

1. Una nota ennegrecida pierde un tercio de su valor.
2. Las notas negras son siempre imperfectas (es decir binarias).

Volviendo al tema, la autora, en el siguiente nivel trata el tipo de compás de acuerdo a la cantidad de pulsos que ocurren entre un acento métrico y otro. Y finalmente, revisa cómo permanece o es modificado ese tipo de compás a lo largo de una pieza musical. Este último campo es el que denomina “tipo de métrica”.

El siguiente aspecto, la rítmica, versa sobre el reconocimiento de agrupamientos de figuras musicales y sus respectivos silencios. Estas agrupaciones pueden ser regulares (binaria o ternaria) o irregulares (como un dosillo en compás de 6/8 o un tresillo en compás de 4/4). Ahora bien, existen diversas formas de presentar tales agrupaciones. Tarchini reconoce seis tipos de elaboración de grupos rítmicos. Estos son:

- Por movimiento retrógrado (un grupo rítmico es presentado de atrás hacia adelante).

- Por aumentación (un grupo rítmico es total o parcialmente alterado, multiplicando su valor al doble, al triple, etc., o bien le es añadido un valor nuevo a la totalidad o a una parcialidad del conjunto).
- Por disminución (idéntico al proceso anterior, pero por división o sustracción, total o parcial, de los valores del grupo rítmico).
- Sustitución de ataques por silencios (un grupo rítmico es presentado con una o varias de sus notas sustituidas por sus equivalentes en silencios).
- Conexión por ligaduras de prolongación (uno o varios elementos de un grupo, o incluso grupos entre sí, pueden presentarse unidos por ligaduras de prolongación).
- Conversión de agrupamientos regulares en irregulares y viceversa (por ejemplo: dos corcheas aparecen como un tresillo, o un seisillo aparece como cuatro semicorcheas).

Es necesario añadir que todas estas variantes implican que hay un referente inicial: no podemos deducir que un grupo ha sido modificado si no tenemos como referencia el modelo original<sup>21</sup>.

El siguiente aspecto es bastante elemental, pero no por ello menos importante. El tipo de comienzo se da de sólo dos maneras: el tético o el anacrúsico. El primero, en tanto ocurre en el tiempo fuerte del compás, se percibe más estable que el segundo, que ocurre en tiempo débil del compás. Eso es todo. No obstante, no podemos obviar la siguiente observación que realiza Tarchini, respecto al comienzo anacrúsico:

El comienzo *anacrúsico* da sensación de suspensividad o inestabilidad porque se halla omitida la acentuación más jerárquica. Las canciones tradicionales y anónimas del cancionero infantil han manejado estos aspectos con sabiduría. Aquéllas que están pensadas para movilizar al juego son de comienzo anacrúsico: *Arroz con leche*, *Se me ha perdido una niña*, *La farolera*, *Mambrú se fue a la guerra*, etc. observamos que este dinamismo inicial se conserva a lo largo de las canciones en un microfraseo permanentemente anacrúsico, hecho relacionado en la mayoría de los casos con el texto. [2004:44]

Dos cosas resaltamos de la observación de Tarchini. La primera: la asociación de la anacrusa con el movimiento, la acción, de donde podemos deducir lo opuesto: el comienzo tético no sería ideal para asociarlo al movimiento. La segunda, un tanto más evidente: que

---

<sup>21</sup> Como ocurre en la fuga, si no hay sujeto, tampoco habrá contrasujeto, ni fuga, a fin de cuentas.

tal dinamismo se conserva a niveles micro, y está relacionado, cuando se trata de canciones con letra. Desde luego que aquí entra en juego el patrón de acentos que proporciona el texto, y al cual la música debe ajustarse. Por ello tampoco debe causar gran asombro el que el microfraseo de las canciones siga siendo anacrúsico. Pensamos que esa premisa debe mantenerse: cuando se trata de canciones con letra (más si son canciones tradicionales), en donde los acentos del texto siempre conservarán el mismo patrón, la música reflejará también dicho patrón.<sup>22</sup>

El siguiente punto tratado por la autora es precisamente el que complementa al anterior: el tipo de final, y sobre el cual, tampoco son muchas las observaciones que se puedan hacer. Se reconocen, al igual que en el tipo de comienzo, dos tipos de final: los llamados final “masculino” y final “femenino”. El primero en tanto termina en tiempo fuerte es percibido como conclusivo, el segundo, al terminar sobre tiempo débil, es percibido como suspensivo.

Como resumen a estos dos puntos, la autora plantea la relación estable-inestable, una vez más, en donde los comienzos téticos y los finales sobre tiempo fuerte serán percibidos como estables, y sus opuestos como inestables.

Antes de continuar con el siguiente punto, creemos que es necesario hablar brevemente sobre los modos rítmicos, que ya habíamos mencionado anteriormente. Aunque el sistema de notación modal es muy anterior al usado por Padilla, será de ayuda en nuestro análisis. Los modos rítmicos, propuestos por Johannes Gallicus (c. 1270-1320) en su *De mensurabili musica*, forman, junto con el resto del tratado, el primer intento (o uno de los primeros) de fijar las duraciones de los patrones rítmicos musicales a partir del modelo rítmico de los metros de los pies griegos. En dicho tratado propone seis modos rítmicos, a saber: el modo primero (troqueo), el modo segundo (yambo), el modo tercero (dáctilo), el modo cuarto (anapesto), el modo quinto (espondeo) y el modo sexto (tribraquio). Evidentemente que cada uno de los modos es perfectamente correlativo al pie métrico

---

<sup>22</sup> Para una mayor comprensión de este planteamiento, véase Tarchini (2004:45), en donde la autora ejemplifica la repetición de la anacrusa en las partes internas de la primera frase de la canción infantil *Arroz con leche*.

griego del que toma el nombre<sup>23</sup>. El siguiente cuadro permitirá apreciar más claramente los modos y su relativo pie métrico:

Nombre	Pie métrico	Modo rítmico <sup>24</sup>
Troqueo	_U	
Yambo	U_	
Dáctilo	_UU	
Anapesto	UU_	
Espondeo	--	
Tribaquio	UUU	

Desde luego, la relación es tan clara que no podemos dejarla pasar inadvertidamente. Creemos que será de gran utilidad ver si hay algún tipo de modo rítmico en las partituras, y si es así, verificar si hay una correlación entre el pie rítmico musical y el pie métrico textual.

### 5.8. Sobre el acento en la música y el texto.

Ninguno de los autores reseñados menciona qué ocurre cuando la pieza musical contiene texto (sea en prosa o en verso). Como ya se ha explicado en la primera parte de este capítulo, la palabra también posee acentos, y en poesía lo son muy particulares. Así pues, hemos de inferir que los acentos de la palabra forman parte de esos acentos “de otra naturaleza” que convergen en una pieza musical y que, por norma consensuada coinciden con los acentos métricos, de hecho, el desencuentro entre ambos acentos es percibido como algo que desvirtúa la acentuación natural de la palabra afectada en una pieza musical. Así, esa cantilena popular, cuya letra es la siguiente:

En la era de los apóstoles  
los hombres eran muy bárbaros,  
pues se subían a los árboles  
para matar a los pájaros.

<sup>23</sup> Es prudente incluir la aclaratoria que sobre la nominación de los modos hace Humberto Sagredo en su *Rítmica medieval* (1972:3): “Aunque esta nomenclatura es ampliamente citada por escritores modernos, posee poca justificación histórica. [...] Autores de peso [...], cuando utilizan esta terminología, no ofrecen la más mínima evidencia de que los modos rítmicos hayan derivado de los metros poéticos de la Grecia antigua”.

<sup>24</sup> Todos los modos propuestos por Gallicus (o Juan Ghirlandaia, o Garlandia) sólo pueden sucederse en compases de subdivisión ternaria (3/8 o 6/8). La explicación que da el tratadista sobre el porqué de esta particularidad está ligada a la noción de la Trinidad Divina, de allí que la subdivisión ternaria sea perfecta y la binaria imperfecta. Para ahondar sobre el tema, véase Sagredo (1972:12).

Termina con los esdrújulos distorsionados debido a que es la sílaba postónica la que coincide con el primer pulso de cada compás. El texto, según la música, termina acentuado del siguiente modo (Véase la imagen 1):



Imagen 1: canción popular En tiempo de los apóstoles.

Acentuación original	Acentuación desplazada
En tiempo de los apóstoles los hombres eran muy bárbaros, pues se subían a los árboles para matar a los pájaros	En tiempo de los apóstoles los hombres eran muy barbáros, pues se subían a los árbóles pará matar a los pájáros

Evidentemente que en este caso, la divergencia de acentos entre la métrica musical y el acento de las palabras es intencional, con fines humorísticos, pero ello no desdice nuestro planteamiento. Más bien enfatiza la importancia de la influencia musical sobre el texto en cuanto a acentos se refiere. Por ello es que resulta necesario tener en cuenta ciertas particularidades tanto de la letra como de la música, si se desea analizar correctamente una pieza.

Puesto que ninguno de los autores revisados a lo largo de este capítulo propone una metodología o algunas claves a tener en cuenta para analizar el ritmo en una pieza musical y en los versos que le acompañan, conviene recordar las consideraciones hechas por María del Carmen Aguilar en su *Estructuras de la sintaxis musical* (1990:13-14), y que ya trajéramos a colación en el capítulo precedente: analizar por separado qué ocurría en las letras y luego qué ocurría en la música. De hecho, es precisamente esa segunda parte del análisis, recapitulando, el que nos corresponde ahora: observar si la música se adapta a la construcción del verso, si los versos se corresponden a las frases musicales, si los acentos de la música y la letra coinciden, si la forma musical se corresponde con la organización en estrofas y cómo se relacionan los trozos de música con o sin texto.

### 5.9.Consideraciones sobre los villancicos de 1653

Dado que el análisis último al que apunta esta investigación es el uso de figuras retóricas (propuestas por la Teoría de los afectos) en una obra musical escogida, y cómo son aplicadas al texto de dicha obra, hemos tenido que desgranar cada uno de los componentes que conforman el corpus seleccionado, y estudiarlos detalladamente, con miras a que el material que tenemos a disposición (revisado, editado y vuelto a revisar por diversos investigadores) no muestre fallas al momento de su análisis. Es por ello que es imperioso aclarar qué es realmente lo que tenemos a mano.

En este punto, el análisis abarca, por primera vez, ambos aspectos del corpus seleccionado (la letra y la música). Respecto a la letra, tenemos que decir que hemos logrado plantear una versión revisada de las letras de los nueve villancicos, siempre comparándolas con otras versiones, para así poder ofrecer un texto que, como ya se ha dicho en el capítulo precedente, con todos los argumentos disponibles, esté lo más depurado posible de todo tipo de accidentes de forma. Es teniendo esto en cuenta que podemos afirmar que el análisis que realizaremos a las letras de esta música en este capítulo tendrá un doble propósito: conocer el aspecto rítmico de las mismas (y su relación con la música) y corroborar la efectividad de nuestra versión (al menos a nivel formal pues, a fin de cuentas, las nuestras fueron modificaciones formales).

Tenemos entonces, por un lado, que la versión del texto que someteremos a este nuevo análisis será la que hemos propuesto. Asimismo, la versión de las partituras que usaremos será la de Nelson Hurtado, por ser la más crítica y la única completa que tenemos a mano (Stevenson sólo transcribe algunos villancicos del ciclo). Además, en la edición de Hurtado se aprecian, por cada villancico, todas las voces simultáneamente (como es la costumbre actual), cosa que no ocurre con los manuscritos originales de Padilla, en donde cada voz está por separado en folios distintos. Sin embargo, hay otros aspectos que también hay que tener en cuenta, como lo son la semitonía *sub intellecta* (que no representa, por los momentos, ningún obstáculo para un análisis rítmico) o la división de compases. Sobre este último aspecto es necesario hacer algunas observaciones, a saber:

La música de los maitines de 1653 está escrita en el sistema de notación mensural<sup>25</sup>. De modo que las notas están escritas (en voces individuales y en folios separados) de principio a fin sin ninguna división gráfica de compás, es decir, sin barras. De manera que es evidentemente imposible realizar una comparación partiendo de los originales, ya sea porque las partituras son muy engorrosas para su lectura, o porque sencillamente los pliegos sueltos (impresos que se repartían en las funciones eclesiásticas, contentivos de las letras a ser cantadas en los villancicos) están perdidos. Con ello queremos decir que las investigaciones, restauraciones y ediciones posteriores a la obra original son siempre una intervención. Se pueden hacer todas las salvedades que permita la “objetividad”, el “rigor académico”, pero siempre el resultado de la investigación, edición, etc., tiene algo de interpretación. En esos procesos siempre se sopesa en una balanza la fidelidad al original contra las intenciones del investigador. Al final es tan importante como el resultado mismo de la investigación que el responsable aclare cuál fue el lado de esa balanza al que privilegió más<sup>26</sup>. Ese es siempre el compromiso investigativo, y es a la vez nuestro compromiso. De hecho, en nuestro caso el fin es bastante claro: corregimos las letras (pues la versificación original está extraviada) a partir de las versiones que tenemos a mano, no con el fin de presentarlas como una edición de poesía autónoma, para el disfrute del lector, sino para hacerlas más inteligibles y poder integrarlas en un análisis que involucra música y palabra, para comprensión del investigador.

Por motivos de practicidad, no haremos extractos de la partitura para este análisis de la correlación de los acentos música-texto (salvo que sea estrictamente necesario), sino que simplemente anotaremos sobre el texto verbal esta correlación.

Es necesario aclarar, antes de seguir, cómo se realizará la comparación. Respecto a nuestra versión de las letras, en esta ocasión enumeraremos los versos e incluiremos las respensiones, aunque sin enumerar sus versos. Esto porque se trata de una repetición del texto, pero con un énfasis musical distinto. Dicho de otro modo: tal repetición sólo se da a

---

<sup>25</sup> Así lo afirma Mariantonia Palacios en la introducción a la edición de los *Tres cuadernos de Navidad* (Hurtado, 1998:VIII), y así pudimos corroborarlo. Para un mayor entendimiento sobre la “mensuración”, véase Sagredo (1972:12).

<sup>26</sup> De donde se colige que es una irresponsabilidad presentar una edición facsimilar, sin comentarios, como una edición crítica, por mencionar un ejemplo.

nivel musical<sup>27</sup>, y eso nos obliga a incluir el texto, repetido, para poder confrontar los acentos entre una misma letra y una música distinta. Hay que añadir que nuestra versión de las letras no comprometen en lo absoluto dichas respnsiones.

Lo siguiente es el uso del sistema para señalar las sílabas acentuadas e inacentuadas. Guiándonos con el método empleado por Quilis (2009), citaremos las letras completas, añadiendo a la derecha de cada verso una cuadrícula en la que se verá, como si de una radiografía se tratase, la fórmula compuesta de sílabas acentuadas e inacentuadas, cada una en un recuadro. Dado que hay versos con distinto número de sílabas, tomaremos el verso más largo y aplicaremos la misma cuadrícula para el resto. Mediante una barra triple, colocada a modo de paréntesis, encerraremos el período rítmico interior de cada verso, dejando fuera de las barras la anacrusis (si la hay) y el período de enlace. Véase el siguiente ejemplo para entender con más claridad el asunto:

Pues	el	cie	lo	se	vie	ne-a	la	cho	za
U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
jan	de,	an	de	la	lo	sa!			
_	U	_	U	U	_	U			
Pues	el	Ni	ño	ri	sue	ño	nos	mi	ra
U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
jan	de,	an	de	la	gi	ra!			
_	U	_	U	U	_	U			

A primera vista se nota que las barras triples (que señalan el inicio del periodo interior, su fin y el periodo de enlace inmediato) no coinciden en el mismo punto cada verso. Sólo los versos 1 y 3, y 2 y 4 mantienen esa igualdad entre sí. Recordemos que Navarro Tomás explica que los períodos de enlace, las anacrusas y el período rítmico interior (es decir, el primer acento de cada verso si lo pensamos musicalmente) se van sucediendo como los compases de una composición musical. Por lo tanto es necesario emparejar la cuadrícula para tener un acento que sea el “eje” de la estrofa completa (o de

<sup>27</sup> Luego de revisar las letras de los villancicos completos escritos por Sor Juana Inés de la Cruz no encontramos, a nivel textual, ninguna respnsión. De ahí la deducción de que sea un artificio meramente musical.

los cuatro versos, en el caso de nuestro ejemplo). Observemos cómo quedan, si todos se ordenan según este criterio, con el primer acento de cada verso como eje:

Pues	el	cie	lo	se	vie	ne-a	la	cho	za
U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
		¡an	de,	an	de	la	lo	sa!	
		_	U	_	U	U	_	U	
Pues	el	Ni	ño	ri	sue	ño	nos	mi	ra
U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
		¡an	de,	an	de	la	gi	ra!	
		_	U	_	U	U	_	U	

Hay un poco más de orden, pero sigue sin apreciarse coincidencia de acentos. De hecho, sólo el primer acento coincide en cada verso y dos alineaciones de sílabas inacentuadas. Hay anacrusis en los versos impares y una falsa relación de esta con los versos pares. No debería ocurrir, puesto que los versos que inician con sílaba acentuada no deberían agruparse “luego” de que la anacrusis suceda. Observemos qué pasa si son agrupados teniendo como eje el último acento (el del periodo de enlace):

Pues	el	cie	lo	se	vie	ne-a	la	cho	za
U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
			¡an	de,	an	de	la	lo	sa!
			_	U	_	U	U	_	U
Pues	el	Ni	ño	ri	sue	ño	nos	mi	ra
U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
			¡an	de,	an	de	la	gi	ra!
			_	U	_	U	U	_	U

Salvo los versos afectados al inicio del periodo rítmico interior<sup>28</sup>, todos los acentos y las sílabas inacentuadas se corresponden entre sí. De esta manera tenemos que la última sílaba de todos los versos es inacentuada, la penúltima es acentuada, las dos siguientes no lo son, y las dos siguientes son (siguiendo la cuenta hacia atrás) una acentuada y la otras inacentuadas. Lo que ocurre antes de la primera columna donde se aprecia coincidencia, bien podemos calificarlo como un accidente. Los versos pares, más cortos, bien podrían sugerir que son versos procatalécticos, es decir, aquellos que al inicio tienen un pie métrico incompleto. En el ejemplo citado puede verse que los versos pares, a pesar de ser más

<sup>28</sup> En parte influye en ello el cómputo de los versos pares la repetición de una palabra grave y que se presta para la sinalefa (inicia y termina en vocal), pero en la que curiosamente la sinalefa no puede contarse debido a que, cuando entre vocales abiertas la primera vocal de la palabra siguiente está acentuada, no hay sinalefa. Incluso puede comprobarse empíricamente: es difícil pronunciar las dos palabras (“ande, ande”) unidas por sinalefa y que aún se comprenda de a oídas.

cortos, tienen los pies métricos incompletos respecto a los versos impares (un trocaico, un dactílico y otro trocaico, cuando deberían ser dos dactílicos y un trocaico con dos sílabas de anacrusis<sup>29</sup>). Falta una sílaba, y esa es la razón por la cual la triple barra que marca el inicio del periodo rítmico interior está desfasada una casilla en los versos pares. Ahora, ¿eso afecta de algún modo la métrica musical? No, y por dos razones. La primera y más obvia: la partitura manuscrita está escrita en notación mensural y al no haber una noción gráfica de compás es imposible que los versos no se ajusten a dicho compás. La siguiente razón es más de carácter estilístico, y dejamos que sean las palabras de otro autor las que expliquen este punto. Dice Pedro Henríquez Ureña, en *Estudios métricos* (2003:391), sobre la disparidad métrica de los versos:

Al esplendoroso apogeo que alcanzaron los metros irregulares entre 1600 y 1650, sucede el gradual proceso de transformación que les quita sus cualidades mejores: soltura, variedad, flexible adaptación a la música. Desaparecidos los poetas en quienes alentaba con segunda vida el alma popular, los que tenían puesto el atento oído a los rumores del terruño, les suceden hombres de letras que, cualesquiera que fuesen sus méritos –geniales a veces, como en Calderón–, poseían gustos más artificiales, más retóricos.

De manera que es precisamente la irregularidad métrica la que permite una mejor adaptabilidad de los versos en música, de donde podemos descontar por adelantado que no deberíamos encontrar mayores diferencias en cuanto a la coincidencia de acentos.

Ahora bien, es necesario un paréntesis para aclarar algo muy importante. Es sencillo saber si un verso está métricamente completo o no. En una serie de redondillas de versos octosílabos, aquel verso que tenga siete o seis sílabas no será acataléctico. Ahora, ¿cómo reconocer y distinguir con propiedad un verso incompleto al inicio de otro incompleto al final?, ¿cómo distinguir un verso procataléctico de otro cataléctico?, ¿qué es lo que hace posible reconocer, a fin de cuentas, la carencia al inicio de un verso o al final de otro? No se trata este déficit de un verso de cabo roto<sup>30</sup>, pues no hay ninguna palabra incompleta. Se

---

<sup>29</sup> Si bien se trata de dos dactílicos y un troqueo, todo ello con dos sílabas inacentuadas como anacrusis, el tipo de verso, por su constitución total, es un anapéstico, remitimos al lector a la categorización de todos los tipos de verso de acuerdo a los pies métricos descrita al inicio del capítulo. Cada tipo de verso será señalado asimismo en el análisis, en un aparte.

<sup>30</sup> La poesía de versos de cabo roto, en realidad un juego inventado por Alonso Álvarez de Soria, no es más que aquella en la que se suprimen todas las sílabas átonas posteriores a la sílaba acentuada. De este estilo son muy conocidos los “Elogios al libro de don Quijote de la Mancha”, una colección de poemas (de versos de cabo roto, la mayoría) dedicada al libro y algunos de sus personajes y presentados previo al primer capítulo de la reconocida novela, y del que aquí reproducimos un extracto (1999:26):

trata de versos cuyos pies métricos están incompletos, bien al inicio o al final. Y es aquí donde señalamos un vacío en nuestra investigación: Federico Hanssen, en el artículo donde analiza las cantigas del Rey Alfonso X no dice nada sobre cómo reconocer un verso procatalecto. Un verso heptasílabo en un romance, será acataléctico si, por ejemplo, es oxítono<sup>31</sup>, o su última sílaba es acentuada, pues se suma una sílaba por la ley del acento final. ¿Pero cómo se distingue esta norma al inicio del verso?, ¿cómo saber que un verso está incompleto al inicio por algún accidente de acentuación? Reconocemos no poder responder estas preguntas. No poseemos los datos suficientes que aclaren esta importante duda. Además, aunque conocemos de la ley del acento final, que ayudaría a determinar la acatalexis de un verso, no conocemos ninguna “ley del primer acento”. Con todo esto queremos decir que estamos en un punto ciego de la investigación. Es por esto que nos limitaremos a señalar la procatalexis o la catalexis de un verso según se aprecie la cuadrícula vacía al inicio o al final del mismo, sin ahondar en el porqué del problema.

Volviendo al tema, sobre los acentos a nivel musical es necesario tener en cuenta las siguientes consideraciones: la primera, ya mencionada, que estos se perciben al oír los compases de las partituras, pero por motivos de espacio no pueden ser citados acá; la segunda, que la letra no la canta una sola voz sino que se trata de agrupaciones corales de diverso tamaño que, además son de carácter polifónico, por lo que el texto sufriría duplicaciones, repeticiones, alargamientos y acortamientos (gracias a la presencia o no de melismas) de acuerdo al desarrollo de la música misma (como también podría no ocurrir, y el mismo texto sea cantado, a la vez, por dos o más voces), de modo que por cada compás se verá cómo el mismo acento musical puede recaer perfectamente en distintos momentos del texto en cada voz que esté activa en ese momento; y la tercera es que no hay que olvidar

---

Soy Sancho Panza, escude-  
del manchego don Quijo-,  
puse pies en polvo-  
por vivir a lo discre-;

<sup>31</sup> Los versos, por la acentuación de su última palabra, y de acuerdo al uso de la lingüística actual, se califican como oxítonos (terminan en palabra aguda), paroxítonos (graves), proparoxítonos (esdrújulos).o superproparoxítonos (sobreesdrújulos), el tema puede ahondarse en Quilis (2009:27).

que en la edición de Hurtado el texto ha sido añadido, en varios casos<sup>32</sup>, *ad hoc* a partituras que no poseían letra alguna.

Ahora bien, ¿cómo conciliar estos tres problemas y poder señalar el acento musical en un sistema previamente diseñado por nosotros? Evidentemente hay que recurrir a un sistema más simple pero en el que la comparación pueda apreciarse. Consideramos que la solución más apropiada es resaltar con algún color la cuadrícula en donde también se apreciarán la sucesión de sílabas acentuadas e inacentuadas de cada verso.

Hemos revisado exhaustivamente toda la partitura de la obra, marcando la sílaba que es cantada en el primer tiempo fuerte de cada compás y por cada voz, y lo que hemos visto son las siguientes características:

1. Aunque es algo obvio, cuando el mismo texto aparece en dos o más voces de manera homofónica, el acento métrico<sup>33</sup> musical recae en las mismas sílabas siempre:

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Tenor (bottom staff). The lyrics are: "llo, que deu-noy o - tro to - ni - llo nos lle - nael por - tal glo-rio - so,". The notes are aligned across the staves, showing that the same syllables are sung simultaneously in all three voices, illustrating homophonic alignment.

Imagen 2: compases 5 al 8 del primer coro (para tiple alto y tenor, respectivamente) del estribillo del villancico “No hay zagal como Gilillo” (Hurtado, 1998:54-55).

2. Que cuando el mismo texto aparece en dos o más voces, y éstas están desfasadas entre sí, el acento musical sigue marcando, no obstante, la misma sílaba en todas las voces implicadas:

<sup>32</sup> Como ocurre en el caso del villancico gallego “Si al nacer o miniño”, en donde hay un bajo escrito en notas pedales, ahí la intervención del editor fue adecuar el texto lo más posible a las largas notas, puesto que, a fin de cuentas, se trata de una obra coral (el acompañamiento instrumental es, en cierto modo, tácito, pues Padilla no lo especifica, pero el carácter celebratorio de la pieza lo demanda).

<sup>33</sup> Nos referimos al acento métrico, ese que marca el primer tiempo de cada compás. Usamos el adjetivo “musical” para evitar confusión entre el acento métrico de la poesía y el de la música.

o - jos, que las llue - ven sus o - jos,  
 o - jos, que las llue - ven sus o - jos, pe - roa  
 que las llue - ven sus o - jos, sus o - jos,  
 o - jos, o - - - - jos, pe - roa  
 que las llue - ven sus o - - - - jos, pe - roa

Imagen 3: compases 58 al 63 de la responsión a 5 (para tiple I y II, alto, tenor y bajo, respectivamente) del villancico “Oid, zagales, atentos” (Hurtado, 1998:77)

3. Que en ocasiones la sílaba sobre la que cae el acento musical aparece sobre una nota que viene ligada a la anterior. La sílaba, por lo tanto, viene prolongada de un tiempo débil y termina en tiempo fuerte. Cuando este fenómeno se da en una voz, siempre se repite en todas las voces al mismo tiempo. Esta particularidad la hemos apreciado sobre todo en las coplas:

mil, nin - gún pe - li - - - gro re - ce - la y  
 mil, nin - gún pe - li - - - gro re - ce - la y  
 mil, nin - gún pe - li - - - gro re - ce - la y

Imagen 4: compases 29 al 32 del segundo coro (alto, tenor y bajo, respectivamente) del estribillo del villancico “¡Alto, zagales!” (Hurtado, 1998:95).

4. Que, en algunas ocasiones, en el primer tiempo del compás, una nota aparece ligada a la siguiente, aunque con ligadura punteada. Dado que hemos observado esa particularidad en las coplas, la música siempre es la misma, pero aplicada a textos distintos (según la cantidad de coplas), en donde en algunos casos una o varias coplas sólo proporcionan una sílaba

(para ser cantada por la nota ligada) y en el resto de los casos proporcionan dos sílabas (y la ligadura, por tanto, no aplica):

ra dei - dad yel  
 lle - vóa - mor yen  
 tran - does - tá o -  
 a - ca - be - la quees -

Imagen 5: compases 153 y 154 de las coplas 3, 6, 9 y 12 (a dúo, para tiple y bajo en este caso) del villancico “A la jácara jacarilla” (Hurtado, 1998:53).

Desde luego que la primera observación es evidente, pero es necesario acotarla para hacer notar su contrario, y además porque forma parte de los diversos modos en que el texto y la música se imbrican entre sí. La tercera observación señala algo que es importante aclarar: como la edición de Hurtado agregó, con fines prácticos, las rayas de compás (y por tanto, también la métrica, en 3/2 o 2/2) las figuras que él une por ligaduras son una sola en el manuscrito original. Es decir, Padilla no recurre a ligaduras porque él escribe en notación mensural, como ya se ha dicho anteriormente. Las figuras ligadas no sólo evidencian la presencia de hipermetros, sino que reflejan la necesidad del editor de solucionar problemas de concordancia entre la música y el texto (como se ve en las ligaduras punteadas). Es importante esto porque, trayendo a colación lo que refiriera Tarchini respecto a los modos en que vemos la métrica en una obra esta puede ser siempre la misma o puede cambiar una o varias veces. Los casos en que haya hipermetros en la obra a analizar nos dirán, a la luz del planteamiento de Tarchini que estamos en presencia de una obra polimétrica. Dicho más claramente, los compases citados de la edición de Hurtado (ver imagen 4), en realidad podrían (o deberían) leerse de la siguiente manera, (véase la imagen 6):

mil, nin - gún pe - li - gro re - ce - la y

mil, nin - gún pe - li - gro re - ce - la y

mil, nin - gún pe - li - gro re - ce - la y

Imagen 6: compases 29 al 32 del segundo coro (alto, tenor y bajo, respectivamente) del estribillo del villancico “¡Alto, zagales!” con indicación métrica añadida (Hurtado, 1998:95).

Sobre la última observación, debemos decir que es un accidente de la edición, que ocurre sólo en las coplas, cuyo origen se debe al hecho de que Padilla ha escrito una sola nota que se repite siempre para un texto que cambia constantemente. Así, a veces hay una sola figura para dos sílabas, de modo que la edición *corrigió* el problema dividiendo la nota en dos y sugiriendo la ligadura para cuando se trata de una sola sílaba.

Ahora bien, ¿para qué todas estas observaciones, algunas de ellas muy obvias? Para afirmar con fundamento que la sílaba sobre la que recae el acento métrico musical es siempre la misma, sin importar cuántas veces se repita la palabra en la misma o en distintas voces, ya sea a la vez o con algún desfase. De manera que podemos sombrear con algún color la cuadrícula que representa a la sílaba sobre la que hay un acento musical.

Siendo esto así, tras revisar la partitura relativa al ejemplo usado, tenemos que los acentos métricos de la música recaen sobre las siguientes cuadrículas:

Pues	el	cie	lo	se	vie	ne-a	la	cho	za
U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
			¡an	de,	an	de	la	lo	sa!
			—	U	—	U	U	—	U
Pues	el	Ni	ño	ri	sue	ño	nos	mi	ra
U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
			¡an	de,	an	de	la	gi	ra!
			—	U	—	U	U	—	U

De esta manera, podemos apreciar lo que realmente importa: dónde recae el acento musical, indistintamente de que en las diversas voces la letra sea pareja y simultánea, o

haya algún desfase entre una o varias de dichas voces. Lo que se observa al final de cuentas es que, en este caso, hay plena convergencia de acentos entre la música y el texto.

En el caso del hipermetro (remitimos al lector a la imagen 4), la señalaremos de una manera distinta, con la cuadrícula texturizada con líneas oblicuas, quedando representado del modo siguiente:

nin	gún	pe	li	gro	re	ce	la-y	to	do	pas	tor	
U	—	U		U	U	—	U	—	U	U	—	
a	más	y	me	jor,	re	pi	que	la	fo	li	güe	la
U	—	U	U	—	U	—	U	U	U	U	—	U

La cuadrícula texturizada indica que la sílaba “li” aparece en la partitura como una figura atravesada por la barra de compás, y que, por lo tanto el hipermetro inicia desde el acento musical anterior y culmina en la sílaba previa al siguiente (véase la imagen 4 y 6).



3											
21		¡Va	ya-a	las	per	las	que	se	des	gra	nan,
		—	U	U	—	U	U	U	U	—	U
22	cuan	do	su	pe	cho	de-a	mo	res	se-a	bra	sa!
	U	U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
23		Dul	ces	in	cen	dios	quie	bran	en	a	gua
		—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
24	cuan	do	sus	pi	ra	lo	más	va	ro	nil	
	U	U	U	—	U	U	—	U	U	—	
25			Al	chaz,	chaz	con	la	cas	ta	ñue	La
			U	U	—	U	U	U	U	—	U
26	y-al	ta	pa	la	tán	con	el	tam	bo	ril	
	U	U	U	U	—	U	U	U	U	—	
4											
27		De	jan	las	cho	zas	lo	ga	na	de	ros
		—	U	U	—	U	U	U	U	—	U
28	con	la	co	di	cia	de	ver	un	cor	de	ro,
	U	U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
29		paz	de	la	tie	rra,	glo	ria	del	cie	lo,
		—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
30	por	quien	se	gu	ro	se	que	da-el	re	dil.	
	U	U	U	—	U	U	—	U	U	—	
31			Al	chaz,	chaz	con	la	cas	ta	ñue	La
			U	U	—	U	U	U	U	—	U
32	y-al	ta	pa	la	tán	con	el	tam	bo	ril	
	U	U	U	U	—	U	U	U	U	—	
5											
33		Le	cho	de	pa	jas	le-han	a	pres	ta	Do
		—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
34	al	Sol	her	mo	so	que	na	ce	tem	blan	do.
	U	—	U	—	U	U	—	U	U	—	U
35		Y	por	que	duer	ma	más	so	se	ga	do,
		—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
36	los	ai	re	ci	llos	lo	van	a	mu	llir.	
	U	U	U	—	U	U	—	U	U	—	
37			Al	chaz,	chaz	con	la	cas	ta	ñue	La
			U	U	—	U	U	U	U	—	U
38	y-al	ta	pa	la	tán	con	el	tam	bo	ril	
	U	U	U	U	—	U	U	U	U	—	
6											
39		A	los	a	rru	llos	de-u	na	pa	lo	ma,
		—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
40	tier	no	des	can	sa,	dor	mi	do	re	po	sa.
	—	U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
41		De	se	re	ga	zo	for	ma-el	au	ro	Ra
		—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
42	cu	na	de	pla	ta,	si	tial	de	jaz	mín.	
	—	U	U	—	U	U	—	U	U	—	
43			Al	chaz,	chaz	con	la	cas	ta	ñue	La
			U	U	—	U	U	U	U	—	U
44	y-al	ta	pa	la	tán	con	el	tam	bo	ril	
	U	U	U	U	—	U	U	U	U	—	
7											

45		Cuan	do	se	rí	en	sus	dos	cla	ve	les,
		U	U	U	—	U	U	—	U	—	U
46	to	das	las	glo	rias	del	cie	lo	se	vier	ten.
	—	U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
47		Na	cen	a	bri	les,	ma	yos	flo	re	cen
		—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
48	vís	te	se-el	cam	po	flo	ri	do	ma	tiz.	
	—	U	U	—	U	U	—	U	U	—	
49			Al	chaz,	chaz	con	la	cas	ta	ñue	La
			U	U	—	U	U	U	U	—	U
50	y-al	ta	pa	la	tán	con	el	tam	bo	ril	
	U	U	U	U	—	U	U	U	U	—	
8											
51		Flor	tie	ne-el	he	no,	fru	to	la	pa	ja,
		—	—	U	—	U	—	U	U	—	U
52	pues	sus	a	ris	tas	flo	re	cen	y	gra	nan.
	U	U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
53		U	nos	re	co	gen,	y-o	tros	en	sar	Tan
		—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
54	hi	los	de	per	la	que	llo	ra-un	ru	bí.	
	—	U	U	—	U	U	—	U	U	—	
55			Al	chaz,	chaz	con	la	cas	ta	ñue	La
			U	U	—	U	U	U	U	—	U
56	y-al	ta	pa	la	tán	con	el	tam	bo	ril	
	U	U	U	U	—	U	U	U	U	—	

### 6.1.1 Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Datílico endecasílabo: 1, 12, 16, 18, 40, 42, 46, 48 y 54. Datílico adónico (doble): 9, 11, 15, 17, 23, 29, 33, 47 y 53. Anapéstico (eneasílabo): 3.
Versos acatalécticos	1, 9, 11, 15, 16, 17, 23, 29, 33, 40, 46, 47 y 53.
Versos procatalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Versos catalécticos	3, 12, 18, 42, 48 y 54.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Estríbillo: 3; coplas: 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Monométrica (compás de 3/2).
Rítmica	De subdivisión binaria siempre.
Tipos de agrupación observados	Ninguno.
Tipo de comienzo	Estríbillo: tético; coplas: tético.
Tipo de final	Estríbillo: conclusivo; coplas: conclusivo.

Modos rítmicos	Estribillo: 34 tróqueos, 37 yambos, 34 anfíbracos. Coplas 15 yambos.
----------------	---

Tanto en el estribillo como en las coplas, el verso más recurrente es el dactílico endecasílabo. Incluso hay algunos versos que hubiéramos podido clasificar como tales si no fuera por ligeras imperfecciones en la distribución de los pies métricos (como es el caso de los versos 2, 22, 24, 28, 30, 34, 36 y 52, que podrían ser dactílicos endecasílabos, pero les faltan uno o más acentos, o simplemente lo tienen desfasado). En segundo lugar, el tipo de verso más encontrado es también dactílico, pero adónico, y combinado dos veces (\_UU\_U + \_UU\_U). De este tipo también hay algunos versos que tienen cierta semejanza con el patrón señalado, pero que no incluimos por las razones ya mencionadas (déficit de acentos o intercambio de lugar con sílabas inacentuadas). Tal es el caso de los versos 21, 27, 35, 39, 41, 45 y 51. Es precisamente esa disparidad de acentos en los versos de cada copla lo que hace que los periodos rítmicos interiores sean distintos entre sí, mientras que el acento métrico musical, estando siempre en el mismo lugar, no coincide por tanto en todos los casos con el de la letra. El acento final de todos los versos, el que inicia el período de enlace, converge con el acento métrico musical en todos los casos.

Entre los versos reconocidos no hay ninguno que sea procataléctico, pero es necesario aclarar que eso ocurre entre los versos conocidos. Los que no pudieron clasificarse por poseer algún desequilibrio a nivel de pies métricos o acentos en dichos pies, sin duda han de tener alguna carencia, ya sea al inicio (verso procataléctico) o al final (verso cataléctico). Pero como ya anunciáramos, es imposible para nosotros saberlo con certeza, baste al lector reparar en la casilla vacía para notarlo<sup>34</sup>.

Los modos rítmicos que reconocimos en el análisis casi nunca coincidían con la acentuación del verso, y por lo tanto, con sus metros.

---

<sup>34</sup> Valga esa observación para todos los villancicos siguientes. En el recuadro del análisis señalaremos los versos procatalécticos o catalécticos en los versos reconocidos (trocaicos, dísticos, anapésticos, etc.). El resto puede apreciarse en las cuadrículas donde señalamos las sílabas acentuadas.

## 6.2. Villancico, II “A la jácara jacarilla”

Estribillo									
1	A	la	já	ca	ra	ja	ca	ri	lla,
	U	U	—	U	U	U	U	—	U
2		de	buen	gar	bo-y	lin	do	por	te,
		U	—	—	U	—	U	—	U
3		traí	go	por	pla	to	de	cor	te
		—	U	U	—	U	U	—	U
4		sien	do	pas	to	de	la	vi	lla.
		—	U	—	U	U	U	—	U
5	A	la	já	ca	ra	ja	ca	ri	lla,
	U	U	—	U	U	U	U	—	U
6	ja	ca	ri	lla	de	no	ve	dad	
	U	U	—	U	U	U	U	—	
7		no	ve	dad	de	no	ve	da	des,
		U	U	—	U	U	U	—	U
8	aun	que-a	más	de	mil	Na	vi	da	des
	U	U	—	U	—	U	U	—	U
9		que-a	le	gra	la	Na	vi	dad.	
		U	—	U	U	U	U	—	
10	¡Va	ya,	va	ya	de	ja	ca	ri	lla!,
	—	U	—	U	U	U	U	—	U
11		que-el	Al	tí	si	mo	se-hu	mí	lla,
		U	U	—	U	U	U	—	U
12		¡va	ya	de	já	ca	ra,	va	ya!,
		—	U	U	—	U	U	—	U
13		que-el	a	mor	pa	sa	de	ra	ya.
		U	U	—	—	U	U	—	U
14		¡Va	ya,	va	ya,	va	ya,	va	ya!
		—	U	—	U	—	U	—	U
Coplas									
1									
15	A	ho	ra	que	con	la	no	che	
	U	—	U	U	U	U	—	U	
16	se	sus	pen	den	nues	tras	pe	nas	
	U	U	—	U	—	U	—	U	
17	y-a	pa	gar	cul	pas	a	je	nas	
	U	U	—	—	U	U	—	U	
18	na	ce-un	be	llo	Ben	ja	mín,		
	—	U	—	U	U	U	—		
19	si-el	Rey	me-es	cu	cha	ra-a	mí,		
	U	—	U	U	—	U	—		
20	¡oh,	qué	bien	can	ta	ra	yo!,		
	—	—	—	U	—	U	—		
21	co	mo	nin	gu	no	can	tó		
	U	U	U	—	U	U	—		
22	del	Ni	ño	más	pro	di	gio	so.	
	U	—	U	—	U	U	—	U	
2									

23	Con	li	cen	cia	de	lo-her	mo	so
	U	U	—	U	U	U	—	U
24	ra	yos	de	sen	vai	na-ar	dien	tes,
	—	U	U	U	—	U	—	U
25	es	cú	chen	me	los	va	lien	tes
	U	—	U	U	U	U	—	U
26	es	ta	ver	da	de	ra-his	to	ria,
	—	U	U	U	—	U	—	U
27	que-al	fin	se	can	ta	la	glo	ria
	U	—	U	—	U	U	—	U
28	y-a-El	la	can	tan	al	na	cer.	
	—	U	—	U	U	U	—	
29	Ge	ne	ral	se	vio-el	pla	cer	
	U	U	—	U	—	U	—	
30	que-el	cie	lo-a	la	tie	rra-en	vi	a.
	U	—	U	U	—	U	—	U
3								
31	Que-en	los	o	jos	de	Ma	ri	a
	U	U	—	U	U	U	—	U
32	ma	dru	ga	ba-un	cla	ro	sol.	
	U	U	—	U	—	U	—	
33	Con	ce	les	tial	a	rre	bol	
	U	U	U	—	U	U	—	
34	mos	tró	la-au	ro	ra	más	pu	ra,
	U	—	U	—	U	—	—	U
35	mu	chos	si	glos	de-her	mo	su	ra
	—	U	—	U	U	U	—	U
36	en	po	cos	a	ños	de-e	dad.	
	U	—	U	—	U	U	—	
37	Si	no	sol,	e	ra	dei	dad,	
	U	—	—	U	U	U	—	
38	y-el	sol	es	quien	la-ha	ves	ti	do.
	U	—	—	U	—	U	—	U
4								
39	¿Quién	co	mo-e	lla	le-ha	te	m	do?
	—	U	—	U	—	U	—	U
40	¿Quién	co	mo-e	lla	le	ten	dra?	
	—	U	—	U	U	U	—	
41	Vir	gen	y	ma	dre	se	rá	
	—	U	U	—	U	U	—	
42	del	que-es	sin	prin	ci	pio-y	fin.	
	U	—	U	U	—	U	—	
43	Se	rra	na-y	más	se	ra	fin	
	U	—	U	—	U	U	—	
44	que	se	rra	na-y	que	mu	jer	
	U	U	—	U	U	U	—	
45	Por	que	Dios	quie	re	na	cer,	
	U	U	—	—	U	U	—	
46	a	per	ci	be	su	jor	na	da.
	U	U	—	U	U	U	—	U
5								
47	La	be	lla	bien	ma	ri	da	da,
	U	—	U	—	U	U	—	U

48	de	las	más	lin	das	que	vi,	
	U	U	—	—	U	U		
49	bien	es	que	se	di	ga	a	quí
	—	—	U	U	—	U	—	
50	de	su-Es	po	so	lo	ga	lan	te.
	U	U	—	U	U	U	—	U
51	El	más	ver	da	de	ro-a	man	te
	U	—	U	U	—	U	—	U
52	y-el	más	ven	tu	ro	so	jo	ven,
	U	—	U	U	—	U	—	U
53	sin	que	los	cie	los	le-es	tor	ben,
	U	U	U	—	U	U	—	U
54	den	tro	de-un	A	ve	Ma	ri	a
	—	U	—	—	U	U		U
6								
55	Muer	ta	de-a	mo	res	ve	m	a
	—	U	U	—	U	U	—	U
56	la	dio	sa	de	los	a	mo	res,
	U	—	U	U	U	U	—	U
57	sa	lu	dan	la	rui	se	ño	res,
	U	—	U	U	U	U	—	U
58	y	por	ma	dre	de	la	vi	da
	U	U	—	U	U	U	—	U
59	le	da	ban	la	bien	ve	ni	da,
	U	—	U	U	U	U	—	U
60	per	la-a	per	la-y	flor	a	flor.	
	—	U	—	U	—	U	—	
61	A-un	por	tal	los	lle	vó-a	mor	
	—	U	—	U	U	—	—	
62	y-en	la	no	che	más	he	la	da.
	U	U	—	U	—	U		U
7								
63	Mi	ran	de	Sie	rra	Ne	va	da
	—	U	U	—	U	U	—	U
64	al	tos	y-en	cum	bra	dos	ris	cos,
	—	U	U	U	—	U	—	U
65	en	los	gran	des	o	be	lis	cos
	U	U	—	U	U	U	—	U
66	ya	no-hay	pie	dra	so	bre	pie	dra.
	—	—	—	U	U	U	—	U
67	Es	co	llo-ar	ma	do	de	hie	dra
	U	—	U	—	U	U	—	U
68	yo	te	co	no	cí-e	di	fi	cio.
	—	U	U	U	—	U	—	U
69	Ya	se	mi	ran	por	res	qui	cio
	—	U	—	U	U	U	—	U
70	las	glo	rias	a	ma	nos	lle	nas.
	U	—	U	U	—	U	—	U
8								
71	En	un	re	tre	te	que-a	pe	nas
	U	—	U	—	U	U	—	U
72	se	di	vi	san	las	pa	re	des,
	U	U	—	U	U	U		U

73	es U	tá U	pa U	ra-ha U	cer U	mer U	ce U	des, U
74	que-en U	su U	pri U	mer U	a U	rre U	bol U	
75	di U	vi U	di U	do U	se U	vio-el U	sol U	
76	en U	bre U	ve-es U	pa U	cio U	de U	cie U	lo. U
77	Su U	glo U	ria U	pu U	so-en U	el U	sue U	lo U
78	con U	la U	vo U	lun U	tad U	más U	vi U	va. U
9								
79	Quien U	li U	ber U	ta U	des U	cau U	ti U	va, U
80	quien U	ro U	ba U	la U	vo U	lun U	tad, U	
81	la U	no U	che U	de U	Na U	vi U	dad U	
82	la U	tie U	rra U	vio U	su-a U	le U	grí U	a. U
83	Al U	pie U	de-u U	na U	pe U	ña U	frí U	a, U
84	que-es U	ma U	dre U	de U	per U	las U	ya, U	
85	tier U	no U	Sol U	mos U	tran U	do-es U	tá U	
86	o U	pues U	to-al U	hie U	lo-y U	al U	ai U	re. U
10								
87	Va U	len U	tí U	a-en U	el U	don U	ai U	re U
88	y U	don U	ai U	re-en U	el U	mi U	rar, U	
89	pa U	ra-em U	pe U	zar U	a U	pa U	gar U	
90	de-un U	cria U	do-o U	bli U	ga U	cio U	nes. U	U
91	Ba U	ñan U	do-es U	tá U	las U	pri U	sio U	nes U
92	con U	lá U	gri U	mas U	que U	de U	rra U	ma, U
93	tie U	ne U	de U	cam U	po U	la U	ca U	ma, U
94	del U	hie U	lo U	pues U	to-al U	ri U	gor. U	
11								
95	¡Ay, U	ver U	dad U	es U	que-en U	a U	mor U	
96	siem U	pre U	fuis U	teis U	des U	gra U	cia U	das! U
97	Las U	tor U	peza U	con U	fir U	ma U	das, U	U

98	el	más	ton	to	más	se-a	fi	la.
	U	U	U	U	U	U	U	U
99	Ya	la	gai	ta	bai	ló	Gi	la,
	U	U	U	U	U	U	U	U
100	que	to	ca	ba-An	tón	Pas	cual.	
	U	U	U	U	U	U	U	
101	De	je	mos	le-en	el	por	tal	
	U	U	U	U	U	U	U	
102	con	prin	ci	pios	de	ro	man	ce.
	U	U	U	U	U	U	U	U
12								
103	Y	pues	no-ha	de-ha	ber	más	lan	ces
	U	U	U	U	U	U	U	U
104	y	mi	ja	ca	ri	lla	vue	la,
	U	U	U	U	U	U	U	U
105	a	ca	bo	se-y	a	ca	be	la,
	U	U	U	U	U	U	U	U
106	que-e	ra	de	vi	drio-y	que	bre	la.
	U	U	U	U	U	U	U	U
107	A	ca	be	la-y	a	ca	bo	se
	U	U	U	U	U	U	U	U
108	que-es	ta	va-al	hie	lo-y	que	bro	se.
	U	U	U	U	U	U	U	U
109	A	ca	bo	se-y	a	ca	be	la,
	U	U	U	U	U	U	U	U
110	que-es	ta	va-al	hie	lo-y	que	bre	la.
	U	U	U	U	U	U	U	U

### 6.2.1. Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Dactílico (octosílabo): 3, 12, 41, 55, 63, 93 y 106. Trocaico octosílabo: 14 y todas las coplas.
Versos acatalécticos	3, 12, 14, 39, 55, 63, 93 y 106.
Versos procatalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Versos catalécticos	41, 60 y 85.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Estríbillo: 3; coplas 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Monométrica (compás de 3/2.)
Rítmica (binaria o ternaria)	De subdivisión binaria siempre.
Tipos de agrupación observados	Ninguno.
Tipo de comienzo	Estríbillo: anacrúsico; coplas: anacrúsico.
Tipo de final	Estríbillo: conclusivo; coplas: suspensivo.
Modos rítmicos	Estríbillo: 8 tróqueos, 23 yambos, 8 anfíbracos y 2

dáctilos. Coplas: 9 tróqueos y 24 yambos.
--

A nivel de pies métricos podemos observar que no hay un verso que impere, tanto en el estribillo como en las coplas, de hecho ninguno de los períodos rítmicos interiores vuelve a repetirse en las coplas. Es curioso que este villancico, más extenso que el anterior (y el más extenso del ciclo) tenga menos variedad de tipos de verso y que, de la variedad que hay, sólo se consigan unos once ejemplos. También encontramos varios versos en los que hay una sucesión inmediata de acentos (y que separado del resto es un pie conocido como espondeo: \_ \_). Específicamente se trata de los versos 2, 13, 37, 38, 45, 48, 49, 54, 95, 98, 99, 108 y 110. Añádase a esa enumeración los versos 108 y 110, cuya particularidad es la de poseer tres acentos seguidos.

Lo primero que salta a la vista es la presencia de hipermetros, tanto en el estribillo como en las coplas. Esto es una complicación rítmica en tanto que lo que Padilla presenta como una seguidilla de notas, Hurtado, al agregar las barras de compás (siempre en 3/2) genera acentos métricos que complican no sólo el asunto de la convergencia de acentos sino también la lectura misma a simple vista. Véase la imagen para una mayor comprensión de esto:

Imagen 7: compases 106 al 108 de las coplas a dúo, para tenor y bajo, respectivamente, del villancico “A la jácara, jacarilla”. El texto corresponde a los versos 3º y 4º de las coplas 2, 5, 8 y 11, en ese orden. Hurtado (1998:51).

Como se ve, “escúchenme” tiene un solo acento, pero musicalmente hay un acento sobre la sílaba “es” y otro sobre la sílaba “cú”. Esto se repite en todas las coplas en el mismo punto (versos 3, 4, 6 y 7). También se repite unos compases más adelante (del 117

al 123, véase la imagen 8) así como en todas las coplas, al usar Padilla un patrón rítmico similar cada cuatro coplas.

Ahora bien, hay un verso problemático para el análisis. Se trata de la segunda copla. Hurtado presenta el texto de la siguiente manera: “ya él la canta al nacer”, con sinalefa entre “ya” y “él”<sup>35</sup> y entre “canta” y “al”, pero en la partitura no une la primera sinalefa. Véase la imagen 8:

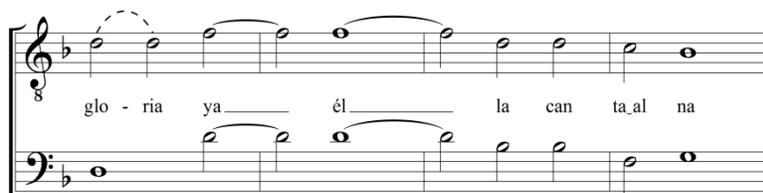


Imagen 8: compases 117 al 120 de las coplas a dúo, para tenor y bajo, respectivamente, del villancico “A la jácara, jacarilla”. Hurtado (1998: 51-52)

Nosotros hemos propuesto en este punto un texto distinto, básicamente por no tener mucha coherencia la letra, (véase el capítulo anterior para ahondar en tal discusión, en el que hay una triple sinalefa). Dice nuestra propuesta del texto: “y a Él la cantan al nacer”, la triple sinalefa es la que hay entre “y”, “a” y “Él” (y en donde la “y” es una semi-vocal). Queda suprimida la sinalefa entre “canta” y “al” debido al cambio de primera persona del singular (él la canta) a la tercera persona del plural (ellos la cantan). Además, la ambigüedad del sujeto en la estrofa permite ambas lecturas. De modo que, aunque tal propuesta implica una leve modificación de la distribución del texto en la música, no compromete, de momento, el desenvolvimiento de la música (no quedan notas huérfanas de texto ni nada parecido). Véase la imagen para explicarnos mejor:

<sup>35</sup> Cosa curiosa, porque, dice Antonio Quilis en su *Curso de fonética y fonología españolas* (1992:146-147): “cuando concurren dos vocales iguales de las que la primera es átona o inacentuada y la segunda tónica o acentuada, la solución preferente es una vocal larga inacentuada: *en cada tierra su uso; está en lo hondo; donde entra el sol no hay microbios; muere cansado de ella.*” Es decir, entre las palabras “ya él” hay sinalefa, y como tal debió colocarse en la partitura.

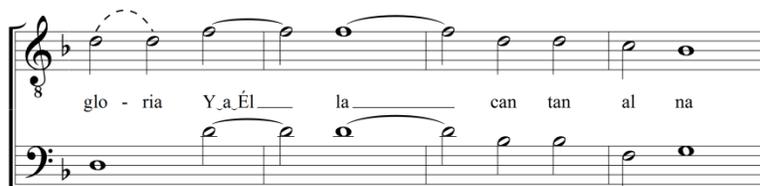


Imagen 9: compases 117 al 120 de las coplas a dúo, para tenor y bajo, respectivamente, del villancico “A la jácara, jacarilla” con el texto modificado. Hurtado (1998: 51-52)

Como se puede ver al comparar las dos imágenes (8 y 9) el texto vuelve a corresponderse con las mismas notas a partir del compás 120. No creemos que vaya a significar una dificultad o un problema a la hora del análisis retórico, puesto que se trata de escasamente un par de sílabas y dos o tres notas las que entran en juego por cada voz, de modo que es muy poco probable que haya una figura retórica que sí aplique para una versión de las sílabas y no para la otra. Eso respecto a la música. Ahora bien, puede que sí la haya cuando se ve que el sujeto cambia de número y persona en una de las versiones (primera del singular y tercera del plural, respectivamente). ¿Qué hacer? Seguir la metodología que ya habíamos planteado anteriormente: conservar la versión de Hurtado y, en todo caso, revisar esta nueva propuesta aparte y, si hay alguna figura retórica digna de ser citada, incluirla en el corpus investigado. Es probable que no sea así, nos atrevemos a adelantar, pero eso no le resta validez a esta pequeña corrección puesto que valdría la pena a tener en cuenta para una futura reedición de la transcripción de Hurtado.

Ahora bien, la discusión no termina ahí. En defensa de la edición de Hurtado podemos decir que, en el manuscrito de Padilla las notas están escritas todas de corrido, cada voz en un folio separado y sin la división gráfica de la barra de compás, de modo que musicalmente no existe la verticalidad en las voces, y la letra está también escrita de corrido sin cuidar la correspondencia entre esta y música, de modo que Hurtado ha resuelto de la manera en que se aprecia en la edición problemas como ese. Un desliz: no reparar en que se cumplan las sinalefas en un caso tan complicado como el que estamos tratando (con más de dos vocales, una de ellas acentuada, y una semi-vocal implicadas), es perfectamente posible, sobre todo cuando no es tema principal de la investigación el organizar la letra y versificarla correctamente. Reparando ya en la obra, más que en lo que han hecho los editores, creemos que tal complicación de la letra y la música ha podido solventarla el letrista al modificar una o dos palabras o al evitar la acumulación de vocales.

Acaso podamos inferir que la causa de esta rítmica particular (compuesta de muchas síncopas) sea un intento del compositor de, precisamente, dar al villancico un aire de jácara. Recuérdese, como ya habíamos sugerido en el capítulo precedente, lo que observa Nelissa Caram (c.p. Juárez Echenique, 2004:14) respecto a este villancico. Parafraseemos a Caram: se trata pues de que la jácara es anterior a los corridos y cuyas síncopas tienen ya lo que caracterizará a la música folclórica de la costa del Pacífico de México.

No podemos negar entonces que haya una intención del compositor en presentar este villancico como una alusión a la danza. De hecho, ya desde el mismo estribillo las voces inician con figuras cortas, alternadas con otras más largas, y generando abundantes síncopas. Además, el hecho de que el estribillo (y las coplas también) inicie en anacrusa afianza esa “invitación” al movimiento, a la danza, que menciona Tarchini. Esta idea rítmica, por así denominarla, de dos negras en el último tiempo débil del compás aparece con mucha frecuencia a lo largo del estribillo cada vez que alguna de las voces entra, como si se tratara de un motivo.





12												
43	Can	ten	an	gé	li	cos,	ci	ñen	do-el	tá	la	mo
	—	U	U	—	U	U	U	—	U	—	U	U
44	ro	man	ces	lí	ri	cos	al	Ni	ño	cán	di	do.
	U	—	U	—	U	U	U	—	U	—	U	U

### 6.3.1. Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Dactílico (eneasílabo): 9 y 10. Dactílico (dodecasílabo): 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 29, 39, 40 y 44. (54 pies)
Versos acatalécticos	9, 10, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 29, 39, 40 y 44.
Versos procatalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Versos catalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Estríbillo: de los compases 1 al 17, 2; del compás 18 al <i>fine</i> , 3; coplas: 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Polimetría regular (compás de 2/2 y 3/2, no simultánea).
Rítmica	Subdivisión binaria.
Tipos de agrupación observados	Ninguno.
Tipo de comienzo	Estríbillo: tético; coplas: tético.
Tipo de final	Estríbillo: conclusivo; coplas: conclusivo.
Modos rítmicos	Estríbillo: 3 tróqueos, 20 yambos y 201 dáctilos. Coplas: 47 dáctilos.

Este villancico tiene dos aspectos de gran importancia a nivel rítmico y que no podemos dejar de mencionar. Estos dos aspectos están entrelazados, pues al final vienen a ser una misma cosa manifestada en dos ámbitos distintos. Se trata del esdrújulo, que en los modos rítmicos se representa con el dáctilo.

Vemos cómo en la letra del villancico hay un cambio: en el estríbillo, presentado por nosotros en cinco partes, la primera, segunda y cuarta parte no se asemejan rítmicamente a la tercera y quinta parte. Éstas últimas, escritas en esdrújulos (en enneasílabos la tercera y dodecasílabos la quinta) son, formalmente, versos dactílicos, y en

nada se corresponden rítmicamente con las otras partes del estribillo. De hecho, con lo que guardan semejanza es con los versos de las coplas, en claros dactílicos dodecasílabos.

Es necesaria la siguiente digresión. En los análisis a este villancico realizados en el capítulo anterior, había un problema en cuanto a la cantidad silábica entre los versos 4, 5 y 6, al tener, las versiones de Hurtado y Standford, distintos puntos de corte para dichos versos. Problema que al final fue *resuelto* con una propuesta que no es otra que la que aquí volvemos a presentar. Ese problema implicaba que en ambas versiones (al tener un punto de corte distinto cada una) la extensión silábica era distinta. Visto aquí rítmicamente se entiende tal complicación: la primera parte (que incluye al cuarto verso) está en octosílabos, la segunda (que incluye los versos quinto y sexto) en eneasílabos. Al modificar el punto de corte entre los versos 4 y 5 (que se ubican al final de una parte y el inicio de otra, respectivamente) se corre el riesgo de que el cómputo silábico de cada parte no tuviera coherencia alguna. Nuestra propuesta, a pesar de la inconstancia del cómputo silábico entre cada parte, mantiene no obstante, una cantidad de sílabas homogénea por cada una de ellas.

Volviendo al tema, el cambio de ritmo en los versos del estribillo pareciera responder al hecho de que Gilillo empieza a cantar: “deja la rústica máscara (...) / y a todo ruedo se esdrújula / de cuantas veces se enjácara”, luego los esdrújulos son abandonados en los siguientes cuatro versos: “¡oigan, oigan lo que ha cantado!”, como si el sujeto en el texto hubiera cambiado (cosa que en realidad no ocurre, el estribillo es narrado en una tercera persona que señala siempre). No obstante el cambio de rítmica sugiere esos tres o cuatro momentos en el estribillo: el primero que señala que no hay zagal como Gilillo; el segundo, en el que Gilillo canta, dejando a un lado su apariencia campechana (verso 9) y uniéndose al ruedo en esdrújulos; el tercero, en el que nuevamente Gilillo no es sujeto sino objeto, y es visto cómo se desempeña en el canto “¡oigan, oigan lo que ha cantado! / despuntando de entendido”; y finalmente los últimos cuatro esdrújulos, que se supone deberían corresponder a Gilillo, quien es un entendido en la materia, aunque no queda del todo claro. Suponemos que las coplas son las que canta el mismo “zagalejo”, pues todas están en esdrújulos también.

En el ámbito musical vemos como los dactilos apoyan el acento de los esdrújulos, tanto en las partes del estribillo donde los hay, como en todas las coplas. Pero eso no es

todo: en el estribillo encontramos, en la edición de Hurtado, un cambio de métrica: inicia en compás de 2/2 y al primer esdrújulo cambia a 3/2, que se mantiene hasta el final de las coplas. En los pliegos originales se trata sencillamente de un cambio en la coloración de las notas y que, en nuestro sistema quedarían representadas por frases que superan la medida del compás indicado (es decir un hipermetro). Veamos cómo evoluciona el estribillo comparando las cinco partes en que las dividimos con lo que ocurre rítmicamente a nivel musical y del texto:

Parte del estribillo	Número de sílabas	Cualidad del verso	Compás	Modo rítmico
1	8	-----	2/2	-----
2	9	-----	2/2	-----
3	9	Esdrújulo	3/2	Dáctilo
4	9	-----	3/2	-----
5	12	Esdrújulo	3/2	Dáctilo

Vemos cómo los octosílabos se agrupan en compases binarios, y en donde los siguientes eneasílabos también entran. Pero en el momento en que empieza a cantar Gilillo sus esdrújulos, hay un cambio de métrica que pasa del compás binario al ternario. ¿Cuáles son nuestras observaciones? No podemos interpretar el cambio de compás como un intento de diferenciar la participación de Gilillo al cantar los esdrújulos (pues el cambio de compás es un añadido editorial), pero sí una necesidad de poder enfatizar dichos acentos.

En cuanto a las coplas, que son una demostración de la habilidad del letrista con los esdrújulos, tenemos que el compositor marca todos los acentos, recurriendo nuevamente al uso del dáctilo<sup>36</sup>. Hay algunos momentos en los versos de las coplas en que los acentos quedan desplazados, como ocurre en el villancico anterior: divergencias entre el acento musical y el textual. Sin embargo, son pocas las veces que esta imperfección ocurre.

<sup>36</sup> En su transcripción de las coplas, Hurtado presenta la siguiente particularidad que pudimos constatar en el material microfilmado de los villancicos: el alto y el tenor del segundo coro, tanto en el estribillo como en las coplas pares, rompen ligeramente la homofonía al cantar en figuras de tres blancas, cuando el resto de las voces se desenvuelven en dáctilos (esto es, una blanca con puntillo, una negra y una blanca). Curiosa omisión que realiza el compositor que, no obstante no evitaría que se siguiera considerando el fragmento como homófono, en tanto la diferencia la marca apenas una sola voz, de un total de seis.

## 6.4. Villancico IV, "Pues el cielo se viene a la choza"

Estribillo										
1	Pues	el	cie	lo	se	vie	ne-a	la	cho	za,
	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
2				¡an	de,	an	de	la	lo	sa!
				_	U	_	U	U	_	U
3	Pues	el	Ni	ño	ri	sue	ño	nos	mi	ra,
	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
4				¡an	de,	an	de	la	gi	ra!
				_	U	_	U	U	_	U
5	Pues	lo-E	ter	no	pa	de	ce	mu	dan	za,
	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
6				¡an	de,	an	de	la	dan	za!
				_	U	_	U	U	_	U
7	Trai	ga-el	al	cal	de	Chis		pi	lla,	
	_	U	U	_	U	U		_	U	
8	los	gi	gan	tes	de	la		vi	lla,	
	U	U	_	U	U	U		_	U	
9				y	las	se		rra	nas,	
				U	U	U		_	U	
10	la	dan	za	de	las	gi		ta	nas,	
	U	_	U	U	U	U		_	U	
11				y	traí	ga-An		tón,		
				U	_	U		_		
12	los	dan	zan	tes	de-Al	cor		cón,		
	U	U	_	U	U	U		_		
13				y	los	Be		ni	tos,	
				U	U	U		_	U	
14	se	trae	rán	los	ca	ba		lli	tos,	
	U	U	_	U	U	U		_	U	
15				y	los	Ba		rra	das,	
				U	U	U		_	U	
16	la	dan	za	de	las	es		pa	das,	
	U	_	U	U	U	U		_	U	
17				y	to	que		Gil		
				U	_	U		_		
18				el	tam	bo		ril,		
				U	U	U		_		
19	y	ven	ga	de	la	Zar		zue	la	
	U	_	U	U	U	U		_	U	
20				la	cas	ta		ñue	la,	
				U	U	U		_	U	
21				y	de	Ba		ra	jas	
				U	U	U		_	U	
22					las	so		na	jas.	
					U	U		_	U	
23	Y	pues	to	dos	se-ha	cen		ra	jas	
	U	U	_	U	_	U		_	U	

24	por U	el U	Ni —	ño U	de U	Be U	lén, —	
25			no U	so —	tros U	tam U	bién —	
26			en U	ca —	da U	mu U	dan —	za, U
27				¡y-an —	de U	la U	dan —	za!, U
28				¡y-an —	de U	la U	lo —	sa!, U
29				¡y-an —	de U	la U	gi —	ra!, U
30	¡ta U	ra U	ri —	ra, U	ta U	ra U	ri —	ra, U
31		no —	tie —	ne-el U	Rey —	tal U	vi —	da! U
Coplas								
1								
32	Cál —	cen U	se U	plu —	mas U	los U	pies —	
33	y U	to —	da U	dan —	za U	se-a U	lis —	te, U
34	que-aun U	que U	no-es —	el U	Cor —	pus U	Cris —	te, U
35	el U	Cris —	te U	de U	Cor —	pus U	es. —	
36	No-es —	me —	nos U	flo U	ri —	do U	mes —	
37	es —	te U	di U	ciem —	bre U	que-el U	ma —	yo, U
38	des U	nu —	de-el U	za U	gal —	el U	sa —	yo U
39	pues U	hoy —	el U	in U	vier —	no-ex U	pi —	ra, U
40	¡Ta U	ra U	ri —	ra, U	ta U	ra U	ri —	ra, U
41		no —	tie —	ne-el U	Rey —	tal U	vi —	da! U
2								
42	En U	tra —	ron U	los U	gi U	gan U	to —	nes U
43	que U	re U	llo —	sos U	y U	co U	rri —	dos, U
44	que-aun U	que U	los U	ven —	tan U	cre U	ci —	dos, U
45	no —	les U	han —	pues —	to U	cal U	zo —	nes. U
46	A U	sus U	sen U	ti —	das U	ra U	zo —	nes, U
47	di —	jo U	Bras, —	que-es —	es U	tu U	dian —	te: U
48	“Tam U	bién —	el U	Ni —	ño-es —	gi U	gan —	te U

49	y	tier	na	fa	ja	le	gi	ra.”
	U	—	U	—	U	U	—	U
50	¡Ta	ra	ri	ra,	ta	ra	ri	ra,
	U	U	—	U	U	U	—	U
51		no	tie	ne-el	Rey	tal	vi	da!
	—	—	—	U	—	U	—	U
3								
52	La	gi	ta	na	tra	ve	su	ra
	U	U	—	U	U	U	—	U
53	bai	ló	ves	ti	da	de-ar	mi	ño
	U	—	U	—	U	U	—	U
54	y	por	las	ra	yas	del	Ni	ño
	U	U	U	—	U	U	—	U
55	nos	di	jo	nues	tra	ven	tu	ra.
	U	—	U	—	U	U	—	U
56	Ce	le	bra	ron	la-her	mo	su	ra
	U	U	—	U	U	U	—	U
57	de-u	na	lu	na	siem	pre	lle	na,
	—	U	—	U	—	U	—	U
58	con	quien	son,	por	lo	mo	re	na,
	U	U	—	U	U	U	—	U
59	los	ra	yos	del	sol	men	ti	ra.
	U	—	U	U	—	U	—	U
60	¡Ta	ra	ri	ra,	ta	ra	ri	ra,
	U	U	—	U	U	U	—	U
61		no	tie	ne-el	Rey	tal	vi	da!
	—	—	—	U	—	U	—	U
4								
62	Al	cor	cón,	de	sus	o	lle	ros,
	U	U	—	U	U	U	—	U
63	hi	zo-u	na	dan	za	de	cuen	ta,
	—	—	U	—	U	U	—	U
64	y	qui	so	po	ner	en	ven	ta,
	U	—	U	U	—	U	—	U
65	del	In	fan	te	los	pu	che	ros.
	U	U	—	U	U	U	—	U
66	Y-u	no	de	los	fo	ras	te	ros
	—	U	U	U	U	U	—	U
67	di	jo	co	mo-un	Sa	lo	món:	
	—	U	U	—	U	U	—	
68	“nues	tro	ba	rro	de-Al	cor	cón	
	—	U	—	U	U	U	—	
69	a	ser	de	cris	tal	ya-as	pi	ra.”
	U	—	U	U	—	—	—	U
70	¡Ta	ra	ri	ra,	ta	ra	ri	ra,
	U	U	—	U	U	U	—	U
71		no	tie	ne-el	Rey	tal	vi	da!
	—	—	—	U	—	U	—	U
5								
72	La	dan	za	de	las	es	pa	das,
	U	—	U	U	U	U	—	U
73	muy	pre	cia	da	de	li	ge	ra,
	—	U	—	U	U	U	—	U

74	lle	nó	de	pol	vo	la-es	fe	ra
	U	—	U	—	U	U	—	U
75	y-el	bai	le	de	cu	chi	lla	das.
	U	—	U	U	U	U	—	U
76	Vol	vió	con	más	so	se	ga	das
	U	—	U	—	U	U	—	U
77	ar	mas	ca	da	cu	al	za	gal,
	—	U	—	U	U	U	—	—
78	por	que	la	paz	del	por	tal	
	U	U	U	—	U	U	—	—
79	hi	zo	de	la-es	pa	da	li	ra.
	—	U	U	U	—	U	—	U
80	¡Ta	ra	ri	ra,	ta	ra	ri	ra,
	U	U	—	U	U	U	—	U
81		no	tie	ne-el	Rey	tal	vi	da!
	—	—	—	U	—	U	—	U
6								
82	Los	ca	ba	lli	tos	en	dan	za
	U	U	U	—	U	U	—	U
83	en	tra	ron	con	sus	cor	ve	tas,
	U	—	U	U	U	U	—	U
84	e	llos	i	ban	con	so	le	tas
	—	U	—	U	U	U	—	U
85	y	los	ji	ne	tes	con	lan	za.
	U	U	U	—	U	U	—	U
86	Al	buey	del	por	tal,	en	chan	za,
	U	—	U	U	—	U	—	U
87	u	no	de-e	llos	le	pi	có,	
	—	U	—	U	U	U	—	—
88	y-él	al	dan	zan	te	sa	có	
	—	U	U	—	U	U	—	—
89	de	ca	da	gol	pe-u	na	ti	ra.
	U	—	U	—	U	U	—	U
90	¡Ta	ra	ri	ra,	ta	ra	ri	ra,
	U	U	—	U	U	U	—	U
91		no	tie	ne-el	Rey	tal	vi	da!
	—	—	—	U	—	U	—	U

#### 6.4.1. Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Dactílico (heptasílabo): 32 y 67. Dactílico (octosílabo): 7 y 37. Dactílico (decasílabo): 1, 3 y 5. Dactílico adónico: 27, 28 y 29. Trocaico octosílabo: 57.

Versos acatalécticos	27, 28, 29 y 57.
Versos procatalécticos	32 y 67.
Versos catalécticos	1, 3, 5, 7, 32, 27 y 67.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Estribillo: del compás 1 al 69, y del 73 al <i>fine</i> : 3, del compás 70 al 72, 2; coplas: 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Polimetría regular (compás de 2/2 y 3/2, no simultáneos).
Rítmica	Subdivisión binaria.
Tipos de agrupación observados	Ninguno.
Tipo de comienzo	Estribillo: anacrúsico; coplas: tético.
Tipo de final	Estribillo: conclusivo; coplas: conclusivo.
Modos rítmicos	Estribillo: 182 yambos, 14 tróqueos y 34 dáctilos. Coplas: 25 yambos, 15 tróqueos y 9 dáctilos.

El estribillo de este villancico posee algunos elementos un tanto curiosos. Entre algunos de ellos está el hecho de que los versos 9, 13, 15, 18, 20, 21 y 22 no tienen periodo rítmico interior. Son versos con un solo acento. Esto es reflejo de la heterogeneidad métrica del estribillo. Hay muchos versos con distinto cómputo silábico, hasta el punto de haber tetrasílabos con un solo acento (verso 22: “las sonajas”). El estribillo, que hemos dividido en tres partes, no mantiene una continuidad rítmica en ninguna de estas divisiones. En la primera parte vemos cómo los versos más largos son una variante decasílabo del verso dactílico. En cambio, los versos más cortos acaso pudieran ser considerados como una versión octosílabo del dactílico, pero no se identifican plenamente con ese esquema. De hecho, puede verse en la cuadrícula que sólo el segundo y tercer acento se mantiene siempre, pero el primer acento en los versos pares está desfasado por una sílaba en relación a los versos impares. La segunda parte del estribillo es aún más informe. Los acentos musicales sólo coinciden con los acentos necesarios del texto<sup>37</sup> y con la mayoría de los primeros (en aquellos versos en los que hay más de un acento), pero la cuadrícula muestra toda una columna en la que hay divergencia (en el penúltimo acento musical nunca casi nunca coincide con el acento textual), cosa que revela que hay una constante métrica por parte del compositor que en el texto no la hay. A esto hay que añadirle la coloración que ocurre, ya en la tercera parte del estribillo, entre los compases 70 y 73 (en la versión de

<sup>37</sup> Es importante recordar la definición que da Bello de acento necesario y que ya explicáramos anteriormente.

Hurtado, en el compás 70 hay un cambio de 3/2 a 2/2 para luego volver al 3/2 *original* en el compás 73) que revela la complicación rítmica que suponemos o está ligada a alguna necesidad de adaptar el texto o se trata de alguna estrategia retórica aún no descifrada por nosotros. Creemos más que se debe a la primera razón en tanto la coloración ocurre en un breve momento (apenas tres compases, de un total de 169, según la notación moderna, aplicada por Hurtado), pues el texto, además, no pareciera cobrar una mayor importancia cantado en un ritmo distinto y de figuras con duración más corta (“y pues todos se hacen rajas por el niño de Belén”). Podríamos decir en definitiva que el estribillo es muy accidentado en cuanto a la distribución y coincidencias de acentos entre música y texto. Asimismo resulta curioso que los versos 27, 28 y 29 sean dactílicos adónicos sueltos, cuando estos pueden aparecer combinados con otras formas.

En las coplas sucede cosa parecida, en los primeros ocho versos de cada una el patrón de acentos textuales nunca es el mismo, salvo en los últimos dos versos, que son los versos de vuelta y siempre son los mismos (“tararira, tararira / no tiene el rey tal vida”). Por otro lado, el patrón de acentos musicales, aunque el mismo siempre, sólo se mantiene idéntico en la penúltima sílaba. Eso nos hace pensar en el verso trocaico octosílabo, que menciona Bello, aquél en el que el acento necesario es precisamente el penúltimo. Aunque podríamos clasificar todas las coplas como versos trocaicos octosílabos, obviando los primeros acentos, el hecho de que a un verso octosílabo puedan adjudicársele diversos tipos de metro nos impide zanjar el asunto tan pronto. De hecho, hay algunos versos dactílicos en las coplas, aunque de cómputo silábico variado (no ya versos endecasílabos sino octosílabos), y sólo un verso trocaico, el 57, en el que los acentos del texto no coinciden con los de la música, salvo en la penúltima sílaba. El hecho de que no haya coincidencias claras entre acentos del texto y la música, que no haya un patrón de acentos en el texto (en las coplas ningún período rítmico interior es igual a otro, salvo en la vuelta, que siempre es la misma), que al tratarse de versos octosílabos bien podríamos adjudicar un tipo de verso u otro (trocaico o dactílico octosílabo), y aunque la convergencia ocurre sólo en la penúltima sílaba, las razones anteriormente enunciadas nos impiden afirmar categóricamente que las coplas están compuestas de versos trocaicos.

El villancico es tético en las coplas pero anacrúsico en el estribillo. Esto nos habla del carácter más movido del último, en contraste con las primeras, más apaciguadas, cosa que además ya habíamos señalado en el análisis de las letras en el capítulo anterior: el estribillo siempre es más rítmico que las coplas, que tienden a ser más parejas.

### 6.5.Villancico V (romance), “¡Oid, zagales, atentos!”

Romance												
1	¡O	íd,	za	ga	les,	a	ten	tos!,				
	U	—	U	—	U	U	—	U				
2	que-al	to	no	de	los	mu	cha	chos				
	U	—	U	U	U	U	—	U				
3	qui	se-a	pu	rar	pun	to-y	le	tra,				
	—	U	U	—	—	U	—	U				
4	y-am	bos	sa	lie	ron	a	gua	dos.				
	—	U	U	—	U	U	—	U				
5	Por	lo	du	ro	del	es	ti	lo				
	U	U	—	U	U	U	—	U				
6	no	di	rán	que	ti	ro	can	tos,				
	—	U	—	U	—	U	—	U				
7	que	son	tier	nas	co	mo-el	a	gua				
	U	—	—	U	—	U	—	U				
8	las	se	gui	di	llas	de-ho	ga	ño.				
	U	U	U	—	U	U	—	U				
Estribillo												
9	El	Za	gal	que-ha	na	ci	do	per	las	de	rra	ma,
	U	U	—	—	U	—	U	—	U	U	—	U
10			ja	gua	va!,	que	las	llue	ven	sus	o	jos,
			—	U	—	U	U	—	U	U	—	U
11	pe	ro-a	ma	res	las	vier	ten,	dán	do	la-a	pa	jas.
	U	U	—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
Responsión												
-	El	Za	gal	que-ha	na	ci	do	per	las	de	rra	ma,
	U	U	—	—	U	—	U	—	U	U	—	U
-			ja	gua	va!,	que	las	llue	ven	sus	o	jos,
			—	U	—	U	U	—	U	U	—	U
-	pe	ro-a	ma	res	las	vier	ten,	dán	do	la-a	pa	jas.
	U	U	—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
Coplas												
1												
12	Llo	re-el	sol,	y	la-au	ro	ra	de	jen	que	rí	a,
	—	U	—	U	U	—	U	—	U	U	—	U
13			ja	gua	va!,	de	su	bo	ca	de	per	las

				U		U	U		U	U		U
14	que-es	te	llan	to-ha	na	ci	do	de-a	que	lla	ri	sa
		U			U		U	U		U		U
2												
15	Ha	ce-el	ai	re-a	mi	Ni	ño	que	llo	re-y	sien	ta,
		U		U	U		U	U		U		U
16			ja	gua	va!	que	me-a	ne	ga	su	llan	to,
				U		U	U		U	U		U
17	no	me	di	gan	que-es	co	sa	de-ai	re	su	que	ja.
		U		U	U		U		U	U		U
3												
18	La	Se	gun	da	Per	so	na	ba	ja	sin	du	da,
	U	U		U	U		U	U	U	U		U
19			ja	gua	va!	que	se	vier	te	la	glo	ria,
				U		U	U		U	U		U
20	pues	el	cie	lo-ha-a	cer	ta	do	de	Tres	la	U	na.
	U	U			U		U	U		U		U
4												
21	Si-el	ha	cer	bien	a	to	dos	trae	por	o	fi	cio,
	U	U			U		U	U	U	U		U
22			ja	gua	va!	que	me	lle	na	de	bie	nes,
				U		U	U		U	U		U
23	joh,	bien	ha	ya	la	Ma	dre	que	le-ha	pa	ri	do.
				U	U		U	U		U		U
5												
24	Si	se	pre	cia	de	fi	no,	ten	ga	cui	da	do,
	U	U		U	U		U	U	U	U		U
25			ja	gua	va!	que	se-a	ne	ga	de	pe	nas,
				U		U	U		U	U		U
26	y-es	de	li	to-en	quien	a	ma	te	ner	des	can	so.
	U	U		U	U		U	U		U		U
6												
27	Si	le-a	fli	gen	los	deu	dos,	vi	va-u	des	can	se,
	U	U		U	U		U	U	U	U		U
28			ja	gua	va!	que	me	jo	ra	de	vi	da,
				U		U	U		U	U		U
29	pues	que	ya	tie	ne-el	hom	bre	quien	por	él	pa	gue.
	U	U			U		U	U	U			U
7												
30	U	na	Ma	dre	que-ha	si	do	mas	que	los	o	ros
		U		U			U	U	U	U		U
31			ja	gua	va!	de	la	fuen	te	de	gra	cia,
				U		U	U		U	U		U
32	¿có	mo-a-un	Ni	ño	tan	lin	do	pu	so	de	lo	do?
				U			U		U	U		U
8												
33	De	los	bra	zos	que	bra	dos	de	la-i	no	cen	cia
	U	U		U	U		U	U	U	U		U
34			ja	gua	va!	que	se	vier	te	su	di	cha,
				U		U	U		U	U		U
35	ha	ce-un	Ni	ño	pu	che	ros	la	No	che	bue	na.
				U	U		U	U	U	U		U

### 6.5.1. Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Dactílico (octosílabo): 4. Trocaico octosílabo: 6.
Versos acatalécticos	6.
Versos procatalécticos	4.
Versos catalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Romance: 2; estribillo: 3; responsión: 3; coplas: 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Polimetría regular (compás de 2/2 y 3/2, no simultáneos).
Rítmica	Subdivisión binaria.
Tipos de agrupación observados	Ninguno
Tipo de comienzo	Romance: anacrúsico; estribillo: anacrúsico; responsión: anacrúsico; coplas: anacrúsico.
Tipo de final	Romance: conclusivo; estribillo: conclusivo; responsión: conclusivo; coplas: conclusivo.
Modos rítmicos	Estribillo: 3 yambos, 4 tróqueos y 4 dáctilos. Responsión: 19 yambos, 8 tróqueos, 12 dáctilos y 3 anfíbracos. Coplas: 4 yambos y 6 tróqueos.

Lo primero que cabe destacar es el hecho de que sean pocos los momentos de convergencia en el romance. Además de que el acento final de cada verso no converge tampoco con ningún acento musical, ocurre que los dos primeros versos del romance inician en la partitura con un silencio de negra precediendo cada frase. Pero también ocurre ese silencio súbito en los versos 5 y 6, pues la música, que se repite para ambas estrofas del romance, inicia con anacrusis, y los acentos del texto ocurren en el segundo y hasta en el tercer tiempo del compás (tiempo débil), como se puede observar en la siguiente imagen:

1. - O - id za - ga - les a - ten - tos, que al to - no de los mu - cha - chos,  
2. - Por lo du - ro del es - ti - lo, no di - rán que ti - ro can - tos,

1. - O - id za - ga - les a - ten - tos, que al to - no de los mu - cha - chos,  
2. - Por lo du - ro del es - ti - lo, no di - rán que ti - ro can - tos,

1. - O - id za - ga - les a - ten - tos, que al to - no de los mu - cha - chos,  
2. - Por lo du - ro del es - ti - lo, no di - rán que ti - ro can - tos,

Imagen 9: compases 1 al 4 del romance, para tiple, alto y tenor (coro I) respectivamente, del villancico “Oid, zagales, atentos”. Hurtado (1998:78)

A manera de leyenda, los núcleos de notas en color verde corresponden a las sílabas acentuadas del texto 1; los núcleos en color anaranjado corresponden a las sílabas acentuadas del texto 2; cuando la sílaba acentuada del texto 1 y la del texto 2 están escritas bajo la misma nota, mantenemos el núcleo en color verde; los corchetes en rojo señalan el silencio en tiempo fuerte de compás en los compases 1 y 3. Creemos que se trata de alguna estrategia retórica, pues el silencio súbito en el coro 1 que enmarca la frase “¡oid, zagales, atentos!” adquiere particular y notable importancia. Téngase en cuenta, además, que la divergencia de acentos (y que es casi constante en todo el romance) no parece tampoco una falta de destreza del Maestro de Capilla, sino más bien algo hecho con intención y que en todo caso pudiera tener alguna relación con el texto (“que al tono de los muchachos / quise apurar punto y letra / y ambos salieron aguados”). Pudiera ser que al “apurar punto y letra” el texto terminase aguado, con acentos desplazados. De momento es todo lo que podemos decir al respecto, ya se dirá en el capítulo siguiente la pertinencia o no de este evento en la rítmica de este villancico.

Otra cosa que colegimos de este ejemplo es el hecho de que el hecho de que los acentos de la letra no sean los mismos las dos veces podría suponer el hecho de que, efectivamente, cómo habíamos sugerido en el capítulo anterior, la letra y la música fueron escritas por personas distintas: el compositor, consciente de la complicación de tener letras

repetidas con acentos divergentes, habría cuidado escribir unas letras en las que se apreciaran paralelismos a nivel de acentos, para que hubiera convergencia entre estos y los acentos de la música sin necesidad de mayor elaboración.

Tanto el estribillo como la responsión mantienen el mismo patrón de acentos, a pesar de que, siendo un mismo texto, tenga cada uno música diferente: el primero a tres voces (tiple, alto y bajo, conformando el segundo coro) y a cinco voces la segunda (dos triples, alto tenor y bajo). También el período rítmico interior es el mismo en los tres versos tanto del estribillo como la responsión (y que se repetirá en las coplas 3, 5 y 6). Así como hay, en el texto, sucesión de acentos, en este villancico se observa que las últimas dos sílabas del primer y segundo verso del estribillo, la responsión y todas las coplas, poseen un acento musical cada una. Esto se debe a que cada sílaba ocupa un compás completo, bien sea con una nota que llene el valor del compás, o con una sucesión de melismas hasta el compás siguiente.

### 6.6. Villancico VI, “Si al nacer, o miniño” (gallego)

Estribillo												
1			Si-al	na	cer,	jo	mi	ni	ño!,	se	ye	la,
			U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
2		por	mi	ña	fe	que	lo	pro	ba	la	te	rra.
		U	—	U	—	U	U	—	U	U	—	U
3			Si-al	na	cer,	jo	mi	ni	ño!,	se-a	bra	sa,
			U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
4		por	mi	ña	fe	que	jas	fo	go	na	pa	lla.
		U	—	U	—	U	—	—	U	U	—	U
5	Si-o	fo	go	ti	ri	ta,	mas	si-a	ne	ve	quei	ma,
	U	—	U	U	—	U	U	U	—	U	—	U
6		si-o	Sol	ci	ño	cho	ra-e	sua	mai	le-en	jei	ta,
		U	U	—	U	—	U	U	—	U	—	U
7		por	mi	ña	fe	que	lo	pro	ba	la	te	rra.
		U	—	U	—	U	U	—	U	U	—	U
Coplas												
1												
8		Si-en	a	pa	lla	ti	ri	ta-o	mi	ni	ño,	
		U	U	—	U	U	—	U	U	—	U	
9	prés	ta	le	pou	co	na	cer	so	le	ci	ño.	
	—	U	U	—	U	U	—	U	U	—	U	
10	¡Ay!											
	—											

2											
11		Si-a	la	ri	sa	del	al	ba	so	llou	za,
		U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
12	prés	ta	le	pou	co	que	naz	ca	la-au	ro	ra.
	_	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
13	¡Ay!										
	-										
3											
14		Si	su	mes	mo	ca	lor	no	len	va	le,
		U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
15	prés	ta	le	pou	co	que-un	boy	me	le-a	ba	lie.
	_	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
16	¡Ay!										
	-										
4											
17		Si	me	cho	ra-el	a	mor	pe	ro	li	ñas,
		U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
18	vá	le	me	mais	que	ve	nir	de	las	In	días.
	_	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
19	¡Ay!										
	-										
5											
20		Si-a	la	te	rra	se-a	bai	xa	la	glo	ria,
		U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
21	vá	le	me	mais	que-a	ri	que	za	da	froi	ta.
	_	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
22	¡Ay!										
	-										
6											
23		Si-en	a	pa	lla-o	mi	ni	ño	se	dei	ta,
		U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
24	vá	le	me	mais	que	lo	tri	go	das	e	ras.
	_	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
25	¡Ay!										
	-										
7											
26		Si	los	án	ge	les	bai	xan	tan	ce	do,
		U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
27	yo-a	pos	ta	ré	que-es	en	bai	xo	lo	ce	lo.
	_	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U
28	¡Ay!										
	-										
8											

29		Si	de	noi	te-o	Sol	ci	ño	re	lum	bra,	
		U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
30	yo-a	pos	ta	ré	que-ha	na	ci	do	da	lu	na.	
	–	U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
31	¡Ay!											
	–											
9												
32		Si	no	me	dio	da	noi	te-a	ma	ne	ce,	
		U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
33	yo-a	pos	ta	ré	que	ja	más	a	no	che	ce.	
	–	U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
34	¡Ay!											
	–											
10												
35		Si-o	Sol	ci	ño	se	mos	tra	ga	rri	do,	
		U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
36	qué	ro	le	ben,	pois	me	qui	ta	lo	frí	o.	
	–	U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
37	¡Ay!											
	–											
11												
38		Si-o	pas	tor	cor	de	ri	ño	sus	pi	ra,	
		U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
39	qué	ro	le	ben,	pois	ba	lan	do	nos	sil	ba.	
	–	U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
40	¡Ay!											
	–											
12												
41		Si-o	Cor	dei	ro-ha	na	ci	do	na	te	rra,	
		U	U	–	–	U	–	U	U	–	U	
42	qué	ro	le	ben	por	la	paz	que	nos	dei	xa.	
	–	U	U	–	U	U	–	U	U	–	U	
43	¡Ay!											
	–											
Responsión												
-			Si-al	na	cer,	jo	mi	ni	ño!,	se	ye	la,
			U	U	–	U	U	–	U	U	–	U
-		por	mi	ña	fe	que	lo	pro	ba	la	te	rra.
		U	–	U	–	U	U	–	U	U	–	U

### 6.6.1. Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Dactílico (decasílabo): 1, 3, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29, 32, 35, 38 y el primer verso de la responsión. Dactílico endecasílabo: 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, 30, 33, 36, 39 y 42.
Versos acatalécticos	9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, 30, 33, 36, 39 y 42.
Versos procatalécticos	1, 3, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29, 32, 35, 38 y el primer verso de la responsión.
Versos catalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Estribillo: del compás 1 al 14: 2 y del 15 al 36: 3; coplas: 3; responsión: 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Polimetría regular (compás de 2/2 y 3/2, no simultáneo).
Rítmica	Subdivisión binaria.
Tipos de agrupación observados	Transformación de los motivos del estribillo (en compás de 2/2) en los de la responsión (en compás de 3/2).
Tipo de comienzo	Estribillo: tético en el bajo y anacrúsico en el resto de las voces; coplas: tético en el bajo y anacrúsico en el resto de las voces; responsión: tético en el bajo y anacrúsico en el resto de las voces.
Tipo de final	Estribillo: suspensivo; coplas: suspensivo; responsión: conclusivo.
Modos rítmicos	Estribillo: 10 yambos, 1 tróqueo y 2 dáctilos. Coplas: 6 yambos. Responsión: 14 yambos y 4 tróqueos.

Este villancico es el primero que vemos, en todo el ciclo, con una elaboración de las formas harto cuidadas. La mayoría de los acentos del texto converge con los acentos musicales. De hecho son sólo seis los acentos del texto que divergen del acento musical (cuatro en el estribillo, uno en las coplas y otro en la responsión). Formalmente el tipo de verso encontrado es el dactílico. Si bien los versos 1, 3 y 5 son idénticos a la fórmula del anapéstico deca sílabo, el hecho de que en la estrofa haya versos de mayor cómputo silábico hace pensar que se trata de un caso de verso procataléctico (es decir, un verso dactílico al cual le falta la primera sílaba acentuada). Ese mismo caso se repite además en el primer verso de cada copla. Incluso Padilla reconoce esa sílaba faltante en el primer verso de cada copla al preceder la música de un silencio:

1. - Sjen a pa - lla ti -

1. - Sjen a pa - lla ti -

1.Si [ti]

prés - ta - le pou - co na -

prés - ta - le pou - co na -

prés - ta - le pou - co na -

Imagen 10: compases 37, 38 y 41 y 42 para tiple, tenor y bajo de las coplas del villancico gallego “Si al nacer, o miniño”. Hurtado (1998:90).

Los ejemplos confrontados en la imagen 10 corresponden a la música del primer verso de cada copla, en la izquierda, y de los segundos versos, a la derecha. El acento inicial faltante del primer verso de cada copla es representado con un silencio en tiempo fuerte en la partitura<sup>38</sup>, cosa que evidentemente no ocurre con los segundos versos, cuyos acentos están completos.

Otro elemento que llama mucho la atención, y que no aparece en ningún otro villancico, es la relación rítmica que hay entre el estribillo y la responsión. La melodía del tenor, en la primera parte del estribillo, que además es acompañada por la del tiple, casi en un juego de preguntas y respuestas, en la que el material temático pasa de una voz a la otra<sup>39</sup>, encuentra una curiosa réplica en la responsión. Es decir, lo que en el estribillo ocurre en 2/2, en la responsión se repite en 3/2. A esto Tarchini lo denomina transformación, o la conversión de una agrupación rítmica de subdivisión binaria (corcheas, semicorcheas, etc.) a uno de subdivisión ternaria (tresillos de corcheas, blancas, negras, etc.) o viceversa. Véanse las imágenes 11 y 12 para una mayor comprensión de lo que significa la transformación de un agrupamiento rítmico:

<sup>38</sup> Se preguntará el lector entonces por qué el bajo no tiene también un silencio en tiempo fuerte. La razón se debe al hecho de que esa línea es más bien instrumental y fue en la edición hecha por Hurtado que se le agregó a las notas del bajo el mismo texto para ser cantado por un bajo. Al respecto, comenta Mariantonia Palacios en la introducción a los *Tres Cuadernos de Navidad, 1653, 1655 y 1657*: “las partes de bajo no tienen texto, lo que nos hace suponer que estaban pensadas para ser tocadas por instrumentos” (Hurtado, 1998:VIII); y aún más, respecto al villancico que nos toca, el propio Hurtado observa: “La voz del bajo realiza largos pedales sobre las fundamentales de los acordes, lo cual nos remite inmediatamente al sonido de la gaita gallega, dando un aire muy particular a la pieza” (1998:23).

<sup>39</sup> Es decir, un *fugato*.

1) Sial na - cer o mi - ni - ño se ye - la, por mi - ña fe  
 2) Sial na - cer o mi - ni - ño sea - bra - sa, por mi - ña fe

1) Sial na - cer o mi - ni - ño se ye - la, por mi - ña fe  
 2) Sial na - cer o mi - ni - ño sea - bra - sa, por mi - ña fe

1) Sial na - - - - cer mi  
 2) Sial na - - - - cer mi

Imagen 11: compases 1 al 3, y fragmento del 4, para tiple, tenor y bajo, respectivamente, del estribillo del villancico gallego “Si al nacer, o miniño”. Hurtado (1998:87).

Sial na - cer o mi - ni - ño se ye - la, Sial na -

Sial na - cer o mi - ni - ño se ye - la, Sial na - cer o mi -

Sial na - cer o mi - ni - ño se ye - la, ay, ————

Si se ye - - - la, ay, se

cer o mi - ni - ño se ye - la, por mi - ña fe que lo

ni - ño se ye - la, ay, por mi - ña fe que lo

ay, ———— por mi - ña fe que lo pro - va la

ye - - - la, ———— por mi - - -

Imagen 12: 46 al 56, a cuatro, para tiple alto, tenor y bajo, respectivamente, de la responsión del villancico gallego “Si al nacer, o miniño”. Hurtado (1998:91).

Las notas en color rojo y las notas en color azul que resaltamos en la imagen 11, son los mismos motivos que se aprecian en la imagen 12, con los mismos colores, pero elaborados en compás ternario. Si el lector revisa detalladamente tanto el estribillo como la responsión, notará que la última es una elaboración en tiempo ternario del primero, que la melodía entera sufrió una transformación rítmica. Este bien podría ser el mejor argumento que tenemos (este ejemplo) para contradecir el planeamiento de Tarchini. La autora señala estos cambios métricos y rítmicos como algo inestable, pero es precisamente eso lo que añade valor a este villancico, incluso agracia su forma al presentar un texto que ya se conocía (en el estribillo) con una variante rítmica. Podríamos incluso hablar de una variación rítmica sobre un tema expuesto con anterioridad. También podríamos añadir que ese recurso más bien lo hace, si no más estable, sí más homogéneo y por lo tanto fácil de aprehender formalmente. Además, este interesante cambio ocurre en uno de los villancicos más exactos a nivel métrico y rítmico, no es algo que deba menospreciarse considerándolo como “inestable”.

Para finalizar, hemos señalado que el tipo de comienzo, tanto en el estribillo como en las coplas y la responsión es tético en el bajo y anacrúsico en el resto de las voces. Se comprenderá que si concluimos tajantemente por catalogar el villancico completo como anacrúsico, es porque como ya se ha dicho (véase la nota 49) la voz del bajo no debería ser otra cosa que un instrumento acompañante donde no habría, por tanto, texto alguno.

### 6.7. Villancico VII, “De carámbanos el día” (romance, calenda)

Coplas								
1								
1	De	ca	rám	ba	nos	el	dí	a
	U	U	—	U	U	U	—	U
2	vis	te-y	com	po	ne	los	cam	pos,
	—	U	U	—	U	U	—	U
3	des	flo	ran	do	la-es	me	ral	da
	U	U	—	U	U	U	—	U
4	por	que	sal	ga	lo-es	car	cha	do.
	U	U	—	U	U	U	—	U
2								

5	El	cris	tal	que	se	di	vi	de,
	U	U	_	U	U	U	_	U
6	re	co	ge-a	fuer	za	de-em	bar	gos,
	U	_	U	_	U	U	_	U
7	pa	ra	que	bri	lle-en	sus	on	das
	U	U	U	_	U	U	_	U
8	u	no-y	o	tro	pa	sa	ma	no.
	_	U	_	U	U	U	_	U
3								
9	No-es	por	li	sin	ja	la	ga	la,
	_	U	U	_	U	U	_	U
10	di	vi	sa	del	co	lor	blan	co,
	U	_	U	U	U	_	_	U
11	si	no	por	lo-a	zul	de-un	cie	lo
	U	U	U	U	_	U	_	U
12	que	lo	va	me	nos	pre	cian	do.
	U	U	_	U	U	U	_	U
4								
13	Es	ta-es	la	ni	ña	gra	cio	sa
	_	_	U	_	U	U	_	U
14	cu	yo	vien	tre	so	be	ra	no
	U	U	_	U	U	U	_	U
15	nos	ha	de	dar	es	ta	no	che
	U	_	U	_	_	U	_	U
16	a-un	Dios	que	va	de-en	car	na	do.
	_	_	U	_	U	U	_	U
5								
17	Ca	mi	nad,	Vir	gen	y	Ma	dre,
	U	U	_	_	U	U	_	U
18	le	di	ce-el	es	po	so	cas	to,
	U	_	U	U	_	U	_	U
19	que	la	car	ga-es	pe	re	gri	na
	U	U	_	_	U	U	_	U
20	y	vues	tro	ma	yor	des	can	so.
	U	_	U	U	_	U	_	U
6								
21	El	o	rien	te	de	Be	lén	
	U	U	_	U	U	U	_	
22	no	po	drá	lla	mar	se-o	ca	so,
	U	U	_	U	_	U	_	U
23	que-es	el	fin	de-es	te	ca	mi	no
	U	U	_	_	U	U	_	U
24	y	prin	ci	pio-a-un	bien	tan	al	to.
	U	U	_	U	_	_	_	U
7								
25	Mo	ved	el	pa	so-a-u	na	di	cha,
	U	_	U	_	_	U	_	U
26	no	por	go	zar	del	re	ga	lo
	_	U	U	_	U	U	_	U
27	que	lle	váis	con	vos,	Se	ño	ra,
	U	U	_	U	_	U	_	U
28	ca	mi	néis	tan	pa	so-a	pa	so.
	U	U	_	_	_	U	_	U

8											
29	O	bli	ga	da	con	el	rue	go			
	U	U	_	U	U	U	_	U			
30	da	nue	va-en	vi	dia-a	los	pra	dos,			
	_	_	U	_	U	U	_	U			
31	y	de	rre	ti	da	la	nie	ve			
	U	U	U	_	U	U	_	U			
32	le	rin	den	sus	a	la	bas	tros.			
	U	_	U	_	U	U	_	U			
Estribillo											
33	Y	los	cie	los	al	ver	la,	be	né	vo	los,
	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U	U
34						con	tier	nos	cán	ti	cos
						U	_	U	_	U	U
35	la	ce	le	bran,	for	man	do	sus	dís	ti	cos,
	U	U	_	U	U	_	U	_	_	U	U
36						per	las	al	tá	la	mo,
						_	U	U	_	U	U
37	que	Be	lén	le	de	di	ca-ho	no	rí	fi	co,
	U	U	_	U	U	_	U	U	_	U	U
38						a-un	Dios	mag	ná	ni	mo.
						_	_	U	_	U	U

### 6.7.1. Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Trocaico octosílabo: todos los del romance
Versos acatalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Versos procatalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Versos catalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Romance (coplas): 2; estribillo 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Polimetría regular (en compás de 2/2 y 3/2, no simultáneos).
Rítmica	Subdivisión binaria.
Tipos de agrupación observados	Ninguno.
Tipo de comienzo	Romance (coplas): anacrúsico; estribillo: anacrúsico.
Tipo de final	Romance (coplas): conclusivo; estribillo: conclusivo.
Modos rítmicos	Estribillo: 59 yambos, 1 tróqueo y 79 dácilos.

Las coplas de este villancico, en forma de romance (y octosílabos, por tanto), son muy inconstantes en cuanto a la distribución de los acentos en cada verso. Sólo hay dos versos identificados con el mismo patrón de acento: el verso 2 y el 9, que están estructurados según la fórmula del dactílico, aunque de ocho sílabas. Esto se debe a que, como ya lo planteara Bello, el trocaico puede ser hasta octosílabo pero a la postre sólo importa el acento necesario: el séptimo. Calificamos los versos del romance completo de acuerdo a la afirmación de Bello.

Aunque en todas las estrofas el acento necesario está siempre presente, este no siempre converge con el acento musical. Como se ve en la cuadrícula, los versos 2 y 3 de todo el romance tienen el acento musical sobre la última sílaba. En la partitura, los acentos de los versos mencionados están ubicados en el último tiempo del compás (tiempo débil), y la sílaba postónica está, por lo tanto, en el primer tiempo del compás siguiente (tiempo fuerte).

Llama la atención que en los versos del estribillo se haga mención a un tipo de verso “con tiernos cánticos / la celebran, formando sus dísticos”. Según Martín Alonso (1975-2:740), un dístico es una “composición poética de dos versos que expresan un concepto cabal. En poesía grecolatina consta de un hexámetro y un pentámetro”. El estribillo no posee ninguna de estas características (no es una composición de dos versos, y no se corresponde con la fórmula métrica de un hexámetro y un pentámetro), de modo que creemos que el uso de esta palabra es libre de significaciones profundas: quizá por su musicalidad (es una palabra esdrújula y el estribillo está constituido por algunos esdrújulos) o simplemente como una observación.

Finalmente, vemos cómo cada verso del estribillo termina con un esdrújulo. En la partitura, Padilla utiliza modos rítmicos (dáctilos) para enfatizar tales esdrújulos. Véase la imagen 13:

The image shows a musical score for a villancico. It consists of six staves of music. The first three staves are grouped by a red bracket at the top, representing Coro I (Tiple, Alto, and Tenor). The last three staves are grouped by a red bracket at the bottom, representing Coro II (Alto, Tenor, and Bajo). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "cán - ti - cos, tier - nos, tier - nos, con tier - nos" (repeated for the first three staves), and "Y los cie - los al ver - la be - né - vo - los, con" (repeated for the last three staves). Red brackets above the notes indicate specific melodic phrases.

Imagen 13: compases 18 al 23 del estribillo del villancico “De carámbanos el día”, para dos coros (tiple, alto y tenor el coro I, en el corchete superior, y alto, tenor y bajo el coro II, en el corchete inferior). Hurtado (1998:41).

### 6.8. Villancico VIII, “¡Ah, sioloFlasiquillo!” (negrilla)

Estribillo										
1				¡Ah,	sio	lo	Fla	si	qui	llo!
				—	—	U	U	U	—	U
2				¿Qué	man	da,	siol	To	mé	
				—	—	U	—	U	—	
3			¿Te	ne	mo	tu	ra	tru	men	ta,
			U	—	U	—	U	U	—	U
4			tem	pla	ri	ta	cum	con	siel	ta?
			U	U	—	U	U	U	—	U
5				Sí	sio	lo,	ven	po	ré,	
				—	—	U	—	U	—	
6			a	vi	sa	vo	sa	Mi	cé,	
			U	—	U	—	U	U	—	
7			que	sa	lo	mo	le	no	ya	
			U	—	U	U	—	U	—	
8			ca	yen	do	de	pu	la	ri	sa
			U	U	U	U	—	U	U	U
9			y	mu	lien	do	por	bai	lá.	
			U	U	—	U	U	U	—	

10			¡Llá	ma	lo,	llá	ma	lo-a	pli	sa!,
			—	U	U	—	U	U	—	U
11		que	ha	ve	ni	ro	lo	bran	co	ya,
		U	U	—	U	U	—	U	—	
12		y	lo	Ni	ño-as	pe	lan	do	sa,	
		U	U	—	U	U	—	U	—	
13	y	sea	le	gla	lá,	¡ha	ha	ha	ha!	
	U	U	U	U	—	U	U	U	—	
14	con	la	zam	bam	bá,	¡ha	ha	ha	ha!	
	U	U	U	U	—	U	U	U	—	
15					con	lo	gua	cam	bé,	
					U	U	U	U	—	
16					con	lo	cas	ca	bé.	
					U	U	U	U	—	
17				Sí,	si	ño	lo	To	mé,	
				—	U	—	U	U	—	
18			re	pi	ca	mo	lo	ra	bé	
			U	U	—	U	U	U	—	
19		y-a	la	pan	de	re	ti	llo-An	tón,	
		U	U	U	U	U	—	U	—	
20		bai	la	le	mo	lo	ne	glo-al	son.	
		U	U	—	U	U	—	U	—	
21		¡Tum	bu	cu	tú,	cu	tú,	cu	tú,	
		U	U	U	—	U	—	U	—	
22	y	to	que	mo	pa	si	to,	pa	si	to!
	U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
23		¡Tum	bu	cu	tú,	cu	tú,	cu	tú!	
		U	U	U	—	U	—	U	—	
24	¡No	pan	te	mo-a	lo	Ni	ño	Se	sú!	
	U	U	—	U	U	—	U	U	—	
Responción										
-		¡Tum	bu	cu	tú,	cu	tú,	cu	tú,	
		U	U	U	—	U	—	U	—	
-	y	to	que	mo	pa	si	to,	que	ri	to!
	U	U	—	U	U	—	U	U	—	U
-		¡Tum	bu	cu	tú,	cu	tú,	cu	tú!	
		U	U	U	—	U	—	U	—	
-	¡No	pan	te	mo-a	lo	Ni	ño	Se	sú!	
	U	U	—	U	U	—	U	U	—	
Coplas										
1										
25	Tu	ru	ne	glo	de	Gui	ne	a		
	—	U	—	U	U	U	—	U		
26	que	ve	ni	mo	cum	bi	ra	ra		
	U	U	—	U	U	U	—	U		
27	ha	de	tla	é	su	cri	a	ra,		
	—	U	U	—	U	U	—	U		
28	mun	gla	ve	con	su	li	ble	a		
	U	—	U	U	—	U	—	U		
29	y	plu	que	lo	bran	co	ve	a,		
	U	U	U	U	—	U	—	U		
30	que	re	bran	co	nos	sel	vi	mo,		

	U	U	—	U	U	U	—	U
31	con	va	yal	de-un	ta	mo	pli	mo
	U	U	—	U	—	U	—	U
32	y-a	le	mo-a	lo	Ni	ño	“¡Bú!”	
	U	—	U	U	—	U	—	
2								
33	De	mé	ri	co-y	ci	lu	ja	no
	U	—	U	U	U	U	—	U
34	se	vis	ta	Min	guel	a	pli	sa,
	U	—	U	U	—	U	—	U
35	pues	nos	cu	la	Se	su	cli	sa
	U	U	—	U	U	U	—	U
36	las	he	li	las	con	su	ma	no.
	U	U	—	U	U	—	—	U
37	Bai	le-el	ca	na	rio-y	vi	lla	no,
	—	U	U	—	U	U	—	U
38	más	no	pa	se	pol	de	tras	
	—	—	—	U	U	U	—	
39	de	mu	la	que	da	la	¡zas!	
	U	—	U	U	—	U	—	
40	de	to	ro	que	di	rá	“¡Mú!”	
	U	—	U	U	U	—	—	
3								
41	An	to	ni	llo	con	su	sa	yo,
	U	U	—	U	U	—	—	U
42	que	tlu	jo	re	Puel	to	Ri	co,
	U	—	U	U	—	U	—	U
43	sal	drá	ves	ti	ro	re	mi	co,
	U	—	U	—	U	U	—	U
44	y	Min	guel	re	pa	pa	ga	yo;
	U	U	—	U	U	U	—	U
45	y	cuan	do	lle	gue-a	do	ra	yo,
	U	U	U	—	U	U	—	U
46	al	Ni	ño	le	di	rá-a	sí:	
	U	—	U	U	U	—	—	
47	“Si	tú	llo	la	mo	pol	mí,	
	U	—	U	—	U	U	—	
48	yo	me-a	le	gla	mo	pol	Tú”	
	—	U	U	—	U	U	—	

### 6.8.1. Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Anapéstico decasílabo: 22, y su repetición en la responsión. Anapéstico (eneasílabo): 24 y su repetición en la responsión.

	Trocaico octosílabo: todas las coplas
Versos acatalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Versos procatalécticos	24 y su repetición en la responsión, 27, 37 y 48.
Versos catalécticos	48.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Estríbillo: 3; coplas: 3; responsión: 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Monometría (en compás de 3/2).
Rítmica	Subdivisión binaria.
Tipos de agrupación observados	Ninguno.
Tipo de comienzo	Estríbillo: anacrúsico; responsión: tético; coplas: anacrúsico.
Tipo de final	Estríbillo: conclusivo; responsión: conclusivo; coplas: conclusivo.
Modos rítmicos	Estríbillo: 83 yambos, 8 tróqueos y 6 dáctilos. Responsión: 15 yambos, 30 tróqueos y 1 anfíbraco. Coplas: 102 yambos y 4 dáctilos.

Como se observara en el capítulo precedente, una de las razones que hacen que el estribillo sea muy heterogéneo en cuanto al cómputo silábico es que el texto sea un diálogo entre dos personajes (Flasiquillo y Tomé). Por eso hay varios versos que no poseen periodo rítmico interior (versos 15 y 16), y es que hay versos hasta pentasílabos y presencia de monosílabos (“ha, ha, ha, ha”). Los versos 15 y 16 podrían estar alineados de otra manera, respecto al orden de los acentos de los dos versos anteriores (13 y 14), como se aprecia a continuación:

13	y	se-a	le	gla	lá,	¡ha	ha	ha	ha!	
	U	U	U	U	—	U	U	U	—	
14	con	la	zam	bam	bá,	¡ha	ha	ha	ha!	
	U	U	U	U	—	U	U	U	—	
15	con	lo	gua	cam	bé,					
	U	U	U	U	—					
16	con	lo	cas	ca	bé.					
	U	U	U	U	—					

De hecho el metro de los versos 15 y 16 coincide tanto con el inicio como con el final de los versos 13 y 14, pero esta propuesta que el lector acaba de observar no es la correcta. El orden en que se encuentran estos versos en la tabla del villancico completo es el correcto, y la razón es simple: la triple barra que señala el final del periodo interior debe coincidir siempre, y en el presente ejemplo la barra triple que señala el final del periodo en

los versos 15 y 16, señala también el inicio de dicho periodo en los versos 13 y 14. La observación es obvia, pero despeja una importante duda sobre la agrupación de los metros.

Algo que también ya fuera señalado en el capítulo anterior es el eco (“tumbucutú, cutú, cutú”) en el verso 23 y en la responsión, y que, aunque a nivel métrico dicho eco mantiene homogéneo el cómputo silábico, en la partitura del estribillo el compositor obvia tal repetición:

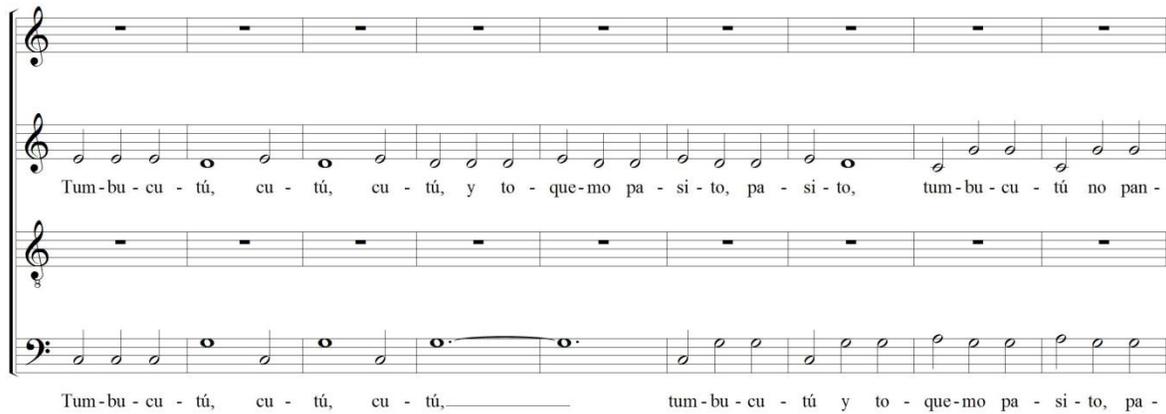


Imagen 14: compases 77 al 85 del estribillo del villancico “¡Ah, siolo Flasiquillo!” para tiple, alto, tenor y bajo, respectivamente. Hurtado (1998:108)

Como se aprecia en la imagen 14, en los compases 82 y 83 del bajo y 84 y 85 del alto, el texto “tumbucutú” no cuenta con la repetición “cutú, cutú” que sí se aprecia en los primeros compases de la misma imagen. Ahora, si sugerimos que el texto correcto incluye las repeticiones, ¿cómo reflejamos en la cuadrícula una omisión del texto en la partitura? La respuesta es simple, manteniendo en blanco el espacio correspondiente:

Estribillo									
23	¡Tum	bu	cu	tú,	cu	tú,	cu	tú!	
	U	U	U	—	U	—	U	—	
Responsión									
-	¡Tum	bu	cu	tú,	cu	tú,	cu	tú!	
	U	U	U	—	U	—	U	—	

En cambio, en la responsión Padilla incluye el eco del texto, y así queda reflejado en la cuadrícula.

Respecto a las coplas, observamos que es la primera ocasión en que no se aplica la misma música a las tres estrofas que componen las coplas, sino que cada una está adaptada



18	con	sa	gren	las	to	rres	al	tas,
	U	—	U	U	—	U	—	U
19	y	pre	su	mi	rás	de-es	tre	llas
	U	U	U	U	—	U	—	U
20	si	les	po	ne	Dios	las	plan	tas.
	U	U	—	U	—	U	—	U
4								
21	Ri	ca	mu	ni	ción	de	per	las
	—	U	U	U	—	U	—	U
22	de	sus	o	jos	se	dis	pa	ra,
	U	—	—	U	U	U	—	U
23	a	mor	de	la	ba	te	rí	a,
	U	—	U	U	U	U	—	U
24	no-hay	re	sis	ten	cia	que	val	ga.
	—	U	U	—	U	U	—	U
5								
25	Des	em	bó	ce	se	la	no	che,
	U	U	—	U	U	U	—	U
26	pier	da-el	ce	ño	la	mon	ta	ña
	—	U	—	U	U	U	—	U
27	re	sue	ne-el	ai	re-a	le	grí	as,
	U	—	U	—	U	U	—	U
28	pon	ga-el	cie	lo	lu	mi	na	rias.
	—	U	—	U	U	U	—	U
6								
29	Par	te-un	trom	pe	ta	lu	cien	te,
	—	U	U	—	U	U	—	U
30	y-al	pre	si	dio	del	al	cá	zar,
	U	U	—	U	U	U	—	U
31	con	nue	va	luz	les	in	for	ma,
	U	—	U	—	U	U	—	U
32	con	ra	yos	de	paz	les	ha	bla.
	U	—	U	—	U	U	—	U
7								
33	Tres	gen	ti	les	cas	te	lla	nos
	—	U	—	U	U	U	—	U
34	al	pri	mer	a	vi	so	mar	chan,
	U	U	—	U	—	U	—	U
35	pa	ra-en	tre	gar	a	su	due	ño
	U	U	U	—	U	—	—	U
36	el	co	ra	zón	y	la	pla	za.
	U	U	U	—	U	U	—	U
8								
37	El	te	so	ró	de	sus	In	días
	U	U	—	U	U	—	—	U
38	en	ví	a	go	zo	sa-el	al	ba,
	U	—	U	U	—	U	—	U
39	por	que-a	pren	da-a	ser	ri	que	za
	U	U	—	U	—	U	—	U
40	de	la	que-un	pe	se	bre	guar	da.
	U	U	—	U	—	U	—	U

### 6.9.1. Análisis rítmico

Observaciones al texto	
Tipos de verso reconocidos	Trocaico octosílabo: todas las coplas.
Versos acatalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Versos procatalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Versos catalécticos	Ninguno de los reconocidos.
Observaciones a nivel musical	
Pulsos por compás	Estribillo: 3; coplas: 3.
Tipo de subdivisión	Binaria.
Tipo de métrica	Monometría (en compás de 3/2).
Rítmica	Subdivisión binaria.
Tipos de agrupación observados	Ninguno.
Tipo de comienzo	Estribillo: anacrúsico; coplas: anacrúsico.
Tipo de final	Estribillo: conclusivo; coplas: conclusivo.
Modos rítmicos	Estribillo: 29 yambos, 17 tróqueos y 5 anfibracos. Coplas: 63 yambos y 12 tróqueos.

No son muchas las observaciones que podamos realizar sobre este villancico y que el lector no pueda apreciar por sí mismo. En principio la mayor convergencia de acentos se presenta en el estribillo y no en las coplas porque en éstas la música otorga al coro I (tiple, alto y tenor) el texto de las coplas impares (1, 3, 5 y 7) y al coro II (alto, tenor y bajo) el texto de las pares (2, 4, 6 y 8). No obstante, el acento musical siempre recae en el mismo punto del verso en todas las coplas. No ocurre lo mismo con el acento de los versos propiamente, y eso genera la divergencia entre estos y los acentos musicales. Es interesante que los acentos musicales den cuenta, con mayor precisión que la de los acentos del verso, del patrón de acentos que establece Bello para que un verso sea trocaico octosílabo. Si bien Bello establece que sólo el séptimo acento es el necesario, el autor indica el siguiente patrón de acentos posibles: primera, tercera, quinta y séptima sílabas, siendo la séptima la necesaria y pudiendo faltar el resto. Aunque hay uno que otro acento musical ubicado en segunda, en vez de la tercera sílaba, y sólo en el último verso de cada copla aparece el acento en primera sílaba, el resto es fiel al esquema del trocaico octosílabo, y esto es algo que no podemos apreciar igualmente en los acentos de los versos de las coplas: en todas sólo el acento final, el de la séptima sílaba, se mantiene.

## 7. Balance final

Antes de apresurar conclusión alguna es necesario realizar una relación de los resultados que arrojó el análisis a los villancicos que son objeto de nuestro estudio. Para empezar, veamos cuántos versos fueron reconocidos en cada villancico:

Villancico	Tipos de verso reconocidos	Cantidad individual	Total
Villancico I	Dactílico endecasílabo	9	19
	Dactílico adónico (doble)	9	
	Anapéstico (eneasílabo)	1	
Villancico II	Dactílico (octosílabo)	7	15
	Trocaico octosílabo	8	
Villancico III	Dactílico (eneasílabo)	2	14
	Dactílico (dodecasílabo)	12	
Villancico IV	Dactílico (heptasílabo)	2	11
	Dactílico (octosílabo)	2	
	Dactílico (decasílabo)	3	
	Dactílico adónico	3	
	Trocaico octosílabo	1	
Villancico V	Dactílico (octosílabo)	1	2
	Trocaico octosílabo	1	
Villancico VI	Dactílico (decasílabo)	15	17
	Dactílico endecasílabo	12	
Villancico VII	Trocaico octosílabo	32	32
Villancico VIII	Anapéstico decasílabo	2	28
	Anapéstico (eneasílabo)	2	
	Trocaico octosílabo	24	
Villancico IX	Trocaico octosílabo	32	32

A primera vista se aprecia que el villancico con más variedad de tipos de verso es el IV, “Pues el cielo se viene a la choza”, con cinco, seguido de los villancicos I, “¡Alto, zagales!” y VIII, “¡Ah, siolo Flasiquillo!”, con tres tipos distintos cada uno. Ahora bien, aunque los villancicos ya mencionados sean los que mayor variedad de tipos de verso posean no son precisamente en los que hay mayor cantidad de tales tipos. Son los últimos tres villancicos (VII, “De carámbanos el día”, VIII, “¡Ah, siolo Flasiquillo!” y IX “¡Albricias, pastores!”) los que tienen mayor cantidad de un tipo de verso, con 32, 28 y 32, respectivamente. De ahí podríamos deducir que el cuarto villancico tiene una mayor elaboración, al menos a nivel rítmico-poético, pues presenta mucha más diversidad, en cuanto a los tipos de versos se refiere; no obstante preferimos no adelantarnos a afirmar

esto pues aún quedan elementos por relacionarse. Veamos ahora cuál de los tipos de verso es el que más aparece en el conjunto de los nueve villancicos:

Tipo de verso	Villancicos donde aparece	Total de veces
Trocaico octosílabo	II, IV, V, VII, VIII y IX	98
Dactílico (heptasílabo) <sup>40</sup>	IV	6
Dactílico (octosílabo)	II, IV y V	10
Dactílico (eneasílabo)	III	2
Dactílico (decasílabo)	IV y VI	18
Dactílico endecasílabo	I y VI	21
Dactílico (dodecasílabo)	III	12
Dactílico adónico	II y IV	12
Anapéstico (eneasílabo)	I y VIII	3
Anapéstico decasílabo	VIII	2

Como puede verse, el trocaico octosílabo es, por mucho, el tipo de verso más usado en todo el ciclo. Es, por así decirlo, el más corriente de todos los tipos: ocho sílabas y el acento necesario en la séptima (los otros acentos en sílabas impares pueden obviarse), así que si tenemos en cuenta que la cantidad más frecuente en los villancicos es la de versos octosílabos, deja de sorprender el “desequilibrio” de tipos de versos.

Veamos paralelamente qué ocurre con los modos rítmicos, para poder establecer relaciones entre estos y los tipos de versos ya revisados.

Villancico	Modos rítmicos reconocidos <sup>41</sup>	Total de modos reconocidos
Villancico I	34 tróqueos. 34 anfíbracos. 52 yambos.	120
Villancico II	17 tróqueos. 8 anfíbracos. 2 dáctilos. 47 yambos.	74
Villancico III	3 tróqueos. 248 dáctilos. 20 yambos.	271
Villancico IV	29 tróqueos. 43 dáctilos. 207 yambos.	279

<sup>40</sup> El dactílico, como lo conocemos, sólo es endecasílabo. Todas las otras cantidades que aparecen entre paréntesis siguen respetando el pie métrico, pero con una sílaba menos. Lo mismo ocurre con el anapéstico.

<sup>41</sup> Se tomaron en cuenta, en el conteo de los modos, el número de veces que estos fueron encontrados en cada voz.

Villancico V	18 tróqueos. 3 anfibracos. 16 dáctilos. 26 yambos.	63
Villancico VI	5 tróqueos. 30 yambos.	35
Villancico VII	1 tróqueo. 79 dáctilos. 59 yambos.	139
Villancico VIII	38 tróqueos 1 anfibraco. 10 dáctilos. 200 yambos.	249
Villancico IX	29 tróqueos. 5 anfibracos. 92 yambos.	126

Como puede observarse, al igual que el cuadro en donde se aprecian los tipos de verso en cada villancico, aquí es también el villancico IV el que más cantidad de modos rítmicos posee, seguido de cerca por el villancico III y el villancico VIII. Eso es muy similar a lo que observamos en el cuadro sobre los tipos de versos, donde los villancicos con más variedad son precisamente los villancicos IV, I y VIII. Cuando revisamos cuál es el modo rítmico que aparece más en un villancico vemos que no es tanta la coincidencia entre estos y los tipos de verso. La razón es simple: los tipos de verso en la letra fueron contados una sola vez, mientras que los modos rítmicos fueron contados por cada vez que aparecían en una voz. Además, los modos rítmicos equivalen más al tipo de pie métrico en la poesía que a al tipo de verso, pero es imposible homologar ambos aspectos puesto que es un asunto harto complicado (además de extenso) indagar los tipos de pies métricos de cada verso, en una colección de villancicos que, en total supera los quinientos versos, aún cuando puede discernirse que, por cada tipo de verso suelen haber no menos de dos y (en nuestro caso) no más de tres pies métricos. Así pues, trabajamos la relación desde un aspecto un poco más sencillo y abarcable: el modo rítmico contrapuesto al tipo de metro. Es de este modo que, lo que fue contado una sola vez en la letra<sup>42</sup>, pudo y seguramente fue

<sup>42</sup> Si bien es posible que, por lo menos, cada tipo de verso supone entre dos y tres pies métricos, las cifras de cada tipo de verso puede leerse, aunque con imprecisión, al doble, mientras que los modos rítmicos al contarse en todas las voces (que suelen ser tres por cada coro, y a veces cinco en las respuestas, y definitivamente seis cuando hay simultaneidad de coros) lo ideal sería reducir la cifra, cuando menos, a la tercera parte. El problema yace en saber objetivamente cuántas veces aparece un modo rítmico por cada letra y saber cuáles y cuántos son los pies métricos que hay en todos los versos, incluyendo los que no fueron

contado múltiples veces en las voces en las que la letra era, no obstante, una y la misma. Del cuadro anterior observamos que los villancicos con mayor uso de algún tipo de verso eran los números VII, VIII y IX. En este cuadro observamos que los modos más usados en algún villancico son el dáctilo, en el villancico III, y el yámbico en los villancicos IV y VIII. El uso del dáctilo en el villancico III es obvio y ya fue mencionado: resaltar los esdrújulos de la letra; en cambio, podemos decir que el uso del yámbico, por lo menos en el villancico VIII, puede deberse al hecho de que el villancico imita el hablar de los negros esclavos y el yámbico es un modo que posee cierto particular contraste: aunque se trata de una figura breve y una larga (lo cual hace pensar en que agógicamente está acentuada al final) el acento posicional recae sobre la figura más breve. Esto podría estar relacionado con la manera particular de hablar de los negros esclavos que el villancico trata de imitar. Aunque reconocemos que es una interpretación un tanto forzada.

Tipo de modo rítmico	Villancicos donde aparece	Total de veces
Tróqueo	Todos	174
Anfíbraco	1, 2, 5, 8 y 9	51
Dáctilo	2, 3, 4, 5, 7 y 8	398
Yámbico	Todos	733

Respecto al modo rítmico más usado en general, debemos aclarar una vez más que las cantidades están distorsionadas por el hecho de contarse en cada voz. Es probable que cada una de esas cifras sea dos o tres veces menor en cada caso, para así aproximarse a la realidad que es su uso individual en comparación con los tipos de versos que siempre ocurren una vez en la letra. Así, se justifica que el yámbico sea tan usado (733 veces) aunque no sorprende, pues fue usado en todos los villancicos. El tróqueo, no obstante, comparte con el cuadro de los tipos de versos que más encontramos de ser el segundo más usado. El punto final al que apuntan todos estos cuadros comparativos es que, a pesar de la diferencia en la contabilización, el resultado es el mismo: hay coincidencia entre los aspectos rítmicos de la música y del texto.

---

reconocidos (que es una cantidad importante). El problema sugiere una investigación extensa y aparte que no será tratada aquí.

Ahora bien, ¿qué ocurre a nivel meramente musical? Sigamos el orden propuesto por Tarchini, ya usado a lo largo de este capítulo, y veamos cuántos pulsos por compás hay en cada villancico:

Pulsos por compás				
	Romance	Estribillo	Coplas	Responsión
Villancico I	-----	3	3	-----
Villancico II	-----	3	3	-----
Villancico III	-----	2 y 3	3	-----
Villancico IV	-----	3, 2 y 3	3	-----
Villancico V	2	3	3	3
Villancico VI	-----	2 y 3	3	3
Villancico VII	(Ver coplas)	3	2 <sup>43</sup>	-----
Villancico VIII	-----	3	3	3
Villancico IX	-----	3	3	-----

La mayoría de los villancicos están escritos en compás ternario, como puede verse, y sólo el romance del villancico V y las coplas (romance) del villancico VII están en compás binario, de principio a fin. En cambio, sólo el estribillo de los villancicos III, IV y VI tienen un cambio de compás durante su desarrollo, bien sea para cambiar del compás binario al ternario, o del ternario al binario y regresar luego al compás ternario. Acaso podamos añadir un par de observaciones: que el uso de la métrica de subdivisión binaria puede tener un significado retórico, pues en los dos villancicos en los que hay, además de estribillo y coplas, un romance (o bien un romance que sustituye a las coplas) la edición de Hurtado muestra un claro 2/2, si bien no podemos aprehender el significado a simple vista. Asimismo creemos que los estribillos en que aparece un cambio de compás tiene que ver (por lo menos en lo que respecta al análisis que hemos hecho hasta ahora) con una necesidad de adecuar mejor los versos en música. Si ello oculta intenciones retóricas, lo consideraremos en el capítulo siguiente.

Respecto al tipo de subdivisión no hay mucho que decir: es binaria en todo el corpus analizado. Igualmente el tipo de métrica, en todos los casos es monométrica, salvo en los estribillos de los villancicos señalados, donde hay un cambio de compás, o incluso, en una visión más general, podríamos identificar como polimétricos aquellas villancicos en los que hay cambio de compás de estribillo a coplas, o de romance a estribillo.

<sup>43</sup> Las coplas de este villancico son, formalmente, un romance.

En todo el ciclo sólo se observó un tipo de agrupación, la transformación. Ocurre en el villancico VI, donde la responsión (que es una repetición del texto del estribillo) presenta los mismos temas y materiales pero cambiando el tipo de compás (binario en el estribillo, ternario en la responsión). Acaso podríamos ver esto desde el punto de vista del tipo de métrica y admitir que, tratándose del mismo material temático e incluso el mismo texto, lo que ocurre en definitiva es un cambio de compás, y así concluir que se trata de un tema presentado en métricas distintas (polimetría).

Respecto al tipo de comienzo y tipo de final, veamos el siguiente resumen:

	Tipo de comienzo	Tipo de final
Villancico I	Estribillo: tético Coplas: tético	Estribillo: conclusivo Coplas: conclusivo
Villancico II	Estribillo: anacrúsico Coplas: anacrúsico	Estribillo: conclusivo Coplas: conclusivo
Villancico III	Estribillo: tético Coplas: tético	Estribillo: conclusivo Coplas: conclusivo
Villancico IV	Estribillo: anacrúsico Coplas: tético	Estribillo: conclusivo Coplas: conclusivo
Villancico V	Romance: anacrúsico Estribillo: anacrúsico Responsión: anacrúsico Coplas: anacrúsico	Romance: conclusivo Estribillo: conclusivo Responsión: conclusivo Coplas: conclusivo
Villancico VI	Estribillo: anacrúsico Coplas: anacrúsico Responsión: anacrúsico	Estribillo: suspensivo Coplas: suspensivo Responsión: conclusivo
Villancico VII	Coplas: anacrúsico Estribillo: anacrúsico	Coplas: conclusivo Estribillo: conclusivo
Villancico VIII	Estribillo: anacrúsico Responsión: tético Coplas: anacrúsico	Estribillo: conclusivo Responsión: conclusivo Coplas: conclusivo
Villancico IX	Estribillo: anacrúsico Coplas: anacrúsico	Estribillo: conclusivo Coplas: conclusivo

Como se ve, la mayoría de los villancicos son anacrúsicos. Sólo el villancico I y el villancico III son claramente téticos, mientras que los villancicos IV y VIII alternan estribillos anacrúsicos con coplas o responsiones téticas. En cuanto al tipo de final, todos los villancicos son conclusivos, salvo el villancico VI, cuyo estribillo y coplas tienen final suspensivo. De esto podemos observar lo evidente: los villancicos, cuya música festeja la

llegada del Niño, incita a la danza y la celebración con sus juegos rítmicos, síncopas y anacrusas. Esto de acuerdo a las afirmaciones de Tarchini ya estudiadas.

Ahora bien, en su *Estructuras de la sintaxis musical*, María del Carmen Aguilar plantea la revisión de algunos puntos a la hora de analizar una pieza musical con textos. Esos puntos ya los habíamos mencionado anteriormente, y de hecho ya varios de ellos (los concernientes al problema del texto) han sido estudiados en el capítulo precedente. Quedaría por responder algunos puntos respecto a la correspondencia entre el texto y la música. El primero: si existe o no adaptación de la música al verso; y el segundo: si se unen o separan versos por las frases musicales. Al respecto hay que decir que hay perfecto acoplamiento entre las partes, dado que la evolución de la música se da en motivos que se adaptan plenamente a las diversas frases del texto. Inclusive teniendo esto presente, la música y la letra se acoplan formalmente en el desarrollo estrófico y el estribillo es desarrollado de acuerdo a las necesidades del compositor (quien recurre a repensiones o repeticiones de frases según un criterio evidentemente retórico). De esto podemos inferir que la forma musical del villancico obedece a la letra, y aún a las ideas que se están expresando en la letra. Es decir, en la medida en la que sea necesario enfatizar cierta idea, la música repetirá la frase o incluso varios versos enteros (como ocurre en las repensiones). También influye el hecho de que la música escrita por Padilla es de carácter antifonal (hay dos coros en casi todos los villancicos), pues el sentido del texto se remarca cuando las palabras, los versos y las estrofas son cantadas por un coro u otro, o incluso ambos. Esto queda muy claro en la negrilla, en donde el diálogo entre Flasiquillo y Tomé es representado a través de los dos coros. Sobre la convergencia de los acentos entre música y texto hemos visto ya los resultados del análisis realizado en el presente capítulo, del que podemos resumir lo siguiente: el acento final de los versos (sobre todo los octosílabos), que es, a fin de cuentas, el acento necesario, es el que siempre converge. La divergencia de acentos que ocurren al inicio del verso, que no son de tanta importancia, no son perjudiciales ni desdican, creemos, las habilidades del compositor. Tampoco podemos acusar de ello al letrista, ya que incluso la disparidad métrica era una costumbre en la primera mitad del siglo XVII (Ureña, 2003:391)<sup>44</sup>. El siguiente punto versa sobre la forma

---

<sup>44</sup> Eso no impide que tengamos que señalar como una carencia el problema que surgió en la segunda copla de la jácara por la acumulación de sinalefas.

musical y si esta responde a la división estrófica. La respuesta es evidente, pues tanto música como letra se desarrollan de acuerdo a las características formales del villancico (tratadas ya en el capítulo precedente: el estribillo repetido de manera intercalada entre cada copla<sup>45</sup>). El texto sugiere ya la forma. Los diferentes momentos de la letra influyen notablemente en la musicalización que de ellos se realiza. La música diferencia cada uno de estos momentos de tal forma que hasta podríamos decir que el estribillo (e incluso la responsión) se diferencia perfectamente de las coplas sin necesidad de apreciar por escrito la letra. El punto final que propone Aguilar es revisar qué relación tienen los fragmentos de música con o sin texto. Aquí habría que intentar aclarar un poco la premisa porque estamos en presencia de una obra estrictamente coral, y no de una posterior a la escisión palabra-música, que es la que, con el tiempo, hará surgir composiciones instrumentales totalmente desprovistas de texto. Ni siquiera se trata de una obra en la que se aprecie un renglón dedicado al acompañamiento instrumental (como en el *lieder* o en la ópera) sino que prácticamente el texto se distribuye entre las voces, salvo el caso del bajo, que al no tener texto, se presupone estaba escrito pensado para tocarse con instrumentos (Palacios, en Hurtado, 1998:viii). O el caso del bajo en el villancico gallego cuyas notas pedales hacen pensar que no fue ideado para tener letra. De manera que, si nos planteamos cuáles son las relaciones de los fragmentos con o sin música no podríamos decir que se trate de qué relación guardan las líneas del tenor y el tiple en el villancico gallego con la línea del bajo (en tanto instrumental) por dos razones: no en todos los villancicos del ciclo hay un bajo con esas características y, lo más importante, todas las voces tienen letra, de manera que es imposible relacionar los fragmentos de música con letra (todos) con aquellos que no lo tienen (ninguno, prácticamente). Sobre esto no habría nada que añadir. Ahora bien, si se trata de qué relación guardan las partituras desprovistas de texto y luego provistas del mismo, tampoco tendríamos nada que agregar, puesto que nuestro interés principal radica precisamente en no separar la música del texto, dadas las características de nuestro análisis.

---

<sup>45</sup> Como si se tratara de la forma rondó.

## 8. Conclusiones del capítulo

En líneas generales podemos decir que la principal intención del capítulo fue lograda: indagar qué ocurría a nivel rítmico, tanto en la letra como en la música, para asegurarnos de los siguientes aspectos: que la edición de las partituras de Hurtado fuera la más acertada y que nuestra propuesta de las letras, revisadas en el capítulo anterior, no tuviera fallas, o al menos asegurarnos de que no es una propuesta del todo errada (por los ligeros cambios en el orden de versos y estrofas ya planteados). Por otro lado, porque al realizar la transición entre retórica poética y retórica musical, el único punto en común es precisamente el ritmo. Al estudiar este “eje”, es posible pasar de un plano a otro sin abandonar ninguno de los elementos estudiados y que, como ya lo sugería María del Carmen Aguilar, en su guía de análisis de piezas musicales provistas de textos, es un punto que es necesario tomar en cuenta.

Hemos corroborado la correspondencia a nivel rítmico que hay entre los versos de los villancicos y las partituras de Padilla. No se trata de obras (en ninguno de los dos casos) que tengan una exacta proporción de acentos, pero en su heterogeneidad se adecúan entre sí sin ningún problema. En la diversidad está su norma. El análisis realizado a todo el conjunto (música y textos) ha arrojado resultados precisos respecto a las estrategias retóricas que se supone es nuestro último objetivo a investigar. Las características mismas del ritmo en los diferentes villancicos y aún en los distintos momentos de cada villancico (estribillo y coplas) son las mismas que ya notáramos en las pesquisas realizadas a las letras en el capítulo precedente: estribillos con más elaboración rítmica y coplas más “calmadas”, mayor presencia de síncopas y ritmos sesquiálteros en los estribillos, mientras que en las coplas ocurre todo lo contrario. ¿Acaso no habla esto ya de intenciones retóricas?, ¿no podemos ver ya en esa disposición de los ritmos algo que “se dice”? Por la información que manejamos hasta ahora, podemos decir que el compositor sigue sin pérdida las intenciones del letrista. Ya se comprobará en el capítulo siguiente la pertinencia de estas preguntas. Eso es lo que podemos decir hasta ahora, y hemos de admitir que es buena base para analizar el aspecto retórico en ciclo de villancicos escogido.



**CAPÍTULO III**  
**La retórica musical en los Villancicos del**  
***Cuaderno de Navidad de 1653* de Juan Gutiérrez de Padilla.**  
**Análisis a la luz de la *Musica poetica* de Joachim Burmeister**

Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema.  
 (Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*)

**9. La retórica: de lo oral a lo musical. Un breve panorama**

La retórica es “el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos” (Beristáin, 1988:421). Este arte ha crecido y ha sido sistematizado, desde sus inicios y hasta el día de hoy, a niveles insospechados. Desde el principio, grandes pensadores dedicaron al tema parte importante de su trabajo. Así tenemos, entre otros, a Aristóteles, quien dedicara dos obras al tema: la *Poética* y la *Retórica*; Cicerón, *De inventione*, *De oratore*, *De optimo genere oratorum*, *Oratoria*, *Orator* y *Topica*; la obra anónima (y antes atribuida al propio Cicerón) *Rhetorica ad Herennium*; y finalmente la ya conocida *Institutio oratoria*, de Quintiliano.

Como ya hemos mencionado, la retórica se expandió más allá de los límites del lenguaje, e incluso hoy por hoy se la ve relacionada con las más lejanas disciplinas<sup>1</sup>. El arte no escapó a su influjo. De hecho, en tanto se considere una forma de lenguaje, puede pensarse en una relación estrecha entre ambos campos.

Todos los conceptos musicales relacionados con la retórica proceden de la extensa literatura sobre oratoria y retórica de los antiguos escritores griegos y romanos, especialmente Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. El redescubrimiento en 1416 de la *Institutio oratoria* de este último proporcionó una de las fuentes primarias sobre la cual se basó la naciente unión entre retórica y música en el siglo XVI. Quintiliano, como anteriormente Aristóteles, había destacado las similitudes entre la música y la oratoria. El propósito de su obra y de todos los otros estudios de oratoria desde la antigüedad había sido el mismo: instruir al orador sobre los medios para controlar y dirigir las respuestas emocionales de su audiencia, o, en el lenguaje de la retórica clásica y también de los tratados musicales posteriores, capacitar al orador (es decir, al compositor o al intérprete) para mover los “afectos” (las emociones) de sus oyentes. [*The New Grove Dictionary of Music* (1980-tomo 15, pág. 793, voz: George J. Buelow)]<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Como la política, la publicidad o la mercadotecnia.

<sup>2</sup> *All rhetorically related musical concepts originated in the extensive literature on oratory and rhetoric by ancient Greek and Roman writers, especially Aristotle, Cicero and Quintilian. The rediscovery in 1416 of Quintilian's Institutio oratoria provided one of the primary sources on which the growing union between rhetoric and music was based in the 16<sup>th</sup> century. Quintilian, like Aristotle before him, stressed the similarities between music and oratory. The goal of his work and other studies of oratory since*

En efecto, fue el espíritu humanista propio del Renacimiento (siempre interesado en leer y releer las disciplinas clásicas) el que hizo posible que surgieran tratados sobre el arte de la composición musical inspirados en la retórica. Así como los pensadores griegos y latinos ahondaron sobre la retórica, también hubo una pléyade de tratadistas que, desde los albores del siglo XVI, escribieron sobre la retórica en la música. Ellos son<sup>3</sup>:

N. Listenius	<i>Rudimenta musicae planae</i>	1533
N. Listenius	<i>Musica</i>	1537
H. Faber	<i>Musica poetica</i>	1548
G. Dressler	<i>Praecepta musicae poeticae</i>	1563
Calvisius	<i>Melopoeia</i>	1592
J. Burmeister	<i>Hypomnematum musicae poeticae</i>	1599
J. Burmeister	<i>Musica autoschediastiké</i>	1601
J. Burmeister	<i>Musica poética</i> (expansión y revisión del tratado anterior)	1606
J. Lippius	<i>Synopsis musicae nova</i>	1612
J. Nucius	<i>Musices practicae</i>	1613
J. Thuringus	<i>Opusculum bipartitum</i>	1624
J. A. Herbst	<i>Musica poetica</i>	1643
A. Kircher	<i>Musurgia universalis</i>	1650
J. A. Herbst	<i>Musica moderna prattica</i>	1653

C. Bernhard	<i>Tractatus compositionis augmentatus</i>	Manuscrito
J. G. Ahle	<i>Musikalische Frühling-, Sommer-, Herbst-, und Winter-Gesprache</i>	1695-1701
T. B. Janovka	<i>Clavis ad thesaurum magnae artis musicae</i>	1701
J. G. Walther	<i>Praecepta der musicalischen Composition</i>	1708
M. J. Vogt	<i>Conclave thesauri magnae artis musicae</i>	1719
J. G. Walther	<i>Musicalisches Lexicon</i>	1732
J. Mattheson	<i>Der Vollkommene Capellmeister</i>	1739
J. A. Scheibe	<i>Der Kritische Musikus</i>	1745
M. Spiess	<i>Tractatus musicus compositorio-practicus</i>	1745
J. N. Forkel	<i>Allgemeine Geschichte der Musik</i>	1788-1801

Como puede verse, el tema fue abordado por tratadistas alemanes en su mayoría<sup>4</sup> (muchos de los cuales eran también músicos y/o compositores, como Burmeister, Lippius, Nucius, Bernhard, Georg Ahle, Gottfried Walther, Mattheson y Forkel) y el tema alcanza su cúspide en 1801, cuando Forkel recopila todas las figuras en un solo tratado, más de doscientos años después de que Listenius acuñara, por vez primera en 1537, el término *Musica poetica*, en clara referencia a la unión entre música y retórica.

---

*antiquity was the same: to instruct the orator in the means of controlling and directing the emotional responses of his audience or, in the language of classical rhetoric and also later music treatises, to enable the orator (i.e. the composer or even the performer) to move the 'Affections' (i.e. the emotions) of his listeners*" Rhetoric and music, Par. 1: Introduction. The New Grove Vol. 15 (1980). Playford-Riedt. George J. Buelow. La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> La lista fue construida a partir del *The New Grove*, Vol. 15. Y la división que aparece a mitad de la lista es para señalar que hasta esa es la fecha de tratados que fueron escritos antes de que Padilla compusiera los maitines de 1653, de modo que, si alguno llegó a Nueva España, pudo haberlo leído el compositor.

<sup>4</sup> Lippius y Nucius eran también alemanes, como lo delata el nombre de pila de cada uno, pero sus apellidos han perdurado en su versión latinizada.

¿Por qué no se dio entonces ese auge teórico en otras latitudes de Europa, como España, por ejemplo?

El ahínco con que los tratadistas de habla alemana se abocaron al estudio detallado de las relaciones entre texto y música no fue emulado por sus congéneres de otras latitudes. Y no es que en las demás naciones del continente no hubiese preocupación ni interés acerca del tema. Muy por el contrario, los compositores franco-flamencos, españoles, portugueses, franceses e italianos, se constituyeron de por sí en los grandes maestros del uso de la retórica musical como técnica creativa. [...] Pero los tratadistas del sur de Europa se interesaron sólo por reportar el fenómeno, rehuyéndole a la tarea de convertirlo en doctrina firme, algo que pareciera ir más acorde al temperamento germánico. Ahora bien, si así era la situación en Europa con respecto al conocimiento de los tratados sobre retórica musical, ¿cómo no lo sería en las provincias ultramarinas de España? [Sans, 2005:101]

Totalmente diferente, hemos de responder. La separación entre España y Alemania es mucho mayor que la que la distancia geográfica impone. Habría que tener en cuenta las diferencias lingüísticas y religiosas. La reforma luterana imperaba en la cultura germana, mientras que España siempre ha conservado la religión católica. La diferencia de idiomas también es muy marcada<sup>5</sup>, de modo que es más que predecible que no se hayan dado intercambios de ideas y tratados entre ambas culturas, o que hayan sido prácticamente nulos. Mucho más ínfima si lo pensamos entre Alemania y las provincias españolas.

Sin embargo, es conocido que en el Nuevo Mundo se llegaron a manejar los postulados de esas teorías<sup>6</sup>. En favor de esta tesis está el hecho de que en la Europa de la época existió una lengua franca: el Latín. Varios de los tratadistas citados escribieron su obra en latín (Burmeister entre ellos), y también sabemos que al menos uno de ellos tuvo un impacto considerable en la Nueva España: Athanasius Kircher. Sor Juana Inés de la Cruz era una ávida lectora de su obra. Dice Octavio Paz (1982:237):

Entre sus lecturas favoritas estaba la del padre Atanasio Kircher. Tanta era la admiración que le profesaba que no sólo lo cita varias veces sino que su nombre puede leerse como escrito a la latina, sobre el lomo de algunos de los libros que sirven de paisaje de fondo a sus dos retratos, el pintado por Miranda y el de Cabrera.

Se sabe que al menos la *Musurgia universalis* de Kircher fue leída en la Nueva España (Sans, 2005:103). No sabemos si otros textos relacionados con la retórica musical superaron la barrera que impuso la Reforma y la Contrarreforma, así como el

<sup>5</sup> Nos referimos al hecho de que ni siquiera poseen esas dos lenguas el mismo origen: el alemán no es una lengua romance, como el español o el italiano.

<sup>6</sup> El artículo “Estrategias retóricas en los compositores de la «Escuela de Chacao»” de Juan Francisco Sans da pruebas históricas de ello. Incluso en ese texto afirma que “una revisión breve del repertorio producido por los compositores coloniales nos permite constatar [...] un uso abundante, prolijo y sistemático de estas técnicas hasta bien entrado el siglo XIX” (Sans, 2005:101).

vasto océano Atlántico. ¿Llegó pues Juan Gutiérrez de Padilla a leer y manejar las teorías propuestas por alguno de estos tratadistas, o sólo produjo figuras retóricas en sus composiciones por mera intuición? La pregunta permanece sin una respuesta definitiva. No obstante, recomendamos al lector que desee indagar más sobre el tema, revisar el artículo “Estrategias retóricas en los compositores de la Escuela de Chacao” por Juan Francisco Sans. No ahondaremos más en este delicado problema: consideramos suficiente el señalar los factores que impidieron que la teoría de los afectos, o *Affektenlehre*, fuera objeto de teorización en Nueva España, así como los factores que permitieron que llegase a Nuevo Mundo.

### **9.1. Burmeister, autor de *Musica poetica*. Origen, estructura y dificultades de su obra.**

Joachim Burmeister (1566-1629) es autor de tres tratados sobre música: *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastike* (1601) y finalmente *Musica poetica* (1606). El primero es un resumen de otro tratado, titulado *Isagoge*; el segundo es, como el propio autor lo define, un tratado compilado con prisa; y el tercero, que es el que usaremos para analizar la obra de Padilla escogida, una revisión detallada y una ampliación del tratado anterior<sup>7</sup>. *Musica poetica*, dividida en 15 capítulos, es rigurosa y muy explicativa<sup>8</sup>, a ratos sencilla y hasta obvia, y a ratos enrevesada y poco clara en sus postulados. El texto, de carácter evolutivo, inicia explicando incluso elementos rudimentarios en la música, para terminar con la lista de las figuras retóricas, su definición respectiva y un par de capítulos, casi a modo de epílogo, en donde el autor propone un método de análisis y lo aplica al motete *In me transierunt*, de Orlando di Lasso; y todavía un capítulo final instando al alumno iniciado a imitar los trabajos de los grandes, desmenuzando siempre su obra con el método que propone. De hecho, realiza una categorización y un listado de autores de acuerdo a los estilos de cada uno.

El índice original de la obra, a continuación, permite ver “a vuelo de pájaro”, la manera como se organiza el trabajo y los temas:

Capítulo 1 concerniente a la notación.

---

<sup>7</sup> Para una mayor información sobre las características y el origen de estos tratados, véase la introducción que realiza Benito V. Rivera a *Musica poetica* (Burmeister, 1993).

<sup>8</sup> Si bien llega a tener diferencias notables respecto a los tratados anteriores, como definiciones distintas de un mismo término o la clasificación de alguna figura en un renglón distinto. Para más información sobre estos detalles, véase la introducción a la obra (Burmeister, 1993).

Capítulo 2 concerniente a las partes vocales.

Capítulo 3 concerniente al sistema de tonos.

Capítulo 4 concerniente a la combinación de consonancias.

Capítulo 5 concerniente a las cláusulas.

Capítulo 6 concerniente a los modos.

Capítulo 7 concerniente a la transposición.

Capítulo 8 concerniente al método para comenzar una pieza musical.

Capítulo 9 concerniente al cierre de melodías y armonías.

Capítulo 10 concerniente al alineamiento del texto.

Capítulo 11 concerniente a la ortografía.

Capítulo 12 concerniente a figuras u ornamentos.

Capítulo 13 concerniente al género de melodías y tipo de polifonías.<sup>9</sup>

Capítulo 14 concerniente al análisis.

Capítulo 15 concerniente a la imitación.

Los capítulos que son de importancia para nuestro trabajo son precisamente los últimos, concernientes a las figuras y al análisis. El primero, porque define y ejemplifica cada una de las figuras; y el segundo, porque establece el método con el que tal análisis debe realizarse. En un segundo plano, también utilizaremos la información ofrecida en los capítulos relativos al sistema de tonos, de cláusulas, modos y géneros de las melodías, y los tipos de polifonías.

Burmeister clasifica las figuras retóricas en tres categorías distintas: aquellas figuras que se encuentran en el conjunto de todas las voces, u ornamentos de la armonía; aquellas que se aprecian en una voz en particular, u ornamentos de la melodía; y finalmente, aquellas que se encuentran tanto en la melodía como en la armonía. En total, enumera 26 figuras retóricas: 16 relativas a la armonía, 6 relativas a la melodía, y 4 relativas a la melodía y armonía. El listado es el siguiente:

#### Ornamentos de la armonía

##### 1. *Fuga realis*

##### 2. *Metalepsis*

---

<sup>9</sup> En el cuerpo del tratado, los tipos de polifonía son discutidos en el cap. 14, y los últimos dos títulos caen bajo los capítulos 15 y 16. Para más información, véase Burmeister (1993:19)

3. *Hypallage*
4. *Apocope*
5. *Noëma*
6. *Analepsis*
7. *Mimesis*
8. *Anadiplosis*
9. *Symblema*
10. *Syncope* o *syneresis*
11. *Pleonasmus*
12. *Auxesis*
13. *Pathopoeia*
14. *Hypotyposis*
15. *Aposiopesis*
16. *Anaploke*

#### Ornamentos o figuras de melodía

1. *Parembolē*
2. *Palilogia*
3. *Climax*
4. *Parrhesia*
5. *Hyperbole*
6. *Hypobole*

#### Ornamentos de armonía y melodía

1. *Congeries* o *Synathroismos*
2. *Fauxbourdon*
3. *Anaphora*
4. *Fuga imaginaria*

Es necesario aclarar que este listado ha cambiado desde los primeros tratados de Burmeister (*Hypomnematum musicae poeticae* y *Musica Autoschediastike*). Por ejemplo, en *Hypomnematum musicae poeticae*, el autor no realiza clasificaciones entre figuras melódicas, armónicas o melódico-armónicas. Simplemente enumera un total de 22 figuras. Ya en *Musica Autoschediastike* establece las tres categorías, y el listado

tiene casi las mismas figuras que hay en *Musica poetica*, salvo una: *anaploke*<sup>10</sup>. Es natural que los trabajos previos estén, hasta cierto punto, menos desarrollados en comparación al final. Pero sí debe llamar la atención el hecho de que ocurren muchas confusiones en cuanto a definiciones y uso de ejemplos:

Uno puede debatir largo y tendido sobre si las revisiones en *Musica poetica* han sido mejoras o han sido, de hecho, regresiones, si son el trabajo de una mente intuitiva o de un pedante equivocado. Lo que sí parece ser cierto es que Burmeister vio la necesidad de muchos de los cambios. No fue ocioso, y a veces debemos seguir sus huellas atentamente de una versión a la siguiente para averiguar pasajes dudosos en el tratado definitivo. Un notable caso parece tener su origen en parte por la revisión deliberada de ideas tempranas del autor y en parte por una edición confusa. Para facilitar la comparación, proveeremos primero los textos completos y sus traducciones en las tres versiones. Los pasajes involucran la definición de las figuras *metalepsis* e *hypallage* y la citación de obras musicales para ejemplificarlas. Debería mencionarse que en los tres tratados la discusión de *hypallage* sigue inmediatamente a la de *metalepsis* [Rivera, 1993:XXIV]<sup>11</sup>

Evidentemente, no será nuestra tarea revivir en estas páginas esa polémica. Pero estas observaciones muestran claramente el problema al que se tuvo que enfrentar el traductor de la obra (hay que recordar que *Musica poetica* es la revisión final de una serie de tratados, escritos siempre en latín). Por ello creemos necesario aclarar que la traducción que utilizamos (aunque en inglés) es harto confiable<sup>12</sup>:

La tarea de traducir el trabajo de Burmeister al inglés necesitó tomar ciertas decisiones difíciles, adecuadas a la idiosincrasia del tratado. El objetivo final era, desde luego, transmitir con la mayor precisión posible las ideas expresadas originalmente en el texto. Tal objetivo fue el absoluto punto de referencia, otorgándole un norte a cada etapa de la traducción. Algo que fue de particular interés, además de un reto, fue el peculiar estilo del latín de Burmeister. A veces engañosamente simple, a veces completamente laberíntico, constantemente obligaba a considerar distintas alternativas –es decir, si usar traducción literal o libre en diversas formas–. Hubo casos en los que un enfoque literal bastó para transmitir las ideas de Burmeister con precisión y claridad, además de fidelidad idiomática. Pero otras instancias no fueron tan simples. Ciertos patrones de orden de palabras y superposición de frases no pudieron ser duplicadas en inglés. Más importante aún, Burmeister parecía tener la intención de ganarse la aprobación de sus lectores académicos a través del trabajo duro. Ocasionalmente expresaba las ideas más simples del modo más

---

<sup>10</sup> Burmeister (1993: XXIV).

<sup>11</sup> *One can debate at length whether some of the revisions in Musica poetica have brought improvements or in fact regressions, whether they are the work of an intuitive mind or of a misguided pedant. What seems certain is that Burmeister saw the need for many of the changes. He was no idler, and at times we have to follow his tracks attentively from one version to the next to figure out some questionable passages in the final treatise. One notable case appears to stem in part from the author's deliberate rethinking of early ideas and in part from confused editing. To facilitate comparison, we first provide the complete texts and translations of all hypallage and the citation of musical Works to exemplify them. It should be mentioned that in all tree treatises the discussion of hypallage immediately follows that of metalepsis.* La traducción es nuestra.

<sup>12</sup> De hecho, hemos traducido el libro para una comprensión cabal da cada una de sus partes, o al menos tal era la premisa inicial. Se trata de un texto que, siendo lo más fiel posible, acerca al lector a los planteamientos de la época.

rebuscado y complejo posible. Habría sido pura vanidad tratar de conservar tales enrevesamientos en la traducción. [Rivera, 1993:LIX]<sup>13</sup>

Sin embargo, todas estas observaciones respecto al tenor de la traducción y las dificultades que presentó vienen a colación por el hecho, ya mencionado, de que las figuras listadas anteriormente pueden resultar de difícil comprensión. Por ello, nos apoyaremos también en otros textos que clasifican y definen las figuras retóricas en la música. Esos textos son, entre otros, *Música y retórica en el Barroco*, de Rubén López Cano, y las definiciones que de las figuras aparecen en el *New Grove Dictionary of Music*.

Es necesario aclarar que, por motivos de espacio, no reseñaremos la definición de cada una de las figuras listadas por Burmeister. Optaremos por la misma metodología aplicada para las figuras poéticas explicadas en el capítulo primero del presente trabajo: definir las a pie de página en la medida en que vayan ubicándose en la partitura analizada.

## 9.2. Plan retórico de la *Musica poetica*

El corpus analítico diseñado por Burmeister<sup>14</sup> se divide en cinco áreas o etapas.

1. Investigación del modo.
2. Investigación del *genus* melódico.
3. Investigación del tipo de polifonía.
4. Consideración de la cualidad.
5. Segmentación de la pieza en sus afectos o períodos.

La investigación del modo es, en palabras del propio Burmeister (1993:201), “la consideración de esos aspectos que son esenciales para entender la constitución e

---

<sup>13</sup> *The task of translating Burmeister's work into English necessitated certain hard choices suited to the idiosyncracies [sic] of the treatise. The ultimate objective was, of course, to convey as accurately as possible the ideas expressed in the original text. That objective stood as the absolute point of reference, giving direction to every stage of the translation. What gave special challenge and interest, however, was Burmeister's peculiar Latin style. At times deceptively simple, and at other times downright labyrinthian, it called for a constant weighing of alternatives –namely, whether to use literal or free translation in sundry forms. There were cases where a literal approach sufficed to convey Burmeister's ideas accurately, clearly, and idiomatically. But other instances where not so simple. Certain patterns of Word order and overlapping of phrases could not be duplicated in English. More important, Burmeister seemed to have intended that his readers in school earn their keep through hard work. Often he expressed the simplest ideas in the most recherché and convoluted manner possible. It would have been sheer vanity to try to preserve that turgidity through translation. La traducción es nuestra.*

<sup>14</sup> Y que puede ser consultado más hondamente en el capítulo 15 “Concerniente al análisis o arreglo de una pieza musical” (Burmeister, 1993:201).

identificación del modo, ya sea en conexiones de tono hechas o por realizar.”<sup>15</sup> Aquí surge la primera gran dificultad respecto a los nada precisos postulados de Burmeister. Específicamente ¿a qué se refiere por “modo” cuando menciona las conexiones hechas o por realizar? Una cosa es evidente: no se refiere al modo como lo entendemos hoy en día (modo mayor, modo menor). Vamos a presentar seguidamente nuestra lectura sobre algunas de las observaciones que plantea el propio Burmeister al respecto en el capítulo 6 “Los modos musicales” (1993:123):

Siendo uno de los capítulos más extensos, Burmeister enumera muchas observaciones que podrían servir para reconocer un modo. La primera de ellas es:

1. El primer tono, y el más próximo al bajo es llamado *principium* modal (*A*, por ejemplo).
2. Los tonos denominados diatesarón y diapente<sup>16</sup> (que conforman un intervalo de cuarta y de quinta con el *principium*, respectivamente) son denominados los tonos semipivotales (siendo *A* el *principium*, *D* y *E* son los semipivotales).
3. La dupla del *principium* es la octava.
4. La disposición modal (*basis temperamentii*) es dada por la conjugación del *principium* con alguna de las notas semipivotales. Cuando se combina con la cuarta (*A-D*) es llamada plagal, cuando se combina con la quinta (*A-E*) es llamada auténtica.
5. El diapasón que conforma a cada voz se llama ámbito (*ambitus*), y las voces se agrupan según esta norma: el tenor (que al ser el *cantus firmus*, es la voz cuyo ámbito será el *principium modal*, *A*, en el ejemplo) colindará con la soprano, mientras que el bajo (cuyo ámbito iniciará en la nota semipivotal del tenor) encontrará y compartirá su límite con la contralto. Así, ocurre que el ámbito del tenor y la soprano será el *principium*, mientras que el ámbito del bajo y la contralto serán las notas semipivotales del *principium*, de donde se deriva que, si la nota más grave del bajo está a una quinta de la nota más grave del *cantus*

---

<sup>15</sup> *The consideration of those aspects which are essential for understanding the constitution and identification of the mode, whether this be in pitch connections already made or still to be made.* La traducción es nuestra.

<sup>16</sup> La nomenclatura completa de este sistema de calificación de los intervalos es la siguiente: semitono (segunda menor, o incompleta, como la denomina Burmeister), tono (segunda mayor, o completa), semitono (tercera menor), ditono (tercera mayor), diatesarón (cuarta justa), tritono, diapente (quinta justa), diapente más semitono (sexta menor), diapente más tono (sexta mayor), diapente más semiditono (séptima menor), diapente más ditono (séptima mayor) y diapasón (octava). Para más información, véase el capítulo 3 “concerniente al sistema de tonos” de *Musica poetica*.

*firmus*, el modo será plagal (A-D). Si está a una cuarta más grave será auténtico (A-E). Véase la imagen 1 para entender mejor este punto:

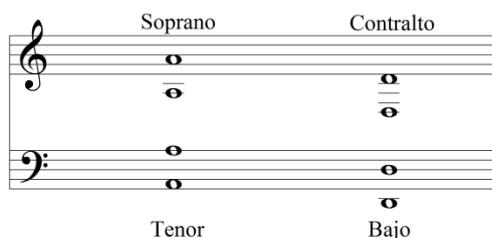


Imagen 1: disposición alterna del ámbito de las voces en un modo plagal con *principium* en A.

Como puede verse, basta con subir un tono los ámbitos de la contralto y el bajo, en el ejemplo (de re a mi), para que el modo deje de ser plagal y pase a ser auténtico.

6. Y así finalmente, del simple hecho de tener un *principium* dado y uno de los tonos semipivotales se puede determinar la disposición modal, y ya que son siete los tonos que pueden ser usados como *principium* y cada uno tiene dos tonos semipivotales, se deduce que son catorce los tonos habidos: siete auténticos y siete plagales. Los auténticos son: A, eólico; B, hipereólico; C, jónico; D, dórico; E, frigio; F, lidio; G, mixolidio. Los plagales son: A, hipodórico; B, hipofrigio; C, hipolidio; D, hipomixolidio; E, hipoeólico; F, hiperfrigio; G, hipojónico.<sup>17</sup>

Ahora bien, aunque esto es lo que propone Burmeister en su tratado, en breves palabras, creemos que es aún poco claro. Pero tal confusión no se debe a que los postulados estén mal explicados<sup>18</sup> sino a –permítasenos decirlo– que hubo un mal manejo de información.

Cuando vemos que Burmeister enumera catorce modos fijados, según él, por la tradición griega (1993:129), y pide revisar los tetracordos para verificar la constitución de dichos modos, pero al mismo tiempo pide revisar hexacordos, la disposición de las notas semipivotales y los modos auténticos o plagales, se hace evidente que hay planteamientos anacrónicos en los postulados de la *Musica poetica*, además de una

<sup>17</sup> Burmeister añade que hay dos modos, llamados espurios, el hipereólico y el hiperfrigio, que al tener por *principium* B y F, respectivamente, terminan formando un tritono con los tonos semipivotales. Los catorce modos que menciona adquieren su nombre de acuerdo a las regiones de Grecia donde eran, por costumbre, usados.

<sup>18</sup> La prosa enrevesada del autor perjudica mucho la fácil comprensión. En la introducción a *Musica poetica*, Benito Rivera menciona detalladamente las incongruencias de Burmeister en cuanto al uso de la terminología y los cambios que han ocurrido respecto a sus tratados anteriores. Recomendamos al lector su revisión para ahondar en estos temas.

mezcolanza importante de información. Sobre esta confusión de teorías dice Chailley (1960:29) que era algo que inevitablemente ocurrió pues:

La creencia tradicional pretendía que la edad media había recibido de los griegos su doctrina modal completamente constituida. Se habría equivocado sólo en los nombres tópicos. Al leerlos al revés a causa del diagrama de tonos de altura, inverso al de los modos [...], se habría establecido una nomenclatura errónea, que se intenta "rectificar" en nuestros días.

Esta historia abunda en inverosimilitudes. [...] El cliché de los "monjes ignaros" pertenece al viejo fondo romántico de las "tinieblas de la edad media"; si ignoraban a tal punto la música griega, es en todo caso porque su tradición se había perdido; ¿cómo admitir que la hayan recibido con fidelidad en cuanto a todo lo demás?

Además, la modalidad medieval no es idéntica a la que nos describe, para la Antigüedad griega, la imaginación del siglo diecinueve: la Antigüedad ignora las relaciones de final y del tenor, la división entre auténticos y plagales; seguimos en los textos los esfuerzos de la edad media, apenas más torpes que los del diecinueve, por relacionar los ocho modos con una teoría de la cual, en ausencia de tradiciones, es evidente que buscan a tientas encontrar analogías. Hecho más grave todavía: el punto de conjunción actual de la asimilación no es otro que el principio de las octavas modales [...] abusivamente asimilado al cuadro griego de los aspectos diatónicos [...]. Y las octavas modales bajo la forma contemplada [...] son ignoradas por los primeros textos medievales (IX). Aparecen sólo dos siglos más tarde, presentadas como una construcción *a posteriori* a partir de la práctica en curso. [...]

Por último, es apenas razonable imaginar que una doctrina como esa, cualquiera que sea, haya podido atravesar cerca de dos mil años de historia sin otra transformación que la de un error de nomenclatura. Un "hueco" de cerca de tres siglos separa los últimos textos relativos a la música griega (Boecio) de los primeros textos medievales (*Instituta Patrum*).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> *La croyance usuelle veut que le moyen âge ait reçu des Grecs sa doctrine modale toute constituée. Il se serait seulement trompé sur le noms topiques. Les lisant à l'envers à cause du diagramme des tons de hauteur, inverse de celui des modes [...], il en aurait établi une nomenclature fautive, qu'on s'applique de nos jours à "rectifier".*

*Cette histoire abonde en invraisemblances. [...] Le cliché des "moines ignares" appartient au vieux fonds romantique des "ténèbres du moyen âge"; s'ils ignoraient à ce point la musique grecque, c'est en tous cas que la tradition s'en était perdue; comment admettre qu'ils l'aient reçue avec fidélité pour tout le reste?*

*En outre, la modalité médiévale n'est pas identique à celle que nous décrit, pour l'antiquité grecque, l'imagination du XIX<sup>e</sup> s.: l'Antiquité ignore les rapports de finale et de teneur, la division en authentiques et plagaux; on suit dans les textes les efforts du moyen âge, à peine plus maladroits que ceux du XIX<sup>e</sup> s., por rattacher les huit modes à une théorie dont il est visible qu'ils cherchent à tâtons à trouver les analogies en l'absence de traditions. Fait plus grave encore: le point de jonction actuel de l'assimilation n'est autre que le principe des octaves modales [...] abusivement assimilé au tableau grec des aspects diatoniques [...]. Or les octaves modales sous la forme envisagée [...], sont inconnues des premiers textes médiévaux (IX<sup>e</sup> s.). Elles n'apparaissent que deux siècles plus tard, présentées comme une construction *a posteriori* à partir de la pratique en cours. [...]*

*Enfin, il n'est guère raisonnable d'imaginer qu'une doctrine de ce genre, quelle qu'elle soit, ait pu traverser près de deux mille ans d'histoire sans autre transformation que celle d'une erreur de*

Siendo esto así, nos arriesgaremos a afirmar que es más conveniente interpretar los postulados sobre la modalidad de acuerdo a la que estaba en uso para entonces. Es decir, sugerimos al lector, en nuestra humilde interpretación del texto de Burmeister, que cuando el autor sugiere tener en cuenta la disposición de las notas semipivotaes y la consideración de si el modo es auténtico o plagal, se está refiriendo a los modos eclesiásticos. Creemos que toda la disertación sobre los catorce modos establecidos en Grecia no debiera venir a cuento, por las razones ya expuestas. Lo mismo ocurre con otro punto que el autor menciona más adelante: la cualidad del hexacordo, y que relaciona con el sistema conjunto y disjunto, cosa que está relacionada con la agrupación de los tetracordos en la escala, según la teoría griega. Creemos que se trata de otro malentendido que es necesario evitar, pues, por definición, un hexacordo *no es* un tetracordo, no se pueden explicar las cualidades de uno usando una teoría que está relacionada con el otro. Sobre cuál es la interpretación que consideramos más correcta en lo que respecta al punto del análisis del hexacordo es algo que será abordado propiamente más adelante.

Ahora bien, es necesario ahondar en lo que son los modos eclesiásticos (u *oktoechos*): son cuatro y están constituidos sobre las siguientes *finalis*: *protus* (re)<sup>20</sup>, *deuterus* (mi), *tritius* (fa) y *tetrardus* (sol); pudiendo ser el modo auténtico o plagal. Esto se descubre al revisar el ámbito de las voces. En los modos auténticos, el ámbito se desenvuelve por encima de la *finalis*, en tanto, que en los modos plagales, desciende por debajo de ella. Teniendo esto en cuenta, los tonos semipivotaes (o más precisamente *repercussio*) y la *finalis* de cada modo, auténtico o plagal, son:

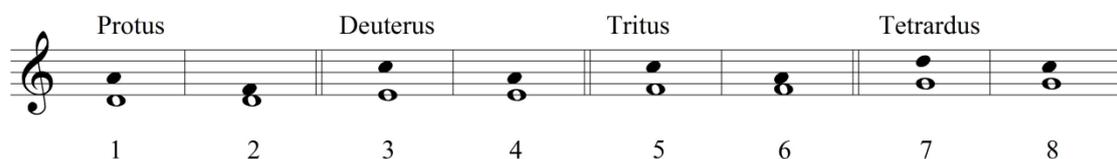


Imagen 2: los modos gregorianos auténticos y plagales.

Las redondas que se aprecian en la imagen 2 corresponden a la *finalis* de cada modo, mientras que los núcleos sin plica de negras equivalen a las *repercussio*. Los números impares corresponden a los modos auténticos, mientras que los números pares

---

*nomenclature. Un "trou" de près de trois siècles sépare les derniers textes relatifs à la musique grecque (Boèce) des premiers textes médiévaux (Insituta Patrum). La traducción es de Anaira Vázquez.*

<sup>20</sup> El sistema de notas representado entre paréntesis no refiere al sistema absoluto. Como se verá, los modos gregorianos son transportables.

a los plagales. Así, si al observar la parte del tenor o *repercussio* en una pieza dada, se aprecia que la última nota es *re* (*finalis*), pero que el ámbito va del *la* inmediatamente inferior a dicho *re* al *la* inmediatamente superior y que la nota más frecuente es *fa* (*repercussio*), podemos afirmar que el modo de la pieza es protus plagal. Pero si el ámbito va del *re* de la *finalis* al *re* del diapasón superior, el modo es protus auténtico. Resta considerar sobre esta teoría de los modos eclesiásticos la disposición del hexacordo y su cualidad. Pero ahondaremos en el tema más adelante, pues el propio Burmeister lo incluye en otro de los puntos del análisis retórico.

Continuando con lo propuesto por Burmeister para realizar el análisis, tenemos la investigación del *genus* melódico, que es “el examen del intervalo de cuarta, por el cual uno estudia cómo se compone de intervalos más pequeños, y cómo es usado en una pieza, y qué carácter tiene”<sup>21</sup> (Burmeister, 1993:201-203). El propio autor lo define más claramente en el capítulo 13 “El género de las canciones y la hechura de la melodía” (Burmeister, 1993:199):

Hay tres géneros melódicos: (1) diatónico, (2) cromático y (3) enarmónico. El *genus* diatónico es aquél cuyo tetracordio procede así, semitono menor, tono, tono, o al revés (un semitono menor es la mitad más pequeña de un tono [es decir, cuatro comas, pues el tono se compone de nueve]. [...]) Este *genus* es usado en prácticamente todos los motetes.

El *genus* cromático es aquél cuyo tetracordio está conformado por un semitono menor, semitono mayor, semiditono, o al revés. [...]

El *genus* enarmónico es aquél cuyo tetracordio está compuesto de dos diesis y un ditono (una diesis es la mitad de un semitono menor). En estos tiempos, especialmente estos días, no es usada. Pero no hay duda de que será usada frecuentemente en el futuro.

Sobre esto hay que observar que el estudio del *genus* tal como lo propone nuestro autor, es más propio de la teoría modal griega que de la que nos estamos proponiendo usar. El mismo Burmeister admite que el *genus* diatónico es usado en todos los motetes, y ello se debe a que los otros dos tetracordos se encontraban en desuso para la época.

El siguiente punto es la investigación del tipo de polifonía. Dice Burmeister (1993:203) que es “la comparación de sonidos en términos de duración o valor”<sup>22</sup>, sin embargo, en el brevísimo capítulo 14 (“Los tipos de polifonía”), el autor sólo reconoce

<sup>21</sup> *The examination of the interval of the fourth, whereby one studies how it is comprised of smaller intervals and used in a piece, and what character it bears.* La traducción es nuestra. Causará curiosidad al lector el que una cita tan breve vaya de la página 201 a la 203, ello se debe a que el texto es una edición bilingüe (latín-inglés), y el texto en latín está en las páginas pares, mientras que el texto en inglés en las impares.

<sup>22</sup> *The comparison of sounds in terms of duration or value.* La traducción es nuestra.

tres tipos de contrapunto (1993:201): el *simple*, en donde todas las notas coinciden homorrítmicamente con figuras de igual valor; el *fracturado*, en donde las notas se combinan en diversos valores, y sólo unas pocas están coloreadas de negro<sup>23</sup>; y el *colorido*, en donde una gran cantidad de notas coloreadas se combinan con unas pocas totalmente denigradas. Sobre las notas coloreadas no está de más recordar la definición de Sagredo (1972:16) que ya mencionáramos en el capítulo precedente y que aquí sólo nos interesa mantener presente: las notas denigradas valen siempre menos que las notas blancas (un tercio del valor total), y las notas negras son siempre imperfectas (binarias).

Según la polifonía vigente, propuesta por Johann Joseph Fux, hay cuatro especies de contrapunto: la primera especie, en donde las notas coinciden en valor siempre (una contra una, o sea, homofónicamente); la segunda especie, en donde hay dos figuras contra una; la tercera especie, en donde hay cuatro figuras contra una; y la cuarta especie, en donde la relación es sincopada, hay una contra una, pero postergadas por retardos. Y aún está otra especie, el contrapunto florido, que es el más libre de todos y permite la libre combinación de todos los elementos de las especies anteriores, desde luego con sus reglas inherentes<sup>24</sup>.

La consideración de la cualidad es “la investigación para determinar si los tonos de la melodía se disponen en el sistema disjunto, el cual es *cantus durus*, o el sistema conjunto, el cual es *cantus mollis*”<sup>25</sup>, (Burmeister, 1993:203). Esto, creemos, está relacionado con la solmización de Guido D’Arezzo, quien propone tres tipos de hexacordo (el natural, el blando y el duro), todo para facilitar el canto de los modos eclesiásticos, y evitar los tritonos o *diabolus in musica*. En esencia, se trata de la misma relación interválica transpuesta a una cuarta, o a una quinta. El orden de tono, tono, semitono, tono y tono es característico del hexacordo, no importa si arranca en C, en F o en G, y en cuyo vector interválico no existen tritonos. Evidentemente, al transportar el hexacordo hay que hacer las alteraciones de rigor para que se mantengan proporcionalmente los mismos intervalos.

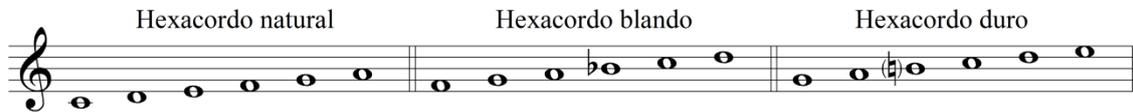
---

<sup>23</sup> Hay que recordar que en tiempos de Burmeister estaba en uso la notación neumática y las notas de diferentes colores.

<sup>24</sup> Véase *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux’s Gradus ad Parnassum* (1971) para un mayor entendimiento del tema.

<sup>25</sup> *The inquiry as to whether the melodic pitches display the disjunct system, which is cantus durus, or the conjunct system, which is cantus mollis*. La traducción es nuestra.

Los nombres de blando y duro tienen su origen en la alteración de la nota B. En latín, el calificativo de una B redondeada o suave es *mollitum* (y de ahí la expresión “bemol”), y el calificativo para una B cuadrada o dura es *quadratum* (de donde viene “becuadro”) (véase la imagen 3). De esta manera, cuando la melodía excede el límite superior del hexacordo natural (C, D, E, F, G, A), cambia inevitablemente el hexacordo. Si usa una B bemol, el hexacordo será blando (F, G, A, Bb, C, D); y si usa la B



cuadrada, el hexacordo será duro (G, A, B, C, D, E). Esto no es otra cosa que el “do móvil”, una manera de solfear (o “solmizar”, más precisamente), donde la sílaba que se le asigna a las notas para solfearlas varía de acuerdo al hexacordo (véase la imagen 4)

Imagen 3: los tres tipos de hexacordos.

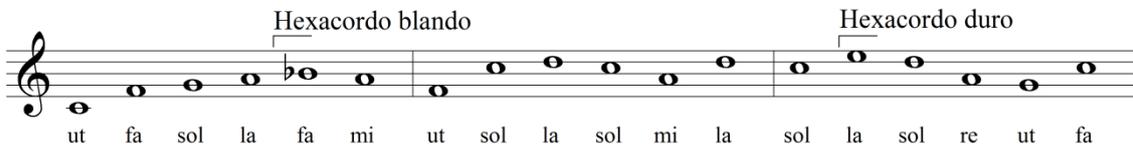


Imagen 4: ejemplo de solmización (do móvil). Nótese como iguales notas tienen nombre distinto conforme hay un cambio de hexacordo.

Es necesario añadir el siguiente recuadro, que esclarece aún más la lectura de la solmización y la distribución y equivalencias de cada hexacordo:

Solmización de Guido de Arezzo <sup>26</sup>																					
γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	a'	b'	c'	d'	e'	f'	g'
ut	re	mi	fa	sol	la																
			ut	re	mi	fa	sol	la													
						ut	re	mi	fa	sol	la										
							ut	re	mi	fa	sol	la									
										ut	re	mi	fa	sol	la						
											ut	re	mi	fa	sol	la					
												ut	re	mi	fa	sol	la				
													ut	re	mi	fa	sol	la			

<sup>26</sup> El último diapasón del sistema absoluto Burmeister lo presenta un poco diferente, si bien cada letra sigue representando siempre la misma altura. El rango, como el autor lo denomina, de letras desde la más grave hasta la más aguda, es el siguiente: CC, DD, EE, FF, GG; A, B, C, D, E, F, G; a, b, c, d, e, f, g; aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg; aaa.

La importancia de este recuadro es que permite ver claramente cómo los hexacordos se van desplazando a lo largo de la escala evitando en todo momento los tritonos y al mismo tiempo permite apreciar en qué puntos específicamente ocurre el cambio de hexacordo (en las cuadrículas remarcadas). Es importante advertir al lector que no deben confundirse las nomenclaturas de las notas: el hexacordo (sea cual sea su tipo) siempre comienza en ut y termina en la, y la nota que representa (respecto al sistema absoluto) es siempre relativa, porque el sistema es móvil. Ahora bien, la denominación de las notas del sistema absoluto es A, B, C, D, E, etc. Así, la determinación del modo se hará en términos del sistema absoluto, y el análisis del hexacordo será hecho según su propia nomenclatura. Es importante, por lo tanto, tener presente la siguiente fórmula: C no necesariamente  $\neq$  ut, a efectos de discernir a qué nos referimos cuando usamos una u otra nomenclatura.

El punto final planteado por Burmeister es la segmentación de la pieza en sus afectos. Es decir: “la división en períodos con el propósito de estudiar su artificiosidad [hechura], y usarla como modelo de imitación. Una pieza tiene tres partes: el exordio, el cuerpo de la pieza y el final”<sup>27</sup> (Burmeister, 1993:203)

Es necesario acotar la siguiente explicación respecto a los afectos de una pieza musical, y que sea la propia definición del autor la que aclare el término:

Un afecto musical es un período en una melodía o en una pieza armónica terminado en una cláusula, la cual mueve y revuelve el corazón de los hombres. Es un movimiento o algo que brinda alegría o tristeza al Viejo Adán (como Basilius Faber lo establece) siendo, o bien agradable, placentero y bienvenido, o doloroso y mal recibido a los oídos y el corazón. [Burmeister, 1993:XLIX]<sup>28</sup>

Esto guarda clara relación con la misma definición de “afecto” que realiza Cicerón en su *De inventione*, quien dice de ella que es “un cambio temporal en la mente o el cuerpo debido a alguna causa, por ejemplo: alegría, deseo, miedo, vejación, enfermedad” (citado en Burmeister, 1993:XLIX)<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Its division into periods for the purpose of studying its artfulness and using it as a model for imitation. A piece has three parts: the exordium, the body of the piece, the ending.* La traducción es nuestra.

<sup>28</sup> *A musical affection is a period in a melody or in a harmonic piece, terminated by cadence, which moves and stirs the hearts of men. It is a movement or something that brings joy of sadness to the old Adam (as Basilius Faber puts it), being either agreeable, pleasing and welcome, or unwelcome and displeasing to the ears and to the heart.* La traducción es nuestra. El fragmento citado pertenece al *Musica autoschediastike* fol. 02v., y que aparece citado en la fuente mencionada.

<sup>29</sup> *A temporary change in mind or body due to some cause: for example, joy, desire, fear, vexation, illness, weakness.* La traducción es nuestra.

Burmeister, al señalar las partes que componen una pieza musical, se basa en el criterio de división del discurso establecido por los autores antiguos, siendo el primero de ellos Aristóteles, quien en la *Poética* dividió el argumento de la tragedia en tres partes: principio, medio y fin<sup>30</sup> (1998:9), aunque ya esa división era manejada también por tratadistas musicales interesados en la retórica anteriores al propio Burmeister: en el *Praecepta musicae poeticae* (1563) de Dessler, el autor sugiere que la forma musical debe tener también las divisiones características del discurso, esto es, *exordium*, *medium* y *finis*.<sup>31</sup>

Ahora bien, Burmeister señala los diferentes tipos de cláusulas que cierran los afectos. Se agrupan en dos categorías principales: las cláusulas melódicas y las armónicas. No hay gran diferencia entre una y otra, de hecho, las cláusulas melódicas no son otra cosa que la observación del movimiento de cada voz individualmente, mientras que las armónicas se aprecian al ver el movimiento de todas las voces en conjunto. En ambos casos la cláusula tiene tres momentos: el principio, el medio y el fin –que en la armonía contemporánea serían correspondidos por las funciones de tónica (o subdominante), dominante y tónica; así como de las diversas variantes posibles de tales funciones, si se nos permite la licencia<sup>32</sup>–. Hay cuatro tipos de cláusulas melódicas:

1. La cláusula de discanto:



2. La cláusula de alto:



3. La cláusula de tenor:



<sup>30</sup> *Arche, meson y teleute*. Para más información sobre el tema, véase el capítulo 7 de la *Poética* de Aristóteles.

<sup>31</sup> Y de la misma manera encontraremos ese planteamiento, más elaborado, en el *Vollkommene Capellmeister* de Mattheson, quien basado en las mismas teorías retóricas, transvasa los momentos de la creación de argumentos de un discurso al plano de lo musical (*inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *pronuntiatio*). Según el planteamiento de Mattheson, la estructura de Dessler (*exordium*, *medium* y *finis*) es una versión más sencilla que la que propone el primero (*exordium*, *narratio*, *divisio* o *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* y *peroratio* o *conclusio*), y que a su vez es una subdivisión de la *dispositio*. Para un mayor conocimiento de los planteamientos que da Mattheson a nivel musical sobre cada punto, véase el artículo de Iván Cartas-Martín (2005), “El madrigal *Io pur respiro*”. *Icono 14*

<sup>32</sup> O lo que es decir: I-V-I o bien IV-V-I, etc. Es decir, la comparación es para revelar que incluso en la armonía moderna un acorde solo no revela una cláusula: son necesarios los tres momentos.

## 4. La cláusula de bajo:



En el caso de la cláusula del tenor y del bajo son posibles otros movimientos distintos a los que acabamos de ejemplificar (la, sol, la, en vez de la, sol, fa, en el caso del tenor; así como volver al re inicial al final de la cláusula en el caso del bajo). Del mismo modo, son posibles diversas clases de síncopa y notas de adorno en la cláusula del discanto (o soprano, según la denomina Vanneo<sup>33</sup>), tales como las bordaduras, las notas de paso, etc. Es importante aclarar que estas cláusulas, o más estrictamente, este movimiento de cada voz, recibe este nombre indistintamente de la voz en que se encuentre. Es decir, una cláusula de discanto seguirá llamándose como tal aun cuando se encuentre en la voz del tenor.

Ahora, la cláusula armónica no es más que la total simultaneidad de todas las cláusulas anteriores. Existen tres tipos de cláusulas armónicas, sus nombres están determinados por el intervalo que hay entre el bajo<sup>34</sup> y la cláusula de discanto (esté donde esté) en el medio de la cláusula, es decir, en el penúltimo acorde:

1. La cláusula trifónica<sup>35</sup> tiene un intervalo de tercera entre el bajo y la cláusula de discanto:

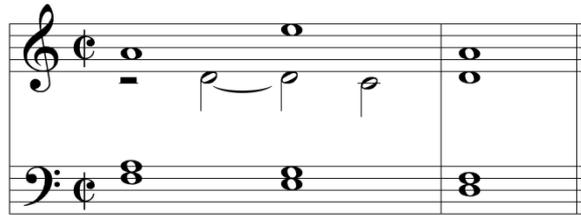


<sup>33</sup> Véase la nota 2 al capítulo sobre las cláusulas en Burmeister (1993:109).

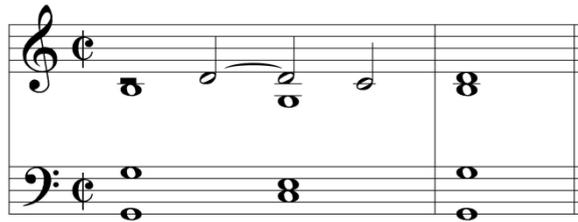
<sup>34</sup> No se debe confundir entre el bajo y las cláusulas del bajo. El primero siempre es la voz más grave, la segunda es un movimiento característico de la voz pero que puede ser realizado por cualquier voz.

<sup>35</sup> La cláusula trifónica no es más que la llamada cláusula sostenida (por el sostenido de la voz superior), pero ocurre que el tratadista no es español sino alemán, y la nomenclatura que propone es otra.

2. La cláusula hexafónica<sup>36</sup> tiene un intervalo de sexta entre el bajo y la cláusula de discanto:



3. La cláusula octofónica<sup>37</sup> tiene un intervalo de octava entre el bajo y la cláusula de discanto



Evidentemente, hemos de encontrar que por cada frase semánticamente completa corresponderá un periodo musical terminado en una cláusula. Esto es lo que, según Burmeister, permite reconocer dónde termina un afecto y comienza otro.

### 9.3. El corpus analítico de Burmeister aplicado al *In me transierunt*

Creemos dar un aporte importante al materializar el ejemplo que ofrece Burmeister en su libro, analizando el motete *In me transierunt* de Orlando di Lasso. Dicho examen es sólo verbal, sin referencias a la partitura, por lo que vincular lo que dice el autor con el texto musical propiamente dicho en un esquema analítico, puede ser muy ilustrativo para nuestro propio análisis.<sup>38</sup> A continuación reproducimos el análisis de Burmeister (1993:205-207):

<sup>36</sup> La cláusula hexafónica es conocida en España como cláusula andaluza, por el movimiento descendiente del bajo. El discanto debería hacer un semitono en la cláusula, Burmeister no lo observa así.

<sup>37</sup> La cláusula octofónica no es otra que la cláusula plagal.

<sup>38</sup> Evidentemente esto se debe a que la notación musical en tiempos de Burmeister no era la que conocemos hoy en día: sus ejemplos están escritos en cifrado. Además que la imprenta era aún un beneficio tecnológico recién inventado.

Esta elegante y espléndida pieza armónica de Orlando di Lasso, *In me transierunt*, está delimitada por el modo frigio auténtico<sup>39</sup>. El ámbito del sistema combinado total de las voces es de *B* a *ee*. El ámbito de las voces individuales es el siguiente. El discanto está limitado por *e* y *ee*, el tenor por *E* y *e*, el bajo por *B#* y *b#* y el discanto por *b#* y *bb#*.<sup>40</sup> La base del temperamento es auténtica, porque el diapente de *E* hasta *b#* o becuadro está claramente ahí.<sup>41</sup> Además, la cláusula de afinidad, la cual está completamente formada como una cláusula *hexafónica*, se localiza donde el diapente se divide en dos partes iguales. El ámbito del alto y el bajo es plagal, porque está mediado en el lugar que permite al diatesarón estar posicionado en la parte más baja, y al diapente en la más alta. Las cláusulas plenamente formadas, especialmente las *trifónicas*, se encuentran donde la larga tradición dictamina que se encuentren. Asimismo, los dos semitonos aparecen en sus propios lugares. Pues el lugar del semitono más bajo está en el primero, el intervalo del fondo del ámbito auténtico. El lugar del semitono más alto es (análogamente) el mismo que el más bajo. La armonía tiene su final principal y auténtico en *E*, el cual es, como es usual en estos casos, la nota más baja del ámbito del tenor. El segundo punto de consideración, es que la pieza pertenece al *genus diatónico* de melodía, porque sus intervalos están mayormente formados por tono, tono y semitono. Tercero, pertenece al tipo de polifonía fracturada, puesto que los tonos están combinados con otros en valores desiguales. Cuarto, pertenece a la cualidad *diezeugmenon*, pues, a lo largo de toda la pieza, ocurre una disjunción de tetracordos en *a* y *b*.

Esta pieza armónica puede ser apropiadamente dividida en nueve períodos. Los primeros comprenden el exordio, el cual está adornado con dos figuras: *fuga realis* e *hypallage*. Siete períodos internos comprenden el cuerpo de la pieza, similar a la confirmación de un discurso (si puede uno comparar el conocimiento de un arte con otro). El primero de ellos está adornado con *hypotyposis*, *climax* y *anadiplosis*; el segundo lo está de igual manera, y a esas figuras debe añadirse la *anaphora*; el tercero está adornado con *hypotyposis* y *mimesis*; el cuarto lo está del mismo modo, con la adición de la *pathopoeia*; el quinto por *fuga realis*; el sexto por *anadiplosis* y *noëma*; el séptimo por *noëma* y *mimesis*. El final, es decir, el noveno período, es como el epílogo de un discurso. Su armonía muestra un final principal, también llamado un *supplementum* de la cláusula final, que muy frecuentemente incluye el ornamento de *auxesis*; aquí el final principal está prolongado (*ductus*) a través de una serie de consonancias construidas sobre los tonos que establecen el modo, y en los cuales la pieza total suele articularse con más frecuencia que en los otros tonos.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> En el capítulo 6 “Concerniente a los modos” las “observaciones concernientes al uso de los modos”, Burmeister (1993:135) dice que el modo frigio (así como el hipofrigio) son propios para textos sobre dolor y lamento.

<sup>40</sup> El # de la *b* indica que es natural, no bemol. En la época no se usaban enharmonías.

<sup>41</sup> Benito Rivera, traductor de *Musica Poetica* al inglés, ofrece la siguiente nota: “En *Musica autoschediastike*, fols. L4r-4v, Burmeister identifica correctamente *A* y *ee*, en vez de *B#* y *ee*, como notas límite de la pieza. No obstante mantiene que el diapente E-B es prominente.” (Burmeister, 1993:205)

<sup>42</sup> *This elegant and splendid harmonic piece by Orlando di Lasso, In me transierunt, is delimited by the authentic Phrygian mode. For the ambitus of the whole combined system of all voices is B to ee. The ambitus of the individual voices are as follows. The discant is bounded by e and ee, the tenor by E and e, the bass by #B and #b, the alto by #b and #bb. The basis of temperament is authentic, because the diapente from E to [becuadro]\* or #b is clearly there. Furthermore, the affinal cadence, which is fully formed as a hexaphonal cadence, is located where the diapente is divided into two equal parts. The ambitus of the alto and bass is plagal, because their ambitus is mediated at the place which allows the diatessaron to be positioned in the lower part and the diapente in the higher. Fully formed cadences, especially, especially triphonal ones, are located where through the long tradition of this mode they are wont to be found and encountered. The two semitones likewise appear their proper places. For the place of the upper semitone is [analogously] the same as that of the lower. The harmony has its authentic and principal ending on E, which is, as is usually the case, the lowest note of the tenor's ambitus. The second point of consideration is that the piece pertains to the diatonic genus of melody, because its intervals are mostly formed by tone, tone and semitone. Third, it belongs to the fractured type of polyphony. For the*

El texto de Burmeister, como casi cualquier texto analítico verbalizado, resulta sumamente farragoso, más aún si se trata de una traducción de tercera generación como la nuestra (latín-inglés-español). Al respecto, el traductor comenta en una nota al pie las últimas frases de Burmeister en este pasaje:

La última oración está traducida con muchas libertades de la versión en latín, cuyos tortuosos giros son insuperables. Una versión más literal, pero más difícil, sería: “Su armonía muestra un final principal, también llamado *supplementum* de la cláusula final, que muy frecuentemente incluye el ornamento de *auxesis*; se prolonga a lo largo de las consonancias cuya armonía, como un todo, suelen articularse con más frecuencia que otras, y en las cuales se establece la naturaleza del modo a la que la armonía pertenece.” Burmeister está tratando de describir la cláusula final del motete, que, en la terminología moderna, dispone la siguiente progresión de notas fundamentales de los acordes: A – E – A – E – A – – – E.<sup>43</sup> (Burmeister, 1993: 207).

Ahora bien, eso es todo lo que ofrece Burmeister respecto del motete de Orlando di Lasso. Veamos seguidamente esa información esquematizada

Análisis de <i>In me transierunt</i>	
Modo de la pieza	Frigio auténtico (Deuterus plagal)
Ámbito	Desde A hasta ee <sup>44</sup>
<i>Genus</i> melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Fracturada (contrapunto florido)
Cualidad	Diezeugmenon, disjunto (hexacordo duro)
Periodos (letra)	Texto en Latín
	1º: <i>In me transierunt irae tuae,</i> 2º: <i>et terrores tui</i>

*pitches are combined with one another in unequal values. Fourth, it pertains to the diezeugmenon quality. For throughout the piece a disjunction of tetrachords occurs at a and b.*

*This harmonic piece can be divided very appropriately into nine periods. The first comprises the exordium, which is adorned by two figures: fuga realis and hypallage. Seven inner periods comprise the body of the piece, similar to the confirmation of a speech (if one may thus compare one cognate art with another). The first of those is adorned with hypotyposis, climax, and anadiplosis; the second is likewise, and to those figures may be added anaphora; the third is adorned by hypotyposis and mimesis; the fourth likewise, with the addition of pathopoeia; the fifth by fuga realis; the sixth by anadiplosis and noëma; the seventh by noëma and mimesis. The final, namely, the ninth, period is like the epilogue of a speech. This harmony displays a principal ending, otherwise called a supplementum of the final cadence, which very often includes the ornament of auxesis; here the principal ending is protracted [ductus] through a series of concords built on pitches which establish the mode, and which the polyphonic piece as a whole is wont to articulate more often than the other pitches. La traducción es nuestra*

\*El corchete es nuestro.

<sup>43</sup> *The last sentence is a very free translation of the Latin, which is unsurpassed in its convolution. A more literal but dizzying translation would be: “This harmony displays a principal ending, otherwise called a supplementum of the final cadence, which very often includes the ornament of auxesis; it is protracted through those places of concords which the harmony as a whole is wont to articulate more often than the others, and in which the nature of the mode, to which the harmony belongs, is established.” Burmeister is trying to describe the motet’s final cadence, which, in modern terminology, displays the following chord-root progression: A – E – A – E – A – – – E. La traducción es nuestra.*

<sup>44</sup> Véase la nota 24.

	<p>3°: <i>conturbaverunt me:</i>  4°: <i>Cor meum conturbatum est,</i>  5°: <i>dereliquit me virtus mea,</i>  6°: <i>dolor meus in conspectu meo semper.</i>  7°: <i>Ne derelinquas me,</i>  8°: <i>Domine, Deus meus;</i>  9°: <i>ne discesseris a me.</i></p>
	<p>Traducción en Español<sup>45</sup></p>
	<p>1°: Sobre mí han pasado tus iras,  2°: y tus terrores  3°: me oprimen:  4°: Mi corazón está acongojado,  5°: me ha dejado mi vigor,  6°: mi dolor está delante de mí continuamente.  7°: No me desampares,  8°: oh Jehová, Dios mío,  9°: no te alejes de mí.</p>
<p>Figuras por periodo</p>	<p>1°: fuga realis, hypallage; 2°: climax, hypotyposis, anadiplosis; 3°: hypotyposis, anadiplosis, anaphora, climax, fauxbourdon; 4°: hypotyposis, noëma, mimesis, climax; 5°: hypotyposis, mimesis, noëma, pathopoeia; 6°: congeries, pathopoeia, fuga realis; 7°: anaphora, noëma; 8°: noëma y 9°: noëma y auxesis.</p>

A continuación, identificamos las figuras en la propia partitura:

<sup>45</sup> Los fragmentos fueron tomados de la *Biblia*, específicamente la versión de Casiodoro de Reina (1569 y revisada en 1960).





57

Fuga realis

- spe - ctu me - o sem - per, in con - spe - ctu me - o sem - per, in

me - o sem - per, in con - spe - ctu me - o sem - per, in con - spe - ctu me - o,

me - o sem - per, in con - spe - ctu - me - o, in con - spe - ctu

in con - spe - ctu me - o sem - per, in con - spe - ctu me - o, in con -

per, in con - spe - ctu me - o, in con - spe - ctu me - o sem -

65

Periodo 7º

- con - spe - ctu me - o sem - per. Ne de - re - lin - quas me, ne de - re - lin - quas me,

in con - spe - ctu me - o sem - per. Ne de - re - lin - quas me, ne de - re - lin - quas me, ne de - re - lin -

me - o sem - per. Ne de - re - lin - quas me, ne de - re - lin -

spe - ctu me - o sem - per. Ne de - re - lin - quas me, ne de - re - lin -

per. Ne de - re - lin - quas me, ne de - re - lin -

Noema

Anaphora

Anadiplosis

Periodo 8º

Noema

Do - mi - ne De - us me - - - us,

quas me, Do - mi - ne De - us me - us,

quas me, Do - mi - ne De - us me - us,

quas me, Do - mi - ne De - us me - - - us,

me, Do - mi - ne De - us me - - - us,

Periodo 9º

EPÍLOGO

Noema

ne dis - ces - se - ris a me,

ne dis - ces - se - ris a me, ne -

ne dis - ces - se - ris a me,

ne dis - ces - se - ris a me,

ne dis - ces - se - ris a me,

81

Auxesis

ne dis - ces - se - ris a me, ne dis - ces - se - ris a me.

dis - ces - se - ris a me, ne dis - ces - se - ris a me.

ne dis - ces - se - ris a me.

ne dis - ces - se - ris a me, ne dis - ces - se - ris a me.

ne dis - ces - se - ris a me.

Como puede verse en el análisis citado, Burmeister indica que el modo del motete es frigio auténtico, pues el ámbito va de *B#* a *ee*. Hay un par de deslices que corregir en la afirmación del autor. El primero es respecto al ámbito de la pieza. Comenta Benito Rivera, el traductor de *Musica poetica* (Burmeister, 1993:205), en una nota a pie de página: “En *Musica autoschediastike*, fols. L4r-4v, Burmeister identifica correctamente *A* y *ee*, en vez de *B#* y *ee*, como notas límite de la pieza. No obstante mantiene que el diapente E-B es prominente.”<sup>46</sup> Tras revisar las notas límites de cada voz en el motete, llegamos a comprobar que en efecto se equivoca Burmeister al determinar concretamente los límites de las voces. En la imagen 5 se aprecia el ámbito de cada voz en particular.

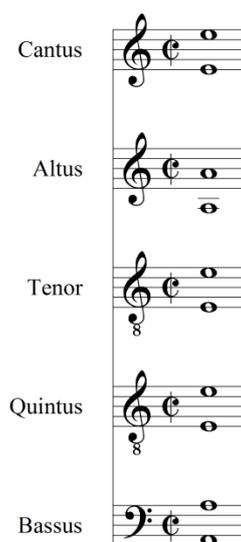


Imagen 5: ámbito de las voces del motete *In me transierunt*.

El segundo deslíz lo comete al decir el modo de la obra. Como ya comentáramos antes, la teoría musical griega que emplea Burmeister no es aplicable al ejemplo dado. Si es por eso, el modo debería ser deuterus plagal. Hay varios elementos que nos permiten corroborarlo: la revisión del *cantus firmus*, la *finalis* y el ámbito. Como se ve en la imagen anterior, el ámbito es *A-ee*, la *finalis* es *E* y, como se aprecia en la imagen 6, la nota inicial del motete es *E*, pero la *repercussio* *A*, en el diapente inferior es notable desde el inicio de la obra:

<sup>46</sup> “In Musica Autoschediastike, fols. L4r-4v, Burmeister correctly identified *A* and *ee*, rather than *#B* and *ee*, as the boundary notes of the piece. Nevertheless he maintained that the diapente *E-B* was prominent.” La traducción es nuestra.

Imagen 6: compases del 1 al 8 del motete *In me transierunt*.

Como se puede observar en la imagen, la línea punteada que va de la soprano a la contralto, en el primer compás, evidencia la relación entre *ee* y *aa* (inferior), así como entre *e* y *A* (la línea punteada que une al tenor 1 y al bajo en el compás 4) y que también es descendente, así como la repetición de esa *repercussio* (*A*) en la contralto y en el bajo, como se aprecia en la imagen en los compases subsiguientes.

Hay una particularidad en esta obra que representa un problema abierto en esta investigación: el *cantus firmus* (el último elemento que permitiría determinar el modo de la obra, entre los ya mencionados) no pudo reconocerse en el motete. Tras revisar el *Liber usualis* no se encontró ninguna coincidencia melódica entre los diversos *In me transierunt* hechos para la liturgia y el que compusiera Orlando di Lasso. Quizá contribuya a enrarecer más el asunto el hecho de que el texto no está compuesto de una cita corrida de la *Biblia*, sino más bien de diversos fragmentos de los Salmos que, unidos en seguidilla, arman una nueva frase con total sentido, además. He aquí los versículos completos de donde Orlando di Lasso –suponemos que fue el propio compositor quien lo hizo así– construyó el texto de su motete:

Salmo 88:16: “Sobre mí han pasado tus iras, y me oprimen tus terrores.”

Salmo 38:10: “Mi corazón está acongojado, me ha dejado mi vigor, y aún la luz de mis ojos me falta ya.”

Salmo 38:17: “Pero yo estoy a punto de caer, y mi dolor está delante de mí continuamente.”

Salmo 38:21: “No me desampares, oh Jehová; Dios mío, no te alejes de mí.”

Por otra parte, hay que recordar que la salmodia en sí misma es una práctica oral, con un *incipit*, una *mediatio*, y una *finalis* que obedecen a las reglas del modo, no escrita, que se alargan o se acortan de acuerdo a la duración de la letra. Es decir, no se trata de una melodía fija y desarrollada, como es el caso de la mayoría de los *cantus firmus*, sino de una fórmula que se aplica a cualquier versículo de los salmos. Es probable que por eso sea imposible detectar el *cantus firmus* de este motete.

El *genus*, es decir, el tetracordo de *In me transierunt*, es diatónico por defecto, por el hecho de que como ya mencionáramos antes, los otros dos tipos están ya en total desuso para la época. En la imagen 7, no obstante, se puede apreciar con total claridad el carácter diatónico del tetracordo:

Imagen 7: compases del 1 al 6 de las voces soprano (superior) y contralto (inferior) del motete *In me transierunt*.

La soprano recorre, una a una y diatónicamente (a partir del compás 3), las notas que conforman el tetracordo.

La polifonía, que Burmeister señala como “fracturada”, hemos aclarado que es de la quinta especie (contrapunto florido), por la libre combinación de valores atendida, desde luego, a sus normas inherentes. En la imagen 8 se pueden apreciar el uso de dos especies distintas de contrapunto: a la izquierda, las voces son casi homorrítmicas (primera especie), mientras que en el fragmento de la derecha hay total polifonía.

Imagen 8: compases del 33 al 37 y del 57 al 59 del motete *In me transierunt*.

Respecto a la cualidad, Burmeister (1993:207) dice lo siguiente: “pertenece a la cualidad *diezeugmenon*, pues, a lo largo de toda la pieza, ocurre una disjunción de tetracordos en *a* y *b*”. Es necesario detenernos sobre la observación del autor. La mezcolanza de términos y teorías distintas, tenemos que admitirlo, crea, en este punto, un anacronismo y una complicación enormes. Además que a eso hay que sumar la parca definición que Burmeister hiciera de este punto<sup>47</sup>: nunca menciona, en su explicación cuál elemento es necesario revisar para averiguar si la cualidad es conjunta o disjunta, apenas se limita a aseverar que el *cantus* será *durus* o *mollis* si la relación de intervalos encontrada es disjunta o conjunta, respectivamente. Ahora, en el fragmento del análisis al motete de Orlando di Lassus, el autor señala una disjunción de tetracordos entre *a* y *b*, razón por la cual la cualidad es *diezeugmenon*. Más grave aún, nunca señala por qué, siendo la cualidad del *In me transierunt* disjunta, el *cantus* es *durus* y no *mollis*. Como ya habíamos explicado anteriormente, el *cantus durus* y el *cantus mollis* parecen estar más relacionados con la teoría modal tardo-medieval. Ahora bien, es necesario entender un poco a qué se refiere Burmeister cuando habla de tetracordos disjuntos, conjuntos, cualidad de *diezeugmenon*, etc.

Como se ha visto, en la teoría musical griega existían tres tipos de tetracordo, el diatónico, el cromático y el enarmónico. El primero inicia en E y termina en A sin ninguna alteración, el segundo tiene un Gb, mientras que el enarmónico tiene un F descendido un cuarto de tono y un Gbb, como puede apreciarse en la imagen 9:

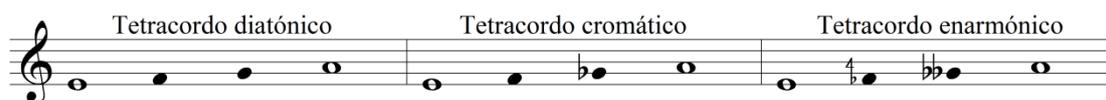


Imagen 9: los tres tipos de tetracordo según la teoría modal griega.

Utilizando cualquiera de los tipos de tetracordo (pero siempre el mismo) se puede construir una escala en la que se ve la constitución de la octava griega<sup>48</sup>. Dicha constitución puede ser de dos formas, o, usando la terminología de Burmeister, dos cualidades, conjunta y disjunta. En la siguiente imagen, pueden apreciarse la construcción del sistema disjunto y conjunto, usando como base el tetracordo diatónico:

<sup>47</sup> En un Latín entre lo escueto y lo excesivamente enrevesado, traducido posteriormente al Inglés, y finalmente traducido por nosotros al Español (véase los anexos al presente trabajo).

<sup>48</sup> Es necesario aclarar que en Grecia, entonces, no se denominaba como tal a la octava (así como en tiempos de Burmeister se le denominaba diapasón): “*harmonía* era un simple término de solfeo que significaba ‘octava’ (reunión de dos tetracordos)”. Chailley (1960:10).

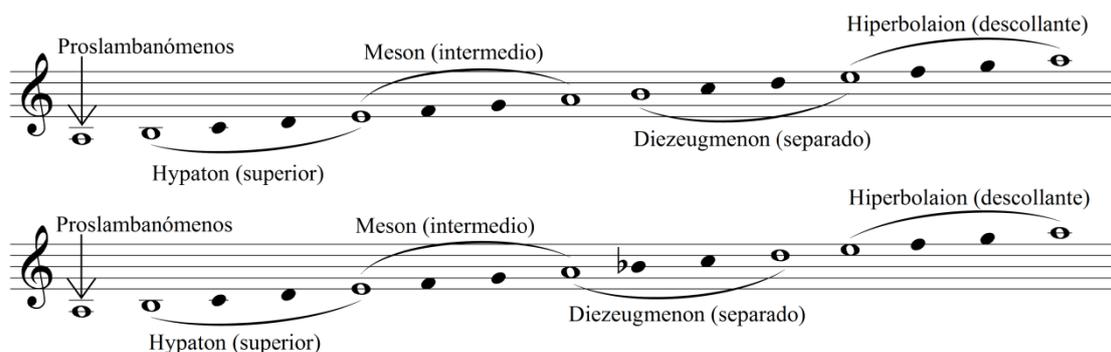


Imagen 10: en el pentagrama superior, el sistema disjunto, en el pentagrama inferior, el sistema conjunto.

Como se aprecia en la imagen, en el sistema conjunto, para que el tetracordo *diezeugmenon* esté enlazado al *meson* (en A). Es necesario alterar una nota interna para que la relación semitono-tono-tono se mantenga igual, por eso la Bb. Ahora bien, la separación de un tono completo que hay entre el *meson* y el *diezeugmenon* en el sistema disjunto la encontramos en el sistema conjunto entre el *diezeugmenon* y el *hiperbolaion*. Acaso sea esa la razón por la que ese tetracordo se denomina como “separado”. Esta parece ser la teoría que aplica Burmeister al analizar el motete.

Basta observar la entrada de cada voz en *In me transierunt* para comprobar que la cualidad de los sistemas es la disjunta: no hay ninguna Bb, al menos en buena parte de la obra. No obstante, es necesario aclarar que en los compases 43, 48, 51 y 64 los dos tenores y el bajo cantan un Bb, cosa que podría interpretarse como un cambio en el sistema de tetracordos. Pero lo que contradice aún más las afirmaciones de Burmeister son las diversas alteraciones que hay en distintos momentos de la obra (F#, C#, G#), que, sencillamente, no encajan en ninguno de los sistemas de la teoría griega. Si bien es cierto que podemos leer esas alteraciones como accidentales ajenas a la modalidad, también es cierto que es muy forzado analizar una obra a la luz de unas teorías que se alejan de la práctica de la época por siglos y siglos, más cuando, en dicho análisis, se entremezclan términos antiguos y contemporáneos<sup>49</sup>. Todo ello sin contar que, tras una primera lectura del motete comienzan a surgir más preguntas nuevas: ¿las alteraciones que ocurren a lo largo de toda la partitura (C#, F#, G# y Bb) deben entenderse como accidentales fuera del orden griego o pueden ocurrir perfectamente tales alteraciones dentro de cualquier tetracordo? ¿Si sólo existen tres tipos de tetracordo, qué tipo de tetracordo es aquél que tiene un C#, *existe*? ¿Es posible una pieza musical en la que se

<sup>49</sup> Contemporáneos con Burmeister, desde luego.

cambie de un tipo de sistema a otro (conjunto-disjuncto) o siempre debe ser usado de principio a fin el mismo tipo? ¿Sabía Burmeister esto, que no menciona nada sobre las alteraciones (Bb) en la obra que analiza? Nosotros admitimos, y queremos ser enfáticos en ello, que no tenemos las respuestas para estas preguntas y que, de hecho, creemos que es el problema del anacronismo el que hace difícil, sino imposible, responder a estas preguntas. Es así como parece ser necesario leer la partitura a la luz de una teoría distinta, más acorde a la época. Es así como surge la necesidad y la importancia de tener a mano las teorías relativas a los modos eclesiásticos.

Para entender bien el sistema hexacordal con el que intentaremos analizar la obra (o, en todo caso, adaptar a su época lo que Burmeister entiende con teorías de otro tiempo) es necesario repasar algunos puntos: el ámbito va del *A* en primer espacio en la clave de *F* (bajo) al *ee* del cuarto espacio en clave de *sol* (soprano) (véase la imagen 5). El semitono *mi-fa* se produce como B-C en el hexacordo duro, E-F en el natural, y A-Bb en el blando, lo que es absolutamente imprescindible de identificar a la hora de definir un hexacordo. Las alteraciones G# o F# que ocurren en algunos pasajes de la pieza, (podrían considerarse como alteraciones accidentales, aunque en verdad constituyen parte de la semitonía subintelecta), por lo que no forman parte del complejo hexacordal propiamente dicho, sino del sistema interpretación-ejecución. En todo caso, estos sostenidos nos llevan fuera del sistema modal, camino al sistema tonal. Lo que es seguro es que tanto el semitono G#-A, como el semitono F#-G, se solmizarán siempre como *mi-fa*, lo que implica una *modulación hexacordal* fuera del modo.

Veamos cómo ocurre en la partitura:

In me trans - i - e - runt i - rae tu - ae, in me  
mi fa fa mi re ut fa mi ut re mi re re ut fa mi fa mi  
re re fa sol la sol fa mi re mi fa sol la fa mi sol fa mi re

Imagen 11: compases 1 al 7, de la soprano y la contralto, del motete *In me transierunt*. La solmización está escrita en una segunda línea.

est, de - re - li - quit me vir - tus me - - a,  
mi mi mi mi fa re la mi mi mi

est, de - re - li - quit me vir - tus me - - a,  
mi mi mi mi fa mi re re mi fa mi fa mi

Imagen 12: compases 41 al 46, de los tenores I y II, del motete *In me transierunt*. La solmización está escrita en una segunda línea

Estos son sólo dos muestras de los cambios de hexacordo que ocurren a lo largo de la partitura. Dado que la obra está en modo de deuterus plagal y que el ámbito es A-ee, se puede inferir que el hexacordo que más se usa es el natural y el duro, por los acordes que forman las armonías de A y E (que incluye un B cuadrado), como se aprecia en la imagen 11: la soprano inicia en el hexacordo natural, para cambiar inmediatamente en el compás siguiente al hexacordo duro; o la contralto, que en la misma imagen citada, la solmización es siempre en el hexacordo duro, salvo en la última blanca del quinto compás y la redonda del compás siguiente, que se cambian al hexacordo natural. En la imagen 12 se aprecia uno de los pocos momentos, en toda la partitura, en que es usado el hexacordo blando, pues el semitono *mi-fa*, que en el hexacordo blando ocurre entre A y Bb, es delatado por el bemol en la partitura. No obstante, dicho cambio de hexacordo ocurre pocas veces en la partitura. Las notas sostenidas que aparecen en ambas imágenes (F# y G#) revelan modulaciones hexacordales que salen del universo modal establecido. La solmización de tales notas, como ya se dijo, es *mi-fa*, y como tal está señalada en una línea inferior a la de la letra del motete.

La pieza está dividida en nueve periodos, siendo el primero el *exordium*. Siete periodos internos y el último, el epílogo del motete. A lo largo de la obra, como bien lo señala Burmeister, los afectos terminan en cláusulas trifonales (hay una tercera entre el bajo y la voz que realiza la cláusula de discanto). Ahora bien, al revisar las figuras en la partitura encontramos dos cosas: primero, Burmeister señala unas figuras que no están (o que, en todo caso, no encontramos), y segundo, nosotros encontramos otras que Burmeister aparentemente no vio. Aquí un cuadro con las figuras que apunta el autor, aquellas que no están entre las que señala, y aún otras que encontramos nosotros:

Figuras en el motete <i>In me transierunt</i>			
Afecto	Según Burmeister	No fueron halladas	Otras figuras halladas
1º	<i>Fuga realis, hypallage.</i>	<i>Hypallage</i>	
2º	<i>Hypotyposis, climax, anadiplosis.</i>	<i>Hypotyposis, anadiplosis.</i>	
3º	<i>Hypotyposis, climax, anadiplosis, anaphora.</i>	<i>Hypotyposis.</i>	<i>Fauxbordon.</i>
4º	<i>Hypotyposis, mimesis.</i>	<i>Hypotyposis.</i>	<i>Noëma, climax.</i>
5º	<i>Hypotyposis, mimesis, pathopoeia.</i>	<i>Hypotyposis, mimesis.</i>	<i>Noëma.</i>
6º	<i>Fuga realis.</i>		<i>Congeries.</i>
7º	<i>Anadiplosis, noëma.</i>	<i>Anadiplosis.</i>	<i>Anaphora</i>
8º	<i>Noëma, mimesis</i>	<i>Mimesis.</i>	
9º	<i>Auxesis</i>		<i>Noëma.</i>

Antes de referirnos incluso a las figuras que menciona Burmeister o a las que conseguimos nosotros, creemos que es importante aclarar por qué hay varias figuras mencionadas por Burmeister y que no logramos conseguir. Como se ve en el cuadro, la figura que más se repite no pudimos encontrarla en la partitura. La *hypotyposis*, como la define Burmeister (1993:175): “es ese ornamento mediante el cual el sentido está tan representado [en música] que esos temas sin vida e inanimados parecen ser traídos a la vida”<sup>50</sup>. Es decir, que el texto es representado musicalmente de tal manera que el oyente percibe la letra vívidamente. El texto en los periodos donde Burmeister señala la *hypotyposis* es “*et terrores tui conturbaverunt me: cor meum conturbatum est, dereliquit virtus mea*” (“y tus terrores me oprimen: mi corazón está acongojado, me ha dejado mi vigor”). El texto habla de sufrimiento, desfallecimiento, y la sensibilidad de un oyente promedio se daría por satisfecha si ocurrieran una precisa serie de disonancias en momentos claves del texto (“oprimen”, “acongojado”), o que se privilegiara las voces graves como un reflejo del terror que oprime al pecador que menciona el texto, o ciertos giros particulares de la armonía y aún de la melodía. Ahora, lo que ocurre en la partitura no es ni remotamente eso. El problema fundamental yace en la percepción del modo y las armonías de un motete compuesto en la segunda mitad del siglo XVI. Es probable que lo que un oyente de nuestro siglo perciba como armonioso y estable en la época de Orlando di Lasso haya representado quizá hasta un atrevimiento a nivel armónico. El punto es que la diferencia profunda de estilos marcada por poco más de cinco siglos hace prácticamente imposible –hasta este momento y con el añadido de que no es tema que interese resolverse en esta investigación– descubrir los elementos que

<sup>50</sup> *Is that ornament whereby the sense of the text is so depicted that those matters contained in the text that are inanimate or lifeless seem to be brought to life.* La traducción es nuestra

estarían presentes en la música para dibujar lo que ocurre en el texto y que Burmeister señalaría como tales. En pocas palabras, recurrimos a un argumento que defiende las observaciones que plantea Burmeister, si bien nos inclinaríamos a pensar que tal figura sencillamente no está en la partitura.

Las siguientes dos figuras que no aparecen están relacionadas entre sí, y son la *mimesis* y la *anadiplosis*. De la primera, Burmeister (1993:167) dice: “ocurre cuando en una combinación de varias voces algunas que están más próximas a otra introducen un *noëma* mientras otras están en silencio, y entonces esas que estaban en silencio y próximas a otra la imitan en un rango más alto o más bajo”<sup>51</sup>. Sobre la última, *anadiplosis*, dice el autor (1993:167): “es un ornamento armónico que consiste en una doble *mimesis*, y está relacionado con la *mimesis*, porque duplica lo que fue presentado [sólo] una vez a través de la *mimesis*”<sup>52</sup>. Evidentemente, la *anadiplosis* es una figura en la que está implícita la *mimesis*, y en la *mimesis* hay otra figura implícita, el *noëma*. Un *noëma* es, según el propio Burmeister (1993:165): “un periodo o afecto armónico que consiste en voces combinadas en notas de igual valor. Cuando se introducen en el momento preciso afectan y alivian dulce y maravillosamente al oído, incluso al corazón”<sup>53</sup>. Ahora bien, lo que Burmeister dice que ocurre en la partitura es que, en el segundo, quinto, séptimo y octavo periodos, hay momentos en los que es introducido un *noëma* por algunas voces, y luego otras lo imitan (*mimesis*). En algunos casos (recomendamos al lector verificarlo en la partitura) la frase que fue imitada es repetida inmediatamente después. El problema es que en ni en el segundo ni en el quinto periodo hay *noëma*. Si no hay *noëma* ¿cómo puede haber la imitación de éste? Mucho menos habrá *anadiplosis*. Asimismo, en el séptimo y octavo periodo el autor señala un *noëma*, pero creemos que es muy forzado llamar *noëma* a una breve homorritmia entre sólo dos voces. Nos inclinamos a señalar un *noëma* cuando la homorritmia es plena, con todas las voces. No obstante, ubicamos la figura en la partitura pues son totalmente reconocibles las voces que la ejecutan.

---

<sup>51</sup> Occurs when in a combination of many voices some that are closest to one another introduce a *noëma* while others are silent, and then those that were silent and close to one another imitate it in a lower or higher range. La traducción es nuestra.

<sup>52</sup> Is an ornament of harmony that consists in a double *mimesis*, and it is an ornament related to *mimesis*. For it duplicates what was presented [only] once through *mimesis*. La traducción es nuestra.

<sup>53</sup> Is a harmonic affection or period that consists of voices combined in equal note values. When introduced at the right time, it sweetly affects and wondrously soothes the ears, or indeed the heart. La traducción es nuestra.

Revisemos ahora las figuras que Burmeister señala y que efectivamente sí se encuentran en la partitura del *In me transierunt*. La primera de ellas es la *fuga realis*. Al respecto dice el autor (1993:159): “es la disposición de la armonía donde todas las voces imitan, usando intervalos idénticos o similares, un cierto sujeto [afecto] dibujado por una voz en la combinación. Se es libre de mostrar tal combinación imitativa [...] tanto en las *exordia* como en el medio de las piezas”<sup>54</sup>. Sobre la *fuga realis*, Burmeister (1993:203) dice que es frecuentemente usada en el exordio de las piezas para atraer la atención del oyente, y que tal procedimiento (el de la fuga) debe concluir en una cláusula que de entrada a los siguientes periodos de la pieza. Como puede apreciarse en la partitura, la *fuga realis* no sólo ocurre en el exordio del motete sino también en el sexto periodo. De la misma manera vemos cómo en el exordio es usada la figura *hypallage*, que Burmeister (1993:163) define así: “ocurre cuando se introduce una fuga con un arreglo invertido [melódicamente] de intervalos”<sup>55</sup>. Como bien señala María Elena Cuenca (2013) en “Música y retórica en el tratado *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister”, *Sineris*, 12 (10), la *fuga realis* no está relacionada con la retórica, es decir, no tiene un equivalente entre las figuras propuestas por Quintiliano en su *Institutio oratoria*. Nosotros añadimos algo más: si la *fuga realis* no está relacionada, tampoco lo ha de estar la *hypallage*, que es la fuga invertida, ni todas las figuras que estén relacionadas con la fuga<sup>56</sup>. Burmeister sugiere el uso de la fuga al inicio de una pieza musical para atraer al oyente más que para enfatizar algo en particular en el texto. Es decir, el texto puede estar conformado por alguna figura retórica en particular, pero la fuga no estará presente para enfatizar los tropos del texto. Su intención es otra. El *climax*, presente en el segundo y tercer periodo, no es más que una simple progresión: “*climax* es la que repite [patrones de] tonos similares en gradaciones de niveles de alturas” (Burmeister, 1993:181)<sup>57</sup> y cuya finalidad, dice María Elena Cuenca (2013:16), es ser “recursos de repetición de elementos para hacer hincapié en ellos de manera gradual y llegar a un punto culminante en el discurso, musical o retórico”. La figura está

---

<sup>54</sup> *Is that disposition of harmony wherein all the voices imitate, by using identical or similar intervals, a certain subject [affectio] drawn from one voice in the combination. One is free to display such an imitative [...] combination both at exordia as well as inside the middle of pieces.* La traducción es nuestra.

<sup>55</sup> *Occurs when a fuge with a [melodically] inverted arrangement of intervals is introduced.* La traducción es nuestra.

<sup>56</sup> Específicamente, esas figuras son: fuga realis, metalepsis, hypallage, apocope, anaphora y fuga imaginaria. Definiremos tales figuras en la medida en que sean encontradas o no en el desarrollo de la investigación. Para una mayor comprensión del tema, recomendamos el capítulo 12 “concerniente a figuras u ornamentos” de *Musica poetica*.

<sup>57</sup> *Climax is that which repeats similar [patterns] on gradations of pitch levels.* La traducción es nuestra.

aplicada a las palabras “*et terrores tui, conturbaverunt me*” (“y tus terrores me oprimen”). Al repetirse el texto, se repite el mismo motivo melódico en una altura distinta, enfatizando así la idea expresada.

La *anaphora*, que aparece en el tercer y séptimo periodo, es definida como “un ornamento que repite patrones similares de alturas en varias pero no en todas las voces de la armonía. Esto pasa a la manera de una fuga, aunque de hecho no es una fuga.” (Burmeister, 1993:185-187)<sup>58</sup>. Es decir, se trata de una fuga que no ocurre en todas sino en algunas de las voces. Como puede verse en la partitura, esta sólo ocurre en tres voces en el tercer periodo y en dos voces en el séptimo. La mimesis, que ocurre en el cuarto periodo solamente y sobre el texto “*cor meum*” (“mi corazón”), tiene la siguiente relación con la retórica: “consiste en la imitación de una idea por parte de otra voz, al igual que el orador imita a otra persona” (Cuenca, 2013:12). Ahora bien, en tanto figura musical, apuntada por Burmeister, está presente en la partitura, pero en el texto no apreciamos imitación alguna. Es decir, “*cor meum*” no es, estrictamente, ningún recurso discursivo que imite algo más. En el quinto periodo apreciamos el uso de la *pathopoeia*, que es, según Burmeister (1993:175): “es una figura adecuada para el despertar de los afectos, la cual ocurre cuando semitonos que no pertenecen [...] a un modo [...] son empleados e [...] con el fin de aplicar los recursos de una clase a otra. Lo mismo puede decirse cuando los semitonos propios del modo de la pieza se usan más frecuentemente que de costumbre”<sup>59</sup>. Sobre ello añade Cuenca (2013:14): “el término significa ‘excitación de pasiones’ [...]. En retórica son exclamaciones, súplicas, amenazas u oraciones”. De manera que el dispendio de alteraciones observado debe corresponderse con un texto que conmueva al oyente: “*dereliquit me virtus mea, dolor meus*” (“me ha dejado mi vigor, mi dolor”). Bien podría decirse que el texto completo se presta para que esta figura sea usada más de lo que Orlando di Lasso lo hace, dado el marcado patetismo del texto. Para finalizar con las figuras que Burmeister apunta en el motete está la *auxesis*, en el epílogo. Según el autor, la *auxesis* “ocurre cuando la armonía, hecha enteramente de combinaciones consonantes, crece y surge en un texto que se repite una, dos, tres o más veces”. María Elena Cuenca (2013:14), al referirse a la figura

<sup>58</sup> *An ornament which repeats similar pitch patterns in several but not all voices of the harmony. This happens in the manner of a fugue, although it is in fact not a fugue.* La traducción es nuestra.

<sup>59</sup> *Is a figure suited for arousing the affections, which occurs when semitones that belong neither to the mode nor to the genus of the piece are employed [...] in order to apply the resources of one class to another. The same holds when the semitones proper to the mode of the piece are used more often than is customary.* La traducción es nuestra.

retórica, la relaciona con la *hyperbole*, en tanto es una figura que versa sobre el exceso o el incremento de algún acto, cualidad o hecho. En cierto modo, al repetirse el texto (“*ne disceseris a me*”, “no te alejes de mí”), unas tres veces, y al repetirse las armonías también (en consonancias, pues además es la cláusula final del motete) lo que ocurre es un énfasis, una aumentación de lo que se está diciendo.

Finalizando con las figuras que encontramos<sup>60</sup> en el motete, y que Burmeister no señala, la primera de ellas es un *fauxbourdon* al inicio del tercer periodo. Burmeister (1993:185) dice de él que es una “progresión o movimiento paralelo [...], llamado en francés *fauxbourdon*, es una combinación a tres voces de dítonos o semidítonos con diatesarones<sup>61</sup> en movimiento paralelo e igual valor”<sup>62</sup>. La figura retórica a la que se alía es, según Cuenca (2013:18) el *homoiototon* y el *homoioteleuton*, figuras que versan sobre la similitud de terminaciones en una frase, o la similitud de terminaciones fonéticas en unas palabras, respectivamente. En la partitura, el *fauxbourdon* ocurre sobre la palabra “*conturbaverunt*” y nada más. Hay otra palabra en el texto, más adelante, que tiene una terminación similar “*conturbatum*” y en la que casi es usado el *fauxbourdon* (la relación de terceras y cuartas no se cumple del todo entre las voces implicadas), en el compás 40. Pero eso es ya una lectura forzada: ambas palabras están muy separadas entre sí (el *homoioteleuton* ocurre entre palabras contiguas) y tampoco son las palabras finales de cada frase de la que forman parte (el *homoiototon* ocurre en finales de frase, como una rima en prosa). De modo que aunque la figura está plenamente identificada, no guarda mucha relación con el texto. Queda como un tropo exclusivamente musical. La última figura encontrada es *congeries*, que Burmeister la define como “el acumulado en conjunto de consonancias perfectas e imperfectas<sup>63</sup>, las cuales son permitidas para proceder en movimiento directo”<sup>64</sup>. A nivel retórico, dice

---

<sup>60</sup> Sólo pasaremos a detallar las que aún no hemos definido, sobre el *climax*, el *noëma* y la *anaphora*. El lector puede revisar la partitura con los comentarios y citas que definen esas figuras como guía. Todo esto para evitar extendernos más de lo estipulado en este ejemplo.

<sup>61</sup> Como ya mencionáramos, un diatesarón es una cuarta justa, mientras que el dítono y el semidítono no es más que una tercera mayor y una menor. La disposición de esas tres voces según los intervalos que menciona Burmeister sugiere que las voces se mueven en una consecución de tríadas en primera o segunda inversión, dependiendo del acorde que hagan las voces.

<sup>62</sup> *Parallel progression or motion [...], called fauxbourdon in French, is a three-voice combination of dítones or semidítones with diatessarons in parallel motion and in equal values.* La traducción es nuestra.

<sup>63</sup> Según Burmeister, las consonancias perfectas son aquellas que no aceptan adición o sustracción de un semitono (es decir, la cuarta justa, la quinta justa y la octava), mientras que las consonancias imperfectas son las que sí lo admiten (es decir, segundas, terceras y sextas, mayores y menores, o, como el autor las denomina, completas e incompletas).

<sup>64</sup> *The pilling together of perfect and imperfect consonances, which are allowed to proceed in similar motion.* La traducción es nuestra.

Cuenca (2013:17) que es la “acumulación de palabras o frases cuyos significados guardan entre sí cierta relación de sinonimia”. La figura está señalada sobre la palabra “*conspectu*” (“continuamente”) y nada más. Acaso podríamos decir que el movimiento directo de intervalos de cuartas y terceras trate de ilustrar la sensación de continuidad, dado que la palabra que ilustra la figura es precisamente esa, “continuamente”, pero creemos que es una lectura forzada. Creemos más verosímil que se trata, así como ocurrió con la mimesis en “*cor meum*”, en el cuarto periodo, de una figura musical que no aporta gran sentido al texto. Bien visto, y ya para concluir, pareciera que el análisis de Burmeister es un ejemplo a medias hecho y con algunas lagunas. Hay varias figuras que no señala el tratadista, así como hay otras que señala y que no están y aún otras que señala y no guardan mucha relación con el texto. Sobre esto no queda mucho que decir salvo que es probable que el autor no hubiera sido muy versado (si es que acaso lo fue) en el arte de la composición. Respecto de las figuras que fueron encontradas, tanto por el autor como por nosotros, y que guardan poca o ninguna relación con el texto (como la *anaphora* o el *fauxbourdon* en el tercer periodo), podemos decir, en defensa de Burmeister y nuestra, que las figuras evidentemente están ahí, lo suficientemente bien elaboradas como para ser reconocidas a simple vista, de modo que podríamos considerarlo una debilidad del compositor, al utilizar cierto tipo de figuras que no se relacionan mucho con el texto, o bien que no hemos entendido el verdadero sentido de la figura en el contexto. Más allá de esto, que el lector atento ahonde, guiado por las definiciones que ya diéramos de todas las figuras que hay en el *In me transierunt*, y observe la relación que pueda o no haber entre la música y el texto (a través de las figuras retóricas usadas en ambos casos) en aquellos casos de figuras que aparecen repetidamente en distintos momentos del motete. A fin de cuentas, no es nuestra intención hacer un estudio detallado: tan sólo fue un intento de presentar gráficamente el análisis que ya Burmeister había hecho en *Musica poetica*.

#### 9.4. Consideraciones sobre el método y los villancicos

Llegado ya el momento de analizar los nueve villancicos, es necesario dejar en claro la importancia y el alcance de las inquisiciones realizadas líneas arriba respecto a los puntos planteados por Burmeister en su corpus analítico. En un sentido estricto, interesa al investigador la división en periodos (acorde al desarrollo de la música y el uso de las cláusulas) y la búsqueda de figuras en cada uno de los periodos. Dicho de otra manera, el tratado de Burmeister tiene un fin pedagógico (el capítulo final es sobre la imitación de los grandes maestros a través del análisis de sus obras), no se limita a la cuidadosa disección de una pieza, sin más. En este sentido, cobra relevancia la consideración del modo, la polifonía, el hexacordo y el tetracordo. El aprendiz de compositor puede imitar a partir de estos pequeños elementos y así iniciarse en la creación de piezas cada vez más elaboradas. Nosotros, que perseguimos el principal objetivo de reconocer figuras retóricas en una obra sin intenciones de imitarla, bien podríamos presentar al lector nuestro estudio prescindiendo de estos últimos elementos, y sería comprendido igualmente. Ahora bien, no descartamos esas consideraciones planteadas por Burmeister precisamente porque el objetivo trazado es la aplicación del corpus analítico diseñado por el autor. Eso implica los cinco puntos (modo, tetracordo, polifonía, hexacordo y periodos con sus respectivas figuras).

Sobre el plan diseñado por Burmeister no hay mucho que decir. Los cinco puntos del análisis fueron revisados y sometidos a consideración. Fueron descartados y corregidos los anacronismos. Así, en lo que corresponde a la polifonía debemos aclarar que si bien la teoría de la coloración (propia de la notación mensural) es perfectamente aplicable y además la vigente para la época, nos permitiremos usar la teoría propuesta por Fux (las cinco especies de contrapunto) no sólo por ser mucho más sencilla<sup>65</sup> sino porque al trabajar el análisis sobre una edición que se ha tomado la licencia de actualizar la notación bien podríamos nosotros incluir la teoría polifónica acorde a tal sistema.

Ahora bien, ¿qué es necesario tener en cuenta ahora que la pieza a analizar son los villancicos de Padilla? Lo fundamental es precisamente eso, que son villancicos. No estamos ante un madrigal o un motete. No podemos juzgar lo que vayamos a encontrar en estas partituras bajo la luz de lo que el madrigalismo suele ofrecer. También habría

---

<sup>65</sup> Sencilla acaso por ser la de uso común hoy en día.

que añadir que estamos ante una obra latinoamericana, compuesta en una provincia española, aunque nos estamos adelantando al intentar enumerar elementos que servirán para justificar o no lo que encontremos en el análisis. Lo que de los villancicos es importante tener en cuenta es que se trata de una obra que está a caballo entre dos periodos, porque la notación de la música es mensural, así como las armonías aún se desenvuelven en el espectro de la modalidad, si bien ya empiezan a aparecer (y no tímidamente) los primeros indicios de la tonalidad, tal como la entendemos hoy en día (alteraciones precisas que sugieren la aparición de la sensible)<sup>66</sup>. El tiempo que separa ambas a la obra de Burmeister de la de Padilla es de apenas 47 años (la *Musica poetica* data de 1606, mientras que el *Cuaderno de maitines* de Padilla data de 1653), suficiente como para que empezaran a asomar los nuevos criterios estilísticos (el Barroco) y a la vez unas fechas lo suficientemente próximas una a la otra como para permitir (hipotéticamente, desde luego) no sólo que el tratado de Burmeister se colara en el reino español y sus provincias sino que fuera leído por Padilla.

Respecto a elementos más técnicos de las partituras, hay que considerar los siguientes aspectos: las transportaciones (producto de la *chiavette*), para determinar el verdadero ámbito de las partituras; la semitonía subintelecta, pues las alteraciones colocadas *a posteriori* no deberían contar a la hora del análisis; cómo se presenta el texto en las distintas voces, ya que aunque ha sido una solución *ad hoc* realizada por el editor, esto podría sugerir o no la presencia de figuras musicales (ponemos por ejemplo las notas pedales cantadas por un “bajo” en el villancico gallego y que, se trata de una escritura más bien instrumental que vocal); el orden que plantea la edición de Hurtado no es el que seguiremos (como ya se explicó en el primer capítulo), el primer villancico y el séptimo (“De carámbanos el día” y “¡Alto, zagales!”, respectivamente) están intercambiados en el orden que propusimos nosotros, y de esa manera serán presentados en el análisis<sup>67</sup>. De hecho, dado que los villancicos están compuestos por partes diferentes (estribillos, coplas, y, en algunos casos, romances y respuestas) el ámbito en cada parte es diferente porque las voces no cubren siempre el mismo registro en cada sección del villancico. ¿Cómo saber entonces cuál es el ámbito de la pieza? Guiándonos por la parte en la que inicie y aquella en la que se encuentre la *finalis*. Dado que en la

---

<sup>66</sup> Sin mencionar el hecho de que los maitines no sólo constan de villancicos, también están los tonos humanos, que están estrictamente escritos según los modos gregorianos y la notación neumática, mientras que los villancicos están con un pie ya en el barroco.

<sup>67</sup> El resto de los villancicos mantiene el mismo orden en ambas versiones, la nuestra y la propuesta por Hurtado.

mayoría de los casos el villancico inicia y concluye en el estribillo, tomaremos en cuenta el ámbito del estribillo para la determinación del modo y en los casos en los que la *finalis* se encuentre en la responsión, se tomarán en cuenta estribillo y responsión.

Otro tanto hay que decir sobre las letras, dado que citaremos las partituras con la versión de Hurtado. Si bien nuestra intervención en el texto fue para homogeneizar las estrofas, la versificación e incluso la puntuación, hay alguna que otra palabra que fue modificada por tener más sentido, por lo que el contexto decía. Para tranquilidad del lector, incluiremos la revisión del texto que hayamos realizado cuando la figura retórica esté comprometida. El punto a resaltar de ello es que la división en periodos que hagamos de la partitura será posteriormente comparada con nuestro modelo de versificación, por estar organizado con los rigores que ya fueron expuestos en el primer capítulo de la presente investigación. Es necesario recordar que, así como explicamos en el capítulo precedente, no incluiremos la antífona en el análisis, principalmente porque el corpus que analizaremos es el de los villancicos, además que ni el ritmo ni la letra de la antífona fue sometida a análisis alguno y tiene poco sentido analizar sólo un aspecto de la misma a estas alturas.

Aunque en la realización gráfica que hicimos del análisis de Burmeister incluimos la letra dividida en periodos, en este caso nos limitaremos a señalar los periodos en la partitura analizada, pues la letra se aprecia ya bajo los pentagramas de cada voz. Respecto a los periodos, que se notan gracias a las cláusulas, nos limitaremos a enumerarlos sin hacer mayor acotación sobre el tipo de cláusula, pues son identificables a simple vista.

Hay una acotación muy importante sobre los periodos y que no debemos pasar por alto, y es el problema de las coplas, las repeticiones y los periodos. Cada villancico plantea su propia forma (que obedece, además, a la forma del texto) y en cada uno las coplas se suceden una tras otra de distintas formas (bien sea todas por unas mismas voces, o alternadas en dos coros), pero el principio de la división en periodos es el mismo en todos los villancicos: el estribillo está constituido por cierta cantidad de periodos, y las coplas por no más de tres (Padilla suele asignar un periodo a cada copla completa, como se verá). Luego de ello hay una repetición y finalmente el villancico concluye con el último periodo del estribillo. Siendo esto así, ¿cómo enumerar los

periodos de un villancico? Observemos lo complicado que puede ser la división a la luz de este ejemplo:

Se tiene un villancico conformado por un romance, un estribillo, una responsión y unas ocho coplas. Las coplas se distribuyen de esta manera: las impares por un coro, las pares por otro. El enlace y vuelta de cada copla ocurre cada dos coplas y retoma el último periodo de la responsión (que es una elaboración más compleja del estribillo, pero con la misma letra). El *fine* de la obra está en el último periodo de la responsión, que ejerce la función de una coda. Supongamos que cada parte tiene los siguientes periodos:

1. Romance: 2 periodos.
2. Estribillo: 5 periodos.
3. Responsión: 6 periodos
4. Coplas: 1 periodo por cada copla.

Hay dos maneras de enumerar los periodos de este villancico: la primera es enumerando cada periodo sin pausa incluyendo cada repetición y cada vuelta al último periodo de la responsión:

Villancico	Enumeración de los periodos
Romance	1, 2,
Estribillo	3, 4, 5, 6, 7,
Responsión	8, 9, 10, 11, 12, 13,
Coplas	(Coplas 1 y 2): 14, 15, 16 (vuelta al 13), (coplas 3 y 4): 17, 18, 19 (vuelta), (coplas 5 y 6): 20, 21, 22 (vuelta), (coplas 7 y 8): 23, 24, 25 (vuelta y <i>fine</i> ).

La otra forma de enumerar los periodos es contando una sola vez los periodos de cada sección, omitiendo las repeticiones:

Villancico	Enumeración de los periodos
Romance	1, 2,
Estribillo	3, 4, 5, 6, 7,
Responsión	8, 9, 10, 11, 12, 13,
Coplas	(Coplas impares): 14, (coplas pares):15.

Hay más de una razón de peso que nos mueve a escoger la última forma de enumerar los periodos reconocidos en un villancico más allá de la simpleza y la

practicidad en la cuenta de los afectos. La primera es que si incluyésemos la enumeración de todas las repeticiones, encontraremos varios afectos que son más de un número en el desarrollo del villancico (si nos atenemos al ejemplo dado, se verá que el último periodo de la responsión es el número 13, pero también el 16, el 19, el 22 y el 25; mientras que las coplas impares son los periodos 14, 17, 20, y 23; y las pares los periodos 15, 18, 21 y 24) y la partitura, casi no hace falta recordarlo, tiene las barras de repetición, de modo que un mismo fragmento de la música debería ser enumerado con distintas cifras. Todo ello hace el conteo muy engorroso y dificulta el reconocimiento de la enumeración a simple vista, además de sobrecargar los espacios libres de la partitura, que ya está compartiendo con el análisis de las figuras retóricas. La otra razón es aún más importante: la revisión a los versos y las coplas de los villancicos en el primer capítulo de esta investigación arrojó que la mayor diversidad métrica ocurre siempre en el estribillo, mientras que en las coplas la cantidad silábica es siempre la misma. Puede que Padilla se haya hecho eco de esa realidad o puede que sea la práctica común, pero, como el lector podrá ver más adelante, en todas las coplas de todos los villancicos Padilla aplica siempre una sola figura: noëma. Como ya se sabe, el noëma es la anulación de la polifonía. Mediante su uso, Padilla está revelando algo muy importante en las coplas: recurrir a una figura neutra para evitar reforzar algún texto de las coplas en particular. De esta manera, termina aplicando una textura llana a una variedad de letras en las que, a fin de cuentas, no hay tantos tropos poéticos como sí los hay en los estribillos. Como se ve, y luego se comprobará, no tiene mucho sentido enumerar cada uno de los afectos de las coplas cuando el proceder de Padilla nos dice, así lo entendemos, que debemos leer las coplas como una entidad homogénea e *indiferenciable* en cada una de sus partes.

Finalmente, hemos de decir que serán tratados en renglón aparte aquellos aspectos que no son precisamente retóricos pero cuya elocuencia no permite dejarlos pasar sin más. Nos referimos a detalles estilísticos y de la hechura de los villancicos, tales como el número de voces usado por cada parte de los villancicos, o el uso de dos coros, así como dudas que quedaron abiertas en capítulos anteriores, como el uso de patrones rítmicos en tal o cual villancico. Del mismo modo serán tratadas otras figuras retóricas que Burmeister no define en su obra, pero que son muy evidentes como para dejarlas de lado. Mencionamos una: la tercera de picardía, que no es más que la alteración de la tercera del acorde final para que forme una tríada mayor y no una

menor, y cuyo nombre preciso es *mutatio toni*. Desde luego, no será esta una búsqueda minuciosa de figuras que Burmeister jamás planteó, no es nuestro objetivo, pero es buena labor del investigador *reseñar* todo aquello fuera de lo común que surge durante las pesquisas, mucho más cuando tales particularidades comienzan a ocurrir con relativa frecuencia. Ninguna de estas “figuras adicionales” serán contadas en el recuadro que hemos apartado exclusivamente para cumplir los pasos exigidos por Burmeister así como tampoco serán mostradas igual en la partitura: como ya dijéramos, serán tratadas aparte.

Como acotación final, presentaremos el análisis de forma similar a como hicimos con el ejemplo de Burmeister: primero la partitura, con las figuras señaladas; seguidamente el recuadro con el resumen del análisis, donde se cuentan los cinco pasos del corpus analítico de Burmeister junto con las figuras conseguidas por cada periodo y finalmente el análisis comentado y desarrollado con las explicaciones y comparaciones entre las figuras musicales y poéticas (si las hay), los periodos señalados y la organización estrófica, según nuestra propuesta de versificación.

### 10. Análisis retórico de los villancicos del Cuaderno de navidad de 1653, de Juan Gutiérrez de Padilla.

#### 10.1. Análisis gráfico del villancico I, “¡Alto, zagales!”

Estribillo a 3 y a 6  
¡Alto, zagales!

Juan Gutiérrez de Padilla

Periodo 1°  
EXORDIO  
[Tiple] Fuga realis Transcripción: Nelson Hurtado

[Alto] Fuga realis

[Tenor] Fuga realis

[Alto]

[Tenor]

[Bajo]

Al - to, za - ga - les de to - doel e -  
Al - to, za - ga - les de to - doel e - ji - do al Sol queha na -  
Al - to, za - ga - les de to - doel e - ji - do al

5

Fuga realis

ji - do al Sol queha na - ci - do ga - lán y pu - li - do en di -  
ci - do ga - lán y pu - li - - - do en di - ciem - bre me -  
Sol queha na - ci - do ga - lán y pu - li - do en di - ciem - bre me -

Fuga realis

11

ciem-bre me - jor, queen a - bril. en di - ciem-bre me - jor, queen a - bril.

Fuga realis

jor, queen a - bril. en di - ciem-bre me - jor, me - jor, queen a - bril. en di -

jor, queen a - bril. en di - ciem-bre me - jor, me - jor, queen a - bril. en di -

17

Periodo 2°

CUERPO DE LA PIEZA

en di - ciem-bre me - jor, queen a - bril.

ciem-bre me - jor, queen a - - bril.

ciem-bre me - jor, queen a - - - bril.

Fuga realis

Al - to za - ga - les de

Fuga realis

Al - to za -



33

tor, a más y me - jor, re - pi - que, re - pi - que,  
 tor, a más y me - jor, re - pi - que, re - pi - que,  
 tor, a más y me - jor, re - pi - que, re - pi - que,

Periodo 4º

Fuga realis

Fuga realis

38

re - pi - que, re - pi - que la fo - li - - güe - la. Al  
 pi - que, re - pi - que la fo - li - - güe - la. Al  
 re - pi - que, re - pi - que la fo - li - - güe - la. Al

Fuga realis

Periodo 5º

Noëma

43

chaz - chaz con la cas - ta - ñue - la yal ta - pa - la -

chaz - chaz con la cas - ta - ñue - la yal ta - pa - la -

chaz - chaz yal ta - pa - la -

48

tán con el tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán con el

tán con el tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán con el

tán con el tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán con el

53

Periodo 6°  
Anaploke

al chaz - chaz con la cas - ta - ñue - la yal ta - pa - la -  
al chaz - chaz con la cas - ta - ñue - la yal ta - pa - la -  
al chaz - chaz con la cas - ta - ñue - la yal ta - pa - la -  
tam - bo - ril. al chaz -  
tam - bo - ril. al chaz -  
tam - bo - ril. al chaz -

Anaploke

60

tán con el tam - bo - ril, \_\_\_\_\_  
tán con el tam - bo - ril, \_\_\_\_\_ con el  
tán con el tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán  
chaz con la cas - ta - ñue - la yal ta - pa - la - tán con el  
chaz con la cas - ta - ñue - la yal ta - pa - la - tán con el  
chaz \_\_\_\_\_ yal ta - pa - la - tán con el

65

Periodo 7°  
Noëma

Periodo 8°  
EPÍLOGO

yal ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril, con el  
tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril,  
yal ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril,  
tam - bo - ril yal  
tam - bo - ril, yal ta - pa - la -  
tam - bo - ril, yal ta - pa - la -

71

Auxesis

[Fine]

tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril.  
con el tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril.  
con el tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril.  
ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril, con el tam - bo - ril.  
tán con el tam - bo - ril, ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril.  
tán con el tam - bo - ril, yal ta - pa - la - tán con el tam - bo - ril.

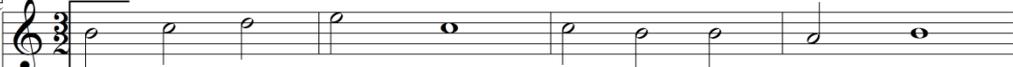
## Coplas a 3

Periodo 9º

[Coro I] Noëma

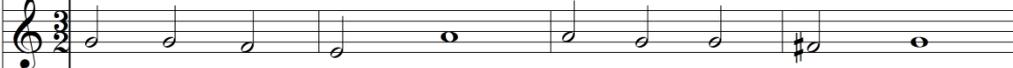
79

[Tiple]



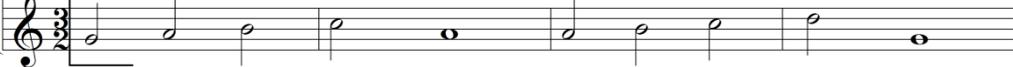
1. Va - ya de gus - tos, va - ya dea - mo - res,  
 2. Va de pen - sa - do, va de - re - pen - te,  
 3. Va - yaa las per - las que se des - gra - nan  
 4. De - jan las cho - zas los ga - na - de - ros,  
 5. Le - cho de pa - jas lehan a - pres - ta - do  
 6. A los a - rru - llos deu - na pa - lo - ma,  
 7. Cuan - do se rí - en sus dos cla - ve - les,  
 8. Flor tie - neel he - no, fru - to la pa - ja,

[Alto]



1. Va - ya de gus - tos, va - ya dea - mo - res,  
 2. Va de pen - sa - do, va de - re - pen - te,  
 3. Va - yaa las per - las que se des - gra - nan  
 4. De - jan las cho - zas los ga - na - de - ros,  
 5. Le - cho de pa - jas lehan a - pres - ta - do  
 6. A los a - rru - llos deu - na pa - lo - ma,  
 7. Cuan - do se rí - en sus dos cla - ve - les,  
 8. Flor tie - neel he - no, fru - to la pa - ja,

[Tenor]



1. Va - ya de gus - tos, va - ya dea - mo - res,  
 2. Va de pen - sa - do, va de - re - pen - te,  
 3. Va - yaa las per - las que se des - gra - nan  
 4. De - jan las cho - zas los ga - na - de - ros,  
 5. Le - cho de pa - jas lehan a - pres - ta - do  
 6. A los a - rru - llos deu - na pa - lo - ma,  
 7. Cuan - do se rí - en sus dos cla - ve - les,  
 8. Flor tie - neel he - no, fru - to la pa - ja,

83



al So - le - si - co que na - ce de no - che.  
 va - ya de co - pla ro - da - day co - rrien - te.  
 cuan - do su pe - cho dea - mo - res sea - bra - sa.  
 con la co - di - cia de ver un cor - de - ro.  
 al Sol her - mo - so que na - ce tem - blan - do.  
 tier - no des - can - sa, dor - mi - do re - po - sa.  
 to - das las glo - rias del cie - lo se vier - ten.  
 pues sus a - ris - tas flo - re - cen y gra - nan.



al So - le - si - co que na - ce de no - che.  
 va - ya de co - pla ro - da - day co - rrien - te.  
 cuan - do su pe - cho dea - mo - res sea - bra - sa.  
 con la co - di - cia de ver un cor - de - ro.  
 al Sol her - mo - so que na - ce tem - blan - do.  
 tier - no des - can - sa, dor - mi - do re - po - sa.  
 to - das las glo - rias del cie - lo se vier - ten.  
 pues sus a - ris - tas flo - re - cen y gra - nan.



al So - le - si - co que na - ce de no - che.  
 va - ya de co - pla ro - da - day co - rrien - te.  
 cuan - do su pe - cho dea - mo - res sea - bra - sa.  
 con la co - di - cia de ver un cor - de - ro.  
 al Sol her - mo - so que na - ce tem - blan - do.  
 tier - no des - can - sa, dor - mi - do re - po - sa.  
 to - das las glo - rias del cie - lo se vier - ten.  
 pues sus a - ris - tas flo - re - cen y gra - nan.

[Coro II]  
Anaploke

87

[Alto]



Va - ya de ra - yos, va - ya dear - do - res, va - ya de  
 Chis - te fes - ti - vo, chis - te de - cen - te, mo - te pi -  
 Dul - ces in - cen - dios quie - bran en a - gua cuan - do sus -  
 Paz de la Tie - rra, glo - ria del Cie - lo, por quien se -  
 Y por - que duer - ma más so - se - ga - do, los ai - re -  
 De su re - ga - zo for - mael au - ro - ra cu - na de  
 Na - cen a - bri - les, ma - yos flo - re - cen, vís - te - seel  
 U - nas re - co - gen yo - tras en - sar - tan, hi - los de

[Tenor]



Va - ya de ra - yos, va - ya dear - do - res, va - ya de  
 Chis - te fes - ti - vo, chis - te de - cen - te, mo - te pi -  
 Dul - ces in - cen - dios quie - bran en a - gua cuan - do sus -  
 Paz de la Tie - rra, glo - ria del Cie - lo, por quien se -  
 Y por - que duer - ma más so - se - ga - do, los ai - re -  
 De su re - ga - zo for - mael au - ro - ra cu - na de  
 Na - cen a - bri - les, ma - yos flo - re - cen, vís - te - seel  
 U - nas re - co - gen yo - tras en - sar - tan, hi - los de

[Bajo]



Va - ya de ra - yos, va - ya dear - do - res, va - ya de  
 Chis - te fes - ti - vo, chis - te de - cen - te, mo - te pi -  
 Dul - ces in - cen - dios quie - bran en a - gua cuan - do sus -  
 Paz de la Tie - rra, glo - ria del Cie - lo, por quien se -  
 Y por - que duer - ma más so - se - ga - do, los ai - re -  
 De su re - ga - zo for - mael au - ro - ra cu - na de  
 Na - cen a - bri - les, ma - yos flo - re - cen, vís - te - seel  
 U - nas re - co - gen yo - tras en - sar - tan, hi - los de

92

[Dal  $\text{\textcircled{X}}$  al fine]

Al chas

Al chas

Al chas

nue - vo, bri - llar y lu - cir.  
 can - te, con - cep - to su - til.  
 pi - ra lo más va - ro - nil.  
 gu - ro se que dael re - dil.  
 ci - llos le van a mu - llir.  
 pla - ta, si - tial de jaz - mín.  
 cam - po flo - ri - do ma - tiz.  
 per - las que llo - raun ru - bí.

nue - vo, bri - llar y lu - cir.  
 can - te, con - cep - to su - til.  
 pi - ra lo más va - ro - nil.  
 gu - ro se que dael re - dil.  
 ci - llos le van a mu - llir.  
 pla - ta, si - tial de jaz - mín.  
 cam - po flo - ri - do ma - tiz.  
 per - las que llo - raun ru - bí.

nue - vo, bri - llar y lu - cir.  
 can - te, con - cep - to su - til.  
 pi - ra lo más va - ro - nil.  
 gu - ro se que dael re - dil.  
 ci - llos le van a mu - llir.  
 pla - ta, si - tial de jaz - mín.  
 cam - po flo - ri - do ma - tiz.  
 per - las que llo - raun ru - bí.

### 10.1.1. Análisis retórico

Análisis del villancico I, “¡Alto, zagales!”	
Modo de la pieza	Tetrardus plagal
Ámbito	Desde GG hasta ee
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Segunda especie, expandida
Cualidad	hexacordo natural
Periodos (letra)	1º: ¡Alto, zagales, de todo el ejido!... 2º: ¡Alto, zagales!, de mil en mil 3º: ningún peligro recela... 4º: repique la foligüela, 5º: al chaz chaz con la castañuela... 6º: al chaz chaz con la castañuela 7º: y al tapalatán con el tamboril. 8º: y al tapalatán con el tamboril. 9º: primeros dos versos de cada copla. 10º: últimos dos versos de cada copla.
Figuras por periodo	1º: <i>fuga realis</i> ; 2º: <i>fuga realis</i> ; 3º: <i>noëma</i> ; 4º: <i>fuga realis</i> ; 5º: <i>noëma</i> ; 6º: <i>anaploke</i> ; 7º: <i>noëma</i> ; 8º: <i>auxesis</i> 9º: <i>noëma</i> y 10º: <i>anaploke</i> .

Es necesario observar que no fue fácil reconocer el modo y que todos los criterios para averiguarlo coincidieran. El modo, tetrardus plagal, lo colegimos al reparar que la *finalis* es G y, además, tras la primera voz entrante (alto del coro I, ejecutando un G), entra inmediatamente un tenor (del coro I, igualmente) y ejecuta un C. véase la imagen 13:

Periodo 1º  
EXORDIO  
[Triple]  
Al - to, za -  
[Alto]  
[Coro I] Al - to, za - ga - les de to - do el e -  
[Tenor]  
Al - to, za - ga - les de

Imagen 13: compases 1 al 3 del coro I del villancico I, “¡Alto, zagales!”

Cuando observamos, no obstante, cuál sería la *repercussio*, descubrimos que es D, cosa que contraría un tanto nuestra afirmación sobre el modo. Observemos seguidamente el ámbito de la pieza en la imagen 14:

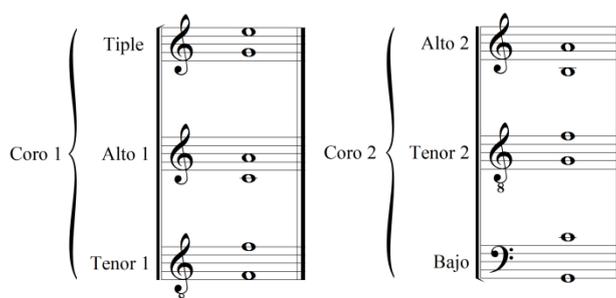


Imagen 14: ámbito de cada voz particular en el estribillo del villancico I “¡Alto, zagales!”

A nivel general, se ve que el esquema, que Burmeister plantea con precisión en la teoría (cada voz tendrá un ámbito de un diapasón, u octava, y cada voz estará a una cuarta o una quinta, o diatesarón y diapente, de las voces colindantes<sup>68</sup>), no encuentra mucha correspondencia en la práctica. Desde luego, podríamos entender eso como una escapada, sea por bordadura o por salto, de las voces del ámbito en el que se supone que se desenvuelven<sup>69</sup>. Sea como sea, es un fenómeno que ocurre con frecuencia en la partitura. Todas esas notas que exceden el ámbito de la pieza nos hablan de algo más que de algún énfasis sobre alguna parte del texto (que no la hay). Ese superávit nos dice que estamos, por momentos, en un terreno armónico y melódico más próximo a otras latitudes: el sistema tonal moderno, con sus tónicas, dominantes y subdominantes. Aunque, si bien es cierto que aún no nos encontramos todavía en ese sistema, ya se empiezan a vislumbrar los primeros destellos.

Se preguntará el lector por qué entonces no usar mejor un método para poder clasificar más apropiadamente el movimiento armónico de la obra de Padilla estudiada, y la respuesta no podría ser más evidente: la meta principal que persigue esta investigación es demostrar la aplicabilidad del aparato analítico retórico diseñado por Burmeister a una obra que, aunque de relativa contemporaneidad, fue creada en una realidad cultural y geográfica enteramente distinta. Mantendremos, por cumplir con la formalidad del análisis propuesto por el autor la información detallada de los modos de cada villancico, pero nos limitaremos a comentar el asunto salvo algún caso extraño o particular. Afirmamos esto acaso un tanto tajantemente, más no sin ningún fundamento: el lector comprobará que este hecho ocurre con el ámbito de todos los villancicos.

<sup>68</sup> Es decir, lo lógico sería que el ámbito, al ser el modo tetrardus plagal, fuera: GG-G, CC-C, G-g, c-cc, etc.

<sup>69</sup> Cosa que implicaría una figura retórica: la *hyperbole* o la *hypobole*, que Burmeister define como aquellas notas que exceden el ámbito de la pieza, bien sea por el límite superior o el inferior. Nosotros no identificamos ninguna, al menos en cuanto a la relación texto música se refiere.

Respecto al tipo de tetracordo, no es necesario comentar mucho: tanto en este como en los otros ocho villancicos del ciclo, el tetracordo es diatónico.

El tipo de polifonía, curiosamente, no es de la quinta especie, que es lo que el lector tendería a imaginar, al menos en un sentido estricto (el uso diverso y deliberado de las distintas especies, formando un intenso tapiz de voces combinándose de distintas maneras a la vez). A lo sumo, encontramos que, tanto en este como en los villancicos siguientes, las voces se desenvuelven de manera homofónica, o en una relación de dos contra una, con una de las dos notas extendida mediante un puntillo (a veces cuatro contra una, pero son escasos y puntuales los ejemplos) y en muy pocas veces en una relación de retardos (cosa que ocurre a veces en algunas cláusulas, no siempre). Causará cierta extrañeza que, sobre todo cuando se indagó en el capítulo precedente, no haya contrapunto florido cuando los villancicos poseen una vivacidad y una gracia que en buena parte viene apoyada por el ritmo. Sin embargo, dos observaciones merecen ser hechas respecto a eso: primero, que podríamos recurrir a este tecnicismo: si en un villancico aparecen hasta tres tipos de polifonías distintas, y que varias veces aparecen hasta simultáneamente, bien podríamos calificarlo de contrapunto florido, o de quinta especie; segundo, que la particular métrica del los villancicos del ciclo (ternaria) impide formar figuras de retardo constantemente o de una relación de dos, o cuatro, contra una.

La cualidad del hexacordo es natural, de principio a fin, pues la B aparece como tal en todas las voces del villancico.

Ahora, el punto que interesa a nuestra investigación: las figuras retóricas halladas en los villancicos. Para empezar, hemos de reconocer que Padilla sigue los lineamientos de Burmeister<sup>70</sup>. Entre las cosas que establece el tratadista está la sugerencia de iniciar la pieza musical con una fuga, como una manera de atraer la atención del oyente, cosa que además haya su equivalente en el texto, en las palabras “¡Alto, zagales, de todo el ejido!”. La sensación que genera la entrada de cada voz, en el fugato, al cantar esas palabras, es la de una multitud en la que, como si estuvieran en distintos puntos, surgen y anuncian, piden atención ante la buena nueva. De hecho, la figura cambia en lo que el texto deja de ser exclamativo (“ningún peligro recela y todo pastor”... se desarrolla en noëmas). A tal punto presenta Padilla esta figura, suponemos, evidentemente, que con la intención de llamar la atención a seguro, que tras la entrada

---

<sup>70</sup> Más allá de que conozca el libro o no, de que conozca la teoría de los afectos o no.

del primer coro, realizando una fuga realís cada una de sus voces, entra el segundo coro realizando también una fuga realís, pero al observar más detalladamente la entrada del segundo coro, descubrimos que se trata de la misma *fuga realís* del coro I, transportada una quinta. Véase la imagen 15

The image shows a musical score for a villancico. It is divided into two main sections: Coro I (top) and Coro II (bottom).  
 Coro I (staves 1-5):  
 - Staff 1: [Tiple] part, labeled 'Periodo 1° EXORDIO'. It starts with a rest and then enters with the 'Fuga realís' motif. Lyrics: 'Al - to, za - ga - les de to - doel e -'.  
 - Staff 2: [Alto] part, labeled 'Fuga realís'. It enters with the same motif. Lyrics: 'Al - to, za - ga - les de to - doel e - ji - do al Sol queha na -'.  
 - Staff 3: [Tenor] part, labeled 'Fuga realís'. It enters with the same motif. Lyrics: 'Al - to, za - ga - les de to - doel e - ji - do al'.  
 Coro II (staves 21-26):  
 - Staff 4: [Soprano] part, labeled 'Fuga realís'. It enters with the same motif. Lyrics: 'Al - to za - ga - les de mil en'.  
 - Staff 5: [Alto] part, labeled 'Fuga realís'. It enters with the same motif. Lyrics: 'Al - to za - ga - les de mil en mil, de mil en'.  
 - Staff 6: [Bass] part, labeled 'Fuga realís'. It enters with the same motif. Lyrics: 'Al - to za - ga - les de mil en mil, de'.  
 The 'Fuga realís' motif is consistently marked across all parts and is a five-note melodic phrase.

Imagen 15: compases del 1 al 5 del coro I (arriba), y compases del 21 al 26 del coro II (abajo) del villancico I “¡Alto, zagales!”.

Como se ve, la entrada de cada voz es exactamente la misma, y los motivos son también los mismos. Es como si ocurriera una fuga realís a gran escala, entre coros. “¡Alto, zagales, de todo el ejido!”, ya va a comenzar el ciclo de villancico de los maitines de 1653. La fuga cumple su objetivo: llamar la atención del oyente. Hay una observación respecto a esta “imitación masiva”, y es que el principio guarda relación con una figura definida por Burmeister, el *anaploke*. Según Burmeister (1993:177), el *anaploke* es “la réplica de la armonía de un coro en el otro, cerca de la cláusula o dentro de la cláusula misma”. En este caso no se trata de la repetición de un noëma de un coro en otro, sino de la textura opuesta: la repetición de una fuga imaginaria en otro coro, y así, la fuga a gran escala se comprueba entre los coros, además de entre las voces.

En el tercer periodo vemos que se cancela la *fuga realís* y el texto “ningún peligro recela, y todo pastor, a más y mejor” es adaptado en *noëmas*. El cambio en la figura lo entendemos claramente si atendemos el cambio en la letra: de la exclamación y la llamada, pasamos a la afirmación, al texto sentencioso. En el cuarto periodo volvemos a apreciar un cambio de textura. La fuga realís pareciera hacer un juego con la

palabra “repique”, y las voces entran fugadas, como repicando cada una a su tiempo y en su altura. En el quinto periodo volvemos a la homorritmia, mientras el texto reza “al chaz chaz con la castañuela”. Si con la foligüela los repiques son desacompasados, con la castañuela el chaz chaz es parejo, homorrítmico<sup>71</sup>. El *noëma* de este último periodo se repetirá en el coro opuesto (el primero) en el periodo seis, que preparará el camino para el cierre del villancico. Incluso el texto se repite también. Seguidamente se añade el segundo coro, haciendo un *anaploke* (imitación del *noëma* del coro I) y aumenta la densidad de la armonía, como si de un *tutti* orquestal se tratara. Burmeister no consigna ninguna figura retórica para un fenómeno como ese, pero es sospechable que hay intenciones retóricas en ello. Además de allanar el camino a la cláusula final del estribillo (y del villancico), la sonoridad aumenta y la sensación de un “relleno” (en el mejor sentido del término) en la música se hace evidente. Hay en ello una especie de énfasis que no podemos dejar pasar por alto. Finalmente, los últimos dos periodos presenta *noëma* (7º y 8º), mientras que el octavo presenta una gran preparación de la cadencia, al repetir las armonías construidas sobre los tonos de C, D y G. Mediante el uso de la *auxesis*, Padilla cierra con una gran cláusula su primer villancico.

Las coplas se presentan en unos llanos *noëmas*, cosa que, como ya mencionáramos, revela la intención de no describir alguna parte del texto de una copla en particular. Interesante, más bien, es el uso del *anaploke*: los coros se responden entre sí, cosa que hace pensar en cierta teatralidad de las fiestas, que, aún en la música encuentran una sutil representación.

---

<sup>71</sup> Si bien dado el carácter del instrumento de ser de percusión, también le quedaría bien el opuesto a la homorritmia.

## 10.2. Análisis gráfico del villancico II, “A la jácara jacarilla”

## A la jácara jacarilla

Jácara, estribillo a 4

Juan Gutiérrez de Padilla

Transcripción: Nelson Hurtado.

Periodo 1º EXORDIO

[Tiple]

[Alto]

Noëma Pathopoeia

A la já - ca - ra ja - ca - ri - lla, de buen gar - boy

[Tenor]

[Bajo]

Pathopoeia Pathopoeia Pathopoeia

A la já - ca - ra ja - ca - ri - lla, de buen gar - boy

5

Pathopoeia Pathopoeia

lin - do por - te, trai - go por pla - to de cor - te, sien - do pas - to

Pathopoeia Pathopoeia Pathopoeia

lin - do por - te, trai - go por pla - to de cor - te, sien - do pas - to

11

Periodo 2º CUERPO DE LA PIEZA

Anaploke

Periodo 3º

Noëma [9]

A la já - ca - ra ja - ca - ri - lla, A la já - ca - ra

de la vi - lla. A la já - ca - ra ja - ca - ri - lla,

[#]

A la já - ca - ra ja - ca - ri - lla, A la já - ca - ra

de la vi - lla. A la já - ca - ra

17

ja - ca - ri - lla,

ja - ca - ri - lla,

ja - ca - ri - lla,

Periodo 4º

Noëma

Aposiopesis

Ja - ca - ri - lla de no - ve - dad no - ve - dad de no -

ja - ca - ri - lla, Ja - ca - ri - lla de no - ve - dad no - ve - dad de no -

23

ve - da - des, aun - quea más de mil Na - vi - da - des quea - le - gra la

ve - da - des, aun - quea más de mil Na - vi - da - des quea - le - gra la

29

Periodo 5°  
Anaphora

Noëma

Va-ya, va - ya, de ja - ca - ri - lla, Va-ya, va - ya, de

va - ya, va - ya, de

Anaphora

Va-ya, va - ya, de

Na - vi - dad.

Climax

Na - vi - dad. Va-ya, va - ya, de ja - ca - ri - lla,

35

Hypotyposis

ja - ca - ri - lla, va - ya, de ja - ca - ri - lla, queel Al -

ja - ca - ri - lla, va - ya, de ja - ca - ri - lla,

Hypotyposis

ja - ca - ri - lla, va - ya, de ja - ca - ri - lla, queel Al -

Climax Mimesis

Hypotyposis

Va-ya, va - ya, de ja - ca - ri - lla, queel Al -

41

Parrhesia

tí - si - mo sehu - mi - lla, sehu - mi - lla,

Hypotyposis

queel Al - tí - si - mo sehu - mi - lla, sehu - mi - lla,

tí - si - mo sehu mi - lla, sehu mi - lla,

Pathopocia

Hyperbole

tí - si - mo sehu - mi - lla, sehu - mi - lla,

49 Periodo 7°

Periodo 6°

Noēma [#] Pathopoeia

va - ya de já - ca - ra, va - ya, queel a - mor pa - sa de ra - ya va - ya, va - ya.

Pathopoeia Pathopoeia

va - ya, va - ya.

Pathopoeia

va - ya de já - ca - ra, va - ya, queel a - mor pa - sa de ra - ya va - ya, va - ya.

56

Fuga realis

ya. va - ya de já - ca - ra, va - ya, queel a - mor pa -

Fuga realis

va - ya de já - ca - ra, va - ya, va - ya. queel a - mor pa -

Fuga realis

va - ya de já - ca - ra, va - ya, va - ya, queel a - mor que el a - mor pa -

Fuga realis

va - ya de já - ca - ra, va - ya, va - ya, va - ya. queel a - mor pa -

63

Periodo 8° EPÍLOGO

Noēma Auxesis Palillogia Mutatio tonis [Fine]

sa de ra - ya va - ya, va - ya. va - ya, va - ya.

sa de ra - ya va - ya, va - ya. va - ya, va - ya.

sa de ra - ya va - ya, va - ya. va - ya, va - ya.

sa de ra - ya va - ya, va - ya. va - ya, va - ya.

Aposiopesis Aposiopesis

## Coplas a Dúo

Periodo 9<sup>o</sup>

Noëma

[Alto]

71

1. - A - go - ra que con la no - che, se sus - pen - den nues - tras pe  
4. - ¿Quién co - moç - lla leha - te - ni - do?, ¿quién co - moç - lla le ten - drá?,  
7. - Mi - ran de sie - rra ne - va - da al - tos yen - cum - bra - dos ris -  
10. - Va - len - tí - aen el do - nai - re y do - nai - reen el mi - rar

[Bajo]

Palillogia

77

nas, ya pa - gar cul - pas a - je - nas, na - ceun  
vir - gen y ma - dre se - rá, del quees  
cos, en los gran - des o - be - lis - cos, ya nohay  
pa - raem - pe - zar ha pa - gar de un

83

be - llo Ben - ja - mín, siel rey mees - cu - cha - raa mí, ¡oh,  
sin prin - ci - pioy fin, se - rra - nay más Se - ra - fin, que  
pie - dra so - bre pie - dra. Es - co - lloar - ma - do de hie - dra yo  
cria - doo - bli - ga - cio - nes ba - ñan - does - tá las pri - sio - nes con

89

que bien can - ta - ra yo!, co - mo nin - gu -  
se - rra - nay que mu - jer por - que Dios quie -  
te co - no - cje - di - fí - cio, ya se mi - ran  
lá - gri - mas que de - rra - ma tie - ne de cam -

95

no can - tó del Ni - ño más pro - di - gio - so.  
re na - cer, a - per - ci - be su jor - na - da.  
por res - qui - cio las glo - rias a ma - nos lle - nas.  
po la ca - ma del hie - lo pues - to al ri - gor.

Periodo 10º

100 Solo Noëma

[Tenor]

2. - Con li - cen - cia de loher - mo - so, ra - yos de - sen - vai - ñaar - dien  
5. - La be - lla bien ma - ri - da - da de las más be - llas que ví  
8. - En un re - tre - te quea - pe - nas se di - vi - san las pa - re -  
11. - Ay ver - dad - es queen a - mor siem - pre fuis - teis des - gra - cia -

[Bajo]

Palillogia

106

tes, es - cú - chen - me los va - lien tes, es - ta  
bien es que se di - gaa - quí de sues -  
des, es - tá pa - raña - cer mer - ce - des, queen su  
das, las pro - me - sas con - fir - ma - das el más

112

ver - da - de - rahis - to - ria, queal fin se can - ta la glo - ria yaÉl  
po - so lo ga - lan - te el más ver - da - de - roa - ñan - te yel  
pri - mer a - rre - bol, di - vi - di - do se vióel sol, en  
tos - co más sea - fi - la, ya la gai - ta bai - ló Gi - la que

118

la can - tan al na - cer. Ge - ne - ral se  
 más ven - tu - ro - so jo - ven sin que los cie -  
 bre - vees - pa - cio de cie - lo su glo - ria pu -  
 to - ca - ba An - tón Pas - cual, de - jé - mos - len

124

vió el pla - cer, que el cie - lo a la tie - rra en - ví - a.  
 los lees - tor - ben den - tro de un A - ve Ma - rí - a.  
 soñ el sue - lo con la vo - lun - tad más vi - va.  
 el por - tal, con prin - ci - pios de ro - man - ces.

Periodo 11º

129

Solo Noëma

[Tiple]

3. - Que en los o - jos de Ma - rí - a, ma - dru - ga - ba un cla - ro sol,  
 6. - Muer - ta de a mo - res ve - ni - a la dio - sa de los a - mo -  
 9. - Quien li - ber - ta - des cau - ti - va, quien ro - ba la vo - lun - tad,  
 12. - Y pues no ha de ha - ber más lan - ces, y mi ja - ca - ri - lla vue -

[Bajo]

Palilogia

135

con ce - les - tial a - rre - bol, mos - tró  
 res sa - lú - dan - la rui - se - ño - res y por  
 la no - che de Na - vi - dad, la tie -  
 la, a - ca - bo - se ya - ca - be - la, quee - ra

141

laa - ro - ra más pu - ra, mu - chos si - glos deher - mo - su - ra, en  
 ma - dre de la vi - da, le da - ban la bien - ve - ni - da per -  
 rra vió sua - le - grí - a al pie dey - na pe - ña frí - a quees  
 de vi - drioy que - bre - la, a - ca - be - la ya - ca - bo - se quees -

147

po - cos a - ños dee - dad, si no sol e -  
 laa per - lay flor a flor aun por - tal los  
 ma - dre de per - las ya, tier - no sol mos -  
 ta - baal hie - loy que - bro - se, a - ca - bo - sey

153

[Dal  $\text{‰}$  D.C. al fine]

ra dei - dad yel sol es quien laha ves - ti - do.  
 lle - vóa - mor yen la no - che más he - la - da.  
 tran - does - tá o - pues - toal hie - lo yal ai - re.  
 a - ca - be - la quees - ta - baal hie - loy que - bre - la.

### 10.2.1. Análisis retórico

Análisis del villancico II, “A la jácara, jacarilla”	
Modo de la pieza	Protus auténtico
Ámbito	Desde C hasta ff
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Primera y segunda especie.
Cualidad	Hexacordo blando
Periodos (letra)	1º: A la jácara, jacarilla, de buen garbo... 2º: a la jácara, jacarilla, 3º: a la jácara jacarilla, 4º: jacarilla de novedad, novedad de... 5º: vaya, vaya, de jacarilla, que el Altísimo... 6º: vaya de jácara, vaya, que el amor pasa de... 7º: vaya de jácara, vaya, que el amor pasa de... 8º: vaya, vaya, vaya, vaya. 9º: coplas 1, 4, 7 y 10. 10º: coplas 2, 5, 8 y 11. 11º: coplas 3, 6, 9 y 12.
Figuras por periodo	1º: <i>noëma, pathopoeia</i> ; 2º: <i>anaploke</i> ; 3º: <i>noëma, anaploke</i> ; 4º: <i>noëma, aposiopesis</i> ; 5º: <i>anaphora, climax, noëma, mimesis, hypotyposis, parrhesia</i> ; 6º: <i>noëma, pathopoeia</i> ; 7º: <i>fuga realis, noëma</i> ; 8º: <i>noëma, auxesis, aposiopesis, palillogia, mutatio toni</i> ; 9º: <i>noëma, palillogia</i> 10º: <i>noëma, palillogia</i> y 11º: <i>noëma y palillogia</i> .

El modo de este villancico está claramente delimitado: la *finalis* en G se aprecia tanto como el bemol en B de la armadura de clave. Se trata de un modo transportado una cuarta, cosa que, evidentemente, influye en el tipo de solmización, pues el transporte afecta la armadura de clave y el bemol en B, propio de tal cambio, nos ubica en el hexacordo blando.

El ámbito de las voces (véase la imagen 16), que a primera vista no coincide con el patrón planteado por Burmeitster (diapasones intercalados en diatesarones y/o diapentes) tras una revisión un poco más detenida sí se cumple. Aunque el ámbito del bajo, por ejemplo, va de C a f, se nota con claridad que la *repercussio* es D, pues esta nota aparece con más frecuencia en el bajo que la C, a la cual la voz llega ocasionalmente, bien sea descendiendo por grado conjunto o por salto (véase la imagen 17):



El estribillo de la jácara inicia con el uso del *noëma* y la *pathopoeia*. Respecto al *noëma* en el exordio, o primer periodo, entendemos que sea esa la figura y no la *fuga realis* que suele sugerir Burmeister, puesto que la jácara es un baile, como ya revisáramos en los capítulos precedentes. Un baile asociado al corrido, como lo admite sor Juana (Caram, c. p. Juárez Echenique, 2004:14), y que, a la luz de los postulados de Tarchini (2004) coinciden con su punto de vista, según el cual, la anacrusis en la música incita al movimiento, al baile. Por ende, no podía ser fugado el inicio de este villancico. Del mismo modo, la *pathopoeia* no es tal. Reza el texto: “a la jácara, jacarilla/ de buen garbo y lindo porte/ traigo por plato de corte/ siendo pasto de la villa”. No hay elementos que indiquen *pathos* en esos versos. La razón del exceso de alteraciones en este periodo se debe al hecho de que el villancico es muy cadencioso. Las cláusulas que Burmeister señala (la hexafonal) es denominada en el mundo de habla hispana como cadencia andaluza, por el notorio Eb que hace la voz al descender (G, F, Eb, D). La sonoridad española de esta cláusula es evidente. Las figuras de repetición vuelven a aparecer en los periodos 2 y 3 (*anaploke*). Su uso es similar al del villancico anterior: aumentar el “relleno armónico”, la sonoridad, sin que se deje de oír el motivo inicial del villancico. El cuarto periodo transcurre en un *noëma* y una aposiopesis<sup>72</sup> de ninguna relevancia a nivel retórico. El periodo 5, acaso el más importante en cuanto a figuras retóricas (y quizá de los más ricos del ciclo), podríamos dividirlo en dos partes, la primera, en la que ocurren multitud de figuras cuyo fin es enfatizar el texto, y la segunda, en donde hay una onomatopeya musical que culmina en una muy elaborada cláusula. Las figuras en la primera parte son *anaphora*, *noëma* y *climax*, todas elaboradas sobre el tema inicial que vimos en el exordio del villancico. Todas sobre el texto “vaya, vaya de jacarilla”. El texto además incluye una figura de repetición (“vaya, vaya”), cosa que permite al compositor jugar con dicha repetición, como de hecho lo hace, al presentar las palabras “vaya, vaya” en *climax* (varias veces, transportadas), o el *noëma* a tres voces a la que luego se une el bajo (compás 37) realizando una *mimesis*. Eso sin contar la *anaphora* que ocurre en el tenor, al iniciar el *noëma*, y que es una imitación fugada de lo que ya había cantado el tiple. La segunda parte del periodo, donde es elaborada la cadencia, está adornada con cuatro figuras nada más, pero de una potencia expresiva elocuente. Vemos la *hypotyposis*, la *hyperbole*, la *parresia* y la

<sup>72</sup> “Aposiopesis: detención simultánea de todas las voces”\*. Así la define Luca Marenzio (1991) en “Madrigaux à 5 voix, Livres 5 et 6”, *Analyse Musicale*, 25 (60)

\* *Aposiopèse: arrêt simultané à toutes les voix*. La traducción es nuestra.

*pathopoeia*, todas sobre el texto “que el Altísimo se humilla”. La *hypotyposis*, que es la descripción musical de un texto, la reconocimos en las voces que elevaron su registro en la palabra “Altísimo”, para luego descender en la palabra “se humilla” (véase la imagen 18).

The image shows a musical score for four voices: Tiple (Soprano), Alto, Tenor, and Bajo (Bass). The lyrics are: "tí - si - mo sehu - mi - lla, sehu - mi - lla, que el Al - tí - si - mo sehu - mi - lla, sehu - mi - lla, tí - si - mo sehu mi - lla, sehu mi - lla, tí - si - mo sehu - mi - lla, sehu - mi - lla,". The score is annotated with several musical figures: "Hyperbole" is marked at the beginning of the bass line; "Hypotyposis" is marked with arrows pointing to the melodic lines of the Soprano and Alto parts; "Parrhesia" is marked with a circle around a dissonance in the Tenor part; and "Pathopoeia" is marked with a circle around a dissonance in the Bass part.

Imagen 18: compases 42 al 49 del villancico II, “A la jácara, jacarilla”, para tiple, alto, tenor y bajo, respectivamente.

Evidentemente, como parte de la *hypotyposis*, está la *hyperbole* que realiza el bajo (señalada en el compás 42 en la imagen citada). Dice Burmeister (1993:183) de esa figura que “es empujar una melodía más allá de su límite superior [del modo]”<sup>73</sup>. El bajo, al sobrepasar el *D* de su ámbito y llegar a *f*, realiza una *hyperbole*, que a su vez se enmarca en la figura de *hypotyposis*. La *hypotyposis* concluye su desarrollo en la presentación de la cláusula, con todas las voces descendiendo de alguna manera y con el bajo y el tiple preparando una disonancia (en donde además señalamos la *pathopoeia*). El momento de la disonancia es también una figura: *parrhesia*. Dice de ella Burmeister (1993:181): “es la mezcla de una sola disonancia entre las consonancias”<sup>74</sup>, eso, unido a la figura del *pathos* de la *pathopoeia*, le da un sentido sutilmente dramático al texto: las voces ascienden describiendo al altísimo, y luego descenden generando una cláusula con una disonancia incluida, describiendo el patetismo de su “humillación”. Luego, en los periodos 6 y 7, las voces realizan *noëmas* primero e imitaciones después. Sobre las imitaciones (*fuga realis*), es importante señalar lo siguiente (véase la imagen 19):

<sup>73</sup> *Is pushing a melody up beyond its upper boundary [of the mode]*, La traducción es nuestra.

<sup>74</sup> *Is mingling a single dissonance among consonances*. La traducción es nuestra.

Imagen 19: compases del 61 al 63 del villancico II, “A la jácara, jacarilla”. Las voces citadas son alto (arriba), tenor y bajo, seguidamente.

Se nota en la imagen que la *fuga realis* que realiza el bajo es replicada a una tercera de distancia por el alto. Todo esto de manera simultánea, no como una respuesta imitativa. Hemos encontrado que Padilla realiza esto con frecuencia: las voces fugadas suelen aparecer dobladas una tercera por otra voz. Es, al parecer, un recurso estilístico del compositor. Es necesario confirmarlo. El periodo final está marcado por la repetición, no sólo de texto, sino también de música. La *palillogia*, que es, según Burmeister (1993:179): “la iteración de la misma frase melódica o pasaje en la misma altura del tono [...] La iteración ocurre sólo en una voz”<sup>75</sup>. Sobre las palabras “vaya, vaya, vaya, vaya” se repiten dos giros melódicos idénticos, separados solamente por un silencio en todas las voces (*aposiopesis*). Sobre cada sílaba recae una armonía distinta (D-G-D-G-D-G-D-G), que, en su repetición crean la figura de *auxesis* (que no es más que la repetición de consonancias sobre un texto repetido), muy acorde para finalizar el villancico que, no está de más añadirlo, finaliza con una tercera de picardía, figura que no reseña Burmeister, pero que es muy usada<sup>76</sup>.

Finalmente, las coplas se presentan de la misma manera que en el villancico anterior (con *noëmas*), salvo por un detalle que nos parece además muy curioso. Y es que en todas las coplas el bajo realiza una *palillogia*. Así, vemos que, aunque Padilla escribió tres juegos de coplas (para tiple y bajo, tenor y bajo y para alto y bajo, distribuyendo cuatro coplas para cada combinación de voces), en todas el bajo hace siempre la misma melodía (como se comprueba en las partituras analizadas). Es porque se trata de un pasacalle (o *passacaglia*), que es un juego de variaciones escritas sobre un

<sup>75</sup> *Is the iteration of the same melodic phrase or passage at the same pitch level. [...] The iteration occurs in only one voice.* La traducción es nuestra.

<sup>76</sup> Rubén López Cano en *Música y retórica en el barroco* (2000:204) la define así: “cambio súbito de modo”.

bajo inmutable, escrito siempre en compás ternario. En todo caso, se trata de un elemento que afianza aún más el carácter de danza, de popular e improvisado de este ciclo de villancicos.

### 10.3. Análisis gráfico del villancico III, “No hay zagal como Gilillo”

#### Estribillo a 3 y a 6 No hay zagal como Gilillo

Juan Gutiérrez de Padilla

Periodo 1º EXORDIO Transcripción: Nelson Hurtado

[Tiple] [Coro I]

[Alto] [#]

[Tenor] [#]

[Alto] [Coro II]

[Tenor]

[Bajo]

li - - - llo, que deu - noy o - tro to - ni - llo nos lle - nael por -

li - - - llo, que deu - noy o - tro to - ni - llo nos lle - nael por -

li - - - llo, que deu - noy o - tro to - ni - llo nos lle - nael por -

Periodo 2º CUERPO DE LA PIEZA

Noëma

3



17 Periodo 6°

Climax 1

Noëma

De - ja la rús - ti - ca más - ca - ra, to - ma po - lí - ti - ca

De - ja la rús - ti - ca más - ca - ra, to - ma po - lí - ti - ca

De - ja la rús - ti - ca más - ca - ra, to - ma po - lí - ti - ca

Climax 2

22

[b]

brú - ju - la ya to - do rue - do sees - drú - ju - la de cuan - tas ve - ces seen

brú - ju - la ya to - do rue - do sees - drú - ju - la de cuan - tas ve - ces seen

brú - ju - la ya to - do rue - do sees - drú - ju - la de cuan - tas ve - ces seen

28

Periodo 7<sup>o</sup>  
Noëma

Hypotyposis

Fuga realis

Circulatio

oi - gan, oi - gan lo queha can - ta - do,  
 oi - gan, oi - gan lo queha can - ta - do,  
 oi - gan, oi - gan lo queha can - ta - do,

já - ca - ra,  
 já - ca - ra,  
 já - ca - ra,

34

Fuga realis

Fauxbourdon

Climax ...

Parembola

des - pun - tan - do - deen - ten -  
 tan - do - deen - ten - di - do, des - pun - tan - do - deen - ten -  
 des - pun - tan - do - deen - ten - di - do, deen - ten -

40

Fauxbourdon

Periodo 8º

Noëma

di - do, al pas - tor - ci - co ga - rri - do, el za - ga - le - jo cha - pa - do.

di - do al pas - tor - ci - co ga - rri - do, el za - ga - le - jo cha - pa - do.

di - do, al pas - tor - ci - co ga - rri - do, el za - ga - le - jo cha - pa - do.

47

Periodo 9º

Noëma

Ca - lle lo bé - li - co, ce - se lo já - ca - ro, can - ten ar -

Ca - lle lo bé - li - co, ce - se lo já - ca - ro, can - ten ar -

Ca - lle lo bé - li - co, ce - se lo já - ca - ro, can - ten ar -

52

Periodo 10<sup>o</sup>  
Noëma

ha - gan los cé - fi - ros en - tre los

Pathopoeia

ha - gan los cé - fi - ros en - tre los

Pathopoeia

ha - gan los cé - fi - ros en - tre los

Pathopoeia

mó - ni - cos mú - si - cos pá - ja - ros, (Mutatio toni)

mó - ni - cos mú - si - cos pá - ja - ros,

Pathopoeia

mó - ni - cos mú - si - cos pá - ja - ros,

58

(Mutatio toni)

á - la - mos, aun rey pa - cí - fi - co, lí - ri - cos cán - ti - cos,

Pathopoeia

á - la - mos, aun rey pa - cí - fi - co, lí - ri - cos cán - ti - cos,

Pathopoeia

á - la - mos, aun rey pa - cí - fi - co, lí - ri - cos cán - ti - cos,

63

Palilogia Climax ...

ha - gan los cé - fi - ros en - tre los

Anaphora [ # ]

ha - gan los cé - fi - ros

Anaphora Climax ...

ha - gan los cé - fi - ros en - tre los

Periodo 11º EPÍLOGO

Anaphora [ # ]

ha - gan los cé - fi - ros, en - tre los á - la - mos, ha - gan los

ha - gan los cé - fi - ros, en - tre los á - la - mos, ha - gan los

Pathopoeia

ha - gan los cé - fi - ros, en - tre los á - la - mos, ha - gan los

Climax ...

68

Palilogia Climax ...

á - la - mos, ha - gan los cé - fi - ros en - tre los

Climax ... [ b ] [ b ]

en - tre los á - la - mos, ha - gan los cé - fi - ros,

á - la - mos, ha - gan los cé - fi - ros en - tre los á - la - mos,

Anaphora [ b ]

cé - fi - ros, en - tre los á - la - mos, aun rey pa - cí - fi - co,

[ b ]

cé - fi - ros, en - tre los á - la - mos, en - tre los á - la - mos,

Climax ... Anaphora

cé - fi - ros, en - tre los á - la - mos, en - tre los á - la - mos,

Climax ...



83

Climax ...

Climax ...

lí - ri - cos lí - ri - cos cán - ti - cos, aun rey pa -  
 cí - fi - co, lí - ri - cos cán - ti - cos, lí - ri - cos cán - ti - cos,  
 lí - ri - cos cán - ti - cos, cán - ti - cos,  
 lí - ri - cos cán - ti - cos, aun rey pa - cí - fi - co, lí - ri - cos  
 cán - ti - cos, aun rey pa - cí - fi - co,  
 cí - fi - co, lí - ri - cos cán - ti - cos, aun rey pa - cí - fi - co,

88

Auxesis

Hypotyposis

Mutatio toni

[Fine]

cí - fi - co, lí - ri - cos cán - - - ti - cos,  
 lí - ri - cos cán - ti - cos, cán - - - ti - cos,  
 aun rey pa - cí - fi - co, lí - ri - cos cán - ti - cos,  
 cán - - - ti - - - cos,  
 lí - ri - cos cán - ti - cos, cán - - - ti - - - cos,  
 lí - ri - cos cán - - - - - ti - - - cos,

Periodo 12°

Coplas a 3  
[Coro I]

Noëma

94

[Tiple]

1. Ca - lle lo bé - li - co, ce - se lo já - ca - ro,  
3. Hu - mil - des cés - pe - des dejn - cul - to pá - ra - mo,  
5. Tá - la - mo pér - si - co de - jay pi - ná - cu - lo  
7. Lo cli - ma - té - ri - co deA - dán mi - rá - mos - lo  
9. Vir - tu - des só - li - das de - jen es - cán - da - los,  
11. Flo - ri - dos vis - tan - se del mir - toal plá - ta - no

[Alto]

1. Ca - lle lo bé - li - co, ce - se lo já - ca - ro,  
3. Hu - mil - des cés - pe - des dejn - cul - to pá - ra - mo,  
5. Tá - la - mo pér - si - co de - jay pi - ná - cu - lo  
7. Lo cli - ma - té - ri - co deA - dán mi - rá - mos - lo  
9. Vir - tu - des só - li - das de - jen es - cán - da - los,  
11. Flo - ri - dos vis - tan - se del mir - toal plá - ta - no

[Tenor]

1. Ca - lle lo bé - li - co, ce - se lo já - ca - ro,  
3. Hu - mil - des cés - pe - des dejn - cul - to pá - ra - mo,  
5. Tá - la - mo pér - si - co de - jay pi - ná - cu - lo  
7. Lo cli - ma - té - ri - co deA - dán mi - rá - mos - lo  
9. Vir - tu - des só - li - das de - jen es - cán - da - los,  
11. Flo - ri - dos vis - tan - se del mir - toal plá - ta - no

Climax

98

Climax

que lo pa - cí - fi - co, só - loes lo prác - ti - co.  
de dul - ces mú - si - cas son fie - les ár - bi - tros.  
del glo - boes - fé - ri - co em - pí - reoy má - xi - mo.  
ya más be - né - vo - lo, ya me - nos trá - gi - co.  
gus - tos qui - mé - ri - cos si no fan - tás - ti - cos.  
to - dos los ár - bo - les del sur al Ár - ti - co.

que lo pa - cí - fi - co, só - loes lo prác - ti - co.  
de dul - ces mú - si - cas son fie - les ár - bi - tros.  
del glo - boes - fé - ri - co em - pí - reoy má - xi - mo.  
ya más be - né - vo - lo, ya me - nos trá - gi - co.  
gus - tos qui - mé - ri - cos si no fan - tás - ti - cos.  
to - dos los ár - bo - les del sur al Ár - ti - co.

que lo pa - cí - fi - co, só - loes lo prác - ti - co.  
de dul - ces mú - si - cas son fie - les ár - bi - tros.  
del glo - boes - fé - ri - co em - pí - reoy má - xi - mo.  
ya más be - né - vo - lo, ya me - nos trá - gi - co.  
gus - tos qui - mé - ri - cos si no fan - tás - ti - cos.  
to - dos los ár - bo - les del sur al Ár - ti - co.

Periodo 13° [Coro II] Climax

Noëma

102

[Alto]

2.Co - ros an - gé - li - cos, to - nos se - rá - fi - cos,  
 4.Per - las a - mé - ri - cas llo - ran sus pár - pa - dos,  
 6.Bus - ca bu - có - lí - cos pas - to - res cán - di - dos,  
 8.Sin ar - te qui - mi - ca yael co - lor pá - li - do  
 10.Sue - nen los cé - fi - ros en - tre los á - la - mos,  
 12.Can - ten an - gé - li - cos ci - ñen - doel tá - la - mo

[Tenor]

2.Co - ros an - gé - li - cos, to - nos se - rá - fi - cos,  
 4.Per - las a - mé - ri - cas llo - ran sus pár - pa - dos,  
 6.Bus - ca bu - có - lí - cos pas - to - res cán - di - dos,  
 8.Sin ar - te qui - mi - ca yael co - lor pá - li - do  
 10.Sue - nen los cé - fi - ros en - tre los á - la - mos,  
 12.Can - ten an - gé - li - cos ci - ñen - doel tá - la - mo

[Bajo]

2.Co - ros an - gé - li - cos, to - nos se - rá - fi - cos,  
 4.Per - las a - mé - ri - cas llo - ran sus pár - pa - dos,  
 6.Bus - ca bu - có - lí - cos pas - to - res cán - di - dos,  
 8.Sin ar - te qui - mi - ca yael co - lor pá - li - do  
 10.Sue - nen los cé - fi - ros en - tre los á - la - mos,  
 12.Can - ten an - gé - li - cos ci - ñen - doel tá - la - mo

Climax

Climax [Dal  $\frac{8}{8}$  D.C. al Fine]

106

le can - tan mé - tri - cos ya - plau - sos sá - fi - cos.  
 cris - ta - les lí - qui - dos sí no ca - rám - ba - nos.  
 za - ga - les rús - ti - cos, un Dios mag - ná - ni - mo.  
 de pa - jas dé - bi - les es o - roa - rá - bi - go.  
 e - cos ar - mó - ni - cos, plec - tros je - rár - qui - cos.  
 ro - man - ces bí - bli - cos al ni - ño cán - di - do.

le can - tan mé - tri - cos ya - plau - sos sá - fi - cos.  
 cris - ta - les lí - qui - dos sí no ca - rám - ba - nos.  
 za - ga - les rús - ti - cos, un Dios mag - ná - ni - mo.  
 de pa - jas dé - bi - les es o - roa - rá - bi - go.  
 e - cos ar - mó - ni - cos, plec - tros je - rár - qui - cos.  
 ro - man - ces bí - bli - cos al ni - ño cán - di - do.

Climax

### 10.3.1. Análisis retórico

Análisis del villancico III, “No hay zagal como Gilillo”	
Modo de la pieza	Protus auténtico
Ámbito	Desde FF hasta eeb
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Primera, segunda y tercera especie
Cualidad	Hexacordo blando
Periodos (letra)	1º: No hay zagal como Gilillo 2º: que de uno y otro tonillo... 3º: y al niño hermoso le divierte... 4º: a docenas y a millares 5º: y en esta noche gentil... 6º: deja la rústica máscara... 7º: ¡oigan, oigan lo que ha cantado!, 8º: al pastorcico garrido, el zagalejo... 9º: Calle lo bélico, cese lo jácaro... 10º: hagan los céfiros, entre los álamos... 11º: hagan los céfiros, entre los álamos... 12º: coplas impares. 13º: coplas pares.
Figuras por periodo	1º: <i>anaphora</i> ; 2º: <i>noëma, anabasis</i> ; 3º: <i>noëma, circulatio</i> ; 4º: <i>fuga realis</i> ; 5º: <i>aposiopesis, noëma</i> ; 6º: <i>noëma, climax</i> ; 7º: <i>noëma, hypotyposis, fuga realis, circulatio, climax, parembole, fauxbourdon</i> ; 8º: <i>noëma</i> ; 9º: <i>noëma, climax, pathopoeia, mutatio toni</i> ; 10º: <i>noëma, pathopoeia, mutatio toni</i> ; 11º: <i>anaphora, pathopoeia, palillogia, climax, auxesis, hypotyposis, mutatio toni</i> ; 12º: <i>noëma, climax</i> y 13º: <i>noëma y climax</i> .

Al igual que la jácara, el modo de este villancico es un protus auténtico transportado. El Bb ya señala el tipo de hexacordo (blando). La polifonía ocurre básicamente en contrapunto de la primera especie, de la segunda y de la tercera (cuatro contra uno, véase la imagen 20)

Imagen 20: compases 38 al 40 del primer coro (tiple, alto y tenor) del estribillo del villancico III, “No hay zagal como Gilillo”

Llama la atención que, siendo este el villancico de los esdrújulos, cuyos dáctilos están muy marcados de principio a fin, del compás 34 al 40 la música se mueva no

silábicamente sino por melismas, como se aprecia en la imagen citada. Funciona como un elemento que aporta diversidad y contraste al marcado ritmo del estribillo y las coplas (todas esdrújulas y escritas en dáctilos en su mayoría). Además que marca la diferencia que ya habíamos señalado en el capítulo precedente en cuanto al cambio de sujeto en la letra (los esdrújulos indican la presencia o el canto de Gilillo, mientras que el resto es descrito, o así lo pareciera, por un sujeto diferente)

El ámbito de este villancico también está mucho más homogéneo. Las voces sobrepasan el límite en alguna que otra ocasión (véase la imagen 21) y sin que esto tenga alguna relación con el texto

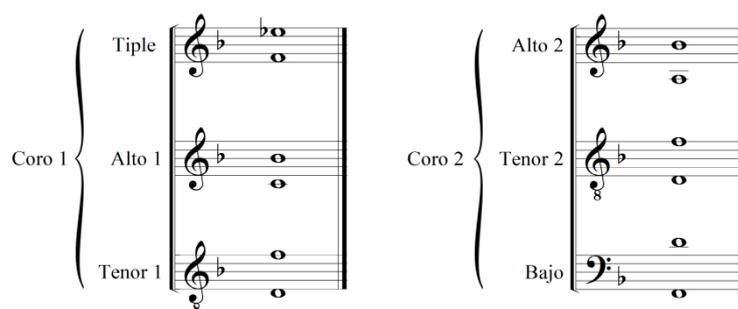


Imagen 21: ámbito de las voces en el estribillo del villancico III, “No hay zagal como Gilillo”.

El exordio de este villancico vuelve a presentarnos la *anaphora*<sup>77</sup> (figura imitativa) como figura de apertura, aunque por sólo tres compases: el coro I elabora una cadencia para, inmediatamente dar entrada, en el mismo coro, al segundo periodo, que se desarrolla en un *noëma*. En el segundo periodo llama la atención una *anabasis*, una “línea melódica ascendente”<sup>78</sup> que aparece sobre la palabra “glorioso”, y que, evidentemente, realza el término. El siguiente periodo inicia con un *noëma* también, y sobre la palabra “cantares” hay un *circulatio*, un giro musical derivado de la bordadura<sup>79</sup>. Podemos interpretar que el giro que hacen las notas (que además crean un melisma sobre el texto “cantares”) en cierto modo describe la palabra misma. El cuarto periodo presenta una *fuga realis* sobre “a docenas y a millares”, la imitación fugada podríamos entenderla como la multitud de cantos que entran uno a uno. Sin embargo, un silencio súbito sobre las voces (*aposiopesis*) da entrada al siguiente periodo, que se desarrolla en un *noëma* sobre el texto “y en esta noche gentil”, noche que encuentra su expresión en la calma de la homorritmia. Luego viene el sexto periodo, en el que hay un

<sup>77</sup> No puede ser *fuga realis*, porque el tenor entra en paralelo con el tiple, manteniendo una relación de tercera, y para que haya *fuga realis*, todas las voces deben hacer la imitación, de manera fugada.

<sup>78</sup> López Cano (2000:152).

<sup>79</sup> El *circulatio* es una “línea melódica que oscila alrededor de una nota”, López Cano (2000:153).

cambio de métrica, pues aparecen los dáctilos, del canto esdrújulo de Gilillo, quien abandona la “rústica máscara” y “a todo ruedo se esdrújula,/ de cuantas veces se enjácara”. Vemos pues que el inicio del estribillo en compás binario tiene también el fin de marcar el contraste con los esdrújulos en tiempo ternario (así como los melismas que ya señaláramos). Gilillo es presentado como un entendido en la materia, quien se ha estado pasando por villano, hasta que sale a demostrar su habilidad en el canto “nos llena el portal glorioso,/ y al niño hermoso divierte con cantares”. Tras una primera interrupción en su canto, el coro interviene, asombrado: “miren lo que ha cantado, despuntado de entendido”, en ese momento (estamos ya en el periodo 7) el coro realiza los melismas que ya indicáramos anteriormente y que pueden significar, entre las diversas lecturas que podemos hacer (debido a la cantidad de figuras retóricas que hay en tan poco espacio), una manera de describir la palabra misma, en melismas y en figuras cortas: “despuntando”<sup>80</sup>. Pero retomemos ese fragmento, porque hay mucho que comentar en él, véase la imagen 22:

Imagen 22: compases del 35 al 40 del coro I (tiple, alto y tenor) del estribillo del villancico III, “No hay zagal como Gilillo”.

Sorprende la imbricación de figuras que hay en apenas seis compases y sobre sólo una palabra. Lo principal es entender que el fragmento se desarrolla por imitaciones. Así, la *fuga realis* es la figura principal a señalar; la siguiente bien podría ser el *climax*, pues tras las imitaciones, las voces permanecen repitiendo el mismo esquema, transportado un tono hacia abajo cada vez. La siguiente figura por reconocer es una que surge por el efecto de la fuga: la *parembola*. Burmeister (1993:177-179) la define como lo que “ocurre cuando al principio de una pieza dos o más voces llevan el sujeto de la fuga, y otra voz se mezcla, procediendo junto a ellas sin contribuir en nada

<sup>80</sup> Según la RAE, despuntar tiene dos acepciones: “manifestar agudeza e ingenio” y “adelantarse, descollar”. En ambos casos se trata de algo que resalta.

pertinente al proceso de la fuga. Simplemente llena espacios vacíos en las consonancias mientras las otras voces llevan la fuga”<sup>81</sup>. Es en lo que deviene el alto cuando tenor y tiple comparten el material. Y, finalmente, el *fauxbourdon*, que se genera producto de las consonancias en el tiempo fuerte del compás 38 en adelante. Ahora bien, lo que podemos decir de todo esto es muy poco, pues es muy poco el espacio en que ocurre y apenas sobre una palabra. ¿Cuál es la justificación retórica de aplicar un *fauxbourdon*, una *fuga realis* y un *parembole* sobre la palabra “despuntando”? Estamos frente a una sobrecarga retórica, donde son más los recursos que se usan para decir algo, o para reforzar lo dicho, que lo que se está diciendo en sí.

En el periodo siguiente (8 y 9) volvemos al canto rítmico, en dáctilos, silábico y esdrújulo. En el periodo 10 encontramos el uso de *pathopoeia* (aunque sin una razón clara) y de la tercera de picardía en las cláusulas que cierran cada periodo. Ya en el epílogo vemos que las figuras más utilizadas son el *climax*, la *palillogia*, la *anaphora*, todas figuras de repetición, y vemos varias razones del porqué de esas figuras. Una de ellas es que el epílogo es el más extenso de todos los del ciclo de villancicos (unos treinta compases, aproximadamente), a que el texto, breve<sup>82</sup> y compuesto de esdrújulos se canta en dáctilos (eso equivale a una palabra por modo rítmico), de manera que, entre las repeticiones del texto y la cantidad de voces en juego (los dos coros) se genera una serie de imitaciones que casi podríamos comparar al eco (en tanto figura retórica en la poesía<sup>83</sup>). El estribillo finaliza con una cláusula sobre la que reconocimos las siguientes figuras: *auxesis*, pues las voces se desenvuelven formando las armonías sobre G-D-G-D, etc.; asimismo, apreciamos el uso de la *hypotyposis*, pues la cláusula que cierra el villancico ocurre en la frase “líricos cánticos”, en cierta manera, el cierre cadencioso nos hace ver la afinidad entre letra y música en ese momento en particular.

Las coplas, al igual que en los villancicos anteriores, están constituidas por *noëmas*. Aunque en este caso es necesario añadir la figura de *climax*, pues los esdrújulos del texto son el verdadero *tour de force* del villancico, nos inclinamos a pensar que Padilla encontró en la figura del *climax* (repetición en otro tono), por no mencionar el dáctilo una manera de enfatizar la sonoridad de los esdrújulos.

---

<sup>81</sup> *Occurs when at the beginning of the piece two or more voices carry on the subject at the fugue, and another voice is mingled that proceeds alongside them without contributing anything pertinent to the nature or process of fugue. It merely fills vacant spaces in the consonances while those other voice carry on the fugue.* La traducción es nuestra.

<sup>82</sup> “Hagan los céfiros, entre los álamos, a un rey pacífico, líricos cánticos”, reza el estribillo.

<sup>83</sup> Consúltese Paz (1982:83).

10.4. Análisis gráfico del villancico IV, “Pues el cielo se viene a la choza”

Pues el cielo se viene a la choza

Estrillo a 3 y a 6  
 Juan Gutiérrez de Padilla

Transcripción: Nelson Hurtado

Periodo 1° EXORDIO

Noëma

[Coro I]

[Tiple]   
 Pues el cie - lo se vie - nea la cho - za, an - de,

[Alto]   
 Pues el cie - lo se vie - nea la cho - za, an - de,

[Tenor]   
 Pues el cie - lo se vie - nea la cho - za, an - de,

[Coro II]

[Alto]

[Tenor]

[Bajo]

5

Mutatio toni

an - de la lo - sa,

an - de la lo - sa,

an - de la lo - sa,

Periodo 2° CUERPO DE LA PIEZA

Anaploke

pues el ni - ño ri - sue - ño nos mi - ra,

pues el ni - ño ri - sue - ño nos mi - ra,

pues el ni - ño ri - sue - ño nos mi - ra,

11

Periodo 3°  
Palilogia Anaploke

pues loe - ter - no pa - de - ce mu -  
pues loe - ter - no pa - de - ce mu -  
pues loe - ter - no pa - de - ce mu -

an - de, an - de la gi - ra,  
an - de, an - de la gi - ra,  
an - de, an - de la gi - ra,

17

Mutatio toni

Periodo 4°  
Anadiplosis Noëma

dan - za, an - de, an - de la dan - za,  
dan - za, an - de, an - de la dan - za,  
dan - za, an - de, an - de la dan - za,

an - de, an - de la  
an - de, an - de la  
an - de, an - de la

23 Anaploke [#]

an - de, an - de la dan - za,  
 an - de, an - de la dan - za,  
 an - de, an - de la dan - za, Periodo 5º  
 dan - za, la dan - - - za, Noëma trai - gael al - cal - de Chis - pi - lla,  
 dan - za, an - de la dan - za, trai - gael al - cal - de Chis - pi - lla,  
 dan - za, an - de la dan - za, trai - gael al - cal - de Chis - pi - lla,

29 Periodo 6º  
Noëma

y las se -  
 y las se -  
 y las se -  
 los gi - gan - tes de la vi - lla,  
 los gi - gan - tes de la vi - lla,  
 los gi - gan - tes de la vi - lla,

35

rra - nas, la dan - za de las gi - ta - nas,

rra - nas, la dan - za de las gi - ta - nas,

rra - nas, la dan - za de las gi - ta - nas, **Periodo 7º**

**Noëma**

y trai - gaAn - tón los dan - zan - tes

y trai - gaAn - tón los dan - zan - tes

y trai - gaAn - tón los dan - zan - tes

42

**Periodo 8º**

**Noëma** [h]

**Anabasis**

y los Be - ni - tos se trae - rán los ca - ba -

y los Be - ni - tos se trae - rán los ca - ba -

y los Be - ni - tos se trae - rán los ca - ba -

deAl - cor - cón,

**Mutatio toni**

deAl - cor - cón,

deAl - cor - cón,

49

lli - tos,

lli - tos,

lli - tos,

Periodo 9º

Noëma

y los ba - rra - das, la dan - za de las es - pa - das, y

y los ba - rra - das, la dan - za de las es - pa - das, y

y los ba - rra - das, la dan - za de las es - pa - das, y

56

to - que Gil el tam - bo - ril, y ven - ga de la Zar - zue - la la

to - que Gil el tam - bo - ril, y ven - ga de la Zar - zue - la la

to - que Gil el tam - bo - ril, y ven - ga de la Zar - zue - la la

63

cas - ta - ñue - la, y de Ba - ra - jas las so - na - jas,

cas - ta - ñue - la, y de Ba - ra - jas las so - na - jas,

cas - ta - ñue - la, y de Ba - ra - jas las so - na - jas,

69

Periodo 10<sup>o</sup>

Noëma

y pues to-dos seha-cen ra-jas, por el Ni-ño de Be - lén, no - so - tros tam - bién en

y pues to-dos seha-cen ra-jas, por el Ni-ño de Be - lén, no - so - tros tam - bién en

y pues to-dos seha-cen ra-jas, por el Ni-ño de Be - lén, no - so - tros tam - bién en

Aposiopesis

75

ca - da mu - dan - za, yan - de la dan - za, yan - de la lo - sa, [#]

ca - da mu - dan - za, yan - de la dan - za, yan - de la lo - sa,

ca - da mu - dan - za, yan - de la dan - za, yan - de la lo - sa,

81

Fuga realis 2

yan - de la dan - za, yan - de la

Fuga realis 2

yan - de la dan - za, yan - de la lo - sa,

Periodo 11°

Fuga realis 1

yan - de la lo - sa, yan - de la gi - ra,

Fuga realis 2

yan - de la dan - za, an - de, yan - de la lo - sa,

Fuga realis 1

yan - de la dan - za, yan - de la lo - sa, yan - de la gi - ra,

Fuga realis 2

yan - de la dan - za, yan - de la lo - sa, yan - de la gi - ra,

87

lo - sa, an - de, yan - de la gi - ra, an - de, an - de, yan - de la gi - ra, yan - de la gi - ra, Ta - ra - ri - ra, no tie - neel yan - de la gi - ra, yan - de la gi - ra, Ta - ra - ri - ra,

Mutatio toni

Fuga realis 1

Fuga realis 2

Periodo 12°

Climax

Fuga realis

93

ri - ra, no tie - neel Rey tal vi - da, Rey tal vi - da, no tie - neel Rey tal vi - da, no tie - neel Rey tal vi - da, tal vi - da,

Periodo 13°

Fuga realis

99 *Fuga realis*

Ta - ra - ri - ra, no tie - neel Rey tal vi - da, no tie - neel

ri - ra, no tie - neel Rey tal vi - da, Ta - ra - ri - ra,

ri - ra, no tie - neel Rey tal vi - da, no

Ta - ra - ri - ra, no tie - neel

Ta - ra - ri - ra, no tie - neel Rey tal

Ta - ra - ri - ra, no tie - neel

105 [Fine]

Rey tal vi - da, no tie - neel Rey tal vi - da, vi - - - da.

no tie - neel Rey tal vi - da, no tie - neel Rey tal vi - - - da.

no tie - neel Rey tal vi - da, no tie - neel Rey tal vi - da.

Rey tal vi - da, tal vi - da, tal vi - da.

vi - da, no tie - neel Rey tal vi - da, tal vi - da.

Rey tal vi - da, no tie - neel Rey tal vi - - - da.

*Mutatio toni*

Coplas a 3  
[Coro I]

Periodo 14°

114 Noëma

Tiple

1. Cál-cen - se plu - mas los pies, y to - da dan - za sea - lis - te,  
noës me - nos flo - ri - do mes, es - te di - ciem - bre queel ma - yo,

3. La gi - ta - na tra - ve - su - ra bai - ló ves - ti - da deãr - mi - ño,  
ce - le - bra - ron laher - mo - su - ra deu - na lu - na siem - pre lle - na,

5. La dan - za de las es - pa - das muy pre - cia - da de li - ge - ra  
vol - vió con más so - se - ga - das ar - mas ca - da cual za - gal

Alto

1. Cál-cen - se plu - mas los pies, y to - da dan - za sea - lis - te,  
noës me - nos flo - ri - do mes, es - te di - ciem - bre queel ma - yo,

3. La gi - ta - na tra - ve - su - ra bai - ló ves - ti - da deãr - mi - ño,  
ce - le - bra - ron laher - mo - su - ra deu - na lu - na siem - pre lle - na,

5. La dan - za de las es - pa - das muy pre - cia - da de li - ge - ra  
vol - vió con más so - se - ga - das ar - mas ca - da cual za - gal

Tenor

1. Cál-cen - se plu - mas los pies, y to - da dan - za sea - lis - te,  
noës me - nos flo - ri - do mes, es - te di - ciem - bre queel ma - yo,

3. La gi - ta - na tra - ve - su - ra bai - ló ves - ti - da deãr - mi - ño,  
ce - le - bra - ron laher - mo - su - ra deu - na lu - na siem - pre lle - na,

5. La dan - za de las es - pa - das muy pre - cia - da de li - ge - ra  
vol - vió con más so - se - ga - das ar - mas ca - da cual za - gal

120

I vez II vez

queaun - que noës el Cor - pus Chris - te, el Chris - te del Cor - pus es, ———  
des - nu - deel za - gal el sa - yo, pues hoy el in - vier - noëx - - - pi - ra.

y por las ra - yas del ni - ño nos di - jo nues - tra ven - tu - ra,  
con quien son por lo mo - re - na los ra - yos del sol men - - - ti - ra.

lle - nó de pol - vo - laes - fe - ra yel bai - le de cu - chi - lla - das,  
por - que la paz del pör - tal hi - zó de la es - pa - da li - ra.

queaun - que noës el Cor - pus Chris - te, el Chris - te del Cor - pus es, ———  
des - nu - deel za - gal el sa - yo, pues hoy el in - vier - noëx - - - pi - ra.

y por las ra - yas del ni - ño nos di - jo nues - tra ven - tu - ra,  
con quien son por lo mo - re - na los ra - yos del sol men - - - ti - ra.

lle - nó de pol - vo - laes - fe - ra yel bai - le de cu - chi - lla - das,  
por - que la paz del pör - tal hi - zó de la es - pa - da li - ra.

queaun - que noës el Cor - pus Chris - te, el Chris - te del Cor - pus es, ———  
des - nu - deel za - gal el sa - yo, pues hoy el in - vier - noëx - - - pi - ra.

y por las ra - yas del ni - ño nos di - jo nues - tra ven - tu - ra,  
con quien son por lo mo - re - na los ra - yos del sol men - - - ti - ra.

lle - nó de pol - vo - laes - fe - ra yel bai - le de cu - chi - lla - das,  
por - que la paz del pör - tal hi - zó de la es - pa - da li - ra.

[Coro I]

127 Período 15º Fuga realis

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal vi - da, no - tie-neel Rey tal

Fuga realis Fuga realis

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal vi - da, ta - ra - ri - ra, no - tie-neel

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal vi - da, no

[Coro II]

Fuga realis

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal

Fuga realis

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal vi -

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal

[a las Coplas pares]

135

vi - da, no - tie-neel Rey tal vi - da, vi - da.

Rey tal vi - da, no - tie-neel Rey tal vi - da.

no - tie-neel Rey tal vi - da, no - tie-neel Rey tal vi - da.

vi - da, tal vi - da, tal vi - da.

da, no - tie-neel Rey tal vi - da, tal vi - da.

vi - da, no - tie-neel Rey tal vi - da.

Mutatio toni

Coplas a 3  
[Coro II]

Periodo 15°

143 Noëma

Alto

2.En - tra - ron los gi - gan - to - nes, que - re - llo - sos y co - rri - dos,  
a sus sen - ti - das ra - zo - nes, di - jo Bras quees es - tu - dian - te,

4.Al - cor - cón de sus o - lle - ros hi - zo - na dan - za de cuen ta,  
yu - no de los fo - ras - te - ros di - jo co - moun Sa - lo - món: \_\_\_\_\_

6.Los ca - ba - lli - tos en dan - za en - tra - ron en sus cor - ve - tas,  
al buey del por - tal en chan - za u - no dee - llos le pi - có, \_\_\_\_\_

Tenor

2.En - tra - ron los gi - gan - to - nes, que - re - llo - sos y co - rri - dos,  
a sus sen - ti - das ra - zo - nes, di - jo Bras quees es - tu - dian - te,

4.Al - cor - cón de sus o - lle - ros hi - zo - na dan - za de cuen ta,  
yu - no de los fo - ras - te - ros di - jo co - moun Sa - lo - món: \_\_\_\_\_

6.Los ca - ba - lli - tos en dan - za en - tra - ron en sus cor - ve - tas,  
al buey del por - tal en chan - za u - no dee - llos le pi - có, \_\_\_\_\_

Bajo

2.En - tra - ron los gi - gan - to - nes, que - re - llo - sos y co - rri - dos,  
a sus sen - ti - das ra - zo - nes, di - jo Bras quees es - tu - dian - te,

4.Al - cor - cón de sus o - lle - ros hi - zo - na dan - za de cuen ta,  
yu - no de los fo - ras - te - ros di - jo co - moun Sa - lo - món: \_\_\_\_\_

6.Los ca - ba - lli - tos en dan - za en - tra - ron en sus cor - ve - tas,  
al buey del por - tal en chan - za u - no dee - llos le pi - có, \_\_\_\_\_

153

I vez II vez

queaun - que los ven tan cre - ci - dos, no les han pues - to cal - zo - nes.  
tam - bién el ni - ños gi - gan - te, y tier - na fa - ja le gi - ra.

y qui - so po - ner en ven - ta del in - fan - te los pu - che - ros,  
nues - tro ba - rro de Al - cor - cón a ser de cris - tal ya as - - pi - ra.

e - llos i - ban con so - le - tas y los ji - ne - tes con lan - zas  
yel al dan - zan - te sa - có de ca - da gol - pe u - na ti - ra

queaun - que los ven tan cre - ci - dos, no les han pues - to cal - zo - nes.  
tam - bién el ni - ños gi - gan - te, y tier - na fa - ja le gi - ra.

y qui - so po - ner en ven - ta del in - fan - te los pu - che - ros,  
nues - tro ba - rro de Al - cor - cón a ser de cris - tal ya as - - pi - ra.

e - llos i - ban con so - le - tas y los ji - ne - tes con lan - zas  
yel al dan - zan - te sa - có de ca - da gol - pe u - na ti - ra

[Coro I]

161 Período 17º EPILOGO Fuga realis

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal vi - da, no - tie-neel Rey tal

Fuga realis Fuga realis

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal vi - da, ta - ra - ri - ra, no - tie-neel

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal vi - da, no

[Coro II]

Fuga realis

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal

Fuga realis

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal vi -

Ta - ra - ri - ra, no tie-neel Rey tal

169 [Fine]

vi - da, no - tie-neel Rey tal vi - da, vi - da.

Rey tal vi - da, no - tie-neel Rey tal vi - da.

no - tie-neel Rey tal vi - da, ñ - tie-neel Rey tal vi - da.

vi - da, tal vi - da, tal vi - da. (Mutatio toni)

da, no - tie-neel Rey tal vi - da, tal vi - da.

vi - da, no - tie-neel Rey tal vi - da.

## 10.4.1. Análisis retórico

Análisis del villancico IV, “Pues el cielo se viene a la choza”	
Modo de la pieza	Protus auténtico
Ámbito	Desde GG hasta ff
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Primera y segunda especie
Cualidad	hexacordo natural y blando
Periodos (letra)	1º: Pues el cielo se viene a la choza... 2º: pues el niño risueño nos mira... 3º: pues lo Eterno padece mudanza... 4º: ande, ande la danza, 5º: traiga el alcalde Chispilla... 6º: y las serranas, la danza... 7º: y traiga Antón los danzantes... 8º: y los Benitos se traerán los caballitos, 9º: y los barradas, la danza... 10º: y pues todos se hacen rajás... 11º: y ande la danza, y ande la loza... 12º: Tararira, tararira, no tiene el rey... 13º: Tararira, tararira, no tiene el rey... 14º: coplas impares. 15º: Tararira, tararira, no tiene el rey... 16º: coplas pares. 17º: Tararira, tararira, no tiene el rey.
Figuras por periodo	1º: <i>noëma, mutatio toni</i> ; 2º: <i>anaploke</i> ; 3º: <i>palillogia, anaploke, mutatio toni</i> ; 4º: <i>anadiplosis, noëma, anaploke</i> ; 5º: <i>noëma</i> ; 6º: <i>noëma</i> ; 7º: <i>noëma, mutatio toni</i> ; 8º: <i>noëma, anabasis</i> ; 9º: <i>noëma, aposiopesis</i> ; 10º: <i>noëma</i> ; 11º: <i>fuga realis, climax, mutatio toni</i> ; 12º: <i>fuga realis</i> ; 13º: <i>fuga realis, mutatio toni</i> ; 14º: <i>noëma, mutatio toni</i> ; 15º: <i>fuga realis, mutatio toni</i> ; 16º: <i>noëma, mutatio toni</i> y 17: <i>fuga realis y mutatio toni</i> .

El modo de este villancico es protus auténtico: la *finalis* es D, y el segundo coro entra en A. El ámbito de las voces es el siguiente:

The image displays two sets of musical staves representing the vocal ranges for Coro I and Coro II. Coro I consists of three parts: Tiple (Treble clef), Alto 1 (Treble clef), and Tenor 1 (Treble clef). Coro II consists of three parts: Alto 2 (Treble clef), Tenor 2 (Treble clef), and Bajo (Bass clef). Each staff shows a series of notes indicating the pitch contour of the voice part.

Imagen 23: ámbito del coro I y II del estribillo del villancico IV, “Pues el cielo se viene a la choza”.

En este caso la mayoría de las voces dibujan un registro más claro, aunque, hay algunas excepciones, como la del bajo, por ejemplo, que no sólo baja un poco más allá de su ámbito, sino que además lo hace con bastante frecuencia. Al igual que en todos los villancicos anteriores (y con la sola salvedad de la jácara) tales licencias de las voces respecto a su ámbito no tienen ninguna relación con la retórica o con palabras de la letra de los villancicos hasta ahora estudiados.

El tipo de polifonía es plana durante casi todo el estribillo (y también en las coplas, evidentemente), siendo el contrapunto de primera especie el que rige en los primeros diez periodos del estribillo. Luego se aprecia el contrapunto de segunda especie en los periodos 11, 12 y 13 del estribillo.

Respecto a la cualidad del hexacordo, es natural exceptuando el periodo 12. Véase la imagen 24:

Imagen 24: compases del 88 al 93, del segundo coro (alto, tenor y bajo) del estribillo del villancico IV, "Pues el cielo se viene a la choza".

La Bb que se aprecia en estos compases evidencia un cambio en el hexacordo, en el resto de la partitura se aprecia el uso del B natural.

Una de las particularidades de este villancico que es necesario señalar, antes de analizarlo, es el hecho de que en éste en particular, es muy notorio un rasgo estilístico del compositor (que ya veníamos percibiendo): la escritura antifonal, es decir, el uso de dos coros para musicalizar un texto y, aún más, el constante intercambio entre un coro y el otro. ¿A qué necesidades responde este recurso estilístico? ¿Hay alguna estrategia retórica detrás de ello o sólo es parte del gusto y el oficio de componer? Veamos.

Sobre este villancico no hay mucho que se pueda decir, no obstante, la única observación tiene suficiente validez como para silenciar cualquier otro argumento. El lector agudo recordará que en el análisis realizado a la letra de este villancico en el primer capítulo se encontró una figura en particular que definía esa cualidad de este villancico de presentar temas y personajes que luego serían desarrollados uno a uno en las coplas, como si de un divertimento se tratase. La figura retórica (propia de la poesía y el análisis literario) que más se le aproxima es la expolición, que, si recordamos su definición era la siguiente: “repetir en el siguiente verso la misma idea que se ha expresado en el anterior, pero con palabras diferentes, constituyendo una imagen distinta pero de significado idéntico”<sup>84</sup>. El proceso que pasa a nivel musical es muy parecido a esta figura. Los primeros 10 periodos del estribillo están desarrollados de manera antifonal, encadenados por figuras de repetición de gran formato, que no de voces individuales (*anaploke*, *palillogia*, *anadiplosis*). Así, el *noëma* del periodo 2 es una repetición del *noëma* del periodo 1 (en distinta altura y coro), lo que es un *anaploke*; empero, el *noëma* del periodo 3 es una repetición del mismo coro inicial en la misma altura (*palillogia*), y es, asimismo, una repetición antifonal y transportada del segundo *noëma* (*anaploke*); el *noëma* del cuarto periodo es una *anadiplosis* del tercero (repetición del final de una frase al inicio de la siguiente). Podríamos seguir así comentando los movimientos y saltos que da el material melódico de un coro a otro (de hecho, son 9 en total, antes del periodo 11 donde ambos coros se funden en un solo fugato).

¿Acaso no podríamos comparar esta habilidad, o en todo caso este detalle de estilo de Padilla de presentar el villancico a doble coro con la introducción de personajes en la letra? Si reparamos en la distribución de los periodos, de acuerdo a la letra, se comprobará que cada personaje que presenta la letra es cantado por un coro distinto que, aunque es diferente, permanece, en cierto modo siendo lo mismo, gracias a las figuras retóricas de repetición que encadenan a los coros. Así, como reza la expolición, se presenta una imagen distinta pero con idéntico significado. Creemos que, en efecto, la intención del compositor es tal, ya cuando todos los personajes han “llegado”, el carácter antifonal del villancico se disuelve en una serie de imitaciones

---

<sup>84</sup> Ángel Romera, consultado en (<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/paralelismo-semntico-expolicion-o-conmoracion>).

fugadas sobre motivos cortos y un canturreo inocente en la letra: “tararira, tararira, no tiene el Rey tal vida”

Las coplas de este villancico se desarrollan en *noëmas* sin nada que observarles.

### 10.5. Análisis gráfico del villancico V, “¡Oíd, zagales, atentos!”

#### Oid zagales atentos

Romance a 3 y a 6

Juan Gutiérrez de Padilla

Transcripción: Nelson Hurtado

Periodo 1º EXORDIO

[Coro I] Aposiopesis Noëma Aposiopesis

[Tiple]

1. O - id za - ga - les a - ten - tos, queal to - no de  
 2. Por lo du - ro del es - ti - lo, no di - rán que

[Alto]

1. O - id za - ga - les a - ten - tos, queal to - no de  
 2. Por lo du - ro del es - ti - lo, no di - rán que

[Tenor]

1. - O - id za - ga - les a - ten - tos, queal to - no de  
 2. - Por lo du - ro del es - ti - lo, no di - rán que

3

Periodo 2º CUERPO DE LA PIEZA Fuga realis Climax

los mu-cha-chos, qui - sea-pu - rar pun - toy le - tra, yam - bos sa -  
 ti - ro can - tos, que son tier-nos co - moel a - gua, las se-gui-

los mu-cha-chos, qui - sea-pu - rar pun - toy le - tra, yam-bos sa - lie-ron a - gua -  
 ti - ro can - tos, que son tier-nos co - moel a - gua, las se-gui - di-llas deO-ga -

los mu-cha-chos, qui - sea-pu - rar pun - toy le - tra, yam-bos sa - lie-ron a - gua -  
 ti - ro can - tos, que son tier-nos co - moel a - gua, las se-gui - di-llas deO-ga -

8

Climax (Anabasis)

lie - ron a - gua - dos, yam - bos sa - lie - ron a - gua - - - dos.  
 di - llas deO-ga - - - ño, las se - gui - di - llas deO-ga - - - ño.

Fuga realis (Circulatio)

dos, yam - bos sa - lie - ron a - gua - - - dos.  
 ño, las se - gui - di - llas deO-ga - - - ño.

Fuga realis

dos, yam - bos sa - lie - ron a - gua - - - dos, a - gua - - - dos.  
 ño, las se - gui - di - llas deO-ga - - - ño, deO - ga - - - ño.

Estrillo a 3  
Solo con instrumentos a 3 y a 6

[Coro II] 13 Aposiopesis Noëma Pathopoeia

[Tiple] El za - gal queha na - ci - do per - las de - rra - ma,

[Alto] El za - gal queha na - ci - do per - las de - rra - ma,

[Bajo] El za - gal queha na - ci - do per - las de - rra - ma,

19 Aposiopesis Noëma Pathopoeia Noëma

a - gua va, que las llue-ven sus o - jos, que las llue-ven sus o - jos, sus o -

a - gua va, que las llue-ven sus o - jos, que las llue-ven sus o - jos, sus o -

a - gua va, que las llue-ven sus o - jos, sus o -

27 Noëma Pathopoeia Noëma Aposiopesis

jos, pe - roa ma - res las vier - te, dán - do - la a pa - jas,

jos pe - roa ma - res las vier - te, dán - do - la a pa - jas,

jos pe - roa ma - res las vier - te, dán - do - la a pa - jas,

33 Parrhesia Pathopoeia

a - gua, a - gua, a - - - gua va.

a - gua, a - gua, a - gua va.

1)

dán - do - la a pa - jas, a - - - gua va.

Resposión a 5

Periodo 8º EPÍLOGO  
Noëma

40

[Tiple I] El za - gal queha na - ci - do, per - las, per - las de - rra - ma, de -

[Tiple II] El za - gal queha na - ci - do, per - las de - rra - ma, de -

[Alto] El za - gal queha na - ci - do, per - las de - rra - ma, de -

[Tenor] Anaphora  
El za - gal queha na - ci - do, per - las de - rra - ma, de -

[Bajo]

46

rra - ma, per - las de - rra - ma, per - las de - rra - ma, per -

rra - ma, per - las de - rra - ma, per - las per -

rra - ma, per - las de - rra - ma, de -

rra - ma, per - las de - rra - ma, de - rra -

Anaphora  
El za - gal queha na - ci - do, per - las de - rra - ma, per -

52

Pathopoeia

las de - rra - ma, a - gua va, que las vier - ten sus o - jos, sus

Pathopoeia

las de - rra - ma, a - gua va, que las vier - ten sus o - jos, sus

rra - - - ma, a - gua va,

ma, a - gua va, que las llue - ven sus

Pathopoeia

las de - rra - ma, a - gua va,

58

Anaphora

Pathopoeia

o - jos, que las llue - ven sus o - jos,

Fuga realis

o - jos, que las llue - ven sus o - jos, pe - roa

Anaphora

Pathopoeia

que las llue - ven sus o - jos, sus o - jos,

Pathopoeia

Parembola

o - jos, o - - - jos, pe - roa

Pathopoeia

que las llue - ven sus o - - - jos, pe - roa

64

Fuga realis

pe - roa ma - res las vier - te, vier - te,

ma - res las vier - te, las vier - te, Palillogia

pe - roa ma - res las vier - te, las

pe - roa ma - res las vier - - - - te, pe - roa Palillogia

[4] ma - res las vier - te, vier - te, Fuga realis

pe - roa ma - res las vier - te,

Fuga realis

ma - res las vier - te, las vier - te, pe - roa

70

pe - roa ma - res las vier - te, dán - do - la, a pa - jas

vier - te, dán - do - la, a pa - jas

ma - res las vier - te, las vier - te, Climax 1

dán - do - la, dán - do - la, a pa -

las vier - te, dán - do - la, dán - do - la, a pa - jas

[4] Climax 2

ma - res las vier - te, las vier - te, Climax 2

dán - do - la, dán - do - la, a pa -

76

a - gua, a - gua, a - - - gua, dán - do - la,  
 a - - - gua, a - gua, a - gua, a - gua,  
 jas a - - - gua, a - - - gua,  
 dán - do - la, dán - do - la, a pa - jas a -  
 jas a - - - gua, a - - - gua,

81 [Fine]

a pa - jas a - gua, a - gua va.  
 dán - do - la, a pa - jas a - gua, a - gua va.  
 a - - - gua, a - - - gua, a - - - gua va.  
 gua, a - gua, a - - - gua, a - gua va.  
 a - - - gua, a - - - gua, a - - - gua va.

Coplas a 3

[Coro II] **Periodo 9º**

87 **Noëma**

[Tiple]

1. - Llo-reel sol y laau - ro - ra de - jen que rí - - -  
 3. - La se - gun - da per - so - na ba - - ja sin du - - -  
 5. - Si se pre - cia de fi - no ten - ga cui - da - - -  
 7. - U - na ma - dre queha si - do más que los o - - -

[Alto]

1. - Llo-reel sol y laau - ro - ra de - jen que rí - - -  
 3. - La se - gun - da per - so - na ba - - ja sin du - - -  
 5. - Si se pre - cia de fi - no ten - ga cui - da - - -  
 7. - U - na ma - dre queha si - do más que los o - - -

[Bajo]

1. - Llo-reel sol y laau - ro - ra de - jen que rí - - -  
 3. - La se - gun - da per - so - na ba - - ja sin du - - -  
 5. - Si se pre - cia de fi - no ten - ga cui - da - - -  
 7. - U - na ma - dre queha si - do más que los o - - -

92

a, a - gua va, de su bo - ca de per - - - las, quees - te  
 da, a - gua va, que se vier - te la glo - - - ria, pues el  
 dos, a - gua va, que sea - ne - ga de pe - - - nas, yes de -  
 ros, a - gua va, de la fuen - te de gra - - - cia, co - moaun

a, a - gua va, de su bo - ca de per - - - las, quees - te  
 da, a - gua va, que se vier - te la glo - - - ria, pues el  
 dos, a - gua va, que sea - ne - ga de pe - - - nas, yes de -  
 ros, a - gua va, de la fuen - te de gra - - - cia, co - moaun

a, a - gua va, \_\_\_\_\_ quees - te  
 da, a - gua va, \_\_\_\_\_ pues el  
 dos, a - gua va, \_\_\_\_\_ yes de -  
 ros, a - gua va, \_\_\_\_\_ co - moaun

97 Aposiopesis

llan - toha na - ci - do      dea - que - lla ri - sa.  
 cie - lohaa - cer - ta - do      de tres la u - na.  
 li - toen quien a - ma      te - ner des - can - so  
 ni - ño tan lin - do      pu - so de lo - do.

llan - toha na - ci - do      dea - que - lla ri - sa.  
 cie - lohaa - cer - ta - do      de tres la u - na.  
 li - toen quien a - ma      te - ner des - can - so  
 ni - ño tan lin - do      pu - so de lo - do.

llan - toha na - ci - do      dea - que - lla ri - sa.  
 cie - lohaa - cer - ta - do      de tres la u - na.  
 li - toen quien a - ma      te - ner des - can - so  
 ni - ño tan lin - do      pu - so de lo - do.

[Coro I] **Periodo 10°**  
 102 **Noëma**

[Tiple]

2. - Ha - ceel ai - rea mi ni - ño que llo - rey sien - - -  
 4. - Siel ha - cer bien a to - dos trae por o - fi - - -  
 6. - Si lea - fli - gen los deu - dos, vi - vay des - can - - -  
 8. - De los ba - rros que - bra - dos de laj - no - cen - - -

[Alto]

2. - Ha - ceel ai - rea mi ni - ño que llo - rey sien - - -  
 4. - Siel ha - cer bien a to - dos trae por o - fi - - -  
 6. - Si lea - fli - gen los deu - dos, vi - vay des - can - - -  
 8. - De los ba - rros que - bra - dos de laj - no - cen - - -

[Tenor]

2. - Ha - ceel ai - rea mi ni - ño que llo - rey sien - - -  
 4. - Siel ha - cer bien a to - dos trae por o - fi - - -  
 6. - Si lea - fli - gen los deu - dos, vi - vay des - can - - -  
 8. - De los ba - rros que - bra - dos de laj - no - cen - - -

107

ta, a - gua va, que mea - ne - ga su llan - - - to, no me  
 cio, a - gua va, que me lle - na de bie - - - nes o bien  
 se, a - gua va, que me - jo - ra de vi - - - da pues ya  
 cia, a - gua va, que se vier - te su di - - - cha ha - ceun

ta, a - gua va, que mea - ne - ga su llan - - - to, no me  
 cio, a - gua va, que me lle - na de bie - - - nes o bien  
 se, a - gua va, que me - jo - ra de vi - - - da pues ya  
 cia, a - gua va, que se vier - te su di - - - cha ha - ceun

ta, a - gua va, \_\_\_\_\_ no me  
 cio, a - gua va, \_\_\_\_\_ o bien  
 se, a - gua va, \_\_\_\_\_ pues ya  
 cia, a - gua va, \_\_\_\_\_ ha - ceun

112

Aposiopesis [Dal  $\text{Sal Fine}$ ]

di - gan quees co - sa deai - re su que - ja.  
 ¡ay! a la ma - dre que leha pa - ri - do.  
 tie - ne el hom - bre quien por él pa - gue.  
 ni - ño pu - che - ros la no - che bue - na.

di - gan quees co - sa deai - re su que - ja.  
 ¡ay! a la ma - dre que leha pa - ri - do.  
 tie - ne el hom - bre quien por él pa - gue.  
 ni - ño pu - che - ros la no - che bue - na.

di - gan quees co - sa deai - re su que - ja.  
 ¡ay! a la ma - dre que leha pa - ri - do.  
 tie - ne el hom - bre quien por él pa - gue.  
 ni - ño pu - che - ros la no - che bue - na.

### 10.5.1. Análisis retórico

Análisis del villancico V, “¡Oid, zagales, atentos!”	
Modo de la pieza	Tritus auténtico
Ámbito	Desde A hasta gg
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Contrapunto florido
Cualidad	Hexacordo blando
Periodos (letra)	1º: ¡Oid, zagales, atentos! (más segunda letra) 2º: y ambos salieron aguados (más segunda letra) 3º: El zagal que ha nacido, perlas derrama, 4º: ¡agua va!, que las llueven sus ojos, 5º: que las llueven sus ojos, 6º: pero a mares las vierte, 7º: dándola a pajas... 8º: El zagal que ha nacido, perlas derrama... 9º: coplas impares. 10º: coplas pares.
Figuras por periodo	1º: <i>aposiopesis, noëma</i> ; 2º: <i>fuga realis, climax, anabasis, circulatio</i> ; 3º: <i>aposiopesis, noëma, pathopoeia</i> ; 4º: <i>noëma, pathopoeia</i> ; 5º: <i>noëma</i> ; 6º: <i>noëma, pathopoeia</i> ; 7º: <i>noëma, aposiopesis, pathopoeia, parrhesia</i> ; 8º: <i>noëma, anaphora, pathopoeia, fuga realis, parembole, palilogia, climax</i> ; 9º: <i>noëma, aposiopesis</i> y 10º: <i>noëma y aposiopesis</i> .

El modo de este villancico es tritus auténtico porque el original está escrito en *chiavetta*<sup>85</sup>. Es decir, y tomándonos la licencia de usar la terminología de nuestros días, el villancico está escrito en re mayor, pero la armadura original de la obra tiene un bemol en si (fa mayor). Por ello es necesario tener en cuenta algunas cosas: la primera de ellas es que el ámbito, tal como lo calculamos debe ser transportado una tercera menor hacia arriba (la edición presenta como *finalis* la D, el manuscrito original tiene su *finalis* en F). La siguiente cuestión es que en este villancico la *finalis* está ubicada en la responsión, de manera que para averiguar el modo más directamente hay que tener en cuenta es el ámbito de la responsión y no del estribillo. Según el modo de tritus auténtico, la *finalis* es F, mientras que la *repercussio* es C, a una quinta de distancia. Veamos la imagen 25 para ilustrar un poco este asunto:

<sup>85</sup> La *chiavetta* indica (Hurtado, 1998:21) que “la voz del bajo está escrita en clave de Fa en tercera línea, lo cual indica que se cantaba una tercera o una cuarta por debajo del registro en el que está originalmente”. Evidentemente es un registro incómodo para el bajo, por eso la transposición del editor.



El ámbito de las voces es el siguiente, según el transporte realizado en la edición de Hurtado:

The image shows five staves of music, each representing a different voice part. From top to bottom, they are labeled: Tip 1, Tip 2, A, Ten, and B. Each staff begins with a treble clef (except for B, which has a bass clef) and a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: Tip 1 (G4, D5), Tip 2 (F#4, D5), A (G4, D5), Ten (F#3, D4), and B (G2, D3).

Imagen 26: ámbito de las voces de la responsión del villancico V, “¡Oíd, zagales, atentos!”

En el manuscrito original de Padilla el ámbito de las voces sería: bajo (*A-d*), tenor (*F-f*), alto (*f-gg*), tiple 2 (*d-bb*) y tiple 1 (*bb-gg*).

El contrapunto en este estribillo es florido ya que pudimos apreciar el libre uso de las cuatro especies sobre todo en el romance (primera, segunda y tercera), en el estribillo (primera y cuarta) y en la responsión (primera, segunda y cuarta).

El tipo de hexacordo es blando, puesto que en el manuscrito original el B es bemol.

Este villancico inicia con un romance, en el que hay una exclamación, un llamado de atención, reforzado por un *noëma* rodeado de dos silencios súbitos (*aposiopesis*) del coro completo, el texto es enfatizado al ser entonado homorrítmicamente “¡Oíd, zagales, atentos!”. En el siguiente la *fuga realis* se aprecia sobre las palabras “y ambos salieron aguados” (y no sobre la repetición, cosa que también ocurre en el periodo anterior), véase la imagen 27:

los mu-cha-chos, qui - sea-pu - rar pun - toy le - tra, yam - bos sa -  
 ti - ro can - tos, que son tier-nos co - moel a - gua, las se-gui -

los mu-cha-chos, qui - sea-pu - rar pun - toy le - tra, yam-bos sa - lie-ron a - gua -  
 ti - ro can - tos, que son tier-nos co - moel a - gua, las se-gui - di-las deO-ga -

los mu-cha-chos, qui - sea-pu - rar pun - toy le - tra, yam-bos sa - lie-ron a - gua -  
 ti - ro can - tos, que son tier-nos co - moel a - gua, las se-gui - di-las deO-ga -

Imagen 27: compases 4 al 8 del coro I (tiple, alto y tenor) del romance del villancico V, “¡Oíd, zagales, atentos!”

Si se observa en el compás 8 en la voz del alto hay un giro melódico (y melismático) que está sobre la palabra “aguado”, si sumamos ese movimiento sinuoso de la voz, más el hecho de que todas las voces están entrando fugadas (por oposición a la solidez que significa entrar todas las voces en bloque, como ocurre en el *noëma*), al final termina creándose la sensación de que las voces intentan imitar lo “aguado” que quedó el intento de “apurar punto y letra”. Esta particularidad vuelve a ocurrir en el penúltimo compás del exordio, donde el tiple hace una *anabasis* y el alto un *circulatio* en el desarrollo de la cláusula. Igualmente ambas voces vuelven a hacer tales figuras sobre la palabra “aguados”. La *anabasis* por sí sola describiría elementos ascendentes o crecientes, pero creemos que al combinarse con el *circulatio* lo que Padilla está intentando es más bien resaltar la cualidad de algo “aguado”.

El estribillo está conformado prácticamente por puros *noëmas*. Se señaló el uso de la *pathopoeia* por la cantidad de alteraciones presentes en el estribillo, pero sólo hay un momento en el texto en el que podría aplicarse la figura con plenitud: “el zagal que ha nacido *perlas derrama*”. No parece un ejemplo muy feliz del uso de la *pathopoeia*. De hecho, nos inclinamos a creer más que se trata de los atisbos de la tonalidad moderna<sup>86</sup>. El último periodo del estribillo (el 7) inicia con un *noëma*, pero inmediatamente las voces comienzan a sincoparse para preparar la cláusula del periodo, en la que encontramos la figura de *parrhesia* en el penúltimo compás: una disonancia preparada entre las voces superiores. Como última observación: Padilla sigue otorgando

<sup>86</sup> El estribillo puede leerse sin problemas bajo la óptica de la tonalidad moderna, incluso ocurren modulaciones propias de tal sistema. Baste al lector la observación.

diversas partes de los villancicos a coros distintos: el romance aparece asignado para el coro I, mientras que el estribillo para el coro II.

En la responsión hay un par de momentos que quisiéramos resaltar. Primero el hecho de que, a diferencia del estribillo, breve y compuesto sólo por *noëmas*, es mucho más extensa y está compuesta por sólo un periodo. Posee un *noëma* al inicio pero se disuelve pronto para dejar paso a las figuras de imitación (*anaphora*, *fuga realis*, *climax*, *palillogia*). Todo eso para reforzar las palabras que ya viéramos en el estribillo y que, en esta ocasión queda mucho mejor, pues la imitación (sea fugada o no) enfatiza el hecho de que el zagal que ha nacido está llorando, “perlas derrama”, “¡agua va!, que la llueven sus ojos” y “a mares las vierten”. Lo siguiente que queríamos observar era una repetición un tanto extraña en la responsión y que ocurre nuevamente en las coplas.

[Tiple] El za - gal queha na - ci - do per - las de - rra - ma,

[Alto] El za - gal queha na - ci - do per - las de - rra - ma,

[Bajo] El za - gal queha na - ci - do per - las de - rra - ma,

[Tiple I] El za - gal queha na - ci - do, per - las, per - las de - rra - ma, de -

[Tiple II] El za - gal queha na - ci - do, per - las de - rra - ma, de -

[Alto] El za - gal queha na - ci - do, per - las de - rra - ma, de -

[Tenor] El za - gal queha na - ci - do, per - las de - rra - ma, de -

[Bajo]

[Tiple] 1. - Llo - reel sol y laau - ro - ra de - jen que ri - - -  
3. - La se - gun - da per - so - na ba - - ja sin du - - -  
5. - Si se pre - cia de fi - no ten - ga cui - da - - -  
7. - U - na ma - dre queha si - do más que los o - - -

[Alto] 1. - Llo - reel sol y laau - ro - ra de - jen que ri - - -  
3. - La se - gun - da per - so - na ba - - ja sin du - - -  
5. - Si se pre - cia de fi - no ten - ga cui - da - - -  
7. - U - na ma - dre queha si - do más que los o - - -

[Bajo] 1. - Llo - reel sol y laau - ro - ra de - jen que ri - - -  
3. - La se - gun - da per - so - na ba - - ja sin du - - -  
5. - Si se pre - cia de fi - no ten - ga cui - da - - -  
7. - U - na ma - dre queha si - do más que los o - - -

Imagen 28: (arriba) compases 13 al 18 del estribillo, (al medio) compases 40 al 45 de la responsión y (abajo) compases del 87 al 91 de las coplas del villancico V, “¡Oíd, zagales, atentos!”

Como se aprecia en la imagen 28, el motivo melódico en el rectángulo es el mismo en las tres partes, aunque el resto de las voces está haciendo, en cada caso, algo totalmente distinto. Evidentemente que es una imitación, pero están tan separadas una de otra que sólo son reconocibles por escrito<sup>87</sup> (sólo un oyente notable podría recordar un motivo en una composición polifónica y en donde pasan más de 30 compases para que dicho motivo vuelva a aparecer).

Este es el primer villancico del ciclo que tiene una responsión y es, a la vez, a dos coros. El romance (a modo de introducción) le corresponde al primer coro. En él, se pide atención, pues, por tener prisa, “el canto salió aguado”. El segundo coro, encargado del estribillo refiere el nacimiento del Niño, y de cómo este no para de llorar. El agua es el conector temático de todo el villancico. Pero es en la responsión que la letra presentada en el estribillo será desarrollada ampliamente. Es evidente que hay un plan retórico detrás de eso: el estribillo, muy breve y planteado en una sucesión de *noëmas* por un segundo coro (3 voces) para luego repetirse la misma letra en una responsión casi el doble de larga presentada con figuras imitativas y cantada por cinco voces. No hay ninguna figura, planteada por Burmeister, que señale un caso así<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Como es el caso del canon a la inversa (o canon cangrejo) y de otras formas fugadas de mayor complejidad.

<sup>88</sup> Y la razón podría ser obvia: el tratado de Burmeister se levanta a partir de la lectura de tratados de retórica y oratoria: Quintiliano, los latinos, etc., su obra se centra en el aspecto discursivo.

### 10.6. Análisis gráfico del villancico VI, “Si al nacer, o miniño”

#### Si al nacer o miniño

Gallego. Estribillo. Solo y a 3 con instrumentos

Juan Gutiérrez de Padilla.

Periodo 1º EXORDIO Fuga realis Transcripción: Nelson Hurtado

[Tiple] 

1)Sial na - cer o mi - ni - ño se  
2)Sial na - cer o mi - ni - ño sea -

[Tenor] 

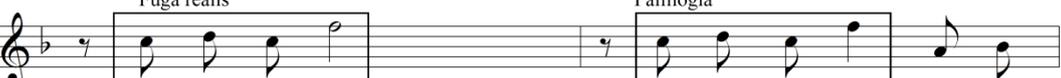
1)Sial na - cer o mi - ni - ño se ye - la,  
2)Sial na - cer o mi - ni - ño sea - bra - sa,

[Bajo] 

1)Sial na - - - - -  
2)Sial na - - - - -

**2** 

ye - la, por mi - ña fe que lo pro - va la  
bra - sa, por mi - ña fe que - jas fo - go na



Fuga realis Palillogia

por mi - ña fe por mi - ña fe que lo  
por mi - ña fe por mi - ña fe que - jas

[Bajo] 

cer mi - - - - -  
cer mi - - - - -

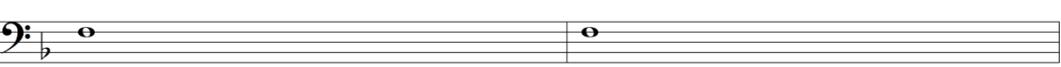
**4** 

te - - - rra, por mi - ña fe que lo pro - va la  
pa - - - lla, por mi - ña fe que - jas fo - go na



Fuga realis

pro - va la te - rra, por mi - ña fe que lo  
fo - go na pa - lla, por mi - ña fe que - jas

[Bajo] 

ni - - - - - ño  
ni - - - - - ño

6 Fuga realis

te - rra, pa - lla, pro - va la te - rra, fo - go na

por mi - ña fe que lo pro - va la que - jas fo - go na

pro - va la te - rra, fo - go na

por mi - ña fe que lo pro - va la te - rra, fo - go na

se sea ye bra

8 Fuga realis

te - rra, pa - lla, pro - va la te - rra, fo - go na

por mi - ña fe que lo pro - va la te - rra, fo - go na

pro - va la te - rra, fo - go na

por mi - ña fe que lo pro - va la te - rra, fo - go na

la, sa, por mi - ña fe que lo pro - va la te - rra, pa - lla, por mi - ña fe que lo pro - va la te - rra, fo - go na pa - lla,

11

te - rra, pa - lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla, rra, lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla,

que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla,

rra, lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla, que lo pro - va la te - rra, que - jas fo - go na pa - lla,

Periodo 2º CUERPO DE LA PIEZA

15

Noëma

Anaphora

Palillogia

Si o fo - go ti - ri - ta, fo - go ti - ri - - - ta,  
 Si o fo - go ti - ri - ta, mas, sia ne - - - ve

Sio fo - - - - - go

20

Anaphora

Palillogia

sio sol - si - ño cho - - - ra, cho - - - - ra, e sua  
 quei - ma, sio sol - si - ño cho - ra, cho - ra,  
 ti - - - - - ri - - - - -

25

mai le en - jei - - ta, por mi - ña fe que lo  
 e sua mai le en - jei - ta, por mi - ña fe que lo  
 ta, por mi - ña fe mi - ña fe que lo

30

pro - va la te - rra, por mi - ña fe que lo pro - va la te - rra. \_\_\_\_\_  
 pro - va la te - rra. \_\_\_\_\_  
 pro - va la te - rra, por mi - ña fe que lo pro - va la te - rra. \_\_\_\_\_

Palillogia

## Coplas a 3

37 Periodo 3º  
Noëma

1. Sien a pa - lla ti - ri - tao mi - ni - ño,

1. - Sien a pa - lla ti - ri - tao mi - ni - ño,  
2. - Si la ri - sa del al - ba so - llou - sa,  
3. - Si su mes - mo ca - lor no leen va - le,  
4. - Si me cho - rael a - mor pe - ro - li - ñas,  
5. - Sja la te - rra sea - bai - ja la glo - ria,  
6. - Sien a pa - lla mi - ni - ño se dei - ta,  
7. - Si los án - ge - les bai - jan tan ce - do,  
8. - Si de noi - teo - sol - si - ño re - lum - bra,  
9. - Si no me - dio da noi - tea - ma - ne - ce,  
10. - Sjo sol - si - ño se mos - tra ga - rri - do,  
11. - Sjo pas - tor cor - de - ri - ño sus - pi - ra,  
12. - Sjo cor - dei - roha na - ci - do na te - rra,

1.Si [ti] ri - tao mi - ni - ño,

41 Periodo 4º [Dal  $\text{X}$  por 2º vez]  
Noëma

prés - ta - le pou - co na - cer so - le - si - ño Ay.

prés - ta - le pou - co na - cer so - le - si - ño Ay.  
prés - ta - le pou - co que nas - ca laau - ro - ra. Ay  
prés - ta - le pou - co queun boy me lea - ba - lie. Ay  
vá - le - me mais que ve - nir de las In - días. Ay.  
vá - le - me mais quea ri - que - za da froi - ta. Ay.  
vá - le - me mais que o tri - go das e - ras. Ay.  
yoa - pos - ta - ré quees en - bai - jo lo ce - lo. Ay.  
yoa - pos - ta - ré queha na - ci - do da lu - na. Ay.  
yoa - pos - ta - re que ja - más a - no - che - ce. Ay.  
qué - ro - le ben pois me qui - ta lo frí - o. Ay.  
qué - ro - le ben pois ba - lan - do nos sil - ba. Ay  
qué - ro - le ben por la paz que nos dei - ja. Ay.

prés - ta - le pou - co na - cer so - le - si - ño Ay.

### 10.6.1. Análisis retórico

Análisis del villancico VI, gallego “Si al nacer, o miniño”	
Modo de la pieza	Modo onceavo
Ámbito	Desde FF hasta ff
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Primera y segunda especie
Cualidad	Hexacordo blando
Periodos (letra)	1º: Si al nacer, o miniño, se yela... 2º: Si o fogo tiritita... 3º: primer verso de las coplas. 4º: segundo verso de las coplas. 5º: Si al nacer, o miniño, se yela.
Figuras por periodo	1º: <i>fuga realis, circulatio</i> ; 2º: <i>noëma, anaphora, palillogia</i> ; 3º: <i>noëma</i> ; 4º: <i>noëma</i> ; 5º: <i>fuga realis, palillogia</i> .

En este punto es necesaria una licencia: la determinación del modo es imposible con la teoría modal del *oktoechos*. Y eso se debe a que, en la escala C, D, E, F, G, A, B, los ocho modos eclesiásticos están contruidos a partir del segundo grado de la escala (D, E, F y G), y aquí estamos ante un villancico cuyo modo está construido en el primer grado (y además está transportado). Nos vemos obligados a utilizar una teoría auxiliar para poder cubrir el punto de la determinación del modo. Por lo tanto, creemos prudente recurrir a la teoría del *Dodecachordon*, de Glareanus. En su teoría modal, establece catorce modos, contruidos en cada una de las notas de la escala y en donde el modo construido una cuarta más abajo del principal será denominado modo plagal, todo esto respetando la teoría modal tardo-medieval<sup>89</sup>.

Modos plagales	Modos auténticos
A: hipodórico	D: dórico
B: hipofrigio	E: frigio
C: hipolidio	F: lidio
D: hipomixolidio	G: mixolidio
E: hipoeólico	A: eólico
G: hipojónico	C: jónico
F: hiperfrigio	B: hipereólico

Como se ve en la tabla, los cuatro modos iniciales del *oktoechos* siguen siendo los principales. El primer modo es el dórico, como lo establece el *oktoechos*, el octavo es el D hipomixolidio y, por lo tanto, el que designa a nuestro villancico es el onceavo, el modo jónico auténtico.

<sup>89</sup> De hecho la amplía, al agregar seis modos más.

El ámbito del villancico también debe ser contado por la responsión, pues la *finalis* está allí:

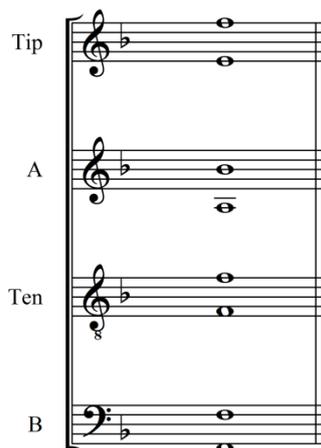


Imagen 29: ámbito de las voces de la responsión del villancico VI, gallego, “Si al nacer, o miniño”.

Dado que la responsión es corta, y que voces como el bajo o el tenor se mueven poco, el ámbito es claro en casi todas las voces (el del alto debería ser *c-cc*, por lo que colegimos).

El tipo de polifonía es de primera y segunda especie, las voces se mueven casi siempre generando homofonía.

La cualidad del hexacordo es blanda, evidentemente, si bien en las coplas hay un bemol cancelado en la parte del tiple, por lo tanto debe cambiarse de hexacordo y, por el contexto, el cambio debería ser a hexacordo duro.

Ya se ha observado que, en este villancico, el bajo no tiene letra, cosa que hace suponer que es una línea instrumental más que vocal. Esto porque el bajo sólo realiza notas pedales en este villancico. No tiene sentido buscar figuras retóricas ahí, y no porque se trate de notas pedales, sino porque se trata de una escritura instrumental: si no hay voz, *ergo*, tampoco hay texto.

Este villancico es uno de los más curiosos a nivel formal. El estribillo está conformado por dos periodos solamente, uno en tiempo binario y otro en tiempo ternario; uno compuesto de *fugas realis* y otro en el que hay *noëmas*. Llama mucho la atención que las dos voces superiores, en el primer periodo, hagan ese juego de imitaciones tan elaborado (es casi un canon) en donde cada una se desenvuelve como en una seguidilla de preguntas y respuestas, para finalizar con un *circulatio*. Del mismo modo, vemos que ocurre una licencia en las coplas. Aunque están divididas en dos

periodos, hay un compás que queda fuera de la cadencia y que no forma parte del periodo anterior. Nos referimos a los “ayes” que se repiten tras la primera vuelta de cada copla del segundo período.

Creemos que las figuras de imitación son importantes en este villancico, como de hecho se ven en cada una de las partes (estribillo, responsión y coplas). La razón de nuestra afirmación está aliada a lo que ya indagáramos sobre este villancico en el capítulo I: guarda cierta relación con las cantigas galaico-portuguesas, que son joyas de la poesía, elaboradas mediante la fórmula del *leixa-prén* (toma y suelta, como podría traducirse el término), según la cual el último verso de cada estrofa pasa a ser el primero de la siguiente. Eso podría justificar el porqué de las *palillogias*, la delicada elaboración del estribillo, en la que hay dos motivos que se mantienen prácticamente hasta el final, o incluso la transformación a nivel rítmico que ya indagáramos en el capítulo precedente, donde el estribillo y la responsión no son sino un mismo movimiento presentado en patrones rítmicos distintos (el estribillo en tiempo binario, la responsión en tiempo ternario). Y por si no fuera suficiente, la repetición de motivos entre el estribillo y las coplas: la última frase del tenor en el estribillo, que es ya una *palillogia* (es decir, viene de repetirse a sí mismo), la encontramos exactamente igual en el periodo 4, en las coplas, también en el tenor.

## 10.7. Análisis gráfico del villancico VII, “De carámbanos el día viste”

De carámbanos el día viste  
[Villancico de] Calenda. Romance a 4.

Transcripción: Nelson Hurtado

Periodo 1º EXORDIO Juan Gutiérrez de Padilla Periodo 2º CUERPO DE LA PIEZA

[Tiple] Noëma Pathopoeia Pathopoeia Noëma

1. De ca - rám - ba - nos el dí - a vis - tey com -  
 2. El cris - tal que se di - vi - de re - co - gea  
 3. Noes por li - son - ja la ga - la, di - vi - sa  
 4. Es - taes la - ni - ña gra - cio - sa cu - yo vien -  
 5. Ca - mi - nad, vir - gen y ma - dre, le di - ceel  
 6. El o - rien - te de Be - lén no po - drá  
 7. Mo - ved el pa - soau - na di - cha, no por go -  
 8. O - bli - ga - da con el rue - go da nue - vaen -

[Alto] Pathopoeia

1. De ca - rám - ba - nos el dí - a vis - tey com -  
 2. El cris - tal que se di - vi - de re - co - gea  
 3. Noes por li - son - ja la ga - la, di - vi - sa  
 4. Es - taes la - ni - ña gra - cio - sa cu - yo vien -  
 5. Ca - mi - nad, vir - gen y ma - dre, le di - ceel  
 6. El o - rien - te de Be - lén no po - drá  
 7. Mo - ved el pa - soau - na di - cha, no por go -  
 8. O - bli - ga - da con el rue - go da nue - vaen -

[Tenor] Pathopoeia Pathopoeia Pathopoeia

1. De ca - rám - ba - nos el dí - a vis - tey com -  
 2. El cris - tal que se di - vi - de re - co - gea  
 3. Noes por li - son - ja la ga - la, di - vi - sa  
 4. Es - taes la - ni - ña gra - cio - sa cu - yo vien -  
 5. Ca - mi - nad, vir - gen y ma - dre, le di - ceel  
 6. El o - rien - te de Be - lén no po - drá  
 7. Mo - ved el pa - soau - na di - cha, no por go -  
 8. O - bli - ga - da con el rue - go da nue - vaen -

[Bajo]

1. De ca - rám - ba - nos el dí - a vis - tey com -  
 2. El cris - tal que se di - vi - de re - co - gea  
 3. Noes por li - son - ja la ga - la, di - vi - sa  
 4. Es - taes la - ni - ña gra - cio - sa cu - yo vien -  
 5. Ca - mi - nad, vir - gen y ma - dre, le di - ceel  
 6. El o - rien - te de Be - lén no po - drá  
 7. Mo - ved el pa - soau - na di - cha, no por go -  
 8. O - bli - ga - da con el rue - go da nue - vaen -

3

Periodo 4° Anaphora 1

po - ne los cam - pos,  
 fuer - za de em - bar - gos,  
 del co - lor blan - co,  
 tre so - be - ra - no,  
 es - po - so cas - to,  
 lla - mar - se - ca - so,  
 zar del re - ga - lo  
 vi - dia a los pra - dos,

por - que sal - ga lo es - car -  
 u - noy o - tro pa - sa -  
 que lo va me - nos - pre -  
 aun Dios que va de em - car -  
 y vues - tro ma - yor des -  
 y prin - ci - pio aun bien tan  
 ca - mi - nais tan pa - so a -  
 la rin - den sus a - la -

Periodo 3°

po - ne los cam - pos, des - flo - ran - do la es - me - ral - da,  
 fuer - za de em - bar - gos, pa - ra que bri - lle en sus on - das,  
 del co - lor blan - co, si - no por lo a - zul de un cie - lo  
 tre so - be - ra - no, nos ha de dar es - ta no - che  
 es - po - so cas - to, que la car - ga es pe - re - gri - na  
 lla - mar - se - ca - so, que es el fin de es - te ca - mi - no  
 zar del re - ga - lo que lle - vais con vos se - ño - ra,  
 vi - dia a los pra - dos, y de - rre - ti - da la nie - ve

Anaphora 2

po - ne los cam - pos,  
 fuer - za de em - bar - gos,  
 del co - lor blan - co,  
 tre so - be - ra - no,  
 es - po - so cas - to,  
 lla - mar - se - ca - so,  
 zar del re - ga - lo  
 vi - dia a los pra - dos,

por - que sal - ga lo es - car -  
 u - noy o - tro pa - sa -  
 que lo va me - nos - pre -  
 aun Dios que va de em - car -  
 y vues - tro ma - yor des -  
 y prin - ci - pio aun bien tan  
 ca - mi - nais tan pa - so a -  
 la rin - den sus a - la -

Catabasis

po - ne los cam - pos, des - flo - ran - do la es - me - ral - da,  
 fuer - za de em - bar - gos, pa - ra que bri - lle en sus on - das,  
 del co - lor blan - co, si - no por lo a - zul de un cie - lo  
 tre so - be - ra - no, nos ha de dar es - ta no - che  
 es - po - so cas - to, que la car - ga es pe - re - gri - na  
 lla - mar - se - ca - so, que es el fin de es - te ca - mi - no  
 zar del re - ga - lo que lle - vais con vos se - ño - ra,  
 vi - dia a los pra - dos, y de - rre - ti - da la nie - ve

7

Climax 2

cha - do, por que sal - ga loes - car - cha - do.  
 ma - no, u - noy o - tro pa - sa - ma - no.  
 cian - do. que lo va me - nos - pre - cian - do.  
 na - do. aun Dios que va deen - car - na - do.  
 can - so. y vues - tro ma - yor des - can - so.  
 al - to. y prin - ci - pio aun bien tan al - to.  
 pa - so. ca - mi - nais tan pa - soa - pa - so.  
 bas - tros. la rin - den sus a - la - bas - tros.

Anaphora 1

por - que sal - ga loes - car - cha - do, loes - car - cha - do.  
 u - noy o - tro pa - sa - ma - no, pa - sa - ma - no.  
 si - no por a - zul deun cie - lo me - nos - pre - cian - do.  
 nos ha de dar es - ta no - che deen - car - na - do.  
 que la car - gaes pe - re - gri - na ma - yor des - can - so.  
 quees el fin dees - te ca - mi - no bien tan al - to.  
 que lle - vais con vos se - ño - ra, pa - soa - pa - so.  
 y de - rre - ti - da la nie - ve a - la - bas - tros.

Climax 1

8

cha - do, por que sal - ga loes - car - cha - do.  
 ma - no, u - noy o - tro pa - sa - ma - no.  
 cian - do. que lo va me - nos - pre - cian - do.  
 na - do. aun Dios que va deen - car - na - do.  
 can - so. y vues - tro ma - yor des - can - so.  
 al - to. y prin - ci - pio aun bien tan al - to.  
 pa - so. ca - mi - nais tan pa - soa - pa - so.  
 bas - tros. la rin - den sus a - la - bas - tros.

Anaphora 2

por - que sal - ga loes - car - cha - do, loes - car - cha - do.  
 u - noy o - tro pa - sa - ma - no, pa - sa - ma - no.  
 si - no por a - zul deun cie - lo me - nos - pre - cian - do.  
 nos ha de dar es - ta no - che deen - car - na - do.  
 que la car - gaes pe - re - gri - na ma - yor des - can - so.  
 quees el fin dees - te ca - mi - no bien tan al - to.  
 que lle - vais con vos se - ño - ra, pa - soa - pa - so.  
 y de - rre - ti - da la nie - ve a - la - bas - tros.

Estribillo a 6

12 [Coro I] Periodo 5° Aposiopesis Periodo 6°

[Tiple] *Noëma*  
 Y los cie - los al ver - la be - né - vo-los, con tier - nos

[Alto]  
 Y los cie - los al ver - la be - né - vo-los, con tier - nos

[Tenor]  
 Y los cie - los al ver - la be - né - vo-los, con tier - nos

[Alto] [Coro II]  
 - - - - -

[Tenor]  
 - - - - -

[Bajo]  
 - - - - -

18

cán - ti-cos, tier - nos, tier - nos, con tier - nos

cán - ti-cos, tier - nos, con tier - nos

cán - ti-cos, cán - ti-cos, con tier - nos, con tier - nos

*Anaploke*  
 Y los cie - los al ver - la be - né - vo-los, con

Y los cie - los al ver - la be - né - vo-los,

Y los cie - los al ver - la be - né - vo-los, con

24

Periodo 7°  
Noëma

cán - ti - cos, cán - ti - cos, tier - nos cán - ti - cos, la ce - le - bran for -  
 tier - nos, cán - ti - cos, tier - nos cán - ti - cos, la ce - le - bran for -  
 tier - nos, cán - ti - cos, tier - nos cán - ti - cos, la ce - le - bran for -  
 tier - nos, cán - ti - cos, tier - nos cán - ti - cos,  
 con tier - nos, tier - nos cán - ti - cos,  
 tier - nos, cán - ti - cos, tier - nos cán - ti - cos,

30

(Mutatio toni)

Periodo 8°  
Noëma

man - do sus dís - ti - cos, per las, per - las al tá - la - mo,  
 man - do sus dís - ti - cos, per las, per - las al tá - la - mo,  
 man - do sus dís - ti - cos, per las, per - las al tá - la - mo,  
 la ce -  
 la ce -  
 la ce -

36

la ce - le - bran for - man - do sus dís - ti - cos, per - las  
 per - las al tá - la - mo, per - las  
 per - las al tá - la - mo, per - las al tá - la - mo,  
 le - bran for - man - do sus dís - ti - cos, per - las al tá - la - mo,  
 le - bran for - man - do sus dís - ti - cos, per - las al tá - la - mo, per - las al  
 le - bran for - man - do sus dís - ti - cos, per - las al tá - la - mo,

42

per - las al tá - la - mo,  
 per - las al tá - la - mo,  
 per - las al tá - la - mo, Periodo 9º  
 per - las Noëma per - las al tá - la - mo, que Be - lén le de - di - ca, de - [#]  
 tá - la - mo, Anaphora per - las al tá - la - mo, que Be - lén le de - di - ca - ho - no -  
 per - las per - las al tá - la - mo, que Be - lén le de -

49

di-caho - no - ri - fi-co, aum Dios mag - ná - ni-mo, aum

ri - fi-co, aum Dios mag - ná - ni-mo, aum Dios mag - ná - ni-mo,

di-caho - no - ri - fi-co, aum Dios mag - ná - ni-mo, aum Dios mag -

Fuga realis

Fuga realis

Climax

Fuga realis

Climax

56

Periodo 10º EPÍLOGO

que Be-lén le de - di-caho-no - ri - fi - co,

que Be-lén le de - di-caho - no - ri - fi-co,

que Be-lén le de - di-caho - no - ri - fi-co,

Dios mag - ná - - - ni - mo. aum

mag - ná - ni - mo, aum

ná - ni-mo, mag-ná - ni - mo, aum

Noëma

63

aun Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios mag - ná - ni-mo, aun  
 aun Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios aun  
 aun Dios, aun Dios, aun Dios mag - ná - ni-mo,  
 Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios, aun  
 Dios, aun Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios, aun Dios  
 Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios

70

Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios mag-ná - - - ni - mo. *Mutatio toni* [Fine]  
 Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios mag - ná - ni - mo.  
 aun Dios mag - ná - ni-mo, aun Dios mag - ná - ni - mo. *Mutatio toni*  
 Dios mag - ná - ni-mo, mag - ná - ni - - - - mo.  
 aun Dios mag - ná - ni-mo, mag - ná - ni - mo.  
 aun Dios mag - ná - ni-mo, mag - ná - [ni] - mo.

### 10.7.1. Análisis retórico

Análisis del villancico VII, de calenda “De carámbanos el día”	
Modo de la pieza	noveno
Ámbito	Desde C hasta ff
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Primera y tercera especie
Cualidad	hexacordo natural, hexacordo blando
Periodos (letra)	1º: De carámbanos el día 2º: viste y compone los campos, 3º: desflorando la esmeralda, 4º: porque salga lo escarchado. 5º: Y los cielos al verla, benévolos, 6º: con tiernos cánticos, 7º: la celebran formando sus dísticos... 8º: la celebran formando sus dísticos... 9º: perlas al tálamo... 10º: que Belén le dedica honorífico...
Figuras por periodo	1º: <i>noëma, pathopoeia</i> ; 2º: <i>noëma</i> ; 3º: <i>catabasis</i> ; 4º: <i>anaphora, climax</i> ; 5º: <i>noëma, aposiopesis</i> ; 6º: <i>noëma, anaploke</i> ; 7º: <i>noëma, mutatio toni</i> ; 8º: <i>noëma, anaphora</i> ; 9º: <i>noëma, anaphora, fuga realis, climax</i> y 10º: <i>noëma y mutatio toni</i> .

En este villancico nos encontramos en igual problema a la hora de determinar el modo. Nos permitiremos asignar el modo de la pieza a la luz de los postulados de Glareanus, según el cual (como ya se vio en la tabla) el modo de este villancico es el noveno, eólico. El ámbito de las voces es el siguiente:

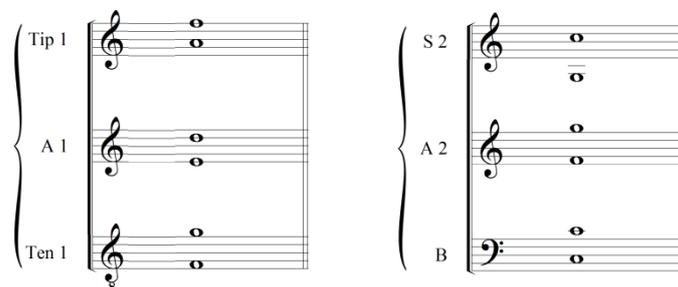


Imagen 30: ámbito de las voces del estribillo (coro I a la izquierda, coro II a la derecha) del villancico VII, de calenda “De carámbanos el día”.

El tipo de polifonía de este villancico es de primera y tercera especie, por cuanto las voces en se disponen en una relación de homofonía, o a veces de dos contra una o, incluso, de cuatro contra una.

La cualidad del hexacordo es natural, pero con la excepción de que es blando, por unos momentos, para la voz del alto.

Además de tener la forma invertida, cosa que ya habíamos comentado en los análisis a la letra de este villancico, las coplas tienen la particularidad de ser como antifonales pero en una pequeña escala. El bajo y el alto hacen *noëmas* por un lado, y el tiple y el tenor les responden. Al final de la copla todos coinciden en una cláusula. Sin embargo, a pesar de la abundancia de figuras retóricas (*noëmas*, *pathopoeia*, *anaphoras*, *catabasis*, *climax*), no observamos coincidencias entre texto y música en ninguna de las vueltas.

Respecto al estribillo, no hay figuras que revelen mayor cosa, más allá de lo que podríamos considerar como un estándar. El quinto periodo inicia con un *noëma*, aplicado a la manera de un texto sentencioso (“Y los cielos al verla, benévolos”) que, luego es replicado por el segundo coro en un *anaploke* (que ya hemos identificado como un rasgo estilístico del autor). Los periodos siguen desarrollándose de la misma manera, con una tercera de picardía al final de la cadencia del periodo 7, hasta que en el periodo nueve aparece el primer cambio notable: el *noëma* se disuelve para dejar paso a una *fuga realis*, sobre las palabras “a un Dios magnánimo” hasta la cláusula final, que vuelve a cerrar con un *mutatio toni*.

## 10.8. Análisis gráfico del villancico VIII, “¡Ah, siolo Flasiquillo!”

¡Ah, siolo Flasiquiyo!  
Negrilla a dúo y a 6. Estribillo  
Juan Gutiérrez de Padilla

Periodo 1º EXORDIO Transcripción: Nelson Hurtado

[Tiple] ¿que man -

[Alto] Noëma  
¡Ah, si - o - lo Fla - si - qui - yo!,  
¿te - ne - mo tu - ra tru -

[Tenor] ¿que man -

[Bajo] ¿te - ne - mo tu - ra tru -

5 ¡Ah, si - o - lo Fla - si - qui - yo!,  
da si - ol To - mé?,  
da si - ol To - mé?,  
¿te - ne - mo tu - ra tru -

11 sí, si -  
men - ta tem - pla - ri - ta cum cun - siel - ta?,  
sí, si -  
men - ta tem - pla - ri - ta cum cun - siel - ta?,

17

o - lo ben po - ré a - vi - sá vo - sa mi - cé, que

o - lo ben po - ré a - vi - sá vo - sa mi - cé, que

23

sá lo mo - le - no ya, ca - yen - do de pu - la ri - - -

sá lo mo - le - no ya, ca - yen - do de pu - la ri -

29

sa, y mu - lien - do pol bay - lá.

Llá - ma - lo, llá - ma - lo

sa, y mu - lien - do pol bay - lá.

Llá - ma - lo, llá - ma - lo

35

pli - sa queha ve - ni - ro lo bran - co ya, y lo ni - ñoas pe -

pli - sa queha ve - ni - ro lo bran - co ya, y lo ni - ñoas pe -

41

lan - do sá, y sea - le - gla - lá, ha ha, ha ha, con lo

lan - do sá, y sea - le - gla - lá, ha ha, ha ha, con lo

47

ha ha, ha ha, con lo gua - cam - bé,

zam - bam - bá, ha ha, ha ha, con lo

ha ha, ha ha, con lo gua - cam - bé,

zam - bam - bá, ha ha, ha ha, con lo

53

Periodo 2º CUERPO DE LA PIEZA  
Noëma

con lo cas - ca - bé, sí, si - ño - lo To -  
cas - ca - bé, cas - ca - bé,  
con lo cas - ca - bé, sí, si - ño - lo To -  
cas - ca - bé, con lo cas - ca - bé,

59

[4]

mé, re - pi - ca - mo lo ra - bé, ya la pan - de - re - ti - yoAn -  
mé, re - pi - ca - mo lo ra - bé, ya la pan - de - re - ti - yoAn -

65

Anaphora Climax

tón, bay - la - le - mo lo ne - gloal son, bay - la - le - mo lo  
tón, bay - la - le - mo lo ne - gloal son, lo

Anaphora

71

Climax

ne - gloal son, bay - la - le - mo lo ne - gloal son.

Periodo 3º

Tum - bu - cu - tú, cu -

Climax

ne - gloal son, bay - la - le - mo lo ne - gloal son.

Hypotyposis

Tum - bu - cu - tú, cu -

78

Hypotyposis

tú, cu - tú, y to - que - mo pa - si - to, pa - si - to, tum - bu - cu - tú no pan -

Hypotyposis

tú, cu - tú, tum - bu - cu - tú y to - que - mo pa - si - to, pa -

85

te - moa lo ni - ño Se - sú, lo ni - ño Se - sú, Se - sú, Se - sú, Se - sú.

si - to, no pan - te - moa lo ni - ño Se - sú, Se - sú, Se - sú, Se - sú.



Período 5º

EPÍLOGO

104

si - to, que - ri - to, tum - bu - cu - tú, cu - tú,  
 ri - to, tum - bu - cu - tú, cu - tú, cu - tú,  
 si - to, que - ri - to, tum - bu - cu - tú, cu - tú, no pan -  
 si - to, que - ri - to, tum - bu - cu - tú, no pan -  
 tum - bu - cu - tú, cu - tú, cu - tú,  
 tum - bu - cu - tú, cu - tú, cu - tú, no pan -

Anaphora  
 Hypotyposis

109

tum - bu - cu - tú, cu - tú, cu -  
 tum - bu - cu -  
 te - moa lo ni - ño Se - sú, Se - sú, a lo ni - ño lo  
 te - moa lo ni - ño Se - sú, tum - bu - cu -  
 no pan - te - moa lo ni - ño Se - sú, lo  
 te - moa lo ni - ño Se - sú, Se - sú, tum - bu - cu -

Anaphora

114

tú, no pan - te - moa lo ni - ño Se - sú, Se -

Anaphora

tú, no pan - te - moa lo ni - ño Se - sú, Se -

ni - ño Se - sú, Se - sú,

tú, no pan - te - moa lo ni - ño Se - sú, Se - sú, Se -

ni - ño Se - sú, lo ni - ño Se - sú, Se - sú,

tú, no pan - te - moa lo ni - ño Se - sú, Se -

119

[Fine]

sú, Se - sú, lo ni - ño Se - sú.

sú, no pan - te - moa lo ni - ño Se - sú.

no pan - te - moa lo ni - ño Se - - - sú.

sú, a lo ni - ño Se - - - sú.

lo ni - ño Se - - - - - sú.

sú, no pan - te - moa lo ni - ño Se - - - - - sú.

## Copla a Dúo

124 **Periodo 6º**

[Tenor] **Noëma** **Aposiopsis**

1. - Tu - ru ne - glo de Gui - ne - a que ve - ni - mo  
 ha de tla - é su cri - a - ra, mun gla - ve con

[Bajo]

1. - Tu - ru ne - glo de Gui - ne - a que ve - ni - mo  
 ha de tla - é su cri - a - ra, mun gla - ve con

130 **Periodo 7º**

**Aposiopsis** **Noëma**

com - bi - ra - ra, y plu - que lo bran - co ve - a  
 su li - ble - a,

com - bi - ra - ra, y plu - que lo bran - co ve - a  
 su li - ble - a,

136 **Aposiopsis**

que - re bran - co nos sel - vi - mo, con va - yal - deun

que - re bran - co nos sel - vi - mo, con va - yal - deun

142

ta - mo pli - mo, y ha - le - moa lo ni - ño ¡Búh!.

ta - mo pli - mo, y ha - le - moa lo ni - ño ¡Búh!.

## Segunda Copla

Peiudo 8º

148 [Tiple] Noëma Aposiopesis

2. - De mé - ri - coy ci - lu - ja - no, se vis - ta Min -  
pues nos cu - la Se - su - cli - sa las he - li - las

[Tenor]

2. - De mé - ri - coy ci - lu - ja - no, se vis - ta Min -  
pues nos cu - la Se - su - cli - sa las he - li - las

Peiudo 9º

154 Aposiopesis Noëma

guel a - pli - sa, bay - - leel ca - na - rioy vi - lla - no,  
con su ma - no,

guel a - pli - sa, bay - - leel ca - na - rioy vi - lla - no,  
con su ma - no,

Aposiopesis

160

más no pa - se pol de - tlás de mu - la

más no pa - se pol de - tlás de mu - la

166

que da la zás, de to - ro que di - ra mú.

que da la zás, de to - ro que di - ra mú.

## Tercera Copla

Periodo 10º

[Tenor] 171 Noëma Aposiopesis

3. - An - to - ni - yo con su sa - yo que tlu - jo re  
sal - drá ves - ti - ro re mi - co y Min - guel de

[Bajo]

3. - An - to - ni - yo con su sa - yo que tlu - jo re  
sal - drá ves - ti - ro re mi - co y Min - guel de

Periodo 11º

177 Aposiopesis Noëma

Puel - to Ri - co y cuan - do ye - gue a - do - ra -  
pa - pan - ga - yo

Puel - to Ri - co y cuan - do ye - gue a - do - ra -  
pa - pan - ga - yo

183 Aposiopesis

yo al ni - ño le di - raa - sí: si tú yo - la -

yo al ni - ño le di - raa - sí: si tú yo - la -

189 [Dal  $\text{X}$  al fine]

mo pol mí, yo me a - le - gla - mo pol — tú.

mo pol mí, yo me a - le - gla - mo pol — tú.

### 10.8.1. Análisis retórico

Análisis del villancico VIII, negrilla “¡Ah, siolo Flasiquillo!”	
Modo de la pieza	Onceavo
Ámbito	Desde C hasta ff
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Primera y segunda especie
Cualidad	hexacordo natural
Periodos (letra)	1º: ¡Ah, siolo Flasiquillo!... 2º: Sí, siñolo Tomé... 3º: Tumbucutú, cutú, cutú... 4º: Tumbucutú, cutú, cutú... 5º: no pantemo a lo Niño Sesú. 6º: Turu neglo de Guinea... 7º: y pluque lo branco vea... 8º: De mérico y cilujano... 9º: bayle el canario y villano... 10º: Antoniyo con su sayo... 11º: y cuando yegue a adorayo...
Figuras por periodo	1º: <i>noëma</i> ; 2º: <i>noëma, climax</i> ; 3º: <i>hypotyposis</i> ; 4º: <i>noëma, hypotyposis</i> ; 5º: <i>anaphora</i> ; 6º: <i>noëma, aposiopesis</i> ; 7º: <i>noëma, aposiopesis</i> ; 8º: <i>noëma, aposiopesis</i> ; 9º: <i>noëma, aposiopesis</i> y 10º: <i>noëma y aposiopesis</i> .

El modo de este villancico, al igual que los dos anteriores, lo averiguamos gracias al sistema modal propuesto por Glareanus. Este coincide con el modo del villancico gallego, el modo es jónico. Su ámbito es el que se muestra a continuación:

Imagen 31: ámbito de las voces de la responsión (a 6) del villancico VIII, negrilla, “¡Ah, Siolo Flasiquillo!”

Como se aprecia en la imagen, el movimiento es bastante libre, a duras penas permanece el C del bajo como límite del ámbito.

El tipo de polifonía es de primera y segunda especie nada más. La homorritmia y el contrapunto “uno contra dos” son las especies más reconocidas en los últimos villancicos del ciclo.



Ahora bien, ¿por qué si este es uno de los villancicos con más riqueza de elementos para conjugar configuras retóricas Padilla pareciera mantenerse al margen de su propia obra? Creemos tener la respuesta a esa pregunta. Si Padilla mantiene “la pluma en el tintero” es por una razón que no hemos tenido en cuenta hasta ahora: el contexto. La retórica en la música de los maitines es apenas un pequeño estudio de algo que, reconocemos ahora, forma parte de una esfera mucho mayor:

Sin duda el momento más festivo de todo el ciclo es este villancico, en que los niños del coro se presentaban con las caras pintadas de negro para cantar, bailar y hablar como negritos que llevan su música y su alegría al niño Jesús. A pesar de que tratan de hacerlo en forma callada, su algarabía es tal que no sólo asusta al recién nacido, sino hace mugir al buey del portal desesperado con este bullicio en el que se mezcla la complejidad rítmica de la música africana con el barroco novohispano de la rica y cosmopolita ciudad de los Ángeles [Caram, c. p. Juárez Echenique, 2004:15]

Sin duda alguna, la escasez de recursos retórico-musicales en la partitura del villancico VIII se debe a que los elementos retóricos y expresivos están en otras circunstancias, que se perciben más con la vista que con la escucha.

## 10.9. Análisis gráfico del villancico IX, “¡Albricias, pastores!”

Albricias pastores  
De los reyes. Estribillo a 6

Juan Gutiérrez de Padilla

Transcripción: Nelson Hurtado

Periodo 1° EXORDIO

[Coro I] Noēma Aposiopesis

[Tiple] Al - bri - cias pas - to - res es - cu - chad las nue -

[Alto] Al - bri - cias pas - to - res es - cu - chad las nue -

[Tenor] Al - bri - cias pas - to - res es - cu - chad las nue -

[Alto] Al - bri - cias pas - to - res es - cu - chad las nue -

[Coro II]

[Tenor]

[Bajo]

5

vas me - jo - - res,

vas me - jo - - res,

vas me - jo - - res,

Periodo 2° CUPERPO DE LA PIEZA

Anaploke Aposiopesis

Al - bri - cias za - ga - les es - tas

Al - bri - cias za - ga - les es - tas

Al - bri - cias za - ga - les es - tas



23

Periodo 4°  
Noëma

sí que son no - ve - da - des, quea la vis - ta deun in -  
 sí que son no - ve - da - des, quea la vis - ta deun in -  
 sí que son no - ve - da - des, quea la vis - ta deun in -  
 que son no - ve - da - des,  
 sí que son no - ve - da - des,  
 sí que son no - ve - da - des,  
 sí que son no - ve - da - des,

29

Periodo 5°  
[4]  
Noëma

fan - te, a - ni - mo - so yo - be - dien - te,  
 fan - te, a - ni - mo - so yo - be - dien - te,  
 fan - te, a - ni - mo - so yo - be - dien - te,  
 hoy ha ren -  
 hoy ha ren -  
 hoy ha ren -

35

di - doel o - rien - te la pla - za más im - por - tan - te, la

di - doel o - rien - te la pla - za más im - por - tan - te, la

di - doel o - rien - te la pla - za más im - por - tan - te, la

Periodo 6º  
Noëma

41

Periodo 7º  
Anaploke (del noëma del 5º periodo)

hoy ha ren - di - doel o - rien - te

hoy ha ren - di - doel o - rien - te

hoy ha ren - di - doel o - rien -

pla - za más im - por - tan - te, hoy ha ren -

pla - za más im - por - tan - te, hoy ha ren -

pla - za más im - por - tan - te, hoy ha ren -

Periodo 8º EPILOGO

47

Noëma

el o - rien - te la pla - za más im - por -

el o - rien - te la pla - za más im - por -

Anaphora 1

te el o - rien - te la pla - za más im - por -

di - doel o - rien - - - - te

di - doel o - rien - - - - te

di - doel o - rien - - - - te

53

tan - - - te, ha ren - di - doel o - rien - - te

Anaphora 1

tan - - - te, la pla - za más

Palillogia

la

Anaphora 2

Anaphora 1

hoy ha ren - di - doel o - rien - te la pla - za más im - por - tan -

Anaphora 2

hoy ha ren - di - doel o - rien - te, el o - rien -

Anaphora 1

Anaphora 2

la pla - za más im - por - tan - - - te, hoy ha ren -

59

Anaphora 1

la pla - za más im - por - tan - te,

im - por - tan - te,

Palilogia

pla - za más im - por - tan - te,

Anaphora 1

la pla - za más

te, hoy ha ren - dj - doel o - rien - te

te el o - rien - te, el o - rien - te la pla - za más

dj - doel o - rien - te, el o - rien - te la pla - za más

65

[Fine]

más im - por - tan - te, más im - por - tan - te,

Anaphora 1

la pla - za más im - por - tan - te,

im - por - tan - te, más im - por - tan - te,

la pla - za más im - por - tan - te,

im - por - tan - te, más im - por - tan - te,

im - por - tan - te, más im - por - tan - te,

## Coplas

[Coro I] Periodo 9º

72 Noëma

[Tiple]

1. - Vic - tor el gi - gan - te ni - ño,  
 3. - Sus ho - me - na - jes lu - cien - tes  
 5. - De - sem - bó - ce - se la no - che,  
 7. - Tres gen - ti - les cas - te - lla - nos

[Alto]

1. - Vic - tor el gi - gan - te ni - ño,  
 3. - Sus ho - me - na - jes lu - cien - tes  
 5. - De - sem - bó - ce - se la no - che,  
 7. - Tres gen - ti - les cas - te - lla - nos

[Tenor]

1. - Vic - tor el gi - gan - te ni - ño,  
 3. - Sus ho - me - na - jes lu - cien - tes  
 5. - De - sem - bó - ce - se la no - che,  
 7. - Tres gen - ti - les cas - te - lla - nos

76

que las fuer - zas del A - ra - bia  
 con - sa - gre las to - rres al - tas  
 pier - dael ce - ño la mon - ta - ña,  
 al pri - mer a - vi - so mar - chan

que las fuer - zas del A - ra - bia  
 con - sa - gre las to - rres al - tas  
 pier - dael ce - ño la mon - ta - ña,  
 al pri - mer a - vi - so mar - chan

que las fuer - zas del A - ra - bia  
 con - sa - gre las to - rres al - tas  
 pier - dael ce - ño la mon - ta - ña,  
 al pri - mer a - vi - so mar - chan

80

pri - sio - ne - ras de sus o - jos  
 y pre - su - mi - rán dees - tre - llas  
 re - sue - neel ai - rea - le - grí - as,  
 pa - raen - tre - gar a su due - ño

pri - sio - ne - ras de sus o - jos  
 y pre - su - mi - rán dees - tre - llas  
 re - sue - neel ai - rea - le - grí - as,  
 pa - raen - tre - gar a su due - ño

pri - sio - ne - ras de sus o - jos  
 y pre - su - mi - rán dees - tre - llas  
 re - sue - neel ai - rea - le - grí - as,  
 pa - raen - tre - gar a su due - ño

84

nos han da - do bue - nas Pas - cuas.  
 si les po - ne Dios las plan - tas.  
 pon - gael cie - lo lu - mi - na - rias.  
 el co - ra - zón y la pla - za.

nos han da - do bue - nas Pas - cuas.  
 si les po - ne Dios las plan - tas.  
 pon - gael cie - lo lu - mi - na - rias.  
 el co - ra - zón y la pla - za.

nos han da - do bue - nas Pas - cuas.  
 si les po - ne Dios las plan - tas.  
 pon - gael cie - lo lu - mi - na - rias.  
 el co - ra - zón y la pla - za.

88 [Coro II] **Periodo 10º**  
Noëma

[Alto]

2. - Rin - da muy en - ho - ra - bue - na  
4. - Ri - ca mu - ni - ción de - per - las  
6. - Par - teun trom - pe - ta lu - cien - te  
8. - El te - so - ro de sus in - días

[Tenor]

2. - Rin - da muy en - ho - ra - bue - na  
4. - Ri - ca mu - ni - ción de - per - las  
6. - Par - teun trom - pe - ta lu - cien - te  
8. - El te - so - ro de sus in - días

[Bajo]

2. - Rin - da muy en - ho - ra - bue - na  
4. - Ri - ca mu - ni - ción de - per - las  
6. - Par - teun trom - pe - ta lu - cien - te  
8. - El te - so - ro de sus in - días

92

loal - ti - vo de sus mu - ra - llas  
de dos o - jos se dis - pa - ra,  
yal pre - si - dio del al - cá - zar  
en - ví - a go - zo - sael al - ba,

loal - ti - vo de sus mu - ra - llas  
de dos o - jos se dis - pa - ra,  
yal pre - si - dio del al - cá - zar  
en - ví - a go - zo - sael al - ba,

loal - ti - vo de sus mu - ra - llas  
de dos o - jos se dis - pa - ra,  
yal pre - si - dio del al - cá - zar  
en - ví - a go - zo - sael al - ba,

96

a lohu - mil - de deun pe - se - bre  
 a - mor de la ba - te - ri - a,  
 con nue - va luz le in - for - ma,  
 por - quea - pren - daa ser ri - que - za

a lohu - mil - de deun pe - se - bre  
 a - mor de la ba - te - ri - a,  
 con nue - va luz le in - for - ma,  
 por - quea - pren - daa ser ri - que - za

a lohu - mil - de deun pe - se - bre  
 a - mor de la ba - te - ri - a,  
 con nue - va luz le in - for - ma,  
 por - quea - pren - daa ser ri - que - za

100 [D.C. al Fine]

ya lo - dé - bil - deun - nas pa - jas.  
 nohay re - sis - ten - cia que val - ga.  
 con ra - yos de paz les ha - bla.  
 de la queun pe - se - bre guar - da.

ya lo - dé - bil - deun - nas pa - jas.  
 nohay re - sis - ten - cia que val - ga.  
 con ra - yos de paz les ha - bla.  
 de la queun pe - se - bre guar - da.

ya lo - dé - bil - deun - nas pa - jas.  
 nohay re - sis - ten - cia que val - ga.  
 con ra - yos de paz les ha - bla.  
 de la queun pe - se - bre guar - da.

### 10.9.1. Análisis retórico

Análisis del villancico IX, de los Reyes “¡Albricias, pastores!”	
Modo de la pieza	onceavo
Ámbito	Desde FF hasta dd
Genus melódico	Tetracordo diatónico
Tipo de polifonía	Primera y segunda especie.
Cualidad	Hexacordo blando y hexacordo duro
Periodos (letra)	1º: ¡Albricias, pastores!, escuchad... 2º: ¡Albricias, zagales!, estas sí... 3º: ¡Albricias, zagales!, estas sí... 4º: que a la vista de un Infante... 5º: hoy ha rendido el oriente... 6º: la plaza más importante 7º: hoy ha rendido el oriente 8º: la plaza más importante 9º: ¡Víctor!, el gigante niño... 10º: Rinda muy enhorabuena.
Figuras por periodo	1º: <i>noëma, aposiopesis</i> ; 2º: <i>anaploke, aposiopesis</i> ; 3º: <i>palillogia, anaploke, noëma</i> ; 4º: <i>noëma</i> ; 5º: <i>noëma</i> ; 6º: <i>noëma</i> ; 7º: <i>anaploke</i> (del <i>noëma</i> en el periodo 5º); 8º: <i>noëma, anaphora, palillogia</i> ; 9º: <i>noëma</i> y 10º: <i>noëma</i> .

El modo de este villancico es el mismo que el del gallego, un modo jónico transportado. El ámbito es el siguiente

Imagen 33: ámbito de las voces (coro I a la izquierda, coro II a la derecha) del estribillo del villancico IX, de los reyes, “¡Albricias, pastores!”.

El tipo de polifonía que emplea Padilla en este villancico, podríamos decir, es característico, ya que está compuesto de homofonías en su mayor parte y algunos momentos en los que hay dos figuras contra una. Todo esto en un villancico a dos coros marcadamente antifonal.

El tipo de hexacordo es blando, como lo evidencia la armadura de clave. No obstante hay que añadir un cambio: en las coplas la B es cuadrada, por lo tanto el hexacordo es duro.

El estribillo de este, el último villancico de los maitines de 1653, está escrito para dos coros y los periodos (8 en total) se van alternando, en un juego de imitaciones que ya hemos señalado como propio del estilo del autor. Vale la pena reseñar de entre todas las figuras, la *aposiopesis* en el primer periodo: “¡Albricias, pastores!” seguido de silencio súbito, para continuar con “escuchad las nuevas mejores”. Los periodos se van alternando entre uno y otro coro, en imitaciones (un *anaploke*, como en el periodo 2, o una *palillogia*, como en el periodo 3) o *noëmas* (como en los periodos 4, 5 y 6). Particular la imitación que ocurre en el periodo 7: un coro imita lo que otro hizo varios periodos atrás (un *anaploke* en el periodo 7 sobre un *noëma* en el periodo 5). Finalmente, en el periodo 8 sobre el texto “la plaza más importante” el compositor cambia la homofonía por la polifonía: las voces de los dos coros comienzan a realizar una *fuga realis* que termina desembocando en la cláusula final del villancico. Las coplas tanto pares como impares presentan sendos *noëmas*, como en todos los casos anteriores.

## 11. Balance final

Como lo habíamos anunciado en el capítulo I, seguidamente haremos un balance comparativo sobre las figuras retóricas halladas en la letra y las halladas en la música. Hemos sido insistentes con ese aspecto del análisis, y podríamos afirmar que hemos listado todas las figuras retóricas que habían en la partitura si no fuera porque sería una pedantería: hemos anotado las que encontramos y creemos que el trabajo está bastante completo, aunque es probable que alguna se nos haya escapado en el proceso. Comencemos por notar cuáles fueron los villancicos en los que se encontró mayor cantidad de figuras en ambas ramas:

Número de figuras retóricas encontradas			
Villancico	En la letra	Villancico	En la música
II, “A la jácara jacarilla”	14	III, “No hay zagal como Gilillo”	36
IV, “Pues el cielo se viene a la choza”	14	IV, “Pues el cielo se viene a la choza”	32
I, “¡Alto, zagales!”	10	V, “Oid zagales atentos”	29
V, “Oid zagales atentos”	9	II, “A la jácara jacarilla”	28
III, “No hay zagal como Gilillo”	8	VII, “De carámbanos el día”	20
VI, “Si al nacer o miniño”	7	VIII, “¡Ah, siolo Flasiquillo!”	17
VII, “De carámbanos el día”	7	IX, “¡Albricias pastores!”	16
VIII, “¡Ah, siolo Flasiquillo!”	6	I, “¡Alto, zagales!”	10
IX, “¡Albricias pastores!”	6	VI, “Si al nacer o miniño”	9

Como puede verse, las primeras cinco casillas están ocupadas, en distinto orden, por los mismos villancicos, y de hecho, la segunda casilla la ocupa el mismo villancico en ambos casos. El dato, estadísticamente, no es tan relevante como el análisis que se hizo de la obra (en sus tres facetas: retórica en la letra, ritmo textual y musical, retórica en la música), pero es satisfactorio ver cómo por sí solos los números coinciden entre sí. Eso habla de cómo el compositor y el letrista manejan al asunto de la retórica: ambos ven las mismas o casi las mismas posibilidades en el corpus de villancicos.

Veamos ahora la lista completa de figuras encontradas en los villancicos completos, ordenadas de acuerdo al uso:

Total de figuras usadas (18):

*Noëma, aposiopesis, mutatio toni, fuga realis, climax, anaphora, pathopoeia, palilogia, anaploke, hypotyposis, circulatio, anabasis, auxesis, parembole, catabasis, parrhesia, fauxbourdon y anadiplosis.*

Como era de esperarse, habiendo señalado el *noëma*, en la escritura poli-coral como algo propio del estilo de Padilla, no sorprende que efectivamente sea esa la figura más usada. Además de que el compositor lo usa para “cancelar” la presencia de figuras retóricas. En cierta manera podríamos ver el *noëma* como una figura por oposición, en tanto es usada para “no decir nada”.

Organicemos dichas figuras de acuerdo al número de veces que fue usada:

<i>Noëma</i>	77
<i>Aposiopesis</i>	18
<i>Mutatio toni, fuga realis</i>	17
<i>Climax</i>	15
<i>Anaphora</i>	13
<i>Pathopoeia</i>	12
<i>Pallilogia, anaploke</i>	11
<i>Hypotyposis</i>	5
<i>Circulatio</i>	4
<i>Anabasis, auxesis</i>	3
<i>Parembole, catabasis, parrhesia</i>	2
<i>Fauxbourdon, anadiplosis</i>	1

Con sólo ver el cuadro podemos señalar de qué se compone la mayoría de los villancicos de Padilla, cosa que además habla de su criterio a la hora de decidir cuáles figuras usa, dónde y cuándo. Prácticamente en todos sus villancicos hay *noëmas*, y en casi todos hay terceras de picardía, así como *fuga realis* y otras figuras de imitación. De hecho, de este balance se llega a esa conclusión: las figuras más usadas por el compositor son las figuras de imitación (*fuga realis, climax, anaphora, palilogia, anaploke, anadiplosis*), las de homofonía (*noëma, auxesis*), las figuras descriptivas (*hypotyposis, catabasis, circulatio y pathopoeia*) y aquellas cuyo uso afecta la armonía (*parrhesia, mutatio toni, pathopoeia y parembole*).

## 12. Conclusiones del capítulo

De los análisis realizados en el presente capítulo se puede colegir que Juan Gutiérrez de Padilla en efecto manejaba la retórica musical. Figuras como la *hypotyposis* del segundo villancico “A la jácara jacarilla”, o los elocuentes fugatos en diversos villancicos (pensamos, por ejemplo, en el exordio del primer villancico “¡Alto zagales!”, o en la imitación en “le divierte con cantares, a docenas y a millares”), o la *aposiopesis* que enfatiza las palabras “¡Oíd, zagales, atentos!”, por nombrar sólo algunos ejemplos, son prueba evidente de que fueron hechos intencionalmente por el compositor, ya que, a todas luces, es imposible pensar que tales figuras surgieron producto del mero azar. Fue necesaria la pericia del compositor y es a la pluma de Padilla a la que se deben tales logros. Ahora bien, es necesario decir que nuestra anterior afirmación no implica que estamos ante un “prodigio de la retórica”, pues si bien en líneas generales podemos decir que Padilla sabe lo que hace, no podemos, ni queremos considerar su habilidad en comparación con maestros nacidos en Alemania, por mencionar algo. El maestro de capilla poblano, que ha sido evaluado por nosotros puntualmente en una de sus obras, ha demostrado que posee destreza en el asunto de la retórica. Ahora bien, no toda la producción analizada es un ejemplo feliz de su destreza. Recuérdese, por ejemplo, la acumulación excesiva de figuras retóricas en el estribillo del tercer villancico “No hay zagal como Gilillo”, en donde la complicación de figuras en el momento en el que el texto reza “¡Oigan, oigan lo que ha cantado! Despuntando de entendido.” Donde pudimos reconocer cinco figuras retóricas (*fauxbourdon*, *climax*, *fuga realis*, *parembole* e *hypotyposis*) aplicadas a una sola palabra. Eso sin contar además el súbito cambio de textura y la introducción de una cascada de melismas. Al final se convierten en un desborde de retórica<sup>91</sup> que nada dice.

Desde luego, lo importante en esta conclusión es la justa consideración de todos los resultados obtenidos. No podemos pretender decir que Padilla es el “Bach novohispano”, pero tampoco que es un compositor de poca monta. Su obra, al igual que la de cualquier músico, tiene momentos de gran lucidez así como ciertas opacidades. Lo que sí es ineludible es el llamado a continuar apreciando su obra bajo esta perspectiva, pues los resultados obtenidos dan muy buena fe de que seguramente se seguirán descubriendo maravillas en los diversos maitines de Juan Gutiérrez de Padilla.

---

<sup>91</sup> No negamos que la intención del compositor haya sido mucho más modesta: la complicación retórica se alimenta en parte de los giros mismos de la música.

## CONCLUSIÓN

Fue una meta de quien investiga determinar si habían figuras retóricas en una obra producida más allá del espacio geográfico que era Europa: el *Cuaderno de Navidad de 1653* de Juan Gutiérrez de Padilla es una obra que muestra y demuestra que había, en las provincias españolas, conocimiento de los preceptos de la Teoría de los afectos. Ahora bien, hasta qué punto podemos decir que eso es verdad es algo que creemos conveniente matizar, después de todo, existió para la época la distancia geográfica, pero sobre todo la distancia cultural, y eso dificulta mucho saber a ciencia cierta si hubo intercambio franco entre Alemania y sus tratadistas y los músicos de las provincias transoceánicas del imperio español, o si la información y los temas de interés de esta investigación llegaron a Nueva España por cuentagotas. Haya sido como haya sido, eso no desdice la destreza de compositores como Padilla en este el Nuevo Mundo.

Por otro lado, otra de las metas logradas fue la comprobación de que el método analítico propuesto por Joachim Burmeister es aplicable. Hubo alguna que otra dificultad por los enredos al intentar entender los postulados del autor, pero, en resumidas cuentas, el plan analítico-retórico funciona. Creemos que hay ciertos puntos que, por lo desfasados de las nuevas teorías han perdido vigencia, pero el núcleo de la retórica funciona con organicidad y precisión: una pieza musical puede ser diseccionada y estudiada detalladamente.

Eso es lo que respecta al fin último de esta investigación. Sin embargo, no fue sólo ese el logro obtenido. Hemos de que, durante el proceso de estudio de la metodología propuesta por Burmeister, a fin de comprenderlo lo más posible, realizamos una traducción del texto *Musica poetica*, cosa que, no debemos dejar pasar, consideramos de gran importancia, pues permitirá a lectores de habla castellana tener un primer acercamiento, en su propia lengua, al sistema pedagógico que plantea el autor en su libro. Desde luego que no podemos ni remotamente asomar la posibilidad de decir que esa sea una traducción oficial, pues es mucho lo que puede mejorarse (nuestra labor en ese sentido es casi personal: un logro compartido para beneficio de investigadores que quizá les sea difícil entender el texto en la traducción inglesa, por no hablar del original en Latín), y con total seguridad tarde o temprano será superada. No obstante, hallamos gran satisfacción en el aporte que significa ser el primer acercamiento a esa obra en nuestro idioma.

Asimismo, debemos precisar las metas logradas en el análisis rítmico y métrico-retórico de los capítulos primero y segundo. De ellas la más importante es la revisión de las letras de los villancicos estudiados y su presentación de acuerdo a parámetros establecidos y estudiados a lo largo del primer capítulo. Ello permite un mejor entendimiento de las inherencias de la poesía del villancico, en particular del villancico religioso en la Nueva España. De igual modo las investigaciones a nivel rítmico permitieron, en la medida en que se vio, comprobar que las propuestas de letras que realizamos son acertadas (hasta el momento en que se culminó esta investigación, si lo seguirán siendo o se construyan mejores versiones es algo que dirá el tiempo y el uso) y que permiten una visión más total de la obra, pues aproxima al músico y al musicólogo a las formas literarias, así como a lectores de otras disciplinas comprender un poco la relación total de la música y el texto a través no sólo del ritmo (como sostuvimos en el capítulo 2) sino de la retórica (tanto poética como musical)

Los resultados arrojados por esta investigación son un buen fundamento para continuar indagando en la materia: es necesario estudiar más obras de Padilla para poder fijar realmente si su destreza provenía de la intuición o porque fuera un conocedor de la materia. Del mismo modo es recomendable ampliar los horizontes de este tipo de investigación si se quiere entender cómo funcionaban ciertas fases del proceso compositivo durante el período colonial latinoamericano. Y sí, creemos que podemos recomendar la vía que hemos tomado, que seguramente puede y será perfeccionada, y trazar nuevas metas y tesoros por descubrir en esa mina dorada que es la música latinoamericana del periodo colonial. Creemos que esta investigación es apenas una humilde muestra de lo mucho que hay por hacer y que se puede hacer, ya que es muy probable que descubran nuevas maravillas, así como nuevos y grandes problemas. Sea esta investigación un primer aliciente.



## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, M del C. (1990). *Estructuras de la sintaxis musical*. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: Argentina.
- ALONSO, M. (1975). *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Aguilar: Madrid.
- ARISTÓTELES (1990). *Poética*. Traducción por Ángel Cappelletti. Monte Ávila Editores: Caracas.
- BELLO, A. (1835). *Principios de la ortología i métrica*. Imprenta de Opiniones: Chile.
- BERISTÁIN, H. (1988). *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa: México.
- BRAVO-VALLASANTE, C. (1978). *Villancios del siglo XVII y XVIII*. Novelas y cuentos: Madrid.
- BUELOW, G. (1980). Rhetoric. En *The New Grove Dictionary of Music*. (Vol.15, pp.793-795). Macmillan: London.
- BURMEISTER, J. (1993). *Musical Poetics*. Traducción y notas por Benito Rivera. Yale University Press: New Haven and London.
- CARPENTIER, A. (2008). *Los pasos perdidos*. Akal: España.
- CERVANTES, M. (1999). *Don Quijote de la Mancha*. Planeta: España.
- CHAILLEY, J. (1960). *L'Imbroglia des modes*. Alphonse Leduc Éditions Musicales: Paris.
- CULLIN, O. (1991). Luca Marenzio *Madrigaux à 5 voix, Livres 5 et 6*. *Analyse musicale* 25 (13), 53-64.
- D'ANTIMI, F. (1994). *Antologia per l'iniziazione allo studio del Canto Gregoriano ad uso dei conservatori*. Solesmes: France.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Instituto Miguel de Cervantes: Madrid.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2002). *Métrica de Cervantes*. Centro de Estudios Cervantinos: Alcalá de Henares.
- GULLÓN, R. (1958). *Conversaciones con Juan Ramón*. Taurus: Madrid.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (2003). *Obras completas. Estudios métricos*. Vol.3. Secretaría de Estado de Cultura.
- HURTADO, N. (1998). *Tres cuadernos de Navidad. 1653, 1655 y 1657. Juan Gutiérrez de Padilla*. Fundación Vicente Emilio Sojo: Caracas.
- LESTER, J. (1986). *The Rhythms of Tonal Music*. Southern Illinois University Press: Illinois.
- LÓPEZ CANO R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. Amalgama: México.
- MANN, A. (1971). *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. W.W. Norton: New York.
- MAS, S. de (1832). *Sistema musical de la lengua castellana*. Imprenta de Bergnes: Barcelona.
- MÉNDEZ PLANCARTE, A. (1952). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. II Villancicos y letras sacras*. Fondo de Cultura Económica: México
- NAVARRO TOMÁS, T. (1956). *Métrica española*. Syracuse University Press: New York.
- PALACIOS, M. (1998). \_\_\_\_\_. En, Nelson Hurtado, *Tres cuadernos de Navidad 1653, 1655 y 1657. Juan Gutiérrez de Padilla*. Fundación Vicente Emilio Sojo: Caracas.
- PAZ, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica: México.
- QUILIS, A. (1992). *Curso de fonética y fonología españolas*. CSIC: España.
- QUILIS, A. (2009). *Métrica española*. Ariel: España.
- QUINTILIANO, F. (1916). *Instituciones oratorias*. Traducción por Ignacio Rodríguez. Imprenta de Perlado Páez y Compañía. Madrid.

S/A. (2005). *Poesía amorosa galaicoportuguesa de la Edad Media*. Traducción y prólogo por Francisco Luis Bernárdez. Ministerio de la Cultura: Caracas.

SAGREDO, H. (1972). *Rítmica medieval*. Conac: Caracas.

SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1969). *El villancico*. Editorial Gredos: Madrid.

SÁNCHEZ, F. (1805). *Principios de retórica y poética*. Administración del Real Arbitrio: Madrid.

*Santa Biblia*. Revisión de Casiodoro de Reina (1569). Versión de Reina-Valera 1960

STANDFORD, T. (2002). *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. Instituto Nacional de Antropología de Puebla: México.

STEVENSON, R. (1974). *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkley: Los Angeles.

TARCHINI, G. (2004). *Análisis musical. Sintaxis, semántica y percepción*. Melos: Buenos Aires.

TORRE, E. (2000). *Métrica española comparada*. Universidad de Sevilla: España.

Universidad de Chile (1901). *Anales de la Universidad*. Tomo 108. Imprenta Cervantes: Chile.

ZAMBRANO, M. (2001). *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica: México.

#### Publicaciones periódicas

CARTAS MARTÍN I. (2005). Retórica musical: el madrigal *Io pur respiro* de Carlo Gesualdo. *Icono14* 5 (15) 2-36.

CUENCA, M. (2013). Música y retórica en la *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister. *Sineris* 12 (6) 2-45.

HURTADO, N. (2008). Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la catedral de Puebla de los Ángeles. *Heterofonía* 138-139 (40), 29-65.

MORAÑA, M. (1995). Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de sor Juana. *Colonial Latin American Review* 4 (2) 139-154.

SANS, J. (2005). Estrategias retóricas de los compositores de la «Escuela de Chacao». *Escritos* 21-22 (17), 99-114.

#### Páginas web

COLONIA, F. de, *Ars cantus mensurabilis*. Traducción por G. Reaney. En [http://www.cengage.com/music/book\\_content/049557273X\\_wrightSimms\\_DE\\_MO/assets/ITOW/7273X\\_10a\\_ITOW\\_Franco.pdf](http://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms_DE_MO/assets/ITOW/7273X_10a_ITOW_Franco.pdf) [consultado en abril 2013].

*Diccionario de autoridades*. RAE. <http://web.frl.es/DA.html> [consultado en mayo 2014]

*Diccionario de la Real Academia Española*. RAE. <http://www.rae.es/> [consultado en julio 2012]

GLAREANUS, H. *Dodecachordon*. En [http://imslp.org/wiki/Category:Glareanus,\\_Henricus](http://imslp.org/wiki/Category:Glareanus,_Henricus). [consultado en junio 2014].

LASSUS, O. di, *In me transierunt irae tuae*. En [http://www2.cpd1.org/wiki/index.php/In\\_me\\_transierunt\\_irae\\_tuae\\_\(Orlando\\_di\\_Lasso\)](http://www2.cpd1.org/wiki/index.php/In_me_transierunt_irae_tuae_(Orlando_di_Lasso)) [consultado en octubre 2013].

ROMERA, Á. *Manual de retórica y recursos estilísticos*. En <http://retorica.librodenotas.com/> [consultado en noviembre 2012].

#### Otras fuentes

JUÁREZ ECHENIQUE, B. (2004). Maitines de Navidad, 1653. Juan Gutiérrez de Padilla. En *México Barroco / Puebla I* [CD]. Puebla, México: Urtext Digital Classics.