

# «Plebe humana y angélica nobleza»

## Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz

**E**n el primer juego de villancicos de sor Juana, compuesto en 1676 con motivo de la Asunción de la Virgen María, el cielo y la tierra compiten en una apuesta por saber cuál de ellos sería mejor posada: si el cielo, porque a él subió María a triunfar, o la tierra, porque a ella bajó Dios a padecer. A este juego de recorridos verticales, del que están llenos los villancicos sorjuanianos, pone fin —en una salida airosa y diplomática— la consideración de que la misma repercusión y trascendencia tienen la subida de María como la bajada de su hijo, de manera que ambos contendientes quedan amablemente de acuerdo. Más adelante, se vuelve a la verticalidad y también se vuelven a conciliar sus dos polos, esta vez entre otras coordenadas distintas, cuando se dice: «A la aclamación festiva / de la jura de su Reina / se juntó la Plebe humana / con la Angélica nobleza»<sup>1</sup>. Es decir, al conjunto de personajes —alegóricos, religiosos, legendarios o fabulosos— que venían participando en este juego de villancicos, se incorpora un grupo nuevo perteneciente a lo que en otro lugar de ese mismo villancico se llama «humano linaje». Desatendiendo a la «Angélica nobleza», me detendré exclusivamente en este grupo del que hay que aclarar que, aunque se refiere a lo humano, no incluye nunca al rey y a la nobleza sino a otros personajes muy distantes de ellos. De ahí en adelante, en los villancicos siguientes, podrá encontrarse un repertorio de figuras sociales, miembros todos de esa «plebe humana», que, precisamente por recurrir sólo al pueblo llano, al mexicano de a pie, son los que dan el tono popular a la obra de sor Juana y la han hecho merecedora de conquistar un lugar dentro de la faceta social de la literatura, ya que para algunos, como Chávez, constituyen «la más genuina y típica manifestación democrática»<sup>2</sup>.

Los juegos de villancicos de sor Juana se organizan en tres partes llamadas nocturnos, que a su vez se componen, por lo general, de otras tres

<sup>1</sup> Sor Juana Inés de la Cruz: Obras Completas. Tomo II. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. FCE. México, 1952. Todas las citas de la obra de Sor Juana se harán por esta edición, mencionando el número de la página correspondiente.

<sup>2</sup> Ezequiel A. Chávez: Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología. Ed. Porrúa. México, 1970.

partes, de modo que cada juego aparece dividido en ocho o nueve villancicos. Suele ser el último el que da entrada a los componentes de la «plebe humana» y se llama «ensalada» o «ensaladilla» por la gran variedad de ingredientes que la componen: variedad de lenguas, de personajes, de estrofas etc.

Estas «ensaladas», que son lo que aquí nos interesa, se habían extendido en gran medida desde sus orígenes, algo remotos para Sor Juana ya que las primeras conocidas se habían publicado casi un siglo antes que las suyas. José Antonio Mayoral conjetura que el género, «sinónimo de peculiares “acrobacias” del hacer poético», debía gozar de una gran popularidad por «la frecuencia con que aparece al frente de ciertas composiciones recogidas en toda suerte de Cancioneros, Romanceros, Flores, Florestas, Vergeles, Silvas o Selvas, Ramilletes, Primaveras...»<sup>3</sup>. Y además porque el término actuaba como una especie de «denominador común», como una forma de «sobred denominación», que se aplicaba a ciertas composiciones consideradas como propias de la tradición popular, aunque fuesen géneros cultivados con bastante frecuencia por poetas denominados cultos.

La ensalada, arraigada, pues, como género de la tradición popular pero no desdeñada en absoluto por los poetas cultos, permite a Sor Juana dar entrada a un gran número de personajes cotidianos de la índole más diversa: por su procedencia, cultura y lengua, junto a los indígenas se encuentran los africanos, y de la península podemos hallar algún vizcaíno, gallego y portugués; los mestizos y los criollos aparecen en función de algún oficio: monaguillos, sacristanes y seises de la Capilla, bachilleres y poetas, cocineras y vendedores de minucias.

Quizás la mayor innovación de Sor Juana en este repertorio, reside en la inclusión de los indios y la utilización de la lengua nahuatl para algunos de sus villancicos. Mientras que Octavio Paz<sup>4</sup> piensa que «probablemente sor Juana contó con la ayuda de alguien que conocía bien el nahuatl», Georges Baudot, al contrario, afirma que Sor Juana lo conocía bien. Y lo que a él le sorprende es que siendo el nahuatl «el idioma de su infancia que, por otra parte, era también el de la calle en la capital virreinal de entonces», toda su obra en esa lengua se reduzca a dos tocotines que se publicaron en 1676 y 1677. Baudot valora, en el primer tocotín, escrito exclusivamente en la lengua de los aztecas, «la excelsa calidad del idioma nahuatl..., que en verdad toma obvias raíces en un conocimiento íntimo y familiar de la lengua de Nezahualcoyotl»<sup>5</sup>.

Del segundo, en el que se mezclan el castellano y el nahuatl, destaca la habilidad para insertar «lo azteca» en la convención literaria española. Pero salvo estos dos ejemplos, Sor Juana no vuelve a utilizar el nahuatl en su obra, pese a que en la inscripción del retrato hecho por Juan de

<sup>3</sup> José Antonio Mayoral: «Poética y retórica de un subgénero popular. Los villancicos-ensalada de Sor Juana Inés de la Cruz». En *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. Actas del XIII Congreso del IIII. Ed. de la Universidad Complutense. Madrid, 1987.*

<sup>4</sup> Octavio Paz: *Las trampas de la fe. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1982.*

<sup>5</sup> Georges Baudot: «La trova nahuatl de Sor Juana Inés de la Cruz». En *Beatriz Garza e Ivette Jiménez: Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig. El Colegio de México. México, 1992.*

Miranda dice «escribió muchos y elevadísimos poemas latinos, castellanos y mejicanos». Cuando los indios vuelven a aparecer en sus villancicos, no hablan en nahuatl sino en un español fonéticamente algo deformado, pero siempre vinculado al ritmo del tocotín.

La presencia de negros ya era una tradición en la literatura clásica española que sor Juana integra, sin duda guiada también por la realidad de una extensa población de esclavos africanos en México. Pero el papel que desempeñan en sus villancicos es el mismo que en la literatura española: incorporar ciertos ritmos musicales, llevar la parte cómica, propiciar juegos cromáticos, etc.

Mientras que el indio aparece sólo esporádicamente en algunos villancicos, el negro es una figura que mantiene su presencia con mayor asiduidad y ha sido ya objeto de estudio en distintas ocasiones, por lo que no insistiré más en ello. Únicamente me interesa destacar que la inclusión del negro ofrece a sor Juana la posibilidad de ampliar registros lingüísticos con las deformaciones fonéticas y sintácticas de su jerga, y de desplazarse socialmente por otros ámbitos: el de los esclavos de los obrajes y el de los oficios domésticos como cocineros y vendedores de comida.

De igual modo, los mestizos, aunque hablan en castellano, le permiten incorporar a personajes que habitan en los barrios que rodean el centro de la capital mexicana, reservado para la nobleza entonces y dar un panorama más completo del conglomerado social urbano.

Por otra parte junto al latín eclesiástico, que a veces alterna con el castellano, sor Juana también utiliza un latín híbrido y empedrado de voces castellanas. Un latín macarrónico de estudiantes y sacristanes, «latinajos» empleados con fines cómicos pero que traslucen las hilachas de una clase social con cierto acceso a la cultura, pero pobre, que trata de mantener las apariencias haciéndose inaccesible por la lengua. Es muy notable el diálogo de sordos que se produce entre un bachiller pedante «que escogiera antes ser mudo / que hablar en castellano» y uno llamado «bárbaro» porque no sabe latín, en el villancico dedicado a San Pedro Nolasco en 1677:

*Hodie Nolascus divinus  
in Caelis est collocatus.*

—Yo no tengo asco del vino,  
que antes muero por tragarlo  
—*Uno mortuo Redemptore,  
alter est Redemptor natus.*  
Yo natas buenas bien como,  
que no he visto buenos natos.  
—*Omnibus fuit Salvatoris  
ista perfectior Imago.*

—Mago no soy, voto a tal,  
que en mi vida lo he estudiado.

—Amice, tace: nam ego  
*non autor sermone Hispano.*  
—¿Que te aniegas en sermones?  
Pues no vengas a escucharlos.  
—*Nescio quid nunc mihi dicis,  
nec quid vis dicere capio.*  
—Necio será él y su alma,  
que yo soy un hombre honrado. (p. 41)

Otra de las lenguas que utiliza sor Juana es el portugués, o el español aportuguesado, por boca de un personaje que, ajustándose a la bien ganada fama de los portugueses, es navegante en un villancico dedicado a San Pedro, el Apóstol de la barca. También están representados los campesinos en la persona de un vizcaíno que habla mezclando el castellano con el euskera, que ella reclama como la lengua de sus antepasados:

Nadie el vascuence murmure  
que juras a Dios eterno  
que aquesta es la misma lengua  
cortada de mis Abuelos. (p. 98)

Tal cantidad de personajes variopintos induce a pensar en una puesta en escena de tintes teatrales con la participación activa de los mismos personajes aludidos: nada descabellado, puesto que muchos críticos han considerado los villancicos como un género dentro de la literatura dramática (Chávez, Henríquez Ureña, Reyes). Cabría pensar, pues, que todos esos personajes fueran los actores mismos de los villancicos. Si una sor Juana «demócrata» escribe como portavoz de un pueblo, quién mejor que él para interpretarse a sí mismo, hablar en su propia lengua o en su jerga, pronunciar sus propios voces, y dejarse oír por todos. Qué fácil imaginárselos en un festejo donde podríamos verlos dialogando, cantando o bailando, componiendo una escena de tonalidades populares con plena participación de diversos estamentos sociales. Podríamos pensar en algo parecido a los grandes festivales folclóricos y populares que hoy día se hacen en estadios deportivos o en plazas al aire libre, pero cambiando el escenario profano por un templo. Alfonso Reyes los ve de manera semejante:

Hacia fines del siglo XVII, cunde la gustosa primavera de villancicos, de lo mejor en el tipo religioso-popular, lo más cantarín, lo más animado, en ambiente de verberna con farolitos y cadenas de papel de China<sup>6</sup>.

Pero antes de acatar esta idea sería necesario conocer todas las características del entorno: saber para cuándo y dónde se compusieron y quiénes participaron realmente.

En primer lugar hay que recordar que se escribieron para distintas festividades religiosas porque a partir de 1630 los villancicos habían dejado de ser exclusivamente —como en su origen— una composición escrita para conmemorar la Navidad de los pastores de Belén. A partir de esa fecha se denominó villancicos a las composiciones de los maitines en las fiestas religiosas. Los maitines son las primeras y más extensas de las horas canónicas antiguamente llamadas «vigilias nocturnas». El rito se iniciaba

<sup>6</sup> Alfonso Reyes: «Teatro misionero». En Letras de la Nueva España, FCE, Col. Tierra Firme. México, 1948.

con una introducción a la que seguían unas partes llamadas «nocturnos» porque se celebraban por la noche. Según su categoría, las fiestas constan de uno o tres nocturnos compuestos de tres salmos cada uno. Las fiestas de primera y segunda clase se dilatan en tres nocturnos, y sor Juana sólo compuso para fiestas de primera categoría: de ahí la división de sus villancicos en tres partes, fórmula que llegó a imponerse en México a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Ahora bien sor Juana compuso sus villancicos con una finalidad clara y manifiesta: la de ser cantados en la catedral, tal y como reza en casi todos los encabezamientos de las portadas donde se registra la finalidad del canto como un hecho consumado, ya que en todos se dice «villancicos que se cantaron» no «que se cantarán». Es el primer dato que se ofrece y el que aparece destacado en letras de mayor tamaño; después se consigna el lugar, es decir en qué catedral se cantaron, después el motivo del villancico y, en último término, el año en que se compusieron.

Entonces, como piezas que se escribieron para ser cantadas, en la mayoría de los villancicos se aclara al pie de la página esta condición mediante una fórmula que dice así: «compuestos en metro músico por» y a continuación el nombre del compositor correspondiente de la catedral a la que fuesen dedicados. Se sabe que la impresión era un factor secundario (ya se ha visto cómo en el encabezamiento su mención o no aparece o aparece en último lugar). Se editaban en folletos sin mayor rango literario y muchos de ellos incluso sin el nombre de su autor; de ahí la necesidad de que algunos villancicos se le atribuyeran a sor Juana sin la certeza que le otorga una firma.

Si todo juego de villancicos se compone en función de la música y el canto, cada una de sus partes requerirá una modalidad musical que ejecute ritmos y melodías diferentes. Las «ensaladas», las que dan cabida a la plebe humana, también debieron estar vinculadas a la música desde sus comienzos, como puede desprenderse de la primera definición del género donde ya se hace especial mención a su vertiente musical. Es Juan Díez de Rengifo quien en su *Arte Poética* de 1592 dice:

Ensalada es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta; y según la variedad de las letras, se va mudando la música; y por eso se llama Ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva<sup>7</sup>.

Pocos años después, Luis Alonso de Carballo en su *Cisne de Apolo* (1602) destaca de la ensalada su variedad de «lenguas, consonancias, coplas y versos, sin guardar orden en la compostura»<sup>8</sup>. Y poco antes de que Sor Juana escribiera sus ensaladas, Covarrubias dice «y porque en la

<sup>7</sup> Juan Díez de Rengifo: *Arte Poética*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977.

<sup>8</sup> Luis Alonso de Carballo: *Cisne de Apolo*. Edición de A. Porqueras Mayo. CSIC. Madrid, 1958.

ensalada echan muchas yerbas diferentes..., llamadas ensaladas un *género de canciones* que tienen diversos metros, (...). Estas componen los maestros de capilla para celebrar las fiestas de la Natividad»<sup>9</sup>.

En México, como en España, el maestro de capilla era la máxima autoridad musical de la catedral y el acceso a ese puesto se obtenía tras un arduo concurso. La relación de la Iglesia colonial con la música es muy importante, tanto por su primera labor educativa como por la posterior tarea creativa que ya había comenzado en época de sor Juana. Y, desde luego, la música y el canto cumplían la función de dar mayor solemnidad a los actos religiosos. Las catedrales habían llegado a tal grado de maestría que preparaban músicos profesionales, hijos de españoles o mestizos que recibían una espléndida educación musical del maestro de Capilla y sus ayudantes. Sor Juana debía mantener una estrecha relación con los rigurosos maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca ya que sus villancicos se compusieron para cantar y solemnizar distintas festividades religiosas de primera clase, como ya hemos dicho, y ellos debían velar por la categoría y la calidad musical de los actos más importantes de su catedral. El modelo de todas ellas es la catedral de Sevilla, que había recibido en 1547 del Papa Pablo IV una bula privilegiando los ritos en el campo de la polifonía vocal. La preponderancia de la música de la escuela sevillana formó parte inevitablemente del repertorio exportado a México, pero poco a poco los fondos musicales de sus catedrales se fueron abasteciendo con composiciones propias y originales.

Es muy probable que la misma sor Juana compusiera la música para algunos de sus villancicos, pues había demostrado tener conocimiento suficiente de música como para hacerlo, pero no nos queda constancia de ello. Se sabe por ella misma, según le cuenta a la condesa de Paredes, que escribió un tratado de música, hoy perdido, que llevaba por título *Caracol*. Es Clara Campoamor, a través del padre Calleja, quien asegura que sor Juana estudió música ya dentro del claustro «para complacer a la comunidad» y que fue ella misma la que compuso la música de varios de sus villancicos<sup>10</sup>.

Pero la música de la mayoría de los villancicos tiene autor conocido y fue compuesta por importantes maestros de capilla de las catedrales para las que se escribieron, porque precisamente ese «cargo implicaba la obligación de componer música dedicada expresamente para ser ejecutada en los actos litúrgicos y religiosos»<sup>11</sup>. El primer compositor de sor Juana fue José de Loaysa y Agurto, maestro de capilla de la catedral de México, que compuso al menos cinco juegos para textos de sor Juana entre 1676 y 1685. En menor medida también colaboró con ella más tarde el maestro Miguel Mateo Dallo y Landa de la catedral de Puebla. Pero el músico más

<sup>9</sup> Sebastián de Covarrubias: Tesoro de la lengua castellana o española. Turner. Madrid, 1977.

<sup>10</sup> Clara Campoamor: Sor Juana Inés de la Cruz. Emecé editores, Col. Buen Aire. Buenos Aires, 1944.

<sup>11</sup> Jesús Estrada: Música y músicos de la época virreinal. México. Ed S.E.T. y Diana, 1973.

cercano a sor Juana, primero en la catedral de Puebla y después en la de México, fue el maestro Antonio de Salazar: sustituyó en 1688 a Loaysa en la catedral de México y ocupó el maestrazgo de la capilla durante 27 años, en el transcurso de los cuales realizó la obra más extensa y variada de todos los maestros de capilla de la época colonial mexicana. Con su intervención se llega al período de máximo esplendor musical de la catedral de México ya que, entre otras muchas iniciativas, formó músicos organistas entre los jóvenes con talento musical, incorporando tres de ellos a la catedral, y organizó un coro seleccionando él mismo a los cantores.

Uno de los aspectos más importantes de la obra del maestro Salazar reside en la composición de villancicos sobre textos poéticos entre los que se encuentran los de sor Juana. Para su ejecución contaba con un impresionante despliegue de medios, de modo que podía llegar a emplear hasta 15 instrumentos, recurrir a tres coros o armonizar once voces distintas, utilizando un lenguaje musical a tono con los textos que los informaban y tratando de ajustarse a las teorías musicales imperantes en su época. Todo ello nos da una idea del calibre musical de los villancicos de sor Juana ejecutados para incrementar la solemnidad de las fiestas religiosas celebradas en el edificio de mayor rango social: la catedral. Pero tanto el lenguaje literario como el musical se popularizan en las ensaladas con lenguas y ritmos afines al pueblo que escucha, con la finalidad de hacerse más comprensibles y captar mejor su adhesión: Antonio de Salazar, abandonando los procedimientos tradicionales escolásticos de la música polifónica, y sor Juana Inés abogando por las lenguas y jergas habladas en México en detrimento del latín, que no era entendido ya por la mayoría. Al menos eso se deduce de lo que dice un personaje:

Bueno, está el Latín; mas yo  
de la Ensalada, os prometo  
que lo que es deste bocado,  
lo que soy yo, ayuno quedo (p. 94).

La calidad de la música y de la letra de los villancicos, la pompa de los actos religiosos que los motivaban y el número de fieles que asistía, exigían una organización cuidadosa que configuraba los elementos de una fiesta de alta calidad y ya sabemos, por múltiples estudios que así lo testifican, la predilección que sentía por las fiestas la sociedad del barroco y que por muy religiosas que fueran algunas de ellas, no estaban exentas del espíritu festivo del siglo XVII, que, como indica Irving Leonard, se extendió especialmente por las ciudades y las poblaciones grandes, con una finalidad muy concreta:

La severidad de las leyes y normas sociales estuvo mitigada y la ardua rutina interrumpida por celebraciones públicas y días de fiestas tan numerosos que producían largos paréntesis en el año natural. Festivales religiosos y cívicos, organizados con la pompa, la ceremonia y el despliegue pródigo que la mente barroca tan fácilmente ingeniara, se multiplicaban en vano esfuerzo para satisfacer la demanda creciente de espectáculos, característica del siglo XVII<sup>12</sup>.

Y un auténtico espectáculo resultaba la celebración de los maitines en la catedral, con los villancicos de sor Juana. Un espectáculo que requería, como sugiere Octavio Paz<sup>13</sup>, una rigurosa organización burocrática compuesta no sólo por autores, actores y público, sino también directores de escena, administradores y gerentes. Además, para la «puesta en escena» de los villancicos se requería la colaboración de un gran número de personas pues junto al poeta (y sin contar los impresores e ilustradores de los folletos) y al compositor, intervenían los músicos, los cantantes, los decoradores, los iluminadores, los ujieres, los acomodadores, etc.

Cabría preguntarse qué papel tiene la «plebe humana» —protagonista fundamental de las ensaladillas— dentro de este espectáculo que resulta de una organización tan cerrada y rigurosa, llevada a cabo por un equipo de expertos. A juzgar por lo que dice C-G. Dubois sobre las fiestas religiosas en general, no parece que tuvieran un papel muy importante:

Después del Concilio de Trento, el clero vuelve a tomar las riendas de las masas: la fiesta participativa se hace cada vez más rara. El oficio religioso se transforma en un espectáculo que llevan a cabo unos especialistas frente a un público que contempla (...). Las procesiones que se realizan en el exterior se transformarán en desfile de notables que participan habiendo reservado previamente los sitios de honor. Los demás les siguen. La manifestación religiosa barroca continúa en este estilo con una expresa voluntad de mantener el papel pasivo del público por medio de una demostración de poder destinada a causar «estupefacción»<sup>14</sup>.

Dubois establece también una distinción entre la fiesta, más propia del Renacimiento, de carácter participativo, y el espectáculo, hacia el que aquella evoluciona en el barroco, donde se produce una separación neta entre actores y espectadores. A esta modalidad barroca, José Antonio Maravall la denomina *fiesta por contemplación*, a diferencia de la *fiesta por participación* «en la cual todo va dirigido a aquellos que en ella intervienen» para regocijo de todos. En la *fiesta por contemplación* el público no tiene un papel activo, sólo mira y se asombra desde su sitio. Maravall confirma que «como él no forma parte del pequeño número de quienes tienen a su cargo el cuidado del espectáculo, el pueblo no distinguido acude en actitud de estricta pasividad»<sup>15</sup>.

Todo el complejo sistema de relaciones que rodea la puesta en escena de los villancicos, parece contravenir la idea inicial de la que partíamos,

<sup>12</sup> Irving Leonard: La época barroca en el México colonial. FCE., Col. popular. México, 1959.

<sup>13</sup> Octavio Paz: Op. Cit.

<sup>14</sup> Claude Gilbert-Dubois: El manierismo. Ediciones Península. Barcelona, 1980.

<sup>15</sup> José Antonio Maravall: «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en José María Díez Borque (comp.): Teatro y fiesta en el Barroco. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1986.

suscitada por el aparente carácter participativo de los villancicos y, especialmente, de las ensaladas; contra lo dicho al principio, más bien resulta bastante difícil imaginarse al pueblo cantando y desafinando los poemas de Sor Juana, cuando todo estaba, como hemos visto, cuidadosamente organizado por manos de especialistas. La polifonía y la poliglosia patentes en los villancicos, parecen no implicar necesariamente una participación activa de la pluralidad social presente en la catedral, ya que cantaba un coro oculto y muy preparado musicalmente para actuar en los momentos más solemnes del ritual religioso.

Lo que no se puede negar es que la puesta en escena de los villancicos constituyera entonces un festival de masas, como proponíamos al principio, pero no hay que olvidar que era un festival religioso y no popular aunque, durante las fiestas religiosas, la catedral diera albergue a un todo social coherente y asentado, que era la ciudad entera. Pero ese todo se juntaba en la catedral de forma bien ordenada y diferenciada, desde la máxima autoridad hasta la plebe, cada uno en su sitio jerárquicamente establecido. Era, pues, un festival religioso en el que todos los estamentos se juntaban para alabar a Dios y mirar hacia el cielo, pero sin mezclarse, lo que servía para confirmar sus diferencias en la tierra y resultaba más una reafirmación de la verticalidad social que un reclamo de la horizontalidad. Lo que importaba era que Dios era el dios de todos y todos tenían que alabarle porque lo que debía imperar era el espíritu cristiano. Los espectadores eran sobre todo feligreses que acudían a un ritual religioso y esta condición de feligreses era lo que los unía en alabanza a la divinidad.

Además, hay que señalar que los personajes de la plebe humana, protagonistas de las ensaladas, poco o nada transmiten de su vida cotidiana, de sus problemas individuales o colectivos. La supuesta vertiente social de los villancicos, cede en favor de la preponderancia del factor religioso, que es lo que los reúne a todos en la catedral. Indios, negros y las demás figuras de la plebe humana se proyectan, sobre todo, como fieles y devotos cristianos, aunque se haya querido ver en los textos que los acogen un avance de la posterior literatura de compromiso político y protesta social.

El papel de los indios se asimila al de los negros, con la función de aligerar ciertos momentos, ilustrando los villancicos con gracias, chistes y adivinanzas: una función tópica dentro de la literatura española del siglo de oro. Si los indios quieren insinuar en algún momento cierto viso de descontento, sus palabras en nahuatl, una lengua ininteligible para otros que no fueran ellos mismos, llegaban a perder todo su efecto reivindicador al no hallar ningún eco entre quienes las escuchaban.

En el caso de los negros, su preocupación no se centraba tanto en buscar la igualdad social con los hombres de distinto color, como en reivindicar

su condición humana. Su peculiaridad cromática y su condición de esclavos son las constantes que les acompañan en los villancicos, donde sor Juana mantiene la concepción de lo negro asociado a lo feo y a lo impuro. Por eso un personaje alegórico los rechaza por su color:

Vaya, vaya fuera,  
que en Fiestas de luces,  
toda de purezas,  
no es bien se permita  
haya cosa negra. (pp. 26-27).

Cuando los negros podían haber protestado por esta distinción sólo reclaman el color blanco de su alma devota. La pretensión de igualdad con los blancos deriva de su creencia religiosa pero nunca de una situación social diferente:

Aunque Negro, blanco  
somo, lela, lela,  
que il alma rivota  
blanca sa, no prieta. (p. 27)

Sor Juana perdió aquí la ocasión de reivindicar la igualdad de las almas, en lugar de la supremacía de un color sobre otro. Y lo mismo en otros villancicos en los que la condición esclava de los negros parece suscitar sólo alguna leve sugerencia sobre la reclusión de su vida en el obraje. Ocurre en ciertas ocasiones que la asimilación del estado esclavizado de los negros a la categoría de María como esclava del Señor reduce cualquier signo de protesta y redundante en una postura conformista. María, modelo de conducta, se convierte, entonces, en un paradigma de esclava a seguir:

Esa si que se nomblaba  
escrava con devoción,  
e cun turo culazón  
a mi Dioso serviaba:  
y polo sel buena Escrava  
le dieron la libertá (p. 13)

La actitud que se sugiere es la del buen comportamiento como esclavos, basada en la conformidad cristiana de acato de la voluntad divina y no en el reclamo de un derecho. -

Escasa, como vemos, es la proyección social de estos personajes; tanto los negros, como los indios, como el resto de los protagonistas de las ensaladillas transmiten emociones relacionadas con la fe religiosa y adquieren importancia en función de la música, el canto y, a veces, del

baile. Ellos incorporan la veta popular a la música religiosa, con ritmos e instrumentos musicales de uso habitual entre el pueblo, como el calabazo y la guitarra, con la intención de llegar más fácilmente a un mayor número de público. Por eso un personaje dice:

Los que música no entienden  
oigan, oigan, que va allá  
una cosa, que la entiendan  
todos, y otros muchos más.  
¡Tris, tras;  
oigan, que, que, que allá vá! (p. 138)

Sor Juana enfoca a sus personajes de la plebe humana, más que desde su perspectiva social, por su adhesión a la música y especialmente al canto. Lo importante no es su buena o mala aptitud hacia tales artes sino su voluntad siempre predispuesta hacia ellas porque, como dice uno de esos personajes, «el punto propio es cantar». Todos son personajes-cantores para alabar a Dios, la Virgen y los santos. Y de ellos, los cantantes por excelencia de la capilla son los seises: los únicos profesionales del canto en los ritos de la catedral que hacen verdaderas filigranas con sus voces, indistintamente en castellano y en perfecto latín. El contraste entre éstos y los sacristanes — sólo aficionados— permite a sor Juana hacer gala de su humor y de sus juegos verbales, como en el villancico de San Pedro Apóstol en 1677:

#### Coplas

Temblando, después del Gallo,  
cantó un Sacristán cobarde,  
que un gallina no fué mucho  
que con el Gallo cantase.

Mezcló Romance y Latín,  
por campar, a lo estudiante,  
en el mal Latín lo gallo,  
lo gallina en buen Romance,  
Válgame el *Sancta Sanctorum*  
porque mi temor corrija;  
válgame todo Nebrija,  
con el *Thesaurus Verborum*:  
este sí es *Gallo gallorum*,  
que ahora cantar ó:

—¡Qui-qui-riquit!

Yo soy todo un alfiñiqui;  
pues, Cielos, ¿qué es lo que medro  
con Gallo que espantó a Pedro?

*Metuo, timeo malum mihi.*

¿Sólo por un tiqui-miqui  
me tengo que estar aquí?

¡Qui-qui-riquit!

Luego que *Petrus negavit*,  
este Gallo con su treta  
le empezó a dar cantaleta:  
*continuo Gallus cantavit.*  
*Si sic a Pedro, qui amavit*,  
le fué, ¿qué será de mí?

—¡Qui-qui-riquit! (p. 59).

Según Méndez Plancarte, las ensaladas venían al final de los villancicos para reflejar a los presentes «en atención a la fatiga de los fieles»<sup>16</sup>, y no cabe duda de que la ausencia de complicados planteamientos teológicos o sociales, la sencillez del lenguaje y de los personajes, así como el humor que preside muchas de sus intervenciones, contribuían a ello. Además, este tipo de composición le permitía a sor Juana entrar alegremente desde

<sup>16</sup> Alfonso Méndez Plancarte: *Prólogo a las Obras Completas de Sor Juana*. Ed. cit.

la teología a otros campos menos comprometidos, como el de la gastronomía, por ejemplo, que le venía dado por la bisemia del término ensalada, tal la del villancico de la Asunción de 1690:

*Introducción*

1.—MIREN que en estos Maitines  
se usa hacer una Ensalada;  
y así, déme cada uno  
algo para aderezarla.

*Coplas*

2.—Yo daré las lechugas,  
porque son frescas,  
y nadie mejor dice  
una friolera.

3.—No negará la Patria  
quien tal pronuncia,  
que tanta friolera  
es de Toluca.

4.—El aceite a mí juzgo

que me compete,  
que es mi voz clara y blanda  
como el aceite.

3.—Lo negarán los niños,  
que aceite atizan,  
porque traen de ordinario  
sus lamparillas.

5.—Yo, por mi mucha gracia,  
dar sal me place,  
porque con mi voz tengo  
quinientas sales.

3.—No esté tan engreído  
con ese triple,  
que la sal Mejicana  
es tequesquite.

(p. 159)

Las ensaladas se presentan así como un muestrario de contrastes entre lo serio y lo entretenido, entre lo culto y lo popular; contrastes entre lenguas, razas, oficios, etc. Son una demostración de la variedad y la mezcla de elementos dispares que componen los villancicos, donde se enseñan también las riquezas del lenguaje poético y el lujo de las palabras. Los villancicos de sor Juana podrían ser un exponente de la aseveración de Claude Gilbert Dubois cuando dice que «el discurso barroco es un escaparate singular en el que se exhiben todos los productos preciosos y exóticos del vocabulario para placer de los sentidos»<sup>17</sup>.

Además de este lujo verbal, el espectáculo en el que se insertan los villancicos, como toda fiesta pública barroca, era un medio de ostentación, una forma de deslumbrar y captar la atención y la voluntad del público. La fiesta de los maitines, que tanto cuidado presta a todos los recursos de su realización (la calidad de la música y de la letra, la organización minuciosa, el mejor edificio de la ciudad como escenario, etc) pretende, sin duda, asombrar y convencer a los feligreses. Maravall, en uno de sus estudios sobre el barroco, dice a propósito de la fiesta:

Se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes. El espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo eso hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa<sup>18</sup>.

Habría que contestar que el poder que propicia este espectáculo de los maitines es muy grande porque procede de la unión de la autoridad reli-

<sup>17</sup> Claude-Gilbert Dubois:  
Op. cit.

<sup>18</sup> José Antonio Maravall:  
La cultura del Barroco.  
Ariel. Barcelona, 1975.

giosa y de la autoridad civil. La catedral, que la sede episcopal donde está la silla del obispo, con el tiempo fue más que eso ya que el rey era el patrón de la iglesia, y el virrey su vicepatrón, de donde resultaba un vínculo mucho más estrecho entre el brazo secular y el brazo religioso. Además, la catedral se construyó a costa de las rentas reales, y eso le creaba un estrecho lazo con el virrey, lo que la llevó a convertirse en la expresión, no sólo de la estructura religiosa y urbana, sino también del poder civil.

Si la gran razón del barroco, como afirman los investigadores de la época, es la de despertar y mover los afectos, buscar la adhesión de las masas para impedir que pudieran producirse actos desestabilizadores de la monarquía absoluta que ostentaba el poder, habría que pensar que el despilfarro de medios de la fiesta religiosa no sólo se debería a razones estéticas, que ponen a prueba la retórica del contraste y la exuberancia, ni tampoco sólo a motivos religiosos, que buscan los más grandiosos medios para alabar a Dios, sino que también puede deberse a motivos políticos, que tratan de mantener inalterable el virreinato, con muestras de su enorme poder.

No cabe duda de que sor Juana formaba parte del grupo, «más informal pero no menos eficaz» de artistas y escritores que apoyaba a la corte virreinal y contribuía con sus obras a la estabilización y permanencia de la misma porque, en última instancia, ella colaboraba activamente, además de con otras actividades, en ceremonias, como esta de los maitines, que aunque se generaban por un motivo puramente religioso, terminaban adquiriendo una función social y, como dice Paz, «en el sentido recto de la palabra, también política»<sup>19</sup>.

Puede afirmarse que estos tres factores (estéticos, religiosos y políticos) son los que condicionan la magnificencia de los villancicos y, por su índole contrastiva y abarcadora, también son los que determinan la inclusión de los personajes de la plebe humana, que completan el espectro de la sociedad del virreinato que asistía a los maitines. Mientras que las fiestas civiles estaban muy compartimentadas y se organizaban exclusivamente por estamentos, en las fiestas religiosas se convocaba a todo el mundo y en la catedral, como un espejo del estado de la sociedad, se reproducía el modo de relación del poder político y religioso con la masa de los súbditos. Con la proyección de los sentimientos de los personajes de los villancicos intensificados por la música y el canto, se avivan y se captan también las emociones de los asistentes, que sin dejar de ser feligreses, son también súbditos, y se les predispone emotivamente para su apacible integración en el todo social del que participan.

En ese sentido sí se podría atribuir la denominación de poesía social a los villancicos de Sor Juana, teniendo en cuenta que en el siglo XVII,

<sup>19</sup> Octavio Paz: Op. cit.

poesía social no significaba crítica y oposición a un sistema sino celebración del orden social establecido y de su ideología. Sor Juana con sus villancicos cultiva una literatura comprometida a fondo con las vías del orden y la autoridad, aunque a veces su relación con las altas jerarquías fuese más o menos problemática; de ahí que su mirada a la plebe humana de las ensaladas no responda a una necesidad de reivindicar los problemas de los que ocupan los lugares más bajos, sino de confirmarlos en ese lugar dentro del cuerpo social, muy lejos del rey y la nobleza que ocupaban los puntos más altos de esa vertical que en los villancicos se erige como una línea recta e inamovible.

**Juana Martínez Gómez**

