

Los villancicos plurilingües en Córdoba (1709-1737)¹

Carlos M. COLLANTES SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla

Marco PAONE
Università di Perugia

Resumen

El artículo presenta cinco villancicos plurilingües impresos en Córdoba entre 1709-1737 destinados a ser cantados en la Catedral y en el Convento de San Agustín de dicha ciudad con ocasión de la Navidad. Tras el estudio bibliográfico de estos cinco villancicos, se analizan los diferentes grados de plurilingüismo e hibridación del castellano con los idiomas italiano, portugués y francés; asimismo se ahondará en la función textual y material de dichos villancicos plurilingües dentro del conjunto que forma el pliego suelto. Por otro lado, se mostrará a través de estos textos cómo se fijan en el imaginario común del momento la imagen y los estereotipos que se proyectan en los personajes vinculados a dichos idiomas.

Palabras clave: villancicos, Agustín de Contreras, literatura de cordel, plurilingüismo, Córdoba.

Abstract

The article tackles five plurilingual *villancicos* printed in Cordoba between 1709-1737, meant to be sung on Christmas Day at the Cathedral and at the Convent of San Agustín. After the bibliographical study of these five *villancicos*, the different degrees of plurilinguism and hybridization between Spanish and the Italian, Portuguese and French languages are analyzed; furthermore, the paper focuses on the textual and material function of these plurilingual *villancicos* within the whole chapbooks. Ultimately, through these texts, this essay will show how the image and stereotypes about the characters are fixed in the common imaginary of the period.

Keywords: Villancicos imprints, Agustín de Contreras, chapbooks, plurilinguism, Córdoba.

¹ El presente trabajo se ha realizado al abrigo del proyecto de investigación *Hacia la institucionalización literaria: polémicas y debates historiográficos* (RTI2018-095664-B-C22), subproyecto perteneciente a SILEM II (<http://www.uco.es/investigacion/proyectos/silem/index.php>). La articulación del mismo ha sido planificada por ambos autores; la redacción de cada sección corresponde a cada uno de ellos por orden de firma.

1. ESTUDIO BIBLIOGRÁFICO

La presente investigación ahonda en el conocimiento de los villancicos plurilingües bajo barrocos² que se cantaron en la Catedral y en el Convento de San Agustín de Córdoba con motivo del Nacimiento. En concreto se estudia la imbricación entre el uso de diferentes idiomas y personajes de distintas nacionalidades en una misma composición. De esta forma sentaremos las bases para entender la finalidad social de estos impresos y el valor socioliterario de los personajes extranjeros encarnados en estas manifestaciones parateatrales. Más allá de la relevancia de los propios pliegos será la visión unitaria de estos villancicos lo que nos dará una perspectiva de su recepción por los lectores cordobeses.

Es necesario hacer un somero acercamiento a la producción de los pliegos villanciqueros impresos en la ciudad de Córdoba para contextualizar esta investigación. Aún faltan estudios actuales generales acerca de la imprenta en esta ciudad que complementen a la consagrada obra de Valdenebro (2002), para tener una perspectiva completa de la misma. Hasta la fecha se cuenta con estudios parciales que diseccionan la producción tipográfica bien por siglo, como el de Porro Herrera (1976) para el XVI, bien por materias, como, por ejemplo, para la poesía (Collantes Sánchez, 2017), entre otros; pero todos ellos tienen en la tipobibliografía de Valdenebro su base fundamental. El sector de la imprenta cordobesa entre los siglos XVII y XVIII, como el de la imprenta en general, no era ajeno al tiempo convulso en el que se encontraba sumida la monarquía española. Ciertamente es que si se observa el estudio de Jean-Marc Buiguès (2003a: 304-308) acerca de la producción tipográfica española en el siglo XVIII, Córdoba se hallaba situada entre las 10 principales ciudades con una mayor presencia en el mercado editorial³.

En líneas generales se podría argumentar que la industria tipográfica española del siglo XVIII fue escasa si se compara con la de otros países europeos vecinos como,

² En lo concerniente a la poesía hispánica, el Bajo Barroco comprende el tiempo que media entre el Siglo de Oro y la Ilustración, más concretamente se podría acotar desde la publicación del *Parnaso español* de Quevedo hasta el inicio de la poesía ilustrada. Diferentes proyectos de investigación, como el proyecto PHEBO (*Poesía Hispánica del Bajo Barroco*, www.uco.es/phebo/es) han identificado, catalogado y estudiado en profundidad dicha poesía. Sin entrar a valorar la calidad de los versos compuestos en dicho periodo en comparación con sus predecesores áuricos o con los ilustrados que le siguieron, se han podido apuntar algunas características propias a dicha poesía entre las que destaca un cambio en la estética del Barroco, más alejada de “la poética clásica” y con un mayor componente de *desenfado* (véase Ruiz Pérez, 2009: 18). Para ahondar en dicho periodo de la poesía hispánica remitimos a la reciente publicación de Ruiz Pérez (2019).

³ El estudio de Jean-Marc Buiguès (2013a) fue elaborado siguiendo la base de datos *Aguil* (una de las que integran el proyecto NICANTO, de la Universidad de Burdeos) que se conformó al volcar la información de la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* de Aguilar Piñal. Esta herramienta es única en su campo de estudio, y valiosa por la cantidad y el desglose de información que aporta, pero hay que tener en cuenta el origen de sus datos para prevenir cualquier malinterpretación de los mismos. Nos referimos a que la bibliografía de Aguilar Piñal solo referencia a autores españoles cuya producción se desarrolló en el siglo XVIII y, por lo tanto, quedan fuera del trabajo las obras reeditadas de años anteriores, los autores que publicaron tanto a principios como a finales del siglo, además de aquellos de los que no se ha podido precisar si su corpus literario se desarrolló en el Setecientos.

por ejemplo, Francia. En palabras del especialista François Lopez (2001: 137-138), esta industria hispánica fue pobre en ese siglo, salvo por los últimos 20 años en que tuvo un fuerte repunte. Aun así, la diferencia entre España y el país galo fue abisal. La situación de Córdoba dentro del mapa tipográfico nacional no desentonaba de las características generales, siendo la principal de ellas la gran diferencia que había entre las imprentas de grandes urbes y las de provincias.

Dos de las principales características del mercado tipográfico hispánico en los años estudiados se corresponden con las que percibimos en los libros producidos en Córdoba: mayor porcentaje de impresión de pliegos de cordel e impresión de libros de materia religiosa y circunstancial. Los villancicos se sitúan dentro de la concepción editorial de los pliegos sueltos y encajan perfectamente en estas dos materias mencionadas: son impresos en uno o dos pliegos en formato 4°, vendidos sin encuadernar y destinados bien para los miembros del coro, bien para seguir el acto litúrgico con motivo de algún festejo⁴, principalmente en Navidad o Reyes. De esta forma, a su carácter religioso se une su cualidad circunstancial.

La forma más habitual en la que los lectores cordobeses de los siglos XVII y XVIII se acercaron a la poesía impresa era a través de los pliegos sueltos poéticos⁵. En los cien años de poesía impresa cordobesa bajobarroca (1650-1750) hallamos solo un 4,8% de poemarios íntegros (libros compuestos enteramente en verso), ya estuviesen compuestos por uno o más autores. El 27,6% eran obras en prosa que contenían alguna forma en verso; de este modo, la poesía formaba parte (y no la principal) de obras de diferentes materias. Esta hibridación de prosa y verso se plasmaba en diferentes tipologías: como prosímetros, ilustraciones de poesía que acompañan al texto principal, o la más habitual, como poemas preliminares y paratextuales. Así, los pliegos sueltos poéticos representaban el resto, 67,6%, siendo con creces el material más habitual y económico para los lectores coetáneos (Collantes Sánchez, 2016: 596). Los villancicos representan el 34% (un total de 85) de esta literatura efímera, consolidándose como la forma editorial impresa más abundante y recurrente.

Solo el 11% de entre las 279 obras con algún verso impresas durante el bajobarroco en Córdoba tienen alguna composición en un idioma (o dialecto) diferente al español. Este es un porcentaje humilde, pero para contextualizarlo sería necesario compararlo con la situación que se daba en otras ciudades, y en la actualidad

⁴ Según cita Llergo Ojalvo (2017: 83) estas dos maneras de distribución fueron planteadas respectivamente por Pérez Pastor y García de Enterría. La investigadora cree que “ambas posturas pueden ser complementarias: estaríamos, por un lado, ante una difusión oficial y gratuita para los miembros del coro, la realeza y demás autoridades locales y, por otro, con una transmisión oficiosa y con precio, para el resto de los fieles que quisiera adquirirlos”.

⁵ Hemos considerado a los villancicos parte del acervo de pliegos sueltos poéticos (aun sabiendo que en otros estudios catalográficos, como el de García de Enterría, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum*, no lo han considerado de este modo) por las características híbridas en lo que respecta a su género editorial, sin obviar sus peculiaridades parateatrales en las que más adelante nos detendremos. De esta forma los clasificamos e interpretamos a partir de su relación con la imprenta y, siguiendo a González-Sarasa (2019: 165), más concretamente como productos editoriales de devoción y culto.

carecemos de dichos datos, salvo alguna excepción⁶. Este 11% corresponde a 31 obras de las cuales 29 son villancicos. Entre estos pliegos se pueden diferenciar las siguientes lenguas: portugués (13), italiano (7) y francés (4). Asimismo, encontramos composiciones en diversos dialectos y variedades diastráticas: negro (11), gitano (7), guineano (4), gallego (3), asturiano (1), criollo (1) y morisco (1)⁷.

Este porcentaje de obras con poemas en lenguas foráneas a la castellana es realmente bajo, pero se debe poner en relación con el estudio realizado por el investigador francés antes citado, Jean-Marc Buiguès, en el que localiza a través de la bibliografía de Aguilar Piñal, las traducciones de obras al castellano. De esta forma nos podremos hacer una idea de la recepción de la literatura extranjera, aunque sea mediante traducciones. A través de la base de datos *Aguil*, Buiguès localiza para el siglo XVIII español 2.676 traducciones. La principal lengua traducida es la francesa (1.368 títulos), seguida del italiano (470) y del latín (353). Sólo un 15% de estas traducciones se realizan antes de 1750. Se aprecia que el interés de los lectores por los impresos extranjeros aumenta exponencialmente desde mediados del Setecientos, coincidiendo con la paulatina instauración ilustrada (Buiguès, 2003b: 323-324). Se comprende que en una provincia como Córdoba, o como ha señalado Cipriano López para Sevilla, no hubiese casi composiciones poéticas en lenguas diferentes a la patria, ya que ambos estudios terminan en 1750 y 1700, respectivamente. Además, si se ahonda en el tipo de publicaciones que son traducidas, se desprende del estudio antes mencionado que 437 obras son de Ciencias y

atestiguan estas cifras la voluntad, por lo menos editorial y en muchos casos ésta obedece a preceptos que emanan del poder regio, de hacer entrar en España los conocimientos científicos, artesanales e industriales que tanto le hacen falta para modernizarse. (Buiguès, 2003b: 324)

Otro dato a tener en cuenta, y que puede ser extrapolable al conjunto de las obras impresas en territorio hispánico, es el mayor interés por la lengua francesa en detrimento de otras, y esto a su vez está estrechamente relacionado con los avatares históricos de los siglos XVII y XVIII.

Con el fin de ceñirnos a los objetivos propuestos, nos detendremos en aquellos villancicos compuestos por más de una lengua distinta al español: portugués e italiano (y uno en francés).

⁶ En el estudio de la poesía sevillana del siglo XVII de Cipriano López (2016: 27), el investigador dice no haber “detectado el uso de ninguna otra lengua, a no ser las deformaciones lingüísticas empleadas para imitar la fabla vizcaína, la de negros, la de gitanos, la de gallegos, la catalana o la rústica-pastoril de muchos villancicos y otros pliegos”.

⁷ Se indica entre paréntesis el número de composiciones poéticas en esa lengua o dialecto, con la advertencia de que algunos poemas están escritos en diversas lenguas/dialectos al mismo tiempo. Hemos mantenido la diferenciación entre negro y guineano como así aparece en los impresos. No hemos tenido en cuenta el latín, ya que la fuente de la que hemos obtenido estos datos es la *Bibliografía de la poesía bajoarroc cordobesa* (Collantes Sánchez, 2017), cuyo objeto de estudio es la poesía hispánica, por lo que no se computan de forma cuantitativa dichos poemas. Además, las composiciones en esta lengua (y los versos sueltos utilizados a modo de mote o cita) que salieron de las prensas cordobesas es elevadísimo, siendo necesario un estudio de calado independiente.

De los 29 villancicos en los que aparecen composiciones en lengua extranjera, solo 6 están escritos al mismo tiempo por 2 o más lenguas europeas de las mencionadas. Estos fueron impresos para ser cantados en la Catedral (1709, 1710, 1711, 1736 y 1737) y en el Convento de San Agustín (1725). Para el estudio de los villancicos de la Catedral hemos utilizado el valioso volumen facticio conservado en el archivo de la misma institución⁸. Para el villancico del Convento de San Agustín acudimos al ejemplar R/34199/3 conservado (y digitalizado) en la Biblioteca Nacional de España.

Aparte de estos, durante el Bajo Barroco cordobés hallamos los siguientes villancicos con composiciones en lenguas extranjeras:

LUGAR DE CELEBRACIÓN	FECHA	RESPONSABLE	FESTIVIDAD	LENGUA (COMPOSICIONES)
Catedral de Córdoba	1669	Anónimo	Navidad	Portugués (1)
Catedral de Córdoba	1672	Anónimo	Navidad	Portugués (1)
Catedral de Córdoba	1673	Anónimo	Navidad	Portugués (1)
Catedral de Córdoba	1693	Juan Pacheco Montion	Navidad	Portugués (1)
Parroquia de san Mateo de Lucena	1694	Antonio Montoro Fernández de Mora	Navidad	Francés (1)
Catedral de Córdoba	1695	Juan Pacheco Montion	Navidad	Portugués (1)
Catedral de Córdoba	1696	Juan Pacheco Montion	Navidad	Portugués (1)
Catedral de Córdoba	1709	Agustín de Contreras	Navidad	Italiano y portugués (1)
Catedral de Córdoba	1710	Agustín de Contreras	Navidad	Italiano y portugués (1)
Catedral de Córdoba	1711	Agustín de Contreras	Navidad	Italiano y portugués (1)
Convento de san Agustín	1725	José de Espinosa	Navidad	Francés, italiano y portugués (1)

⁸ Dicho volumen facticio (sign. 2.168) fue encuadernado en 1800, “consta de 55 pliegos de villancicos impresos todos ellos en Córdoba; versa sobre la natividad de Cristo (villancicos de Navidad), con la salvedad del pliego poético de 1682, que trata la celebración de la octava de la Inmaculada Concepción. Este repertorio abarca casi una centuria desde la impresión del primer pliego (1673) hasta el último (1767)” (Collantes Sánchez, 2014: 72). Para conocer más acerca de la métrica y la poesía de dichos villancicos remitimos a Bonilla Cerezo y García Aguilar (2002).

Convento de san Agustín	1729	José de Espinosa	Navidad	Portugués (1)
Convento de san Agustín	1735	José de Espinosa	Navidad	Portugués (1)
Catedral de Córdoba	1736	Agustín de Contreras	Navidad	Italiano (1) Francés (1)
Catedral de Córdoba	1737	Agustín de Contreras	Navidad	Italiano y portugués (1)

Tabla 1. Las diferentes formas poéticas en las que aparecen dichos idiomas en estos villancicos son o bien independientes, o bien dialogados (teatralizados).

Si se observa la tabla se puede llegar a algunas conclusiones: de los aproximadamente cien años que ocupó el Bajo Barroco, las composiciones villanciqueras en portugués, italiano y francés se comprimen en 68 años (1669-1737). En esta cronología se aprecia que los versos en portugués aparecen de forma ininterrumpida, mientras que las composiciones en las otras 2 lenguas tienen una aparición intermitente. En este acercamiento cronológico llama la atención cómo no se hallan composiciones de estas características desde 1737 en adelante, si tenemos en cuenta los estudios antes mencionados en los que se señala un mayor interés de los lectores por las literaturas foráneas a medida que avanzaba el siglo. Lejos de vincular únicamente dicha aparición a hechos sociales o históricos, como a priori nos temíamos, la impresión de versos en estas lenguas está en estrecha relación con los maestros de capilla. Estos son los responsables últimos de estos pliegos, si bien es cierto que se ocupaban principalmente de la música y la puesta en escena más que de la letra de los mismos. Aun así, ya fuesen ellos los compositores de los versos, o no, son ellos los que encargan la composición de la letra de los villancicos a poetas y rimadores y, por lo tanto, los responsables de la lengua en la que estos se compusieron. Se aprecia, por ejemplo, la predilección de Juan Pacheco de Montion por el portugués y la de Agustín de Contreras por los villancicos dialogados en italiano y portugués.

Todos, salvo el de 1725, fueron compuestos (en su música) por el maestro de capilla de la Catedral de Córdoba Agustín de Contreras (1678-1754)⁹, vinculado a dicha institución desde 1706 hasta 1751. Miguel Ángel Martín (2001: 376) estudió la música compuesta por este maestro de capilla y concluyó que Agustín de Contreras “perteneció a la primera generación de compositores españoles que adaptaron el estilo italiano a la música tradicional española” (Fernández Reyes, 2010: 248). Del maestro de capilla José de Espinosa apenas hemos encontrado más información que la que nos suministran sus propios testimonios impresos. Este fraile agustino compuso 8 villancicos para el Convento de San Agustín de Córdoba entre 1725 y 1735 (Collantes Sánchez, 2017: 391). El primero de ellos es el único que se amolda al estilo multilingüe

⁹ Para conocer en profundidad la figura de este maestro de capilla remito a Nieto Cumplido (1995) y a la tesis doctoral de Fernández Reyes (2018).

tratado en este trabajo, y se aprecia que no tuvo continuidad en sus posteriores composiciones al no volver a reincidir en dicho tipo de villancico.

El tipo concreto de villancico que tratamos, siguiendo la clasificación propuesta por Llergo Ojalvo (2017: 190-ss.), es villancico dramático, caracterizado por su forma dialógica y con la aparición de “personajes tipo del teatro breve”. Estos villancicos son más recurrentes en “la celebración de la Epifanía y la Navidad, predisuestos a lo lúdico, en contraposición al mayor contenido doctrinal de los villancicos dedicados a otras festividades como la Inmaculada o Pentecostés”.

Lo realmente llamativo de nuestros villancicos no es que estén compuestos en otro idioma (como se aprecia en la tabla nos consta que este recurso ya se empleaba en Córdoba al menos desde 1669), ni que sean villancicos con componentes dramáticos en forma dialogada, sino la conjunción de ambas características: el diálogo está sostenido por dos o más personajes de nacionalidad distinta a la española utilizando su propio idioma. Para confirmar la peculiaridad de dichas estructuras hemos acudido a diversos catálogos de villancicos que compartiesen la misma periodicidad para corroborarlo. Así trabajamos con los catálogos de villancicos publicados de la British Library de Londres, University Library de Cambridge, Hispanic Society of America y New York Public Library (Torrente; Marín, 2000 y Torrente; Hathaway, 2007). El total de villancicos catalogados de estas bibliotecas asciende a 499, impresos entre 1612 y 1846, de los cuales hemos observado a través de dichos catálogos 3 compuestos en italiano, 7 en francés y 40 en portugués, pero ninguno compuesto al mismo tiempo por dos o más de estos idiomas. De esta forma se puede considerar *rara avis* este tipo de villancicos. Estudios especializados prospectivos de mayores dimensiones cuantitativas dictaminarán cuán poco comunes son dichos villancicos.

2. ESTUDIO DE CASO

El plurilingüismo implica la relación entre dos o más sistemas literarios y culturales, pero cabe igual y simplemente en el interior de uno solo, en los que se cotejan y actúan de varias formas y maneras dos o más idiomas, en una perspectiva que abarca problemas de los más puramente lingüísticos hasta los más ideológicos y políticos.

Claudio Guillén (1985: 327-344), en su *Entre lo uno y lo diverso*, ponía de relieve el estrecho vínculo del concepto de plurilingüismo con la circulación literaria internacional, la intertextualidad y la traducción. Rainier Grutman (1990: 202) articula la conexión entre bilingüismo –aunque él incluya en su discurso monolingüismo y plurilingüismo como extremos de un *continuum* de un sistema complejo– y literatura a través de la noción de *stratification*, por la que entiende todo el complejo de fenómenos que intervienen en diversa medida en el polisistema literario. A través de esta lectura Grutman (1990: 204-205) consigue destacar la diversidad y la no-estandarización que constituyen las lenguas y las literaturas, las redes de fuerzas que actúan en el interior de los sistemas y la interacción entre éstos, lo que le permite subrayar la importancia de la recepción, ya que “tant le destinateur que le destinataire que le texte lui-même seront

constitués soit d'un soit de plus d'un idiome, tertium non datur”, y otorgando al receptor del mensaje la determinación de “le caractère oui ou non bilingüe d'un texte”.

Más allá de aspectos biográficos que puedan esclarecer la formación plurilingüe de un autor, cabe fijarse en aquellos textos en los que conviven más idiomas, en la inserción esporádica o sistemática de fragmentos en otras lenguas, dialectos o hablas, en el grado de verosimilitud lingüísticas, en sus implicaciones estilísticas y performativas. En este sentido, dependiendo del público destinatario, mucha importancia tiene la conciencia lingüística de esta pluralidad por parte del hablante ideal o del hablante medio al que se dirige el autor, ya que de ello depende el éxito literario y económico de la obra. En términos sistémicos, además, esto puede implicar un proceso de transferencia de elementos y modelos importados que pueden afectar al repertorio pasivo o activo de una determinada literatura y cultura en una determinada época (Even-Zohar, 1990 y 1997).

Según Elvezio Canonica (2015: 63), la península ibérica es un ‘laboratorio ideal’ para el estudio del plurilingüismo literario. Desde los albores de la literatura hispánica, las propias *jarchas* son un testimonio de esta presencia, un ejemplo que a la vez corrobora el uso del discurso directo como lugar textual privilegiado en el que el plurilingüismo se manifiesta más fácilmente, y por ende la evidencia de esta constante en la tradición dramática y teatral posterior. A esta tradición también pertenece el *villancico*. En la dialéctica historiográfica entre tradicionalistas e individualistas¹⁰, Isabella Tomassetti contrapone una visión integradora, ya que

el estatuto de la lírica que conocemos a través de los cancioneros del siglo XV y XVI reside básicamente en la hibridación de formas y estilemas y se puede definir únicamente a raíz de las fuentes transmisoras de los textos, fuentes que han seleccionado, adaptado, condicionado e incluso reorientado un repertorio antiguo cuyos orígenes desconocemos. (Tomassetti, 2008: 12)

Dicha hibridación tiene una repercusión en la estructura métrico-estrófica del villancico, que tiende a aparecer “marcada por un esquema compositivo abierto, susceptible de multiplicación indeterminada” (Tomassetti, 2008: 66). Este componente se vuelve más acentuado en el villancico bajobarroco, no solamente por la variabilidad de versos y metros en sus partes fijas, es decir, introducción, estribillo y coplas, sino por la contaminación de estas secciones, impulsada también por su progresiva teatralización. De hecho, a partir del siglo XVI, el villancico se fue asentando como género paralitúrgico, especialmente en los maitines de Navidad y Epifanía, y dramático: aunque no falten partes líricas más próximas a “la imagería cristiana

¹⁰ Se trata del debate historiográfico acerca de la inscripción genealógica y tipológica del villancico respectivamente dentro de un “substrato lírico común de la península ibérica” (Tomassetti, 2008: 11) – en la estela de Menéndez Pidal y Aurelio Roncaglia– o como expresión literaria independiente, al tratarse de textos cultos y semicultos que recuperan temas y elementos de la cultura popular que se manifiestan “como un resultado de la asimilación cortesana y se configuran más bien como formas de arte menor, expresión de un código expresivo estilísticamente más humilde pero nunca exento de inconfundibles muestras de mezcolanza e interferencia con la lírica de registro culto” (Tomassetti, 2008: 13).

habitual” (Llargo Ojalvo, 2012: 132), aparecen cada vez más escenas polifónicas o monólogos de personajes y fórmulas propias del teatro breve, proyectando “en la música eclesiástica todo lo que supone la fiesta barroca de diversión: jácaras, danzas, bailes, sainetes, diálogos o coloquios, etc.” (Llargo Ojalvo, 2012: 134).

Todo esto no es de extrañar. Álvaro Torrente (2000: 88-89) añade que el término villancico en los Siglos de Oro representaba “toda composición en romance interpretada en un contexto sagrado”, en cuanto la estructura estribillo-coplas no era exclusiva del villancico, sino “era común a todos los géneros vocales en romance, ya fueran compuestos para la iglesia, el teatro o la cámara. A partir de principios del siglo XVII, el villancico ya no se definía por su forma, sino por su función”. Esta lectura, por un lado, avala su rol paralitúrgico, en cuanto formaba parte de la celebración al sustituir normalmente los responsorios latinos, y, por otro, su peculiaridad como uno de los géneros más variados, renovados y difundidos de la época hasta finales del siglo XVIII¹¹.

A la flexibilidad del género concurre, como se ha mencionado anteriormente, la presencia de fragmentos o secciones plurilingües¹², que no comportan solo la presencia, la caracterización y la estereotipación de determinados arquetipos humanos en función realista, didáctica o (prevalentemente) cómica, sino la incorporación de nuevos modelos literarios. En estos aspectos se centrará el análisis del corpus seleccionado de villancicos que en esta sede se presentan, prestando atención a los villancicos en los que aparecen simultáneamente dos o más idiomas extranjeros¹³ en el conjunto textual.

¹¹ A este respecto, Susana Elena Rodríguez de Tembleque García (2016: 494) glosa: “La continuidad del uso de los villancicos en este contexto litúrgico, con las señaladas evoluciones del género, se extiende de manera general para las Catedrales, reales capillas, colegiadas, iglesias mayores, conventos, monasterios y universidades hispánicas desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII y aún se continuaron interpretando en algunas de ellas en la primera mitad del siglo XIX. Su extensión abarca desde la Península Ibérica, pues también fue costumbre de la Capilla Real portuguesa, las seos insulares, hasta Hispanoamérica y Filipinas. A esta continuidad de la costumbre secular de su interpretación se le añade el carácter efímero de las composiciones que se habían de renovar cada año, para cada celebración, en cada iglesia, en cada lugar. El estudio de esta ingente producción de obras por parte de los compositores, en su mayoría maestros de capilla, y de los poetas, eclesiásticos y dramaturgos en general, aún está en sus albores”.

¹² Elvezio Canonica (2015: 71) distingue entre plurilingüismo y poliglotismo, refiriéndose respectivamente a “les cas de stratification interne à une même langue (ici, le castillan)” y a “les cas de stratification externe à une même langue, là où interviennent d’autres langues proprement dites à l’intérieur du texte lui-même”. En esta sede, utilizaremos el término plurilingüismo para referirnos a la presencia de más lenguas en un mismo texto.

¹³ En un reciente ensayo, Elvezio Canonica (2018: 137) revisa la distinción entre “tipos etnográficos” y “extranjeros” ofrecida por Miguel Herrero García en su *Ideas de los españoles en el siglo XVII* (1928; 1966) y apunta a una distinción entre “autóctonos” y “extranjeros”, al considerar que España era una realidad política bien asentada en el siglo XVII, “les principaux stéréotypes présents dans les textes littéraires [...] concernent les Portugais, les Italiens, les Français, les Flamands, les Hollandais, les Anglais, les Irlandais, les Allemands, les Turcs, les Genevois, les *Morisques*, les Juifs et les Gitans”.

Los villancicos plurilingües hallados en Córdoba se insertan en pliegos que se caracterizan por la presencia de un villancico de calenda¹⁴ inicial –de mayor extensión y con diferentes voces y coros– y nueve villancicos, repartidos según los tres nocturnos de la liturgia de Navidad, es decir, en los momentos tópicos del oficio para sacudir al público del cansancio acumulado.

Más allá de la impronta prevalentemente polimétrica y polifónica de las composiciones, en ellas se cotejan las innovaciones y los cambios que ya se habían manifestado en otras ciudades¹⁵ a finales del siglo XVII para imponerse de forma constante durante la primera mitad del siglo XVIII, acercando el género a la cantata europea: las secciones tradicionales (introducción, estribillo y coplas) –indicadas en cursiva en los impresos– recuperaban modelos profanos de la música dramática, como la zarzuela, que habían adoptado “las características formales y estilísticas de la música teatral” (Torrente, 2000: 89) de modelos foráneos, especialmente de la ópera italiana, al coincidir con la llegada al trono de Felipe V, el primer monarca Borbón. Los recitativos, las arias y las arietas se presentan en las acotaciones y articulan incluso la estructura de aquellos villancicos en los que no aparecen personajes extranjeros. Las partes plurilingües, en cambio, se desarrollan en el estribillo, manteniendo de este modo su estructura tradicional, “en el que participa toda la plantilla, con texturas variables que alternan solistas con coros; y varias coplas estróficas, o sea, siempre con la misma música, cantadas por los solistas” (García Gallardo, 2009: 83)¹⁶.

Los villancicos plurilingües aquí analizados ocupan las posiciones de cierre de uno de los nocturnos: la tercera posición en los pliegos de 1709, 1710, 1711; la sexta en el de 1725; la novena en el de 1737. Esta colocación liminal coincide con una sección caracterizada por la contienda verbal acerca de distintos temas, ahondando en el aspecto dialógico y paródico de los personajes, lo que pone de relieve otra vez la vinculación del villancico con el entremés¹⁷ y, de forma más general, con la literatura festiva de la época¹⁸.

¹⁴ García Gallardo (2009: 87): “Es el caso del villancico ‘de calenda’, llamado así porque estaba compuesto expresamente para el oficio de la hora Prima del 24 de diciembre y se interpretaba al final del mismo, después de la lectura de la calenda (relación de los nombres de los santos según los días en que se celebran). La costumbre era repetir este villancico por la noche para abrir la serie de maitines, siendo por tanto el único que ya había sido estrenado con anterioridad. Estas piezas suelen combinar secciones tradicionales para solistas y coro con recitativos y aria a solo o dúo, e incluso todas las voces pueden llegar a concurrir en peculiares recitados corales estrictamente homofónicos”.

¹⁵ Es el caso del Monasterio de las Descalzas Reales y de la Capilla Real, ubicadas en Madrid, cuyos villancicos de esta época han sido estudiados respectivamente por Llergo Ojalvo (2012) y Torrente (2000); y la Catedral de Málaga, de la que se ha ocupado Rodríguez de Tembleque García (2016).

¹⁶ Asimismo, García Gallardo apunta al cambio que había sufrido esta sección, que ya no se volvía a oír por entero tras cada copla, sino que indicaba la parte más amplia e importante del villancico, como atestiguan la entrada reservada al estribillo del *Diccionario de Autoridades* de 1726-1739.

¹⁷ Véanse Llergo Ojalvo (2012: 145-148 y 2017); Borrego (2015). Rodríguez de Tembleque García (2016: 505) habla del “poliglotismo paródico” como una de los aspectos principales que caracterizan a los personajes “de un género flexible, continuamente puesto al día y que asimilaba estilos y secciones con facilidad, aunque con esfuerzo por parte de los maestros de capilla. Era un género vivo y en

Los villancicos de 1709, 1710, 1711 elaborados por Agustín de Contreras, además de compartir el mismo orden de ejecución, parecen mantener una continuidad de un año a otro respecto al tema de debate que llevan en escena: la habilidad en el canto. En las composiciones se remite a esta situación de diferentes maneras: “lid”, “desafío”, “refriega”, “contienda”, “combate”. No es de extrañar que los protagonistas de esta diatriba sean un portugués y un italiano, ya que era una de las destrezas que se les reconocía a estos tipos humanos en las representaciones villanciquiles de la época, y por otro lado parece funcional especialmente para reforzar algunos de los estereotipos atribuidos a los portugueses en los Siglos de Oro: la predisposición al enamoramiento y al sentimentalismo, la vanagloria, la bravuconería, la valentía. Así se presenta en la introducción del villancico CC1709¹⁹:

Aquel Valentón Patife,
que con su gaita hinchado
de la Noche Buena asombro
fue de tanto hielo el pasmo,
vuelve a la lid derretido
con su voz desafiando
al Italiano figura,
que se las mulló antañazo.

El último verso podría avalar la idea de una serialidad entre los villancicos en los que de un año a otro recuperaban esta contienda. La propia alusión al personaje portugués mediante el uso antonomástico de “Valentón Patife” –en el que el segundo término de origen portugués remite a “canalla” y ya había aparecido en algunos

transformación; especialmente significativa es la revolución dentro de sus esquemas y ritmos y de los subgéneros que se da en el primer tercio del siglo XVIII”.

¹⁸ Si la presencia de desfiles de personajes, junto al valor escénico de la música, ya se remonta a los *Officium Pastorum*, representados desde finales del siglo XI en las iglesias, y posteriormente a los villancicos y a las cantigas de los autos navideños del Renacimiento (Trapero, 1987, y Martín Contreras 2005: 31-57), por otro lado, a lo largo de los siglos XVI y XVII, su función se fue ampliando dentro de la literatura festiva al extremar su aspecto burlesco con el fin de entretener al público, ya que “la literatura de entretenimiento y las diversiones públicas” se habían vuelto “medios de escapismo y cohesión ciudadana” amparados y controlados también por el ámbito político (Cacho Casal, 2007: 9-10). Es más, en especial, los villancicos del ciclo navideño eran uno de los momentos de diversión más esperados por las clases populares hasta en la época de Carlos III (Gallego, 1988).

¹⁹ Se ha optado por ofrecer una transcripción que sigue los criterios señalados por el grupo y proyecto de investigación PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco, <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es/content/normas-de-edici%C3%B3nK>). Por otro lado, con la intención de destacar la variedad y el diferente grado de verosimilitud lingüística, además de la estructura métrica, no se intervendrá en la transcripción de los textos que remiten a lenguas diferentes del castellano. Por lo que atañe a las didascálicas, los nombres de los personajes y las secciones de los villancicos que intervienen en el texto se colocarán completos en el margen izquierdo y en cursiva. Todos los textos son inéditos, y se citan por el impreso de la época abreviando el lugar donde se representaron (CC= Catedral de Córdoba, CA= Convento de San Agustín), al que sigue el año.

testimonios del siglo XVII, especialmente entremeses²⁰ – se repite en todas las composiciones de Agustín de Contreras, incluso en la de 1737, y respaldan esta continuidad intertextual, como se lee en el fragmento de CC1711:

El Señor Patife de antaño
 copia al vivo de Don Gestas,
 que al Italiano fruncido
 se la puso bien de prueba;
 muy hinchado, aquesta noche
 volver quiere a la refriega,
 y en los postigos del Coro
 pide para entrar licencia.

En los villancicos de Agustín de Contreras aparece el coro como tercera parte en causa que incita y asiste a la disputa entre el portugués y el italiano, e interviene en ella apostrofándolos de diferentes modos y metiéndose especialmente con el portugués.

Coro Víctor, v́ctor,
 la gran cabeza de viento
 del hueco Portuguesiño.
 Pero escuche al Italiano,
 y dese con él dos filos. (CC1710)

En cuanto al portugués, se destaca su “figurón de gallipavo” (CC1709) y su ser “fanfarrón” (CC1711), y a la vez sus “ademanos de alcorza” (CC1709), su hacerse “jalea” (CC1711; CC1737), y sus “cromáticos de miel” (CC1711) y “de alcorza” (CC1737); por lo que atañe al italiano, se caracteriza como “fruncido” (CC1711) y “afectado” (CC1737) respecto a la cuestión que se está debatiendo, es decir, el *bel canto*, y en concreto el que se eleva en honor del Niño Jesús. A este respecto, en cambio, se pone de relieve el lloriqueo del canto “derretido” (CC1709), los “chicoleos” y “crujidos” (CC1711) del portugués, argumento al que se apunta ya en el estribillo de CC1709 en el que entran en escena todos los personajes:

Italiano Vi ridete, che piorate,
 che voglete, che aspíetate
 in vostro canto?
 Tu piorar mai che ternura,
 è mauglar con brabura
 fate vi pianger dil gato.
 Vi ridete, & c.

Coro Ay Jesús, ¡y cómo ha quedado
 el cantorazo de réquiem!

²⁰ En el *CORDE* se recogen cinco concordancias, de las que dos remiten a diferentes ediciones del *Entremés de la visita de cárcel* (1655) de Jerónimo de Cáncer. Además, Esther Borrego (2015: 60) indica otro testimonio entremesil en *La competencia del portugués y el francés* de Gil López de Armesto, publicado en la recopilación del mismo autor n *Sainetes y entremeses representados y cantados* (Madrid, 1674).

El figurón gallipavo,
 que se ignora si rabia, o si llora
 cuando entona el Señor Hidalgo;
 ay Jesús, ¡y cómo ha quedado!
 Ollay Castexaos,
 naon conmigo festa
 ningún sea osado
 historia tegner con quein basta su voz
 a descalabrarlos.

Coro Víctor, Víctor el guapo,
 que aunque más nos machaquen sus gestos,
 sus quiquiriquis de la Misa del gallo
 está estremado,
 queriendo unir a ademanes de alcorza
 sus gorgorí gorgoritos de palo.
 Víctor el guapo.

Las metáforas animales no sirven solo para parodiar algunas cualidades del canto, sino que en el caso del gallo los juegos onomatopéyicos sirven por un lado para ubicarlos en el contexto litúrgico de la representación (la Misa del Gallo), por otro, para remarcar las contradicciones en el canto y en el talante del portugués, que se vuelve motivo del único fragmento en el que se manifiesta de forma evidente el antagonismo general entre portugueses y castellanos²¹.

Por su argumento y desarrollo, estos villancicos participan de varios subgéneros, a los que a menudo los propios personajes o el coro hacen referencia para introducir el desafío canoro:

Portugués ¡A foyra, a foyra abriconazos!

²¹ Herrero García (1966), Llergo Ojalvo (2017) y Borrego (2015) subrayan cómo los tipos portugueses se consideraban hasta el siglo XVII caracteres regionales; Fernández García, tras un atento recorrido bibliográfico, afirma que, en el teatro castellano del siglo XVI, los portugueses aparecen como etnotipos “ridículamente orgullosos, nacionalistas y enamoradizos” (2019: 123), que hablaban “un portuñol atribuible a los autores” (128). A partir de la independencia de Portugal, que se da con el Tratado de Lisboa en 1668, los personajes portugueses se van afirmando como tipos nacionales y van progresivamente perdiendo su caracterización literaria para volverse nota “exótica y poética”. Herrero García (1966: 157) destaca cómo el fin de la soberanía española sobre Portugal implicó un cambio en la caracterización de los portugueses por parte de la literatura española del periodo: a los aspectos positivos —el valor, la cortesía, el coraje, el ingenio, el erotismo— se superponen otros, como la arrogancia, el antagonismo político, la vanidad. A tal propósito, Fernández García ahonda en este cambio de perspectiva, al subrayar, en correspondencia con la anexión del reino de Portugal a la corona española, la *lusofilia* de autores como Tirso de Molina o Lope de Vega y la exaltación de las cualidades de personajes cortesanos de origen luso; sin embargo, tras la desunión política peninsular, se mantendrá el “etnotipo procedente del teatro renacentista, retrato de un personaje popular con función humorística, [que] continuará su andadura por el siglo XVII acogido sobre todo, aunque no únicamente, en entremeses y villancicos dialogados” (2019: 134). Como se atestigua en los villancicos analizados en esta sede, las figuras portuguesas aparecen en choques y rozamientos con los tipos autóctonos, incluso se cuestionan virtudes como la musicalidad y la aptitud musical de su lengua y su canto, elementos ensalzados todavía, por ejemplo, en *El serafín humano* de Lope de Vega.

Dexemo as chanzas
chito callando,
y una Portuguesaña **arietiña**
oid, y quedad eletos de o pasmo. (CC1709)

Italiano Voglio cantar al mio amore
una **arieta** da primore,
che lasci al bricon molito.

[...]

Portugués Ay, ay, ay, como me rio.
Es Don Vasco muyto hombre
cun el son todus os niños,
mi **cantiña** por as barbas
ous pondrá tantus focicus. (CC1710)

Coro Tenga, tenga,
que porfias, y con voces
pararán siempre en pendencia;
imítense en las **cantiñas**
y oigamos como cloquean. (CC1711)

Italiano Che volete che canti
Coro Vaya una **Arieta**,
que es la moda que campa,
cuenta con ella,
tema si nos machaca
las gruñideras. (CC1737)

Tanto la “cantiña” como el “aria” remiten a diferentes formas de canción suelta, polimétrica y con rimas dispuestas de modo variado; es más, como apunta Juan Batista Varela de Vega, ambas representaban formas distintas de breves representaciones escénicas. De hecho, la cantiña, como la tonadilla, abarcaba

desde la jácara más plebeya –como dice Subirá– al aria más aristocrática. Fue tonadilla la breve canción que poseía un estribillo a lo sumo y que remataba los sainetes y bailes durante la primera mitad del siglo XVIII. Y era ‘tonadilla’ la denominación de varios números vocales heterogéneos, formando ‘villancicos’, que se cantaban en los templos por Navidad. (Varela de Vega, 1981)

A esto hay que añadir que, como se pone de relieve en el villancico de 1737 y como se ha mencionado anteriormente, Córdoba participaba en *la moda que campa*, es decir la importación de la ópera italiana impulsada por la corte borbónica, que influyó a tal punto la escena musical de la época que cambió la función y el uso de la propia tonadilla²² e incluso decretó la decadencia de los villancicos²³.

²² Con respecto a su estudio relativo a los villancicos malagueños, Manuel Alvar afirma que este cambio se dio justamente en el siglo XVIII: “La *tonadilla* était la collection de chansonnettes constituée musicalement par divers morceaux hétérogènes que présidaient certaines unités d’ordre supérieur; ces unités d’ordre supérieur qui regroupaient des *tonadillas* musicales étaient des *villancicos* que l’on chantait

De la fortuna de la moda italiana se halla una interesante confirmación en un breve villancico bilingüe *di maniera*: un recitado polimétrico con rima alterna y un aria formada por una sextilla principalmente de hexasílabos en rima cruzada, compuestos de forma especular en italiano y español por Agustín de Contreras en 1736. A nivel temático, se retratan los ángeles del nacimiento que anuncian la aparición del Niño Jesús e incitan a los pastores para que vayan a adorarlo:

VILLANCICO V

En español e italiano.

Recitado. Schiera de soldati luminosa,
que Esquadra luminosa
da un Angelo hoggidi condotta à terra
de un Ángel conducida hoy a la tierra

dans le temple bien avant que ne fleurisse la *tonadilla* scénique, c'est-à-dire l'intermède, ou monologue ou dialogue, où se mêlaient des chants. En effet dans des couplets –qui constituent la base de certains de ces textes– l'on nomme *villancicos* l'ensemble des divers épisodes qui forment une unité littéraire et musicale indépendante. Ces épisodes de la vie de Jésus, dont certaines parties étaient chantées et d'autres récitées nous donnent une idée de la complexité de structure des *villancicos* de Malaga où se mêlent la tradition espagnole de l'intermède chanté (mais adapté aux exigences du sujet et du lieu) et l'influence italienne de la musique d'opéra. [...] Mais même si elles ont été dépouillées de leur caractère profane, puisqu'elles clôturaient généralement saynètes et danses, les *tonadillas* en gardent la saveur populaire de chanson à plusieurs voix. Ce sont donc des chansonnettes traditionnelles qui donneront nos *tonadillas* religieuses qui, à leur tour, susciteront les interludes scéniques. Ces derniers, populaires à partir de 1761, disparaîtront au début du 19^e siècle. Il est curieux de constater que toutes, en fait, proviennent des mystères et des comédies de Noël" (1974: 576-577). Asimismo, Varela de Vega (1981) añade: "La tonadilla escénica surge por la incursión de la ópera italiana en Madrid, lo cual produce un cambio en los gustos musicales de la época. Se llamó tonadilla a una composición métrica acompañada de música, que en la primera mitad del s. XVIII remataba bailes escénicos y entremeses; en la segunda mitad del siglo sirvió para cubrir los intermedios musicales de las comedias, hasta evolucionar e independizarse, reuniendo así cada vez más personajes". Por otro lado, si José Subirá, en su monumental obra dedicada a la tonadilla escénica, apuntaba a la ópera italiana como fuente de corrupción y declive de este género autóctono, María Cáceres-Piñuel denuncia un "cierto lastre nacionalista" en este punto de vista, al recordar que "que en los años 1750-1810, en que se desarrolló la tonadilla, España estaba sumida en un problema identitario político general y musical en particular. En estas obras abundan los personajes estereotipados de majos y majas como representantes de la españolidad y variados arquetipos paródicos regionales y extranjeros. Fue habitual la caracterización de los personajes a partir de canciones y dicciones foráneas. Un recurso común fue la atribución de vocabulario y expresiones italianizantes a los cantantes de ópera" (2011: 849).

²³ Las secciones italianas de los villancicos se volvieron habituales entre 1720 y 1740: el punto máximo se alcanzó entre 1737 y 1738 con la llegada del cantante Farinelli y del compositor Francesco Corselli. Simultáneamente, en la propia Capilla Real de Madrid se empezaron a repetir los mismos villancicos, acelerando la introducción de nuevos modelos y la lenta desaparición del villancico paralitúrgico para recuperar los anteriores responsorios (Ezquerro Esteban, 1998: 19; 2004: 40-42). Torrente (2000: 94) añade: "Este cambio se vio confirmado tras la coronación de Fernando IV a la muerte de Felipe V en 1746. El nuevo monarca suprimió la interpretación de villancicos en la capilla real en 1750, lo cual podría considerarse como el inicio de la lenta decadencia del villancico religioso en España. No obstante, el género siguió gozando de gran popularidad en otras iglesias madrileñas y de las provincias hasta principios del siglo XIX, incluso después de que Carlos III prohibiera de forma oficial los villancicos en 1767". A partir de este momento se recuperaron los anteriores responsorios.

affabile piuttosto, ch'imperiosa
 mas dulce, mas afable, que imperiosa
 la pace stabilisce, e grida guerra
 establece la paz, e intima guerra.

Aria

Italiano. Correte Pastori
 ch'è arrivata l'hora;
 già il Sole ch'indora.
 Il Ciel di splendori
 è nato tra i fiori
 de l'intatta Aurora.

Español. Corred, oh Pastores,
 que llegó la hora;
 Ya el que al Cielo dora
 de luz, y esplendores
 sin ajar sus flores
 nació de la Aurora.

Asimismo, en el villancico IX, que cierra una serie en la que se alaba la condición humilde y la capacidad pacificadora de Cristo²⁴, se asiste a un paralelismo lingüístico parecido, pero en lugar del italiano se halla el francés como lengua de comparación. Tras un aria en español, la lengua francesa aparece en otra aria que sirve a dirimir una contienda paralingüística y paraetimológica, acerca de los animales del pesebre, tema que articula todo el villancico. El aria española se compone de dos redondillas de versos hexasílabos, con rimas abrazadas que se alternan y se repiten de una estrofa a otra. El “aria francesa” recupera el juego de repeticiones a través de dos redondillas, una de las cuales se traduce en la estrofa final al castellano.

Aria en español.

Pues ya que el latín
 lo entiende al revés,
 yo pondré en francés
 a la riña fin.
 Yo pondré en francés
 a la riña fin,
 pues lo que es latín
 lo entiende al revés.

Aria francesa.

En le jour de sa Naisance
 il plaît an Petit Enfant
 faire une triple Allianze
 d'un Mulet, Bœuf, et jument.

Repíte al revés.

D'un Mulet, Bœuf, et jument
 en le jour de sa Naisance
 faire une triple Allianze
 il plaît an Petit Enfant.

²⁴ Es interesante anotar que el villancico VIII presente el mismo tema a través de una *pastorela*, como se lee en la acotación inicial, al estilo italiano.

Quiere decir en castellano.
 El Niño en su Nacimiento
 hizo la triple alianza
 uniendo en paz, y en bonanza
 un Buey, un Mulo, un Jumento. (CC1736)

La presencia del francés se halla en el único villancico plurilingüe compuesto para el Convento de San Agustín por José de Espinosa en ocasión de la Navidad de 1725. Esta composición aparece al final del segundo nocturno, en un conjunto de villancicos que se caracterizan por el desfile de personajes que se dirigen al portal del Niño Jesús para entretenerlo y celebrarlo a través del canto. El villancico VI se configura como desfile de personajes de distinta procedencia que se encaminan como “tropa” de músicos ante el Niño. Se trata de una escena plural en la que interviene dos personajes no identificados, el coro y cuatro tipos de naciones: un montañés, un portugués, un italiano y un francés. La cuestión, también en este caso, es “de voz” y se incide en ella para que “cada cual en su lengua luego cante”. El coro sirve para introducir las diversas formas de canto: el “tono” para el montañés y el portugués, la “cantata” para el italiano, que se estrena en un recitado, y para el francés entona su “taralá” a través de un aria. La contienda se resuelve a favor del montañés, provocando la indignación de los demás intérpretes canoros y el júbilo del coro y del público, y refrendando la dialéctica entre tipos autóctonos y extranjeros²⁵.

Montañés. Pues cantar he, cuando el Niño
 durmiendo en la cuna está,
 no habré de entonar muy tieso,
 para no le despertar.

Coro. Bien por cierto, bien lo ha hecho,
 basta, basta, bueno está;
 que ya revienta de fuerte
 el Portugués por cantar.

Portugués. Que ay afeito digna cuna
 un Deos home de un pallar,
 sendo Rey de todo o mundo,
 y ainda mais de Portugal!

Coro. Bien por cierto, bien lo ha dicho,
 basta, basta, bueno está;
 oigamos, que el Italiano
 su cantata empieza ya.

Italiano. Habitadores desta ilustre civitate

Recitado. Bethleemíticos anhelos,
 que hodie por la surre charitate
 lograis, que de los Celos

²⁵ CA1725: “*Coro.* Bien por cierto, bien lo ha hecho: / basta, basta, bueno está; / y pues todos han cantado, / pasemos luego a votar. / 1. ¿Pues qué os parece? / 2. ¿Pues qué os agrada? / *Coro.* Que al Montañés / demos la plaza. / 1. Que me complace. / 2. Que está bien dada. / *Portugués.* Como en Castela. / *Italiano.* Ista es Hispania? / *Francés.* Pois yo Monsiures, / no indigo nada. / *Montañés* Yo agradecido / vos doy las Pascuas. / *Coro.* Pues vayan, pues vayan / uno con ella, / y a todos vaya”.

descenda à el solo vestro la Deitate:
 suspendete fratelos
 à vista de la maior felicitate.
Coro. Bien por cierto, bien lo ha hecho,
 basta, basta, bueno está;
 oigámosle ya por fin
 al Francés su taralá.
Francés. Yo Roy Divine,
Aria. Vò peregrine
 bevì em Monthyur;
 è sigo fine
 vestre doctrine
 como Monsiur.

A nivel lingüístico los personajes se caracterizan por un habla híbrida de la que se reproduce una oralidad que presenta un conmixti3n entre el castellano y, respectivamente, el italiano, el portugués y el francés, lenguas de las que se representan algunas palabras y expresiones, que, además, gráficamente suelen acercarse a la ortografía castellana. Aparte de caracterizar los personajes y volver accesible su reconocimiento y la comprensi3n lingüística por parte del público, no hay que olvidar el contexto dial3gico y la funci3n paródica presentes en esta escena y en las contiendas verbales puestas en escena en los otros villancicos examinados, lo que conlleva la presencia de figuras retóricas propias de la oralidad o el escarnio de determinados modos de hablar por sus diferentes matices tanto a nivel diastrático como diafásico. Todo esto afecta a la representaci3n mimética del lenguaje representado, especialmente en el caso de las lenguas extranjeras, sin embargo, “esos estereotipos literarios no se encuentran excesivamente alejados de las notas sueltas ofrecidas por los gramáticos y lexicógrafos de ese mismo período” (Salvador Plans, 2004: 794).

Como se ha puesto en evidencia anteriormente, se puede observar cómo la inserci3n de secciones foráneas en la estructura tradicional del villancico (introducci3n, estribillo y coplas) se vuelve progresivamente más extendida en correspondencia con la aparici3n de personajes extranjeros que cantan según el modo de su país (Torrente, 2000: 89-90). A partir de la segunda década del siglo XVIII, especialmente en el caso de las secciones italianizantes, se asiste al uso alternado de secciones tradicionales y modernas, para finalmente encontrar villancicos compuestos solamente a la manera italiana, es decir, recitativos y arias, véase el ya citado número V de CC1736. Al revisar este texto, se puede destacar un tratamiento lingüístico diferente, una mayor aproximaci3n a la verosimilitud lingüística de las lenguas extranjeras, sobre todo por lo que concierne al uso del italiano. En comparaci3n con el uso del portugués que se manifiesta con algunos rasgos lingüísticos prototípicos deformados en una mezcla de castellano, esta tendencia se puede encontrar en el villancico IX de CC1737 elaborado también por Agustín de Contreras, como se muestra en estos fragmentos:

Aria.
Italiano. Doppo aspro camino
 Pellegrino

il mio bambino
 combatte il mio core:
 sconosciuto il mortal velo
 pallideto sospiolo
 il Re del Cielo
 il Dio da more.

Grave. A Gesu per el homo tal finezza
 nel presepe piangere sua bellezza

Coro. Víctor, víctor la Arieta,
 que aunque el Portuguesiño
 se haga jalea,
 llevara el Italiano
 ya la bandera.

Portugués. Ollay, ollay, que vus diga
 naon tengamos festa
 conmigo, o Italiano,
 é o Niño de teta:
 atenzaon a un lilaila de miña idea,
 é conmigu repitan suas diferencias.

Respecto a los primeros textos italianizantes presentes en los villancicos de Agustín de Contreras, que se remontan a 1709, 1710, 1711, se puede afirmar que el uso mejorado del italiano de los textos de 1736 y 1737 tal vez se deba a la mayor circulación de la lengua y de los modelos musicales transalpinos que circulaban en Córdoba y en el resto de la península.

3. EPÍLOGO

La interpretación de los villancicos en las parroquias, los monasterios y la Catedral formó parte importante de la vida social de los cordobeses durante los siglos XVII y XVIII. A través de la imprenta, estas representaciones se plasmaron y difundieron en pliegos que permitieron seguir a los asistentes la actuación performativa del evento religioso, pero al mismo tiempo, esta suerte de papeles efímeros quedaba para una posterior relectura. Su función como soporte parateatral a la ceremonia religiosa se tornaba a otra más individual y cercana a la del pliego suelto poético que podría ser recitado sin tener en cuenta sus características parateatrales o musicales. De esta forma, mediante su composición adecuada al pliego suelto como género editorial se fijaron sus características literarias, que no eran ajenas al devenir de las sucesivas modas que hicieron su aparición durante el siglo XVIII.

Los seis villancicos tratados en este artículo presentan dos características que los hacen únicos de su género en relación con la moda italianizante que se patentizó, sobre todo, en la música cortesana y religiosa: por una parte, su composición poética simultánea en diferentes idiomas, y por otra, la utilización de personajes extranjeros (representantes de dichas lenguas) que entablan una confrontación acerca del tema del *bel canto* italiano de forma dialogada, a través de un metalenguaje poético propio. Su

precursor fue Agustín de Contreras, que desde su llegada a Córdoba como maestro de capilla de la Catedral, implantó a su música y villancicos modos italianizantes.

En esta investigación hemos estudiado las particularidades propias de estos pliegos villanciqueros, hasta la fecha desconocidos por la crítica. Este maestro de capilla, casi desde su nombramiento en la Catedral (apenas tres años después), emprendió una clara apuesta vanguardista, inédita hasta ese momento en la confección de villancicos plurilingües dialogados con un claro objetivo de continuidad temporal (desde la impresión del primer villancico en 1709 hasta el último de estas características en 1737). Estas innovaciones se producían con vocación performativa y social, de forma que participasen de ella los asistentes a los festejos navideños que, a tenor de las fuentes, no eran actos minoritarios, sino todo lo contrario. No es fácil imaginar a la concurrencia de dichos festejos seguir la representación e, incluso, cantar al unísono en lengua italiana, francesa o portuguesa estos villancicos.

Esta iniciativa tuvo su correlato en la ciudad en 1725 en el Convento de San Agustín a través del maestro de capilla José de Espinosa, pero, al parecer, no tuvo el éxito esperado, siendo este el único testimonio impreso que hoy conservamos con independencia de los cantados en la Catedral.

Asimismo, se ha realizado una nueva lectura de estos villancicos desde la perspectiva de la hibridación de sistemas y culturas diferentes a través del plurilingüismo, conectando estas conclusiones con un momento de cambio cultural, lo que ha permitido un análisis novedoso de las características de dichos versos villanciqueros en plena vigencia de la poesía bajobarroca.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel (1974): “Un Exemple de littérature populaire: La Collection des villancicos de Málaga”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, pp. 575-579.
- BENÍTEZ MARCO, M^a Pilar; LATAS ALEGRE, Óscar (2013): “Sobre los villancicos barrocos en aragonés de los siglos XVII y XVIII”, *Alazet*, 25, pp. 9-30.
- BONILLA CERESO, Rafael; GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2002): *Villancicos de la Catedral de Córdoba 1682-1767. Métricas cadencias clarines sean*, Córdoba: Ediciones de La Posada.
- BORREGO, Esther (2015): “Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos”, *Hipogrifo*, 3 (2), pp. 49-69.
- BUIGUÈS, Jean-Marc (2003a): “Evolución global de la producción”, en Infantes de Miguel, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jea-François; Baranda, Nieves (eds.): *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 303-316.
- BUIGUÈS, Jean-Marc (2003b): “Las materias: tradición y modernización”, en Infantes de Miguel, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jea-François; Baranda, Nieves (eds.): *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 317-327.
- CÁCERES-PIÑUEL, María (2011): “José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)”, *Artígrama*, 26, pp. 837-856.
- CACHO CASAL, RODRIGO (2007): “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100, pp. 9-26.
- CANONICA, Elvezio (1996): “Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro prelopesco”, en Arellano, Ignacio; Pinillos Salvador, Carmen; Vitse, Marc; Serralta, Frédéric (coords.): *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona: [s. n.], pp. 109-117.
- CANONICA, Elvezio (2015): “Panorama et enjeux du plurilinguisme littéraire dans le domaine ibérique des origines au Siècle d’Or”, *Littératures Classiques*, 87 (2), pp. 63-87.
- CANONICA, Elvezio (2018): “La figure de l’étranger et ses stéréotypes dans la littérature espagnole du Siècle d’Or”, en Fournès, Ghislaine; Prot, Frédéric (eds.): *Idées reçues et stéréotypes dans l’Espagne médiévale et classique*, Paris: Honoré Champion, pp. 133-162.
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M. (2014): “Los villancicos de la Catedral de Córdoba (1673-1767). Un volumen facticio”, en Mata Induráin, Carlos; Sáez, Adrián J.; Zúñiga Lacruz, Ana (eds.): “*Sapere aude*”. *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 71-83.
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M. (2016): *Imprenta y prácticas poéticas en la sociedad cordobesa del Bajo Barroco (1650-1750)*, Córdoba: UCOPress [tesis doctoral].
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M. (2017): *Biobibliografía de la poesía bajobarroca cordobesa (1650-1750)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.

- CORDE= Real Academia Española, Real Academia Española, *Banco de datos (CORDE)*. *Corpus diacrónico del español* [en línea, <http://www.rae.es>].
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): “Polysystem studies”, *Poetics today*, 11 (1), pp. 1-268.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997): “The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer”, *Target*, 9 (2), pp. 373-381.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (1998): *Villancicos aragoneses del siglo XVII*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2004): *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M^a Jesús (2019): “Imagología y teatro: castelhanos y portugueses en la escena ibérica del siglo XVI”, en Tejeiro Fuentes, Miguel Ángel; Roso Díaz, José (eds.): *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI. Estudios dedicados al profesor Miguel Ángel Pérez Priego*, Sevilla: Renacimiento, pp. 119-161.
- FERNÁNDEZ REYES, Beatriz (2010): “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y su presencia en los archivos americanos”, en García-Abásolo González, Antonio Francisco (ed.): *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba/Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, Obra Social y Cultural, pp. 229-258.
- FERNÁNDEZ REYES, Beatriz (2018): *La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín de Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1804)*, Universidad de Jaén [tesis doctoral, 2 vols.].
- GALLEGO, Antonio (1988): *La música en tiempos de Carlos III: ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid: Alianza.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2009): “Villancicos del siglo XVIII en España”, *Música y educación*, 80, pp. 78-91.
- GAUGER, HANS-MARTIN (2016): *La conciencia lingüística en el Siglo de Oro*, en VV. AA.: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín/Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 45-63.
- GONZÁLEZ-SARASA, Silvia (2019): *Tipología editorial del impreso antiguo español*, Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- GRUTMAN, Rainier (1990): “Le Bilinguisme littéraire comme relation intersistémique”, *CRCL*, 17 (3-4), pp. 198-212.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Crítica.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966): *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Gredos.
- LLERGO OJALVO, Eva (2012): “Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales”, *eHumanista*, 21, pp. 132-161.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017): *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*, Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- LOPEZ, François (2001): “Contribución al estudio de la producción impresa andaluza de 1700 a 1808”, en Peña Díaz, Manuel; Ruiz Pérez, Pedro; Solana, Julián

- (eds.): *La cultura del libro en la edad moderna: Andalucía y América*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 133-144.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano (2016): *Imprenta y poesía en la Sevilla del siglo XVII (1621-1700): Repertorio y estudio*, Universidad de Sevilla [tesis doctoral].
- MARTÍN CONTRERAS, Ana María (2005): *Los autos de Navidad de Antonio Mira de Amescua. Edición crítica y filológica con estudio introductorio*, Universidad de Granada [tesis doctoral].
- MARTÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2001): “Contreras, Agustín de”, en Sadie, Stanley (ed.): *The new grove dictionary of music and musicians*, 6, Londres: Oxford University Press, p. 376.
- MARTINELL GIFRE, Emma (1996): “Introducción”, en Piñol, Mar Cruz; Martinell Gifre, Emma (coords.): *La conciencia lingüística en Europa: testimonios y situaciones de convivencia de lenguas (ss. XII-XVIII)*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 13-31.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel (1995): “Maestros de capilla en la Catedral del Córdoba”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros*, 1, pp. 4-14.
- PORRO HERRERA, María José (1976): *Estudio bibliográfico y catálogo de los libros impresos en Andalucía y en lengua castellana durante los siglos XVI y XVII, de la Biblioteca Pública Provincial de Córdoba*, Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral].
- RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana E. (2016): *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del siglo XVIII del Archivo de la Catedral de Málaga*, Universidad de Málaga [tesis doctoral].
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009): “Modelos editoriales y perfiles de autor”, en García Aguilar, Ignacio (ed.): *Tras el canon: La poesía del Barroco Tardío*, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 109-126.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2013): “Periferias: la poesía del Bajo Barroco y el canon”, *Versants*, 60 (3), pp. 11-25.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2019): *Animar conceptos formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- TOMASSETTI, Isabella (2008): *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel: Reichenberger.
- TRAPERO, Maximiano (1987): “La música en el antiguo teatro de Navidad”, *Revista de Musicología*, 10 (1), pp. 415-457.
- TORRENTE, Álvaro; MARÍN, Miguel Ángel (2000): *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE, Álvaro (2000): “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Carreras López, Juan José; Boyd, Malcom (coords.): *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge: University Press, pp. 87-94.
- TORRENTE, Álvaro; HATHAWAY, Janet (2007): *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel: Reichenberger.
- SALVADOR PLANS, Antonio (2004): “Los lenguajes ‘especiales’ y de las minorías en el Siglo de Oro”, en Cano Aguilar, Rafael (coord.): *Historia de la Lengua española*, Barcelona: Ariel, pp. 771-797.

- VALDENEBRO Y CISNEROS, José María (2002): *La imprenta en Córdoba: Ensayo bibliográfico*, Córdoba: Ayuntamiento [reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900].
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista (1981): “La tonadilla escénica española y lo popular”, *Revista de Folklore*, 12 (1b).