

## “RUIDOS CON LA INQUISICIÓN”: LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA

**PAMELA H. LONG.** Es profesora de estudios internacionales en Auburn University Montgomery en el Estado de Alabama, Estados Unidos. Recibió el doctorado de la Universidad de Tulane de Louisiana en literatura colonial. Imparte cursos de idioma español, literatura y cultura mexicana, idioma francés y comunicaciones interculturales. Ha publicado varios artículos sobre las obras de Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz, especialmente sobre los villancicos y la música en el teatro áureo.

¿El arte era algo intocable? Sor Juana había escrito que había poca razón para que el Santo Oficio censurara las obras artísticas, a menos que el artista trasgrediera algún asunto teológico. Sor Juana intentaba evitar así aquellos “ruidos” con la Inquisición, produciendo una obra poética y dramática inmensa, y escapándose de temas teológicos, excepto cuando la obligaban: “...pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura” (*Obras completas* IV 443-444). Irónicamente, mientras esquivaba el escrutinio del Santo Oficio, cayó en su trampa, convirtiéndose así en su víctima silenciosa y silenciada.

Sor Juana y su defensor jesuita, Francisco Xavier Palavicino Villarasa, fueron objetos de un *auto* aparentemente ocasionado por la citación de Palavicino de la *Carta Atenagórica* en un sermón dictado en el convento de San Jerónimo.<sup>1</sup> Sin embargo, muchos críticos han observado la ortodoxia de sus argumentos en la *Carta* contra los del otro jesuita Vieyra. La motivación verdadera del auto tenía otro origen, quizás causado por el empleo de la palabra “indecencia” por parte de dos de sus críticos para describir la citación de Palavicino de la *Carta*: “cierto género de indecencia”.<sup>2</sup>

Había otras indiscreciones que podrían existir detrás de las suspicacias que incitaron el *auto*, objeciones silenciadas a las danzas y a las canciones “indecentes” de los “negros” en sus villancicos. En este ensayo examinaré algunos de sus villancicos que ella escribió durante ciertos años en que la Inquisición procuraba suprimir ciertas fiestas pseudo-religiosas en casas particulares,

<sup>1</sup> Archivo General de la Nación, Ramo de Inquisición (AGNRI) Tomo 525 (1ª. parte), expediente 4, ff. 253-260. El auto fue denunciado contra Palavicino, pero implica a Sor Juana. Quizás debido a la protección de su confesor P. Núñez, censor de la Inquisición, el auto no la nombró como demandada. Este trabajo es fruto de investigaciones realizadas en 2004 y 2006 gracias a becas obsequiadas del Comité de Investigaciones Avanzadas de la Universidad de Auburn Montgomery, donde soy Profesora Asociada en Estudios Internacionales.

<sup>2</sup> Glanz dedica un capítulo a este auto y el empleo de la palabra “indecencia” (Glanz 229-244).

entre la población africana e india. En estos años la repugnancia de los funcionarios de la Iglesia hacia estas reuniones escandalosas pudo haber coloreado su reacción a los villancicos sorjuanianos, así como a sus otros trabajos y estudios, para finalmente culminar en su censura secreta y eventualmente en su silencio. Arguyo que la publicación de los villancicos de Sor Juana alcanzó su punto máximo al mismo tiempo que la Inquisición recibía denuncias numerosas de los infames “escapularios,” “oratorios” y “nacimientos”. Entonces propongo que el oprobio con el cual estas fiestas privadas fueron miradas coincide con la censura de villancicos y de obras de teatro conventuales en un manual para religiosas escrito por el confesor de Sor Juana, el mismo Antonio Núñez de Miranda.

### LOS “ESCAPULARIOS” Y “ORATORIOS”

Durante la primera mitad del siglo XVII, los negros comenzaron a reunirse en las calles de la Ciudad de México, interpretando sus danzas tradicionales y dándoles tanto escándalo a los españoles y criollos que al final el virrey Luis de Velasco decretó en 1609 la restricción de esta práctica en las plazas públicas entre las horas de mediodía y las seis de la tarde (Saldívar 220). Así circunscritos públicamente los bailes y las ceremonias tradicionales africanos, surgió un curioso entretenimiento después de medio siglo, más allá del alcance de la autoridad eclesiástica —los susodichos “nacimientos” u “oratorios.” Estos eran las fiestas privadas en casas particulares, en las cuales blancos, indios y negros se reunían, en apariencia para orar. Sin embargo, la naturaleza de la reunión era todo lo contrario a lo religioso, y los bailes, la borrachera y la comida suplantaban los ritos y las devociones cristianas.

Estas prácticas llegaron a un nivel tan escandaloso e “indecente” que El Santo Oficio de la Inquisición fue invocado en 1643.<sup>3</sup> Más tarde, en los años 1680s y los 90s, durante el momento máximo de la actividad literaria del Sor Juana, estas prácticas de mala fama volvieron a aparecer, rebautizadas como “escapularios,” los cuales son descritos en una denuncia en 1689 por el Rev. Fr. Diego de Mendiçaval del convento de San Francisco:

...como en dicho su partido y convento y en otras partes avisto y reconocido que comúnmente los Mestizos, negros y mulatos, y ahí mismo los yndios continuan un abuso de que resulta error de entendimiento en ellos, y es, de cualquier escapulario que se pongan, procuran se la vendigan algun sacerdote, y asi mismo los santos que tienen en sus casas, y a los susodichos enfermos, se les digan los evangelios, y las personas que asisten la susodicha vendiciones, entre los susodichos quedan como si verda[deramente] fueran compadres a su modo de entender dello, como lo quedan en sus sacramentos de bap[tismo], y confirmacion, de que resulta en los susodichos, confusion desacramentos, y tener dichas vendiciones, partial [particulares] y dello mucho daño y errores en sus conciencias, yno es posible darles a

<sup>3</sup> AGNRI Tomo 677 f. 534 año 1689, se refiere a un documento supuestamente perdido, al cual el apelante se refiere en su pedida por la publicación del bando. El documento reside en Ramo Edictos de la Inquisición, volumen III, f. 59 (fechado 1643). Otro edicto fechado 1691 está en el mismo volumen al f. 92.

entender y persuadirles a que de dichas vendiciones no se contrae parentesco alguno, aunque se les adicho muchas y repetidas vezes por este declarante, y por el escrúpulo que le ha hecho el abuso que se comete entre gente de tan poca capacidad a venido a este Tribunal a dar cuenta dello, y de que para celebrar dichas vendiciones, se presentan y y *ai vorracherá entre ellos*, con muchas *indezencias* por ordinariamente delante de los altares y santos, que se han vendecido, y para que este Tribunal aplique el remedio mas conveniente y que fuere servido doi cuenta de todo...<sup>4</sup>

El sacerdote parece haber sentido que su presencia en estos “escapularios” había sido abusado, que le habían incitado a echar su bendición a mala gana (“vendiciones”) sobre imágenes de santos y sobre escapularios impuestos en algunos enfermos, a pesar de sus repetidas explicaciones sobre la naturaleza de las bendiciones conferidos por llevar el escapulario. Está molesto con la denegación obstinada de los negros, de los indios y de los mestizos para entender la distinción entre los diversos ritos (“confusion des sacramentos”), a pesar de su diligencia en explicar la naturaleza de las bendiciones (“aunque se les adicho muchas y repetidas vezes”). Se queja de que elijan a padrinos para la persona enferma, contrariamente al procedimiento prescrito, y de que estos individuos permanezcan en la casa, después de que concluye la ceremonia, cuestionando su motivación para aferrarse al enfermo (“y las personas que asisten la susodicha vendiciones, entre los susodichos quedan como si verda[deramente] fueran compadres a su modo de entender dello, como lo quedan en sus sacramentos de bap[tismo]”). Se frustra no sólo por el abuso al ritual católico, sino por el desacato que muestran a su persona, cosa que él atribuye a su baja capacidad mental (“por el escrúpulo que le ha hecho el abuso que se comete entre gente de tan poca capacidad”). En su opinión, estas fiestas caseras no eran nada sino pretextos para las reuniones informales que degeneran en embriaguez e indecencia (“vorrachera entre ellos, con muchas indezencias”).

Es precisamente esta lujuria la que varias veces atrae la atención de la Inquisición durante los años próximos. En junio de 1689, el Comisario de la ciudad de Oaxaca abroga al Santo Oficio para volver a publicar su prohibición de “oratorios,” puesto que la anterior había sido olvidada:

Se hasen en algunas casas particulares *por la indecencia* y [...] inconvenientes q dellas resultan. Con el transcurso del tiempo sea olvidado esta prohibición tan santa; havindose en algunas casas dichas velas...<sup>5</sup>

El 7 julio 1689, los funcionarios del Santo Oficio de México ordenaron la publicación de la prohibición, debido a los “bailes y cantos indecentes en los incendios”.<sup>6</sup> Otras más peticiones del fiscal citan “los abusos en hechar escapularios de diferentes santos, compadrinos y madrinan qualificadas”. Esta petición da incluso la evidencia adicional de la “grande *deshonestidad*, é

<sup>4</sup> AGNRI Tomo 677 f. 584 año 10 junio 1684. Énfasis mío.

<sup>5</sup> AGNRI Tomo 677 f. 533 año 1689. Énfasis mío.

<sup>6</sup> AGNRI tomo 677 f. 582 México 1689.

*indecencia*” de los rituales proscritos:

...fe ha introducido de algun tiempo a ESSTA parte, por pernicioso, é intolerable costumbre, entre todo genero de gentes, con notable escandalo del Pueblo Chrifitiano, el hazer en fus casas Oratorios privados, de particulares devociones, haziendo Nacimientos de nuesfro Salvador, y Redemptor Iefu Chrifto, y Altares a la fantifsima Virgen MARIA nuestra Señora, fu Madre, y a otros Santos, y Santas de fu devocion, [...] en las partes donde fe hazen los dichos Oratorios, hombres, y mugeres, a comer, y beber, demasiadamente, a jugar, cantar, y baylar con grande *deshonestidad, é indecencia*, tomando por capa [...] *indecencia del lugar*, banquetes, juegos, muficas, bayles, y juntas...<sup>7</sup>

Esta vez, el tribunal especifica el castigo por la participación en estos pseudo-ritos: por lo menos 500 ducados, para ricos, o 200 latigazos para los de clase baja, o sea, “a los de inferior calidad”.

Para 1691, los laicos denuncian la asistencia en estas reuniones clandestinas de personas no sólo de las “castas”, sino también de individuos criollos y españoles. Rossa de Escalante, una “doncella” de diecisiete, nativa de Puebla, declaró que ella y su prima Margarita Harana, esposa del Contador Joseph de V[illau]rrutia,<sup>8</sup> recientemente habían recorrido a la casa de Joseph de Pineda, a quien ella describe como “platero,” casado con su prima Rita de Pineda.<sup>9</sup> Las dos damas, juntas con un paje del actual virrey (“un criado deel Sr. Virrey, Paje, llamado Dn Juan de Galde”) llegaron a la casa de los Pineda, para que Galde le impusiera un escapulario a Margarita.

El tribunal, presidido por los inquisidores D. Juan Gómez de Mier y D. Juan de Armisto, llamó al español Galde, quien se describe como “Don Juan de Galde, natural dela Ciud[ad] de Toledo deestado soltero Paje deel ex[celentisi]mo Virrey Conde de Galve de hedad q dijo ser de diez y ocho añ[os] poco mas o menos” (570). Galde admite haberle impuesto el escapulario a Rossa, y da otros detalles con respecto a los acontecimientos y actividades en el “escapulario”:

...fueron musicoz, dos llamados los Reinas, mozo y otros dos, q este no save como sellaman, y algunos compañeros deeste criados de sala y otras personas de q no reacuerda, ni save sus nombres, y aviendo cantado y lanzado este echo y puso dicho escapulario, (que no de Sta Gertrudis) a dicha Rossa estando la susodicha de rodillas, y después selequito y le guardaron, y se continuo la musica y festa hasta las ocho dela noche poco mas o menos y en dicho tiempo ubo vevidas, dulzes, y chocolate, q comieron y vevieron los a se hallaron presentes... (571).

Galde describe la presencia de varios músicos (los Reina) y otros criados de la casa, cuyos nombres desconoce. Admite que él le colocó el escapulario a Rossa, mientras que ella se arrodillaba; después se lo quitó e hizo que se pusiera lejos; la música y el festejo continuaron hasta las ocho de la noche, con la participación de todos que comieron y bevieron. Galde declara que no

<sup>7</sup> AGNRI tomo 722 f. 205 México 1691. Énfasis mío.

<sup>8</sup> En el mismo documento se dice que Villaurutia es “oficial dela RL Caxa” (570).

<sup>9</sup> AGNRI tomo 526 f. 568-74. México 1691.

fue hasta el próximo día que supo que tales fiestas fueron prohibidas por la Inquisición “sopena de excomunión, y otras penas”, con lo que nos hace saber que para 1691 el Santo Oficio había incrementado la penalidad de excomunión a la de 500 ducados o 200 latigazo (571).

Los oficiales del tribunal le preguntan a Galde si el dueño de la casa estaba presente durante la ceremonia; Galde indica que si el señor estaba, nunca lo vio —sólo su esposa Margarita. La historia de Galde sobre la tarde se diferencia de la de Rossa en algunos detalles, indicando que el festejo siguió desde las tres de la tarde hasta cerca de las nueve de la noche:

...que venidos y asimismo Musicos para celebrar y conefecto, el dicho Don Jose de Galda puso y echo aesta declarante el escapulario de Sta Gertrudis, estando de rodillas, esta que lerecivio, y ubo Musica y Baile q duraria como de las tres dela tarde hasta las nuebe delanoche poco mas o menos y en dicho tiempo los q se hallaron pressentes comieron dulzes y vevieron Aguas y chocolate... (573)<sup>10</sup>

Aunque el incidente de Galde no menciona expresamente la presencia de negros y de indios, su asistencia se deduce por el número de músicos. Saldívar observa que la profesión más común de los negros mencionados en los expedientes del ramo Inquisición es la del músico (222). Es difícil creer que el Santo Oficio pasara tanto tiempo y gastara tanta ira persiguiendo una reunión de devotos españoles y criollos, si el baile y la borrachera no incluyera todavía “indezencias” cometidas por gente común y corriente, “gente de tan poca capacidad”.<sup>11</sup>

A pesar de la desaprobación falsa de Galde de saber que tales “devociones” fueron proscritas por el Santo Oficio, parece que estas celebraciones estaban muy de moda y que las penas graves tuvieron que ser instituidas más tarde, para rematar la hospitalidad “indecente”, como vimos en el auto de 1691. Al parecer este gusto popular por la danza y la música africanas no era desconocida en la corte virreinal, y hasta en los conventos.<sup>12</sup> Sor Juana habría podido oír descripciones de tales reuniones de sus visitas en su locutorio; quizá ella había atestiguado a algunas de las procesiones en las calles de la ciudad antes de que tomara el velo; sabía ciertamente de la música tradicional de los esclavos africanos que atendían tanto a ella como a las otras hermanas de su convento.

## LOS NEGRILLOS EN EL VILLANCICO

El villancico, tal como fue desarrollado en Nueva España en el siglo XVII, era un espectáculo barroco pre-operático representado en el atrio o patio de una catedral. Empleando vestimentas,

<sup>10</sup> No está claro por qué sería el escapulario de San Gertrudis, siendo la tradición del escapulario asociada con la Virgen del Carmen. Sin embargo, los mercedarios también usan un escapulario blanco cuyo origen se traza a 1221. Su fundador, San Pedro Nolasco, de hecho, es el santo patrón de los cautivos y esclavos, y objeto de otros villancicos sorjuanianos.

<sup>11</sup> AGNRI tomo 677 f. 582 México 1689.

<sup>12</sup> Véase la cronología del proyecto Sor Juana de Dartmouth <http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Chronology.html>.

escenario, danza, música y a veces maquinaria, los juegos de villancico constan de nueve piezas individuales de música tradicional sencilla, con letras escritas para celebrar a un santo o a la Virgen María. Fueron realizados durante los matines, y la última canción del juego era con frecuencia el preludio a la Misa.<sup>13</sup>

Varios de los juegos de villancicos de Sor Juana utilizan un “Negro” como personaje cómico o bufón.<sup>14</sup> La mayoría de las veces, el negro (o negra) aparece en las ensaladas, donde cristianos de varias razas se unen para alabar a Dios y a sus santos. Este penúltimo villancico es el clímax cómico del juego, la parte más popular de la función.

La apariencia del Negro en los villancicos de Sor Juana fluye y refluye, en una correlación curiosa a los autos contra “escapularios” del Santo Oficio. Si hacemos una comparación de los años en los cuales sus villancicos contienen personajes africanos con los años en los cuales se registran autos contra los “escapularios” u “oratorios”, se encuentra que Sor Juana muchas veces eliminaba, o por lo menos disminuía, el número de apariencias de estos personajes cuando la censura del Santo Oficio se había incrementado.<sup>15</sup>

La tabla siguiente destaca los años de actividad literaria de Sor Juana, y algunos más, con el número de ciclos de villancicos compuestos por ella, y si los ciclos incluyeron a personajes negros (el número incluye los villancicos “atribuibles”,<sup>16</sup> con una comparación con los años en los cuales se pronunciaron los autos contra los escapularios u oratorios.

AÑO	VILLANCICOS	¿NEGRO?	¿AUTO?
1676	3	sí	
1677	3	sí	
1678	1	sí	
1679	1	sí	sí
1680	2	sí	

<sup>13</sup> Marta Lilia Tenorio también ha publicado varios estudios sobre los villancicos: “El villancico novohispano”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo: Una Mirada Actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 447-501; y *Los villancicos de Sor Juana*, México: El Colegio de México, 1999. Falta todavía un análisis completo desde el punto de vista histórico-cultural tanto como literario-musical de los villancicos para apreciarlos en su totalidad.

<sup>14</sup> Rosa Valdés-Cruz, “La visión del negro en Sor Juana”. *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: II “El barroco en América”*, Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, pp. 207-215; Marie-Louise Gazarian Gautier, “Sor Juana Inés de la Cruz como precursora de la poesía negra”. *Studies in Afro-Hispanic Literature* 2-3 (1978-1979), pp. 189-198.

<sup>15</sup> Para mayor detalle sobre las denuncias de los escapularios y los oratorios, véase “«Que esta canalla se abstenga de estos bailes»: una mirada a las danza populares de los siglos XVI y XVII”. Maya Ramos Smith, *Boletín del Archivo General de la Nación* 8.6 (Abril-Junio 2005), pp. 133-161.

<sup>16</sup> Méndez-Plancarte, editor de las *Obras completas*, incluyó 11 villancicos que caracterizó como “atribuibles” debido a su semejanza a los otros de Sor Juana.

1681	1		
1682			sí
1683	1		
1684	1		sí
1685	1	sí	
1686	1	sí	
1687			sí
1688			
1689	2		sí
1690	3	sí	sí
1691	2		sí
1692	1		
1693			
1695	1		

El negro aparece en por lo menos un ciclo de villancicos cada año, desde su primer intento publicado en 1676 hasta 1680; sin embargo, una vez que las denuncias empiezan en 1682,<sup>17</sup> y ganan ímpetu en 1684, Sor Juana disminuye el uso de los “negrillos”. Vuelve a introducir los personajes negros en 1685, aparentemente al mismo tiempo que la reprobación del Santo Oficio se ha disminuido. De los siete ciclos entre 1689 y 1691, sólo uno (un “atribuible”) contiene un negro —durante un período de intensa presión contra los escapularios y oratorios. Quizás una ocasión en la cual la publicación de sus villancicos ocurrió en contra de su propia voluntad.

¿Es posible que Sor Juana hubiera ofendido a algunos clérigos, supuestamente a su confesor Núñez de Miranda, al incluir a los negrillos, con sus tradicionales bailes y canciones, en los villancicos? ¿Fue ésta, quizá, la indecencia a que se refería Núñez varias veces en su correspondencia con la monja, el que conocía íntimamente las danzas “indecentes,” vergonzosas, por lo menos inapropiadas para una mujer de velo negro? Un vistazo a las influencias de la música africana en la música popular de México durante la época pudiera esclarecer el asunto.

---

<sup>17</sup> Saldívar cita un auto que denuncia un “escapularios” en 1682 en tomo 672, fs. 111-116, pero no he podido verificarlo, pues dicho tomo estaba en la sección de encuadernación el julio de 2006. Saldívar cita: “En la Ciudad de México, el año de 1682 se formó proceso a muchas personas por haber tomado parte en uno de estos espectáculos, diciendo uno de los declarantes que anteriormente había asistido a otros «de petate y de papel, pero sin mentar santa ni santo alguno». Mas éste fue de papel, pintado en una y otra partes, en lugar de escudo o insignia, una [sic] arpa y una guitarra; simbolismo que nos habla muy claro del predominio popular de estos instrumentos. Desfilan los músicos que tocaron aquellos instrumentos, Benito Delgado, negro músico de guitarra, natural de Guatemala, Nicolás, Andrés y Lázaro, también negros músicos”.

## “LOS NEGRILLOS”

El villancico del siglo XVII era una forma de arte popular en el sentido de que abrogó al gusto común así como a espectadores cultos. Los mexicanos de todas “castas” —todas las razas y las clases sociales— gozaban de la yuxtaposición de la forma lírica del villancico (una canción apropiada al campesino, al pastor, al estudiante, al sacristán —los tipos que pueblan el villancico) con momentos de imagería y culterano y conceptismo sublime.<sup>18</sup>

En cuanto a la forma musical, el villancico era un popurrí del baile folklórico y de formas estróficas. Según Béhague, sería casi imposible indicar una estructura precisa, pero normalmente abarcaba un estribillo con varias coplas, una responsión coral, o de no, una respuesta solística.<sup>19</sup>

Los personajes africanos aparecen en todos los villancicos tempranos de Sor Juana, a partir de 1676 a 1680. Aun si nos limitamos a un examen de los villancicos publicados bajo su nombre, encontramos que ocho de sus 13 ciclos incluyen Negros, inclusive sus primeros villancicos, los de Asunción 1676. Algunos se indican claramente “Negros” en las didascalias, mientras que otros llevan nombres estereotípicos del negro tales como Antón, Antonilla, Andrea, Flasca, Tomé, Perico, o nombres cómicamente presumidos, tales como “Heráclito” y “Demócrito” de los villancicos de Asunción de 1676.

En este ciclo, representado en la Catedral Metropolitana, Heráclito y Demócrito están entre los que cantan las alabanzas de la Virgen. Curiosamente, Heráclito menciona crípticamente las dos músicas negras la Reina, una alusión que la mayoría del público hubiera tomado como una referencia al personaje La Reina, La Virgen, como Reina del Cielo,<sup>20</sup> que se había acabado de cantar sólo hacía unos momentos: “Cantemo, pilico,/ que se va las Reina,/ y dalemu turo/ una noche buena” (MP 224). “Traducido” por Méndez Plancarte del “chapurreo” de los Negros al castellano, esto es: “Cantemos, Perico,/ que se va La Reina, y démosle todos/ una noche buena”. A Méndez Plancarte se le perdió la referencia a Las Reina, la familia de músicos negros mencionados en la denuncia de escapularios de 1691.<sup>21</sup> Los villancicos de Concepción 1676

<sup>18</sup> Véase mi artículo “Music and Theater in Colonial Mexico”, *Ars Lyrica* 9 (Spring 1995).

<sup>19</sup> “While it is impossible to indicate a precise formal structure for each of the various types of villancico, the form presents in alternation an *estribillo* (refrain), and several *coplas* (couplets or stanzas), a *responsión* (a short choral refrain), or a *respuesta* (a solo refrain)” (26).

<sup>20</sup> No es necesario mencionar también que “reina del cielo” (*Regina Coeli*) es nombre de una de las parroquias y conventos más antiguos y más devotos de México. Si se considera que esta familia Reina es la familia mencionada por Saldívar como la familia preeminente entre los músicos negros de la época, y se imagina que hay entre ellas unas bailarinas hábiles, y otros cómicos y bufones que toman libertades con los guiones una vez que salen del convento y fuera del control de la monja autora, hay que preguntarse también sobre la referencia a la “noche buena” pudiera remitirse a una noche buena, o de una noche de unas actividades más “ondulantes” de un tipo más erótico. Estos *doubles entendres* habrían sido captados por los que gozan de estos “escapularios” lujuriosos.

<sup>21</sup> Méndez Plancarte sitúa el *locus classicus* de los negros de Sor Juana en la “infantil media lengua” de la letrilla de Luis de Góngora “Mañana sá Corpus Crista”; “La Sibila del Oriente” de Pedro de Calderón, y los villancicos de 1672 y 1676 de León Marchante (363). Góngora escribió villancicos “negros” —nº 138 de 1690 para la catedral de Córdoba, y los de Epifanía 1615 y Navidad 1615.



La mayoría de los bailes negros de Sor Juana requieren dos voces: Villancicos 224, 232, 258, *xvi*, y *xxxi* tiene dos varones “negros” mientras *ix* tiene un hombre y una mujer (“Antonilla” y “Perico”) y un coro de “otros negros” (“todos”), y el *lviii* dos mujeres. Los villancicos 241 y 274 nos muestran dos solos varones. Algunos villancicos mencionan los instrumentos necesitados para el acompañamiento: el 241 menciona el “calabazo”, el 232 la “trompeta”, el *xvi* la guitarra y la pandereta, y el *xxxi* el sacabuche (un trombón temprano).<sup>24</sup> La mayoría se forman de *romances* con algunos versos de *pie quebrado*, pero los 224 274 se componen de hexasílabos. Esta alteración produce una oscilación rítmica sincopada que se consideraba muy lujuriosa entre los europeos.

Otra danza Africana mencionada por Sor Juana es el *portorrico* o el *puerto rico*, según Stevenson, extremadamente popular en la época colonial (*Music in Mexico* 141). Aparece en la *ensaladilla* final del villancico dedicado a San Pedro Nolasco, patrón de los cautivos y esclavos (II 39):

A los plausibles festejos  
que a su fundador Nolasco  
la Redentora Familia  
publica en justos aplausos,  
un Negro que entró en la Iglesia  
de su grandeza admirado,  
por regocijar la fiesta  
cantó al son de un calabazo:  
*Puerto rico —Estríbillo*  
¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;  
que donde ya Pilico, escrava no quede!  
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la  
que donde ya Pilico, no quede escrava!

El último baile africano que se encuentra entre las obras de Sor Juana es la “kalenda,” en Villancico *xxvi* del ciclo de Puebla para Navidad 1680. Aunque este villancico no contiene ninguna evidencia interior clara de música africana, Stevenson considera que para 1698, era uno de los bailes más populares en las Américas, habiéndose originado en la costa de Guinea (“Afro-American” 488).<sup>25</sup> Stevenson cita al francés Jean-Baptiste Labat en su *Nouveau Voyage aux isles de l’Amérique* publicado en 1722, en el cual denuncia la kalenda, mientras la alaba por ser la mejor parte de las diversiones criollas. El francés está horrorizado a ver que se baila dentro de la reja del coro durante de la Nochebuena en las catedrales hispanoamericanas más respetadas, “para que la gente goce del nacimiento del Salvador” (489).

<sup>24</sup> Unos “Negros” aparecen en el “Sarao de cuatro naciones” al final de la comedia *Los empeños de una casa*, pero no se indica que se canten ni que bailen.

<sup>25</sup> “...by 1698, the *calenda* [*sic*] rated among the commonest dances in the Americas, where it was widely recognized as having originated on the Guinea coast”.

## TRANSGRESIÓN, REPRESIÓN, INDECENCIA

Como Labat, las autoridades eclesiásticas de México habrán experimentado la misma sensación de repulsión embriagadora al ver la yuxtaposición de lo carnal y lo sagrado, cuando vieron los cuerpos oscuros ondulantes en los “escapularios” y “oratorios” —los mismos cuerpos que ondulan en las puertas de las capitales de México, Puebla, Oaxaca. Rosa Valdez-Cruz describe la sensualidad abierta de las danzas africanas de los villancicos: “Al alternar las coplas dialogadas con los estribillos rítmicos, consigue una cadencia ligera como de marcha ondulatoria, detalle que desarrollarán al máximo los poetas negroides del siglo XX” (208).

Al mismo tiempo, el jesuita P. Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, era uno de los clérigos más respetados de Nueva España. En estudio detallado de la vida y obra de Núñez, Alatorre plantea que el jesuita fue un hombre sumamente admirado en la época:

Gozaba fama de sabio y de santo, y la *gozaba* de versa, quiero decir que era muy conciente de ella. Así lo dicen los documentos. Era un “tragalibros” (*belluo librorum*); tenía una memoria prodigiosa; sabía opinar acerca de todo, etc., etc., ¡y qué santidad la suya! Se desvivía por el socorro de los pobres; era el enamorado número uno de la Purísima Virgen; los martes, en honra de ella, fregaba en la cocina los platos sucios de la comunidad; era humilde y mortificado, etc., etc., ¡y qué inteligencia prodigiosa la suya! (599-600)

Era el prefecto de la orden de La Purísima, una cofradía de laicos y clérigos,<sup>26</sup> consagrados al estudio de las Escrituras y los Doctores de la Iglesia, y a obras de caridad. Además, era el confesor de Sor Juana, y censor de libros para el Santo Oficio. Cuando Sor Juana empieza a componer sus villancicos en 1676, Núñez había ganado muchas alabanzas, por su santidad, tanto por sus conocimientos: “Lo básico es la fama de ciencia-santidad, que a Núñez se le reconoció en letra de molde ya en 1676...” (602). También había escrito varios libros y tratados de temas devotos para monjas, y otros guías espirituales, todavía en uso a mediados del XVIII. Uno de estos libritos de mucha importancia, y de mucha difusión, fue su *Cartilla de la doctrina religiosa, dispuesta por uno de la Compañía de Jesús para dos niñas, hijas espirituales suyas, que se crían para monjas y desean serlo con toda perfección*.

Esta cartilla está escrita en forma de diálogo entre una monja y su confesor. Schmidhuber cita dos de estos pares de preguntas y respuestas, iluminando así la actitud de Núñez sobre la diversión literaria:

Núm. 153.

—Padre, ¿y en oír músicas, ver comedias y bailes *deshonestos*, hay quebrantos del voto?

—Deleitándose, señora, en sus *obscenidades* o deseándolas como dije *que raro contingit*, sí señora, pero si es por recreación y cesando el escándalo, es muy probable que no.

<sup>26</sup> “...se encontraban los oidores, los inquisidores, los prebendados y los caballeros de primera magnitud” (Alatorre 602).

Núm. 155.

—Padre, ¿y en quitarse el hábito de las Monjas para hacer alguna comedia u otro festejo así, en una cueлга de una abadesa o en unas carnestolendas, hay materia de pecado?

—Señora del mismo modo respondo, que si es dentro del convento *recreationes causa*, no hay culpa, pero si es delante de los seglares, hay culpa mortal. (Schmidhuber 191; énfasis mío).

Así Núñez prohíbe específicamente los bailes “deshonestos” y sus obscenidades si se practican fuera de los muros del convento, o en vista de los “seglares.” Estos “escapularios” y “oratorios” tenían lugar, no cabe duda, en frente de seglares. Núñez se opondría a que una de las monjas bajo su cargo conociera o escribiera o participara en obras pseudo-religiosas, en las cuales las indecencias de unos bailes africanos o indios se glorifican en un final culminante.

Aunque no está dentro del límite de este estudio discutir la relación explosiva de Núñez y Sor Juana,<sup>27</sup> se puede imaginar el choque del censor inquisitorial y su desmayo al ver una representación o leer una publicación de una de los villancicos suyos. Volvamos a la *Cartilla*:

Núm. 311.

—Pues Padre, yo he oído decir a hombres doctos que lo que se prohíbe es cantar cosas *indecentes*, pero ¿letras sagradas no se pueden cantar?

—Señora, lo que yo sé es que letras por sí están prohibidas, lo que he leído y puede leer es que su santidad manda que en las misas cantadas, vísperas y maitines, nada se puede cantar fuera de oficio porque es pervertir el orden de nuestra madre la Iglesia que en materia de ritos, ella sólo puede hacer resolución decisiva. (Énfasis mío)

Aquí Núñez específicamente ataca los escandalosos villancicos, las “letras sagradas”, cantadas durante los maitines, los que atrae al público a la Misa. Para Núñez, y para muchos otros clérigos, los villancicos son solamente espirituales en lo más mínimo, vistos como populares entre el vulgo, una forma de entretenimiento velado translúcidamente por un tema religioso. De ahí, Sor Juana nunca ofreció sus villancicos como evidencia de su devoción a los estudios sagrados en su *Respuesta a Sor Filotea*. A pesar de que estas rimas bonitas, delicadas, *naïf* contienen algunos versos de teología muy inspirada, en el criterio de Núñez “quedan como perversión litúrgica” (Schmidhuber 191).

Vistos, entonces, dentro del marco de su época, en yuxtaposición con los escapularios y oratorios, y considerando quienes serían en toda probabilidad los intérpretes de los (personajes) Negrillos, los villancicos de Sor Juana son parte de la calumnia que ella sufrió durante su trayectoria. En retratar a las mujeres y a los hombres que poblaban las calles y lavaderos y patios de México, y en componer versos que reproducían los ritmos de los sonos y guineos y zarabandas, Sor Juana pintaba con sílabas lo que los pintores de pinceles hacían en los cuadros de castas.

<sup>27</sup> Glantz, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: CONACULTA, 2000.

Representaba en las tablas la realidad étnica de Nueva España —una variedad rica, sabrosa, e indecente.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. “La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.2 (1987): 591-673.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.
- Glantz, Margo. *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: CONACULTA, 2000.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz a su confesor: Autodefensa Espiritual*. Con un estudio de Aureliano Tapia Méndez. Monterrey: Impresora Monterrey, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita a el R. P. M. Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús”, en Alatorre, Antonio. “La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35: 591-673.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Alonso Méndez-Plancarte, ed., prólogo y notas. 4 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Quevedo, Francisco de. *El libro de todas las cosas y otras mucho más*. Ed. facs. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91304985312707496754491/thm0000.htm>
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: 1934.
- Schmidhuber, Guillermo. “Hallazgo y significación de un texto en prosa perteneciente a los últimos años de sor Juana Inés de la Cruz”. *Hispania* 78 (May 1993): 189-196.
- \_\_\_\_\_. “Sor Juana Inés de la Cruz, dramaturga”. *Sincronía*. Revista en Internet. Spring/Primavera 2001. <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/spring01.htm>
- Stevenson, Robert. “The Afro-American Musical Legacy to 1800”. *Musical Quarterly* 54: 4 (October 1968): 496-497.
- \_\_\_\_\_. *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York: Thomas Y. Cromwell Co., 1952.
- Wissmer, Jean-Michel. *Las sombras de lo fingido: Sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2001.

