

Constanza Toquica y Luis Fernando Restrepo

*Las canciones del coro alto
de la iglesia del Convento de Santa Clara*

Introducción

n este número de *Cuadernos de Literatura* dedicado a los estudios coloniales tenemos la oportunidad de incluir siete canciones inéditas provenientes del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara, que han sido transcritas por Constanza Toquica en su trabajo sobre “El Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá en los siglos XVII y XVIII” (1999). Las líneas que siguen apenas pretenden esbozar una introducción general para el estudio de tales composiciones.

La vida religiosa femenina y el canto religioso

Los monasterios femeninos fundados en el Nuevo Mundo tras el Concilio de Trento pretendieron ser un modelo de observancia que sirviera a la expansión de la renovada cristiandad contrarreformista. En el plano espiritual, las reformas tridentinas entrañaron tanto la institucionalización como la profesionalización del perfeccionamiento individual por la virtud. Los conventos se volvieron así verdaderos “institutos de perfección”, cuyo objetivo era ahondar las diferencias respecto de las instituciones profanas y conquistar el monopolio de la santidad canonizada, mediante una estricta regla que también guio la vida de las clarisas neogranadinas (Anderson y Zinsser, I, 191).

La vida religiosa del Convento de Santa Clara, en Santafé de Bogotá, fue hija de las reformas tridentinas y, como tal, de la espiritualidad barroca colonial. Directores y ejercicios espirituales, imágenes religiosas, cantos corales, diálogos edificantes y ca-

tecismos acompañaron el quehacer religioso de las clarisas santafereñas. Muchas de estas prácticas dejan ver varias características antiguas y medievales. A las mujeres, que no podían (y aún hoy no pueden) recibir ordenación sacerdotal ni convertirse en miembros del clero secular, sólo les era permitido vincularse a la institución eclesiástica como monjas o religiosas y participar en la liturgia de dos maneras: bien fuera siguiendo la tradición de las diaconisas romanas del cristianismo primitivo o bien continuando con la práctica medieval de la interpretación vocal de música religiosa desde el coro alto de las iglesias conventuales (Shultz van Kessel, v, 174).

Las diaconisas se encargaban de servir la comida en la mesa, lo cual en los orígenes del cristianismo constituía una demostración de la íntima relación existente entre la liturgia eucarística y el servicio a la comunidad (Lang, 30). Las clarisas, como esposas de Cristo y ante todo como sacristanas, debían tener bien dispuestos los ornamentos destinados al culto divino, “particularmente los Calizes, Corporales y Aras”, y servir adecuadamente las hostias y el vino “en sus vasijas, hostiarios y vinajeras, muy limpias” (Vances, 155). El tiempo de las religiosas, como el de casi todos los cristianos del siglo XVII, era el tiempo de Dios, pero, a diferencia de los seglares y del clero secular¹, las monjas de clausura, con los religiosos del clero regular, tenían los días de su vida divididos en un estricto horario, según la celebración de las horas litúrgicas². De ese modo, la música coral era interpretada por las clarisas santafereñas en los oficios divinos practicados cotidianamente durante el horario litúrgico y en las misas monacales celebradas en ocasiones especiales, como la fiesta de santa Clara o la de san Francisco. Las clarisas también cantaban en la ceremonia de profesión para recibir a una nueva esposa de Cristo.

1 El clero secular es el que vive en el siglo (esto es, en el comercio y el trato de los hombres en lo atinente a la vida civil y política, a distinción del que vive en clausura) y forma parte de la jerarquía eclesiástica encargada del aparato administrativo: lo integran los llamados curas, párrocos y obispos. El clero regular es el que vive en los monasterios, siguiendo una regla de acuerdo con el carisma que profesen (sean benedictinos, franciscanos, agustinos, dominicos u otros). Por ser mujeres, las religiosas de cualquier orden no forman parte del clero y canónicamente son laicas.

2 Las horas litúrgicas o canónicas, en cuya obediencia vivieron los monasterios regulares luego de ser instaurada la regla de san Benito, son ocho, como lo afirma Eco en *El nombre de la rosa* (11). Este autor consultó el libro de Edouard Schneider, titulado *Les heures bénédictines* (París: Grasset, 1925), y halló las siguientes: *maitines*, de dos y media a tres de la mañana; *laudes*, de cinco a seis en el alba; *prima*, a las siete y media; *tercia*, a las nueve; *sexta*, al mediodía; *nona*, de dos a tres en la tarde; *vísperas*, a las cuatro y media; *completas*, a las seis.

El canto religioso hizo parte de la vida cotidiana de la clausura femenina y estableció un lugar de encuentro con los seglares santafereños, quienes hallaban en el espacio acústico de la iglesia monacal, junto con el locutorio, un lugar privilegiado para entrar en contacto con esas doncellas enclaustradas. El canto de las religiosas era tan importante que, según la regla del monasterio de Santa Clara, existía el cargo de la vicaria del coro, cuyo deber era

[...] el cuidado grande [...] de que el Oficio se cante, y el divino culto, y rezo todo con mucha devoción; haciendo se diga con la devida pauza, comenzando todas juntas, y acabando a un mesmo tiempo, para que aya uniformidad y consonancia, teniendo gran cuidado, en que las Religiosas, ayuden al Coro, en lo cantado, y rezado [Vances, 157].

El comportamiento en el coro obedecía a una serie de normas, que esta vicaria debía hacer cumplir. Si alguna se descuidaba o no guardaba silencio, ella lo debía advertir caritativamente. A su cuidado se hallaban tanto las lecciones y las calendas como la hebdomadaria³ y las cantoras.

La práctica coral estaba asociada con una correcta lectura de los textos sagrados y el estudio cuidadoso del ceremonial. Por ello, todos los días después de vísperas, las religiosas debían reunirse cuando la vicaria las llamaba con una campanilla para entregarles lo que habían de leer en el refectorio y en la sala de labor, enmendando modesta y silenciosamente los acentos y las faltas derivadas de ello. La vicaria tenía que estudiar cuidadosamente el ceremonial de la semana santa y de todo el año para enseñarlo y ponerlo en práctica. La vicaria del coro y las sacristanas quedaban pendientes de alistar las dotaciones de las fiestas a las que estaba obligado el convento.

La importancia del canto coral en el monasterio clariano se confirma por el gran número de partituras que dan cuenta de su actividad coral. Abundan las del *Kyrie eleison* (“Señor, ten piedad”) que las religiosas entonaban al comienzo de las misas, junto a dúos, tríos o cuartetos de villancicos y música para la profesión de religiosas, la Virgen María, el Niño Jesús y el Santísimo Sacramento.

3 Según el Diccionario de la Real Academia Española, la hebdomadaria (del latín *hebdómada*, semana) es la persona que se destina cada semana para oficiar en el coro o en el altar, dentro de los cabildos eclesiásticos y las comunidades regulares.

Las fiestas religiosas celebradas en el Convento de Santa Clara conmemoraban hechos de alegría, como la natividad, o bien de dolor y muerte, como la semana santa. En algunas celebraciones (entre ellas la de santa Clara, de las más importantes para el monasterio), se mezclaban música y fuegos artificiales y se hacían gastos extraordinarios en alimentos especiales, como carne de carnero. En sus cantos exaltaban a diario la presencia de Dios en la naturaleza (“Aquella hermosa nube”), su entrega a Cristo (“Clavel encarnado”), al Espíritu Santo, a la Trinidad (“A la Santísima Trinidad”) o a la Madre de Dios (“Villancico a la Concepción de Nuestra Señora”); asimismo, se hacían partícipes de eventos extraordinarios para la comunidad, entre ellos la toma del hábito por parte de una novicia (“A un hábito. Cava hortelana”) o el nacimiento de Jesús (“Coplas de Navidad”)⁴.

El canto de las clarisas: una compañía en el duro tránsito hacia el más allá

Las clarisas también participaron con su canto en las ceremonias de las diversas hermandades en el Convento de Santa Clara, de las que ellas eran miembros centrales y activos. Las hermandades del monasterio clariano eran asociaciones de seglares y clarisas devotos. Tenían sus propias reglas o constituciones, su propia contabilidad y sus prácticas y expresiones religiosas. Algunas disponían de bienes y estaban más sujetas a Roma que otras y en general las actividades que desarrollaban patrocinaban la celebración de la fiesta de un santo o un arcángel, que actuaba como figura protectora del grupo de seglares y clarisas de clausura, el cual se reunía a la hora de la muerte para acompañar a cada uno de sus miembros en el duro tránsito hacia el más allá.

La hermandad unía sus plegarias a los cantos clarianos y así se aseguraba ciertos beneficios en vida y, sobre todo, después de la muerte. Esta participación en los ritos cristianos proporcionó a los creyentes un sentido de solidaridad único y vigorosamente impregnado de devoción, como la columna que sostuvo a las cofradías y contribuyó a su proliferación (Larvin). Estas organizaciones también permitieron la asimilación sociocultural entre indígenas y castas y canalizaron la conciencia religiosa de los diferentes grupos sociales hacia el cuerpo de la Iglesia tridentina.

4 Archivo del Convento de Santa Clara (Bogotá), en adelante A. C. S. C. (Bogotá), colección de partituras inéditas.

5 A. G. N. (Bogotá), *Conventos*, 67, ff. 274-281.

En 1650, por ejemplo, se fundó en el Convento de Santa Clara la hermandad de san Cosme y san Damián⁵. Aunque estaba patrocinada mayoritariamente por médicos, cirujanos y barberos de Santafé, podían ingresar en ella hombres y mujeres “que con afecto y devoción a los santos quisieren asentarse por hermanos”. El acto público de fundación se llevó a cabo en el coro bajo de la iglesia de Santa Clara, donde según el escribano “se hallaron presentes algunas señoras monjas religiosas”⁶, quienes expresaron su voluntad de que la hermandad se asentara en el convento. Esto significaba que las clarisas, además de reservar ciertos espacios de la iglesia para la hermandad, se obligarían a “oficiar las misas cantadas de la hermandad y el día de los santos con música y solemnidad”⁷, a proporcionar un sitio para hacer el altar y el tabernáculo de san Cosme y san Damián, a dar sepultura en la peña del altar a los hermanos que en ella quisieran enterrar y a cantar la misa que la hermandad ofreciera al difunto. Esto lo hacían en la iglesia monacal, uno de los lugares de socialización más frecuentes de la época, desde cuyas sillas, rígidamente jerarquizadas, los fieles de Santafé escuchaban las voces de las clarisas de clausura, complemento sonoro al escenario del teatro barroco integrado en su mayoría por miembros de la élite neogranadina, actores de la atmósfera de recogimiento creada por los altares iluminados con la cera que los cofrades tenían el deber de pagar y contruidos con las imágenes religiosas de cristos santos, vírgenes dolientes, santos y santas hieráticas o sagradas familias ejemplares. Era todo un espectáculo multimediático de luces y sonidos que dejaba sentir el anhelo de salvación del alma a través de Cristo, así como la virtud y la verdad decretadas por el Concilio de Trento: una virtud buscada en el camino hacia la perfección individual y una verdad que tanto el Imperio Español como Roma imponían desde el siglo XVI en la Nueva Granada, a través de sus escribanos, de los funcionarios eclesiásticos y reales, de sus textos de pedagogía cristiana, pero también mediante los cantos religiosos interpretados en los conventos femeninos.

El canto religioso en la ceremonia de profesión

El silencio monacal era interrumpido cuando se celebraban eventos importantes como la toma del hábito por parte de una religiosa. Para acceder a ese estado, la doncella

6 A. G. N. (Bogotá), *Conventos*, 67, f. 278 v.

7 A. G. N. (Bogotá), *Conventos*, 67, f. 276 v.

debía cumplir varios requisitos, entre los cuales el más importante era la “limpieza de sangre” (Vances, 19-29). No podían ingresar más de veinticuatro doncellas profesas y cada cual debía contribuir con una dote de dos mil pesos de oro y vestir su propio ajuar (Vances, 186-187). La ceremonia de profesión, para la que se encargaban piezas musicales como el cuarteto que el maestro Herrera compuso en 1702⁸, no se podía cumplir hasta que los padres o acudientes pagaran la suma dotal después del año de noviciado (Vances, 191-192).

La biografía ejemplar de Johanna de San Esteban señala que esta profesión significaba consagrarse “entera y perfectamente a su celestial esposo”, para lo cual debía prepararse con “asprezas, ayunos, oración y meditación”. Por ejemplo, según relata su biógrafo, Johanna cumplió por diez días los ejercicios de san Ignacio de Loyola y parecía tener presente el aforismo de “alma sin oración, nave sin timón”, pues la práctica de los santos ejercicios “aficiona la virtud, reforma las costumbres y es el modelo de hacer santos”⁹. El ritual de la profesión, enmarcado en una ceremonia religiosa con música y cantos, era presidido por un alto jerarca de la iglesia metropolitana¹⁰.

Los altos valores del canto

De los egresos del monasterio mencionados en los libros de cuentas se colige que en ocasiones el convento contrató para las clarisas a maestros de música, porque no sólo la vicaria del coro enseñaba canto a las clarisas. En 1726¹¹, por ejemplo, la abadesa Juana de la Trinidad relacionó el salario del maestro de canto Juan Concha, quien recibió doce patacones anuales. Parece que los resultados fueron buenos, pues tres años más tarde, en 1729, la abadesa María Teresa de Santa Gertrudis le pagó al mismo maestro el doble más uno, veinticinco patacones en total, por sus clases.

Los libros de cuentas también dejan ver las altas sumas gastadas en las fiestas religiosas celebradas con música y cantoras seglares, lo cual trasluce la importancia de la música religiosa en el contexto de la sociedad santafereña. Por ejemplo, desde 1725

8 A. C. S. C. (Bogotá), “A un hábito. Cava hortelana” (1702), partitura inédita.

9 A. C. S. C. (Bogotá), “Colección de la vida ejemplar de la V Me Joanna Ma. De San Estevan, Religiosa del Seraphico Monasterio d Sta. Clara desta ciudad de Stafe de Bogotá del Nuevo Rno.”, biografía inédita escrita por el presbítero Martín Palacios en 1790, f. 16 r.

10 A. C. S. C. (Bogotá), “Colección de la vida ejemplar...”, f. 16 v.

11 A. G. N. (Bogotá), *Conventos*, 46, ff. 233 r. a 248 v.

figuran registrados¹² gastos en cuerdas y cañuelas para la navidad, la semana santa y la fiesta del “Glorioso San Antonio de Padua”. A partir de la cuarta década del siglo XVIII, esas fiestas comenzaron a ser adornadas con flautas que también se mandaba a tocar en otras ocasiones, como la “calenda de Navidad”. Juana de la Trinidad, quien nuevamente como abadesa volvió a llevar las cuentas entre 1742 y 1743, registró uno de los rubros más altos de gastos para las festividades conventuales cuando contrató a varias cantoras religiosas¹³ y seglares¹⁴ por 2.336 patacones, de los cuales pagó cuarenta anuales a cada monja cantora y doce a las seglares. La diferencia de los montos indica que el canto de las religiosas era más valorado por su calidad vocal o bien, a pesar de ella, por su condición de esposas de Cristo.

Las formas culturales, los medios y las mediaciones de la colonización

Los villancicos y las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara en Santafé de Bogotá permiten comprender mejor la vida conventual y la cultura urbana en la América española. Esas composiciones hacían parte de las prácticas culturales y simbólicas coloniales que mediaban el ejercicio del poder: al mismo tiempo que eran constructoras y reproductoras de la hegemonía colonial, constituían un espacio de confrontación o negociación de las heterogéneas subjetividades coloniales. Esas mediaciones se hacen patentes si vemos la música no como mera técnica sonora o dominio de especialistas, sino como un lenguaje social; es decir, si tenemos en cuenta los vínculos entre quienes practicaban la música y su sociedad¹⁵.

En su diccionario de 1611, Sebastián de Covarrubias definía los villancicos o villanescas de la siguiente manera:

Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mesura cantarcillos alegres. Esse

12 A. G. N. (Bogotá), *Conventos*, 46, ff. 233 r. a 248 v.

13 A. G. N. (Bogotá), *Conventos*, 65, ff. 752 r. a 777 v.

14 A. G. N. (Bogotá), *Conventos*, 67, ff. 259 r. a 273 v.; *Conventos*, 58, 939 r. a 954 v.

15 Lourdes Turrent, por ejemplo, ha examinado el papel mediador de la música en la colonización de México, tomando en cuenta las tradiciones prehispánicas en las cuales resultaba clave para la formación de la juventud azteca, así como su importancia dentro de las cofradías como elemento del proceso evangelizador.

mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi [1009].

Ello revela la apropiación y la reelaboración (remedo) de las prácticas populares por la “alta” cultura. Se trata de un proceso que dista de ser unidireccional (de lo popular a lo culto): el villancico es un género que desde muy temprano se ha encontrado entre diferentes tradiciones culturales, mediando lo culto y lo popular, lo sagrado y lo profano, lo espiritual y lo corporal, lo masculino y lo femenino. Su historia se remonta a la España medieval. Aunque los villancicos provienen de las jarchas, las cantigas de amigo gallego portuguesas y otras tradiciones de la lírica popular hispánica, nunca estuvieron completamente aislados de la tradición culta. Varios cancioneros del siglo XV registran la norma culta de los villancicos: el *Cancionero de palacio* (c. 1500), el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo y los *Villancicos i canciones* (1551) de Juan Vázquez denominan villancicos a composiciones cortesanas de tema, lengua o estilo populares que consisten generalmente de una glosa o estribillo, una copla y la vuelta¹⁶. Sin embargo, en otros cancioneros se da al término una definición estrófica (Sánchez Romeralo, 42). En el Siglo de Oro, la estructura predominante del villancico era *abb : cddc : dbb* o bien *abba : cddc : cee* (Navarro, 270). Ya en la América española, el villancico empleó con mayor soltura una amplia variedad de versos (Navarro, 271). Esto sucede, en efecto, con los villancicos del convento de Santa Clara en Santafé de Bogotá.

El teatro misionero del siglo XVI incorporó los villancicos en los dramas evangélicos. El *Auto de la caída de Adán y Eva*, representado en nauhatl durante las fiestas tlaxcaltecas de la Encarnación en 1538, terminó con un villancico (Méndez Plancarte, xxx)¹⁷. A mediados del siglo XVII, los villancicos aparecen como series o juegos de ocho o nueve letras para celebrar los maitines de una festividad. María Lilia Tenorio denomina “villancico barroco” este tipo de composiciones (44)¹⁸ que, a diferencia

16 Sobre los elementos cultos y populares y las glosas en el villancico medieval, véase el artículo de Margarit Frenk Alatorre, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, en *Estudios de lírica antigua* (1978), pp. 267-308.

17 Véase también *Christmas Music from Baroque Mexico* (1974), de Robert Stevenson.

18 No todas las composiciones del coro alto del Convento de Santa Clara son villancicos. Éstos tampoco parecen estar organizados en series o juegos de ocho o nueve letras, como los que encontramos en la Nueva España.

del villancico misionero, estaba destinado a un público urbano, ávido consumidor de esta forma cultural. Para Tenorio, el villancico barroco sólo podía tener los temas de siempre del imaginario cristiano (39), pero estas limitaciones temáticas no impedían las innovaciones en el género. En el código culto, la artificialidad de las letras, su experimentación formal y su atención a las novedades culturales de la península no son gratuitos y revelan los patrones de consumo: “Si el villanciquero y el maestro de capilla se lucían con formas novedosas, llamativas o complicadas, era porque sabían que estaban ante un público capaz y ávido de apreciar su pericia” (Tenorio, 44).

Los villancicos religiosos “hablan al pueblo” y éste se reconoce en ellos no sólo a través de la tradición culta y del imaginario cristiano, sino también por la incorporación de composiciones de tono popular, como “jácaras”, “tocotines” (danzas indígenas) y “ensaladas” (Méndez Plancarte, xviii). Entonces, el villancico probablemente abarcaba un espacio mucho más amplio que el asignado en el ritual litúrgico, lo cual constituye un caso para documentar. En la Nueva España, los documentos del Santo Oficio registran “excesos” de bailes, “sones malditos”, saraos, fandangos y otras composiciones en las que hay un claro contrapunteo de las formas líricas y las tradiciones musicales (García de León). Falta estudiar si ocurrió igual en la Nueva Granada.

Los villancicos barrocos eran parte integral de la cultura urbana colonial. Como lo afirma María Lilia Tenorio en su estudio sobre los villancicos de sor Juana, en estas composiciones vemos cómo la sociedad colonial se celebraba a sí misma: la llegada de un nuevo virrey, la consagración de un arzobispo o la fiesta de un santo. En la liturgia, los villancicos hacen del culto un espacio de mediación por excelencia: cantados en Hispanoamérica con ritmos e instrumentos populares, lenguaje cotidiano, inflexiones africanas y palabras indígenas, se suman a un proceso por el cual el discurso ortodoxo cristiano, en el afán de ampliar su difusión, resulta transformado y se vuelve híbrido. El producto de este mestizaje no obedece ya a una sola lógica (la culta) ni a un simple discurso didáctico, pues en él se expresa y se reconoce la heterogénea sociedad colonial¹⁹, como bien lo resalta Yolanda Martínez San Miguel en un reciente ensayo sobre los villancicos escritos por sor Juana Inés de la Cruz, que alternan el latín, el

19 Darío Puccini resalta que el villancico es un género bastante híbrido, en el cual concurren elementos musicales, dramáticos y líricos. Este autor observa una “evolución”, desde el zejel hasta la loa, que supone una progresión o un refinamiento de esa forma cultural (226-227); es decir, supone un proceso de transformación unidireccional, de incorporación o de aculturación, pero es más probable que en realidad se trate de un proceso transcultural, de continuos intercambios.

castellano, el español de los africanos y el nahuatl, creando un espacio epistemológico intercultural (639)²⁰.

Las primeras dos composiciones transcritas en este número de *Cuadernos de Literatura* son atribuidas a sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa fue una reconocida villanciquera a quien le comisionaron obras para importantes celebraciones en las iglesias de México y Puebla. Junto a diez juegos de villancicos de su autoría, Alfonso Méndez Plancarte documenta un copioso número de composiciones que pueden deberse a ella. Ninguna de las que se le atribuyen entre las halladas en el archivo de las clarisas de Santafé aparecen en sus *Obras completas*. Apócrifas o no, revelan aspectos del mundo colonial: por una parte, evidencian que las clarisas, pese a su clausura, se expresan como partícipes de un mercado cultural que trasciende los muros del convento y del mundo santafereño; por otra parte, son composiciones que de un modo u otro tratan problemas del conocimiento, un tema clave en los villancicos de sor Juana (Martínez San Miguel). El primero, “Aquella hermosa nube”, revela la presencia de la divinidad en la naturaleza —como nube, lluvia y pan—, conectando lo intangible y eterno con lo cotidiano, mediante apelaciones al gusto, al tacto y a la vista que, sumadas al canto, conforman un lenguaje plástico para propagar la fe. Las políticas culturales de la Contrarreforma se servían del arte con los mismos fines. Con la música, se “pretendía conmover al oyente, hacerle sentir lo dicho en los textos litúrgicos y hacerlo partícipe del sufrimiento y el gozo, de la piedad y de la introspección” (Bermúdez, *Del cielo*, 8). La segunda composición atribuida a sor Juana, “A la Santísima Trinidad”, es un juego muy barroco en que se reflexiona sobre los límites de la lógica humana para comprender la multiplicidad y la unidad de la divinidad cristiana.

Las canciones del coro alto del Convento de Santa Clara en Bogotá no incluyen registros africanos o indígenas, como los tratados por Martínez San Miguel, pero ello sí sucede en otros villancicos del Nuevo Reino de Granada. Por ejemplo, en el archivo capitular de la Catedral de Bogotá se encuentra el titulado “Toca la flauta (Negro de Navidad)”, del maestro Alonso Torices (c. 1680), que incorpora el habla africana y ritmos de probable vinculación africana, como bien lo ha documentado Egberto

20 Los villancicos de sor Juana comprenden varios “juegos” o “suites” de composiciones, con ocho piezas distintas dedicadas a un tema religioso o santo que eran producidas para cierta ocasión y cantadas luego de maitines. Hay, por ejemplo, composiciones a la Asunción (1676), la Concepción (1676), san Pedro Nolasco (1677), san Pedro Apóstol (1677), santa Catalina (1691) y otros. Véase “Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz”, de Darío Puccini (1965).

Bermúdez (1993)²¹. En cambio, las composiciones de las clarisas aquí tratadas incorporan otras voces o discursos, en el sentido bajtiniano, como el lenguaje cotidiano en las “Coplas de Navidad”, el conceptismo barroco en “Aquella hermosa nube” y “A la Santísima Trinidad”, el discurso bélico en “Villancico al Santísimo”, el lenguaje erótico en “Clavel encarnado” o bien la tradición mariana (al estilo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo o las *Cantigas de Alfonso X*) en el “Villancico a la Concepción de Nuestra Señora”. En éste, los temas del marinero salvado por la virgen y el cazador perdido en el bosque son historias de aventuras y desventuras de origen oral popular que entran en el repertorio eclesiástico por una mediación hibridizada entre lo culto y lo popular. Es preciso considerar también que el mestizaje se da por igual en el registro musical; por ejemplo, en varias de estas composiciones se combinan instrumentos populares y cultos, como el tiple y el arpa.

Estas canciones, con su multiplicidad de registros, nos dan una imagen del mundo colonial que no puede reducirse de forma maniquea a una sociedad escindida entre dominantes y subyugados. Sin negar la violencia y la coerción que configuraron el régimen colonial, es preciso reconocer que éste no se sostuvo durante más de tres siglos sólo por la fuerza de la represión. Lo culto y lo popular, lo oral y lo escrito, lo sagrado y lo profano, lo indígena, lo africano y lo europeo, lo masculino y lo femenino se encuentran y se desencuentran en un proceso de mestizajes, apropiaciones, ambivalencias y contraposiciones, que se desarrolla en el marco de una red de relaciones sociales en la cual se definen los sujetos sociales y se consolida la hegemonía colonial. Los villancicos son un ejemplo de este conflictivo proceso de mediaciones y su circulación ilustra lo que dice Jesús Martín Barbero:

[...] no toda asunción de lo hegemónico por lo subalterno es signo de sumisión, como el mero rechazo no lo es de resistencia, y que no todo lo que viene “de arriba” son valores de la clase dominante, pues hay cosas que viniendo de allá corresponden a otras lógicas que no son las de la dominación [87].

21 La inclusión del habla africana y sus ritmos resulta problemática, como lo señala Martínez San Miguel: “Esta representación onomatopéyica de la voz del negro, si por un lado intenta acercarse a la individualidad del sujeto representado, por otro lado evidencia un desconocimiento y un distanciamiento del sujeto negro, al asumir su modo diferente de hablar como un sonido rítmico más ligado al cuerpo” (639). Queda claro, entonces, que el villancico no incorpora al negro esclavo con el mismo nivel racional y epistemológico que el texto latino o las alegorías pedagógicas.

Pese a los intentos contrarreformistas de funcionalizar la música, el proceso comunicativo resulta mucho más abierto y complejo. Por ejemplo, el carácter polifónico de estas composiciones, a tres o cuatro voces, es puro “exceso” si se piensa meramente en la transmisión del mensaje cristiano. ¿Acaso la polifonía no fragmenta o vacía de sentido el texto cuando resalta sus propias fisuras o su textura sonora? Así, las ambigüedades del lenguaje mismo se suman a la polisemia del lenguaje musical.

Estos villancicos también son parte del discurso colonial, aquel conglomerado de prácticas culturales desplegadas en el ordenamiento del espacio y de la sociedad americanos, en un proceso de modernización y occidentalización del continente (Dussel). Pero el proceso no es nunca unidireccional y el discurso colonial se enfrentará y se entrecrujará con prácticas culturales, saberes y valores distintos: un abigarrado encuentro que también dará pie a otras lógicas de vivir y pensar la modernidad.

Sujetos y consumidores coloniales

La música es un lenguaje social, una práctica cultural por la cual se relacionan los diversos sectores de la sociedad y ésta misma se define, se expresa y se reconoce. Según los aportes de Gramsci, los estudios culturales nos permiten entender mejor el proceso de dominación social, el cual no es visto ya como imposición desde un exterior y sin sujetos, sino como un proceso “vivido”, en el cual la hegemonía se hace, se deshace y se rehace permanentemente (Martín Barbero, 85; Williams, 112).

La documentación colonial nos revela una sociedad que se valida en una serie de rituales como las procesiones, las fiestas de los santos patronos, la navidad, el Corpus Christi y otros, en los cuales eran utilizadas ciertas formas culturales como la música. Es una sociedad que consume ciertos productos culturales y que, al mismo tiempo, se define a sí misma en esas prácticas, como lo demuestra Serge Gruzinski en cuanto al consumo de imágenes por parte de la sociedad colonial novohispana. Las investigaciones de Egberto Bermúdez en el archivo musical de la catedral de Bogotá, por ejemplo, revelan la configuración de una comunidad colonial gracias a las tradiciones musicales, como la fiesta de la Virgen de la Candelaria a principios del siglo XVII.

La escritura de mujeres religiosas constituye un nuevo ámbito en los estudios coloniales hispanoamericanos, con sus conexiones transatlánticas. Múltiples trabajos recientes nos llevan más allá de los casos monumentalizados, como el de sor Juana Inés o la madre Castillo, para pensar de manera más compleja los contextos de la escritura y la subalternidad de la mujer en la sociedad colonial (Arenal y Schlauf; Myers).

Las canciones del archivo del Convento de Santa Clara permiten expandir este repertorio de medios por los cuales se expresan y se definen las mujeres coloniales, no sólo como productoras, sino también en cuanto consumidoras de esos bienes culturales, es decir, compositoras, intérpretes y receptoras de esta música.

En la vida monacal, el canto hacía parte de las múltiples regulaciones de la voz que construían un sujeto disciplinado, junto con la observación del silencio, los rezos rutinarios, la confesión obligada o la demarcación de espacios para hablar (el locutorio). Sin embargo, es muy probable que con esos cantos (interpretados o escuchados como se escucha un bolero) se produjera cierto tipo de identificación o se diese forma a cierta sensibilidad (una disposición culturalmente producida), un proceso en el cual se crean subjetividades que no por fuerza corresponden a las dictadas por el discurso disciplinario. Qué apropiaciones se presentaron y qué sensibilidades se forjaron allí es algo por investigar y que podemos empezar a rastrear en la autobiografía espiritual de Jerónima de Nava o los textos de Francisca Josefa del Castillo. En repetidas ocasiones, por ejemplo, la presencia de la divinidad es experimentada por Nava cuando está cantando en el “Choro” (72, 86, 99, 118). Asimismo, la madre Castillo es organista y el lenguaje musical resulta evidente en sus obras (McKnight, 85-86).

La vida monacal entrañaba una rearticulación de la identidad de las religiosas, un proceso que se cumplía en parte a través del canto, en las ceremonias de profesión, por ejemplo. Un villancico interpretado en la profesión de religiosas en 1702, “A un hábito. Cava hortelana”, expresa la separación del mundo y el ingreso en el claustro no como una renuncia a la vida sino como la entrada en un jardín: un espacio protegido, ordenado, fértil, bello. Esta canción vincula simbólicamente a la comunidad a través del tema de las flores incorruptas, un *Leitmotiv* en el imaginario de las clarisas por el cual se estetiza y se narrativa la vida.

Es preciso entender que los claustros no eran sólo muros cerrados e indagar qué significaban para la comunidad y para las personas que los habitaron. Igualmente, se debe tener en cuenta que en sí mismos fueron elementos en la formación de dicha comunidad. Tras ingresar al convento, las mujeres se encontraban en un espacio cuya materialidad (arquitectura, mobiliario, imágenes) afirmaba ciertas formas de subjetividad (Gilchrist). El espacio conventual facilitaba el desarrollo de un sentido de individualidad: la posibilidad de tener una celda propia, por ejemplo, contrastaba con la distribución del espacio en las residencias de la sociedad española colonial, donde los espacios para las mujeres eran comúnmente estrechos, abiertos al acceso de hombres de la familia y sirvientes (Arenal y Schlau, 3).

El último villancico mencionado, compuesto para una ceremonia de profesión, deja ver la importancia de los conventos de religiosas en la configuración de la sociedad urbana colonial. Aunque estaban pensados como lugares cerrados, hacían parte del espacio público colonial. La profesión de novicias, la elección de una abadesa y otras ocasiones no eran asuntos privativos de la comunidad religiosa, sino que involucraban al resto de la sociedad en celebraciones, rituales y otras formas tan características del modo de ser de la sociedad barroca (Alberro, 101).

La madre Inés de la Trinidad compuso la partitura para un villancico escrito por el maestro Pinillos de Cádiz con el título “Clavel encarnado”. Esta canción trata uno de los temas principales del imaginario cristiano, clave en la vida conventual: la concepción de la Virgen “sin mácula”. El discurso cristiano efectúa una descorporalización de la capacidad procreadora, desexualizándola. En este villancico, sin embargo, el tópico casto y espiritual está atravesado por el lenguaje del placer y del cuerpo. La afirmación de un yo como sujeto del deseo trastoca el discurso ortodoxo cristiano y así afianza lo que éste trata de reprimir o desplazar, lo Otro, en particular la sexualidad (leída como lo femenino). El lenguaje del deseo aparece desde el primer verso, que asocia a María con un clavel rojo (encarnado). El encuentro amoroso está sublimado (“el sol deposita sus luces”), mas la huella de la corporalidad no desaparece del todo, pues se alude al dolor del primer encuentro sexual (“salió sin sombras de noche cruel”). El villancico concluye con la anunciación del milagro y en ese punto tampoco se disimula el lenguaje del deseo. María es una niña que “goza” por Cristo y esta noticia se comparte con un grupo de jóvenes (zagales).

El “Villancico al Santísimo” lleva a sus límites el arte contrarreformista, el cual buscaba conmover al oyente haciéndole sentir el dogma cristiano. La música y la iconografía expresaban subjetividades manifiestas en el sufrimiento y la piedad, al igual que en el gozo, como con los cantos alegres de otros villancicos, pero en éste el sufrimiento raya con el sadomasoquismo, pues el dolor y el placer como la nieve y el fuego se funden: “ay amor que me flechas, ay amor que me arrojas”. ¿Acaso nos hallamos frente a lo que Roland Barthes llama un texto del placer (*jouissance*), aquel que fragmenta el mundo y el yo, un ser que se afirma por el deseo de aquello que lo destruye y lo cura al mismo tiempo? (14).

Claramente estas canciones revelan muchos aspectos de la cultura colonial y de la vida conventual en la América española, ante todo si se tienen en cuenta los contextos históricos, las dinámicas de la cultura, los ámbitos de poder y la heterogénea realidad social que vivió el continente en los primeros siglos de la modernidad.

Bibliografía

- ALBERRO, Solange. "Criollismo y barroco en América Latina". En: Bolívar Echeverría (ed.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), pp. 95-109.
- ANDERSON, Bonnie; ZINSSER, Judith P. *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Crítica, 1991.
- ARENAL, Electa; SCHLAU, Stacy. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1989.
- BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, 1991.
- BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Noonday Press, 1975.
- BERMÚDEZ, Egberto. *Del cielo y la tierra. Fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria en Santa Fe, c. 1605*. Bogotá: Fundación Música Americana, 1996.
- . *Música del período colonial en América hispánica*. Bogotá: Fundación Música Americana, 1993.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1998.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Obras completas*. Volumen II, "Villancicos y letras sacras". Edición de Alfonso Méndez Plancarte. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- DUSSEL, Enrique. *The Invention of the Americas*. New York: Continuum, 1995.
- ECO, Umberto. *El nombre de la rosa*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1980.
- FRENK ALATORRE, Margit. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. "Contrapunteo barroco en el Veracruz colonial". En: Bolívar Echeverría (ed.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), pp. 111-130.
- GILCHRIST, Roberta. *Gender and Material Culture. The Archaeology of Religious Women*. London: Routledge, 1994.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994 [1990].
- LARVIN, Asunción. "Mundos en contraste: cofradías rurales y urbanas en México a fines del siglo XVIII". En: J. A. BAUER (ed.), *La Iglesia en la economía de América Latina, siglos XVI al XIX* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986).

- MARTÍNEZ SAN MIGUEL, Yolanda. "Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de sor Juana". En: *Revista Hispanoamericana*, 63, 181 (1997), pp. 631-648.
- MCKNIGHT, Katheryn. *The Mystic of Tunja. The Writings of Madre Castillo (1671-1742)*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1997.
- MYERS, Cathleen Ann. "Crossing Boundaries: Defining the Field of Female Religious Writing in Colonial Latin America". En: *Colonial Latin American Review*, 9, 2 (2000), pp. 151-165.
- NAVARRO, Tomás. *Métrica española*. New York: Las Americas Publishing, 1966.
- PUCCINI, Darío. "Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz". En: *Cuadernos Americanos*, 24, 142 (1965), pp. 223-252.
- ROBLEDO, Ángela Inés (edición y prólogo). *Autobiografía de una monja venerable. Jerónima Nava y Saavedra (1669-1727)*. Cali: Universidad del Valle, 1994.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos, 1969.
- SHULTZ VAN KESSÉL, Elijsa. "Vírgenes y madres entre el cielo y la tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna". En: Georges DUBY y Michelle PERROT (eds.), *Historia de las mujeres* (Barcelona: Taurus, 1989).
- STEVENSON, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: The University of California Press, 1974.
- TENORIO, Martha L. *Los villancicos de sor Juana*. México: Colegio de México, 1999.
- TOQUICA, Constanza. "El Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá en los siglos XVII y XVIII". Tesis de Maestría. Departamento de Historia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- TURRENT, Lourdes. *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- VANCES, Marcus de. *Regla, constituciones y ordenaciones de las religiosas de Santa Clara de la ciudad de Sta. Fe de Bogotá, en el Nuevo Reyno de Granada*. Roma: Lucas Antonio Chracas, 1699.
- VÁSQUEZ, Juan. *Villancicos i canciones [1551]*. Edición de Eleanor Russel. Madison: A-R Editions, 1995; Recent Researches in the Music of the Renaissance, volumen 104.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: The Oxford University Press, 1985.

CANCIONES DEL CORO ALTO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA CLARA,
EN SANTAFÉ DE BOGOTÁ, TRANSCRITAS POR CARMENZA TOQUICA.

1. "Aquella hermosa nube"

[Atribuida a sor Juana Inés de la Cruz y cantada, con acompañamiento de tiple,
por tres religiosas: Bonifacia, Isidarta y otra cuyo nombre no aparece; 1761].

*Aquella hermosa nube
que cándida y vistosa
los ojos arrebatá,
las almas enamora, enamora.*

*Del sol está vestida
y cómo se arrebola
en rayos y en belleza,
un mismo sol en toda, sol en toda.*

*Qué importa que en la nube
el mismo Dios se esconda
si a rayos se publica
y a incendios se pregona.*

*Bañada en dulce sangre,
despide misteriosa
maná de las estrellas
y harina de la gloria, de la gloria.*

*De tanto ardor amante
son señas, y no pocas,
diluvios tan crecidos
y lluvias tan copiosas, tan copiosas.*

*En lluvias se desata
sangrientas y piadosas,*

Tripla a 3. A la Santísima Trinidad

Allegro



A vos Magestad tremenda, vos por esmija, y An no se di nje micomien da; porq' sou tan peregrino, q' n'ay y Sombre q' os en
 Muy lucido ira el Guion siguiente llama es la Luz; pues por cierta Rel. cion el Hijo llevo la Cruz en aquesta Noche
 Que el Padre con el se hable tan familiar, y cor tez, me admira por lo tratable; porq' amime San dicho he. Persona incomuni
 En Sabla eternidades, a desos me p'ovo ca, eleveban sus vocades pues araja de su boca el Padre divini
 Iguales en todo son, no tiene esta mas q' es tra q' nose porq' razon pues de una persona a otra, ay muy grande distin
 Por que en tanto avos, Amos de la eterna d, os de os am el ser Dios con muy grande voluntad, quando effiraron los



tien da.
 fio n.
 ca ble
 da des
 cio n
 des, es giraron los dos.

B. "A la Santísima Trinidad" (1757)

Letra de sor Juana Inés de la Cruz y música del maestro Herrera.

Alus a 4. *Mer^o*

Cava hortelano, cava, cava, cava, por el mundo que tierra malma aca *lu. Cerca hortelano cerca cava, Cerca; porq' Dios es sus*

flora poro Cer *ca, Cerca: Cerca hortelano, Cerca cer ca*

Porq' no la huela el mundo, ni la sienta aung la sien *ta: porq' no la huela el mundo, ni la sienta aung la*

Porq' ni la tome el siglo a su thema, ni le te *ma. porq' ni la tome el siglo a su thema, ni le*

Caminando para el cielo no echen raíces en la tier- *ra. caminando para el cielo no echen raíces en la-*

Que lojes de Dios, al mundo no se siega, si se *ga. que lojes de Dios, al mundo no se siega, si se*

Sienta.
tema.
tierra.
niega.

C. "A un hábito. Cava hortelana" (1702)

Cuarteto del maestro Herrera.

Cop^s a 3.

Clavel encarnado. Maria se ve' que el sol de por tu sus luces en el.
Jasmín se consibe Cuya comataci Salio sin las sombras de noche en el.
Lucero dá al mundo Para amanecer En quien la Esperanza tendrá fruto fel.
Milagro parece Su concepción que Con ella no habla segunda Ley.
Llame milagrososa Ella acunender que descubre arados lo quanto es bien.

Gran milagro gran milagro gran milagro Laga les gran Milagro Laga les

que gran prodigio prodigio que gran pro digio gracias son q' esta Niña para pad Christo

para pad Christo.

D. "Clavel encarnado. Villancico de Concepción"

Letra del maestro Pinillos de Cádiz y partitura de la madre Inés de la Trinidad.

quien vio entre los rigores
llover misericordias, misericordias.

Embestida del sol la nube blanca
de sangre se sonroja,
que llueve y ase sol y el pan se moja,
quién sabe si es maná lo que es aljófara.

Al cielo que lo diga, que lo diga
al alba que lo llueva,
al alma que lo beba, que lo beba
y al pueblo que lo coja.
Que llueve y ase sol y el pan se moja.

2. "A la Santísima Trinidad"

[Letra de sor Juana Inés de la Cruz y música del maestro Herrera; 1757].

A vos, Majestad tremenda,
uno por esencia trino,
se dirige mi contienda
porque sois tan peregrino
que no hay hombre q'os entienda, q'os entienda.

Muy lucido irá el Guión
si quien le lleva es la luz,
pues por cierta relación
el Hijo llevó la Cruz
en aquesta procesión, procesión.

Que el Padre con él se hable
tan familiar y cortés,
me admira por lo tratable,
porque a mí me han dicho q'es
persona incomunicable, incomunicable.

*Y si habla eternidades,
a deseos me provoca
el escuchar sus verdades,
pues arroja de su boca
el Padre divinidades, divinidades.*

*Iguales en todo son,
no tiene ésta mas q' es otra,
y no sé por qué razón
pues de una persona a otra
hay muy grande distinción, grande.*

*Poquereros tanto avos,
amor de la Eternidad,
os dexaron el ser Dios
con muy grande voluntad,
cuando espiraron los dos, espiraron.*

3. "Coplas de Navidad"

[Del maestro Francisco Sanz, a cuatro voces con acompañamiento de tiple].

*Tiritando vengo, niño,
tiritando vengo, niño,
al armiño de tu cielo,
que me dicen que eres sol
y io de frío me yelo,
y io de frío me yelo.*

*Dame un raio de tus ojos,
dame un raio de tus ojos,
que los quitan con verlos,
que al calor de tantas luces
mal haré en decir me yelo.*

Ya se va tibiando el alba,
ya se va tibiando el alba,
que en calma estaba y ardiendo
se abraza en amores tuíos,
que ellos encienden el fuego.

En María y en su esposo,
en María y en su esposo,
decir osso, que estoy viendo
otros dos soles que tres
se ven en tu nacimiento.

Con el sol divino el alva,
Con el divino el alva,
derrite todos los gelos
abrazada en tus amores
que son el fuego del fuego.

Ay que me abrazo,
ay que me yelo, me yelo
con copitos de nieve
que arroja el cielo,
con copitos de nieve
que arroja el cielo.

4. "A un hábito. Cava hortelana"

[Cuarteto del maestro Herrera, para la profesión de religiosas; 1702].

Cava, hortelano, cava, cava, cava,
porque al mundo que es tierra un alma acaba.
Cerca, hortelano, cerca, cerca, cerca,
porque Dios a sus flores pone cerca.
Cerca, hortelano, cerca, cerca.

*En este jardín de flores
siembra una azucena,
porque no la huela el mundo ni la sienta
aunque la sienta, aunque la sienta.*

*La arranca para sembrarla
en el jardín de pureza,
porque ni la tome el siglo a su tema,
ni le tema, ni le tema.*

*Dios al revés la ha plantado,
porque sus plantas y huellas,
caminando para el cielo,
no echen raíces en la tierra, en la tierra.*

*Crece con lluvias del cielo,
cuando para Dios se siembra,
que lo que es de Dios
al mundo no se riega,
si se riega, si se riega.*

5. "Clavel encarnado. Villancico de Concepción"

[Letra del maestro Pinillos de Cádiz y partitura de la madre Inés de la Trinidad].

Clavel encarnado

*María se ve,
que el sol deposita
sus luces en él.*

*Jazmín se concibe
cuya hermosa tez
salió sin las sombras
de noche cruel.*

*Lucero da al mundo
para amanecer
en quien la esperanza
tendrá fruto fiel.*

*Milagro parece
su concepción pues
con ella no habla
rigurosa ley.*

*Llama misteriosa
se llega a encender
que descubre a todos
todo cuanto es bien.*

*Gran milagro, zagales,
gran,
gran milagro, zagales,
qué gran prodigio,
prodigio,
qué gran prodigio,
gracias son que esta niña,
q' esta niña,
q' esta niña
goza por Cristo,
goza por Cristo.*

6. "Villancico al Santísimo"

[Trío con acompañamiento de arpa, 1704].

*Ay Dios del amor,
que vendado y que ciego
con nieve y con llamas
amas.*

Ay amor que me flechas,
ay amor que me flechas,
ay amor que me arrojas,
que me,
ay, ay, ay,
que me arrojas ÿ
que me arrojas flechas al alma,
flechas al alma, al alma
y al pecho,
hecho un blanco de tu amor,
ay Dios del amor,
ay Dios del amor,
del amor.

Pido amor para empañarme,
hecho batallas de marte ÿ
de marte.

Fío de no salir cobarde,
año de la nieve sale ÿ
sale.

Pones que tu arco reparte,
hieres con impulso grande ÿ
grande.

Hechas cuando de ti nacen,
vino parece y es sangre ÿ
sangre.

Mida mi temor por grande,
irme a tu pecho a curarme,
a curarme.

Ay Dios del amor,
que vendado del amor,
que vendado en la nieve
con llamas, con llamas, amas,
amas tirándome flechas,
tirándome flechas
hechas, hechas y al arca
tírale bien a mi afecto,
que a quien te aguarda, arda,
la esposa querida, herida,
herida, herida, herida
el alma, el alma.

Las armas del Dios Cupido,
arme tu incendio mi pecho
hecho batallas de marte,
de marte.

A tan justo desafío
arde el corazón y al campo,
campo de nieve sale,
sale.

Herido estoy porque arpones
parte que si el alma quieres
hieres con impulso grande,
grande.

El impulso que a tus flechas
hacen sangre tan divino
vino parece y es sangre
y es sangre y es sangre.

Tu espada en esta comida
ande mi suerte en irme,

*irme a tu pecho a curarme,
a curarme, a curarme,
a curarme.*

*Ay Dios del amor q'vendado,
dado, en la nieve con llamas, amas,
amas tirándome flechas,
tirándome flechas,
hechas al arco y al arca,
tírale bien a mi afecto
que aquí te aguarda, arda,
la esposa querida, herida,
herida, herida, herida, herida,
herida el alma,
el alma.*

7. "Villancico a la Concepción de Nuestra Señora"
[Se trasladó a devoción de la Sa. Francisca de San Joseph,
siendo vicaria de coro en 1724].

*Marinero que surcas
del golfo abismos
y horrores de ciertas noticias,
llama, llama a María,
que es norte tan cierto
a humanos peligros
que sólo el que huye sus luces peligrá.*

*Quien llega camina
en glorias que anima
que bien eterniza,
llama a María,
que es ave, que es guía
ques Madre, llama a María,*

y es la que sin pecado fue concebida,
fue concebida.

Celebren tu influjo,
estrella divina, con dichas,
el aire, el agua,
el agua con risas,
con risas el agua,
con risas.

Dios te bendiga,
celebren tu influjo,
estrella divina,
con voces, el aire,
con luces, el agua,
el agua con risas,
aplaudan triunfos,
intacta María,
el mar,
con líneas el mar,
el centro,
con minas el centro,
con minas.

Dios te bendiga,
aplaudan los triunfos
intacta María,
con cristales, con gozos,
el centro con minas.

Tus glorias elogien
pues son tan benignas con rimas,
con liras al ángel, el ave,
el ave con liras.

Dios te bendiga,
tus glorias elogien,
pues son tan divinas,
con himnos, con metros,
el ave con liras.

Festejen tu nombre,
en dulce armonía,
con delicias,
la luna con gracia,
la gracia con cifras.

Dios te bendiga,
festejen tu nombre,
en dulce armonía,
con rayos, con glorias,
la gracia con cifras.

Sus luces peligra,
quien llega camina,
cazador que por sendas incultas
tu espíritu a sombras
del monte fatigan,
llama, llama a María,
que es ave,
que al fiero dragón burla el lazo
venciendo su honor en glorias
que anima,
que el bien eterniza,
llama a María,
que es ave, que es guía
que es centro,
llama a María,
que es la que sin pecado
fue concebida.

**Celebren tu influjo,
estrella divina,
la tierra, el fuego,
el agua con risas.**

**Aplaudan tus triunfos,
intacta María,
el punto, el orbe,
el centro con minas.**

**Tus glorias elogien,
pues son tan benignas,
el nombre, la fuente,
el ave, con liras.**

**Festejen tu nombre,
en dulce armonía,
la luz, el cielo,
la gracia con cifras.**