

LOS VILLANCICOS BILINGÜES DE VIOLANTE DO CÉU: CAMBIOS DE CÓDIGO Y PRÁCTICAS INTERARTÍSTICAS EN EL *PARNASO LUSITANO**

ANTÍA TACÓN

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

antia.tacon.garcia@usc.es

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a9>

RESUMEN: El objetivo de este artículo es examinar cuatro villancicos bilingües —en portugués y en castellano— incluidos en el *Parnaso lusitano* (1733) de la célebre escritora Violante do Céu (1607-1693), religiosa en el monasterio de Nossa Senhora do Rosário de Lisboa. Después de ofrecer ciertas notas contextuales a propósito de la «comunidad interliteraria» ibérica de la Edad Moderna, se estudia la funcionalidad de la alternancia de códigos lingüísticos (*code-switching*) en estas composiciones, en la medida en que el cambio de idioma se asocia a la introducción de nuevas voces o personajes —de determinado origen geográfico o cultural— y separa diferentes secciones en el interior del villancico. De igual manera, se incide en la naturaleza festiva e interartística de estos textos, estrechamente relacionados con la música, el baile y los géneros teatrales breves.

PALABRAS CLAVE: Violante do Céu; villancicos; literatura bilingüe; *code-switching*; interartisticidad.

ABSTRACT: The aim of this article is to examine four bilingual *villancicos* — in Portuguese and Spanish— included in the *Parnaso lusitano* (1733) by the famous writer Violante do Céu (1607-1693), a nun in the monastery of Nossa Senhora do Rosário in Lisbon. After offering some contextual notes on the Iberian ‘interliterary community’ of the Early Modern Age, this paper studies the functionality of code-switching in these compositions, since the change of language is associated with the introduction of new voices or characters —of a specific geographical or cultural origin— and separates different sections within the poem. Simultaneously, emphasis is placed on the festive and inter-artistic dimension of these texts, which are closely related to music, dance and short theatrical genres.

KEYWORDS: Violante do Céu; *villancicos*; bilingual literature; code-switching; interart relations.

* Este trabajo es resultado del proyecto posdoctoral «Literatura en castellano en los conventos femeninos portugueses (ss. xvii-xviii): sociabilidad literaria e intersecciones culturales ibéricas» (ED481B_032), financiado por la Xunta de Galicia. Concretamente, ha sido posible gracias a sendas estancias de investigación en las Universidades de Lisboa y de Oporto, realizadas respectivamente bajo la orientación de las profesoras Vanda Anastácio e Isabel Morujão. Se integra asimismo en los proyectos de investigación con referencia PID2021-123440NB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación, Generación del Conocimiento, 2021) y ED431B2024/15 (Xunta de Galicia, Programa de Consolidación y Estructuración GPC, 2024).

Entre los siglos XVI y XVIII, se comprueba en ciertos estratos de la sociedad portuguesa un bilingüismo luso-castellano —más concretamente, una situación de diglosia— que favoreció el uso de esta segunda lengua en la creación literaria. Este fenómeno se reflejó también en la literatura monástica y, en concreto, en la producción de una de sus escritoras más célebres: Violante do Céu (1607-1693), religiosa en el monasterio de Nossa Senhora do Rosário de Lisboa, de la Ordem dos Pregadores. El objetivo de este trabajo es estudiar cuatro villancicos de esta autora que aúnan, en un mismo texto, el uso del portugués y el del castellano. Todos ellos figuran en el primer tomo del *Parnaso lusitano* (1733), en el coro de Polimnia; dedicados al Nacimiento, llevan los números XXI, XLIV, L y LVI.

Con este fin, se examinará, en primer lugar, el contexto de producción de estos escritos, que se entienden mejor como fruto de una «comunidad interliteraria» ibérica. Seguidamente, se ahondará en el *code-switching* o alternancia de códigos lingüísticos en el corpus seleccionado. Por último, nos detendremos en la fuerte dimensión festiva e interartística de estos textos, que remiten reiteradamente a bailes, cánticos e, incluso, una comedia; todos ellos, elementos que integrarían los momentos de ocio y socialización conventual. De esta manera, se comprueba el hibridismo característico del villancico, un género que no solo resulta especialmente proclive al multilingüismo, sino que se encuentra a medio camino entre lo literario y lo musical; y, a menudo, entre lo lírico y lo teatral.

1. El contexto: escritura femenina en la «comunidad interliteraria» ibérica

El uso del castellano como lengua literaria en Portugal, que está documentado desde finales del siglo XV hasta bien avanzado el XVIII, es una cuestión ampliamente estudiada, sobre la que remito a los trabajos de Pilar Vázquez Cuesta, Ivo Castro, José Miguel Martínez Torrejón, Ana Isabel Buescu, Ana María García Martín, Ángel Marcos de Dios y Soledad Pérez-Abadín, entre otros muchos¹. Este fenómeno no fue recíproco —los autores españoles

¹ VÁZQUEZ CUESTA, Pilar — *O bilingüismo castelhana-portugués na época de Camões*. «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. XVI (1981), p. 807-827; VÁZQUEZ CUESTA, Pilar — *La lengua y la cultura portuguesas*. In *El Siglo del Quijote. 1580-1680*. Vol. II: *Las Letras. Las Artes*. Madrid: Espasa, 1996, p. 575-680; CASTRO, Ivo — *Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais*. In BETHENCOURT, Francisco (dir.) — *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*. Lisboa / Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian / Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 11-24; MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel — *Prologue*. In BETHENCOURT, Francisco (dir.) — *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*. Lisboa / Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian / Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 3-9; BUESCU, Ana Isabel — *Aspectos do bilingüismo português-castelhana na época moderna*. «Hispania», vol. LXIV/1, n.º 216 (2004), p. 13-38; GARCÍA MARTÍN,

admiraron, sobre todo, a Luís de Camões, pero, en general, no escribieron obras en portugués—, sino que respondió a una situación de diglosia en la que el castellano ocupaba una posición hegemónica. Se trata de un contexto en el que los vínculos e intercambios culturales hispano-lusos fueron especialmente intensos, reforzándose durante la duración de la Monarquía Dual (1580-1640), pero no limitándose a esta. De hecho, resulta productivo pensar la relación entre las literaturas española y portuguesa de este período en términos de *comunidad interliteraria*, concepto acuñado por el comparatista eslovaco Dionýz Ďurišin². En palabras de Marián Gálík, tales comunidades pueden definirse como «supranational and supraethnic conglomerates of literatures coming into existence, changing and disappearing in historical developments conditioned spatially and temporally by ethnic, linguistic, national, and even ideological factors»³.

Concretamente, Ďurišin considera el espacio geocultural ibérico como ejemplo-tipo de *comunidad interliteraria específica*, esto es, aquella en la que se produce «una cohesión fuerte de los factores mencionados, generadora de una interdependencia mantenida a lo largo del tiempo e incluso de pautas de desarrollo conjunto homologables a las propias de los procesos literarios nacionales»⁴. En sus trabajos, suele referirse únicamente al conjunto formado por las literaturas castellana, gallega, catalana y vasca, excluyendo de este

Ana María — *El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión*. In MARCOS DE DIOS, Ángel (ed.) — *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*. Vol. I. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2008, p. 15-44; GARCÍA MARTÍN, Ana María — *¿Un castellano de Portugal? Algunas consideraciones sobre el empleo del castellano por autores portugueses de los siglos XVI y XVII*. In BESSE, Maria Graciete (coord.) — *Cultures lusophones et hispanophones: Penser la relation*. Paris: Indigo & Côté-femmes Éditions, 2010, p. 199-209; MARCOS DE DIOS, Ángel (ed.) — *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2008; MARCOS DE DIOS, Ángel (ed.) — *Aula bilingüe II. Usos del castellano y competencias plurilingües en el sistema literario peninsular*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2012; PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad — *Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII*. «Edad de Oro», vol. XXX (2011), p. 257-296; PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad y BLANCO GONZÁLEZ, Martha (coords.) — *Letras hispanoportuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*. «Críticon», n.º 134 (2018).

² Consúltese, por ejemplo, ĎURIŠIN, Dionýz — *Theory of Interliterary Process*, trad. Jessie Kocmanová. Bratislava: Veda, 1989. Sobre el caso ibérico, véanse CASAS VALES, Arturo — *Problemas de Historia Comparada: la comunidad interliteraria ibérica*. «Interliteraria», vol. V (2000), p. 56-75; CASAS VALES, Arturo — *Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico*. «Interliteraria», vol. VIII (2003), p. 68-97; ABUÍN, Anxo y TARRIO, Anxo (eds.) — *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004; DOMÍNGUEZ PRIETO, César — *Os horizontes da teoría interliteraria na Península Ibérica: recepción e campo de probas*. «Boletín galego de literatura», n.º 34, 2º semestre (2005), p. 37-65; y DOMÍNGUEZ PRIETO, César — *Dyonýz Ďurišin and a system theory of World Literature*. In D'HAEN, Theo; DAMROSCH, David; y KADIR, Djelal — *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge, 2012, p. 99-107.

³ GÁLÍK, Marián — *Interliterariness as a Concept in Comparative Literature*. «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», vol. 2, n.º 4 (2000), p. 5.

⁴ CASAS VALES, Arturo — *Sistema interliterario ...*, p. 76-77, nota 10.

conglomerado a la literatura portuguesa. Sin embargo, autores como Vítor Aguiar e Silva, quien habla de una «comunidade interliterária luso-castelhana» entre los siglos XVI y XVII, han puesto de manifiesto la operatividad de este concepto también a la hora de examinar las relaciones culturales hispano-lusas, como mínimo, en estos años. Gracias a ello, es posible incidir en cómo «os fenómenos literários, quer na esfera da produção, quer na esfera da recepção, não coincidem com as fronteiras linguísticas, políticas, étnicas ou outras das nações e, sobretudo, das nações-estados», superándose, por tanto, ciertas limitaciones heredadas de la tradición romántica⁵.

Las mujeres fueron, sin duda, participantes activas de esta comunidad interliteraria. Durante el Barroco, el conjunto de la Península Ibérica experimentó un notable incremento de textos publicados de autoría femenina, que se comprueba tanto en las prensas españolas como —con una cronología ligeramente más tardía— en las portuguesas⁶. Las monjas, que suponen en Portugal «un 40% de la totalidad de las escritoras conocidas entre 1500 y 1800»⁷, fueron protagonistas de este fenómeno. Desde el convento lisboeta de Nossa Senhora do Rosário, popularmente conocido como «convento da Rosa», Violante do Céu (1607-1693) escribió numerosos textos que traspasaron no solo las fronteras del claustro, sino también las del territorio luso, convirtiéndose en «un referente poético en toda la Península por la calidad de su voz creativa y a través de la edición de sus obras, lo que no consiguió ninguna otra poeta ibérica del siglo XVII»⁸. La autora, hija de su tiempo, publicó en portugués y en castellano: tanto las *Rimas varias* (1646) como el póstumo *Parnaso lusitano* (1733) contienen poemas en ambas lenguas.

El séptimo coro de este último volumen, dedicado a la musa Polimnia, reúne, según se indica al comienzo, «vários vilhancicos e letras para as solenidades e festas dos mistérios de Cristo S. N. e de Nossa Senhora, e de vários santos, para se cantarem em os seus festivos dias»⁹. Son, por tanto, composiciones que

⁵ SILVA, Vítor Aguiar e — *Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)*. In *A Lira Dourada e a Tuba Canora*. Lisboa: Livros Cotovia, 2008, p. 55.

⁶ BARANDA LETURIO, Nieves — *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*. Madrid: Arco/Libros, 2005; MORUJÃO, Isabel — *Por Trás da Grade. Poesia Conventual Feminina Em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

⁷ ANASTÁCIO, Vanda — *Entre las rejas y sin profesar. Reflexiones sobre algunos aspectos de la cultura femenina en el ámbito conventual*. In BARANDA LETURIO, Nieves; MARÍN PINA, M.ª Carmen (eds.) — *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, p. 93.

⁸ BARANDA LETURIO, Nieves; MARÍN PINA, M.ª Carmen (eds.) — *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, p. 38.

⁹ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Tomo I. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, 1733, p. 322. Modernizó ortografía y puntuación tanto de esta como de las restantes citas de la obra.

podemos ligar al género del villancico paralitúrgico, esto es, aquellas «canciones en lengua romance que se interpretaron en contexto litúrgico desde comienzos del siglo XVII hasta bien entrado el XIX»¹⁰, especialmente relacionadas —pero no en exclusiva— con la celebración de la Navidad y de la Epifanía. Se trataba de textos muy emparentados con el teatro breve y que poseían un fuerte vínculo con lo popular: en gran medida, cumplían la función de atraer al pueblo a una ceremonia que, de otro modo, habría de resultarle tediosa.

El coro de Polimnia contiene 187 villancicos en castellano, 28 en portugués y 4 bilingües, a los que habrían de sumarse otros 126 villancicos en castellano y 6 en portugués incluidos en el coro de Urania, que «canta as festas dos santos da Glória»¹¹, y los 46 villancicos del coro de Talía, todos en castellano, para «as festas de várias santas e profissões de várias religiosas»¹². La predominancia de la lengua castellana —en la que están escritos más del 90% de los villancicos del *Parnaso*— evidencia la estrecha relación con dicho idioma que se atribuía a este subgénero poético. En la misma línea, Rui Cabral Lopes ha apuntado que el 94,2% de los villancicos conservados en la Biblioteca Joanina está en castellano, «língua franca» tradicionalmente asociada al villancico, no apenas no círculo musical restringido de la Casa Real portuguesa, como también en todos los restantes centros religiosos de Lisboa e Coimbra»¹³. Sin embargo, en este trabajo dirigiremos nuestra atención específicamente a aquellos textos que combinan castellano y portugués en el interior de una misma composición.

2. La lengua: *code-switching* e imagen del otro

El *code-switching* —esto es, el uso de diferentes idiomas o variedades dentro de un mismo texto— puede cumplir diferentes funciones en la literatura:

It includes different languages being used for different characters or voices; to mark out different parts of the text; to represent a mixed speech mode which characterizes the community; or to bring in different registers or sets of allusions. In the case of intense switching within the grammatical

¹⁰ LLERGO OJALVO, Eva — *Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales*. «Humanista: Journal of Iberian Studies», vol. 21 (2012), p. 132.

¹¹ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo II, p. 766.

¹² *Idem, ibidem*, p. 1012.

¹³ LOPES, Rui Cabral — *O vilancico no reinado de D. João V: Entre a persistência do costume e a mudança de paradigmas litúrgico-musicais*. «Revista Portuguesa de Musicologia», vol. 1, n.º 1 (2014), p. 87-88. Como curiosidad, el mismo investigador apunta que D. María Bárbara de Bragança, infanta portuguesa y reina consorte de España, se refería despectivamente a los villancicos como «castelhanadas» en una carta a su padre, el rey D. João V, fechada en 1747.

*unit (sentence or word), it may be used for deliberate comic effect*¹⁴.

El género del villancico resulta particularmente favorable a los cambios de código lingüístico. Ya hemos señalado que la lengua preferente de estas composiciones es el castellano. No obstante, resulta frecuentísimo que en los villancicos aparezcan «personajes étnicos y procedentes de “naciones”»¹⁵, esto es, negros, gitanos, moriscos, gallegos, vizcaínos..., de manera que cada una de estas comunidades es evocada «in terms of its specific accent and vocabulary, as well as of its regional and/or ethnic traditions of music and dance, albeit in a stereotyped and often blatantly biased way»¹⁶. Por supuesto, esta imitación jocosa de la manera de hablar atribuida a un determinado grupo social —que refleja, más que su lengua propia, la percepción externa de la misma— no puede hacerse equivalente a un genuino cambio de idioma, realizado por una escritora bilingüe que alterna el portugués y el castellano. Sin embargo, es fácil pensar que la flexibilidad lingüística característica de los villancicos facilita el *code-switching* practicado por Sor Violante: entre los numerosos textos incluidos no solo en el *Parnaso lusitano*, sino también en las *Rimas varias*, únicamente los cuatro villancicos que nos ocupan combinan ambos idiomas.

En todas estas composiciones, el cambio de lengua se introduce de manera similar: se asocia a la intervención de un nuevo personaje. Por ejemplo, el texto que comienza «A la comedia, señores» (*Al Nascimento*, villancico XXI) convida, en castellano, a asistir a una representación teatral cuyo autor es el mismo Dios. Se describen las diferentes secciones que integran una fiesta dramática: la loa, las tres jornadas de la comedia y, en los entreactos, dos bailes. El segundo de ellos es ejecutado por unas jóvenes portuguesas, a quienes se cede la palabra mientras dura el mismo. El idioma luso se emplea únicamente en esta sección, regresando después al castellano:

*Ya por los aires caminan,
ya se termina esta escena,
ya sale un baile festivo
de zagalas portuguesas.*

¹⁴ GARDNER-CHLOROS, Penelope; WESTON, Daniel — *Code-switching and multilingualism in literature*. «Language and Literature», vol. 24, n.º 3 (2015), p. 186.

¹⁵ BORREGO GUTIÉRREZ, Esther — Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía. In BORREGO GUTIÉRREZ, Esther; MARÍN LÓPEZ, Javier (eds.) — *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger, 2019, p. 64.

¹⁶ BUELOW, George J. — *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004, p. 372-373.

*Soberano galante das almas,
divino Senhor,*

*venturosa mil vezes a vida
que morre por vós*

[...]

*Coração, alma, vida e vontade
vos dou, meu amor,*

*mas em dar-vos o que vós me destes
que pouco vos dou!*

*Ya se quiere dar principio
a la jornada tercera;
ya salen muchos pastores,
ya juntos al niño llegan¹⁷.*

Por su parte, «A buscar el Sol divino» (*Al Nascimento*, villancico XLIV) también utiliza el castellano para presentar su situación marco: la llegada de «una tropa de gitanas»¹⁸ a Belén. La figura literaria de la «gitana adivinadora», que «destaca por su historial delictivo (quiere hasta robar al Niño) y por su atractivo femenino explotado por medio del canto y el baile»¹⁹ es un tipo recurrente en los villancicos áureos, parcialmente heredado de los géneros teatrales breves. Así pues, una de las gitanas de este texto se dispone a leerle la buenaventura al Niño, premisa que le permite adelantar algunos de los acontecimientos relativos a la vida y pasión de Cristo:

*Bailando y cantando todas
ya llegan aonde está
y las perlas que derrama
desean todas hurtar.*

*Mas una, que del Egipto
ha venido a Portugal,*

¹⁷ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 369-370.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 426.

¹⁹ BORREGO GUTIÉRREZ, Esther — *Personajes del villancico...*, p. 69.

*en la lengua portuguesa
al infante llega hablar.*

*Y porque se precia mucho
de hablar en todo verdad,
la buena dicha le dice;
óiganla, que empieza ya.*

*Carinha de Páscoa,
esta mão me dai,
dir-vos-ei a dita,
que nossa será.*

*Nesta linba vejo
que a nos libertar
do maior império
vosso amor vos traz.*

[...]

*Mas ai, vida minha,
que tempo virá
em que vos agrave
certo desleal.*

*Sereis tão amante
que só por amar
o maior tesouro
dareis liberal;*

*e tantas finezas
vosso amor fará,
que a mesma vida
chegareis a dar²⁰.*

De este modo, en cuanto el personaje toma la palabra, el villancico cambia al portugués. Se trata de una elección, por cierto, curiosa, si se considera que, cuanto menos en textos más antiguos —específicamente, en Gil Vicente— el

²⁰ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 427-429.

idioma que se asociaba al pueblo gitano en Portugal era, cuando no el caló, lo que Paul Teyssier denomina el «espanhol dos Ciganos», caracterizado por el ceceo y por «a passagem de *o* a *u*»²¹. Sin embargo, en este caso la gitana «[...] que del Egipto / ha venido a Portugal» emplea un idioma luso sin trazos de ceceo ni de otra opción lingüística alejada del estándar. El villancico termina con una invitación a bailar:

*E pois festejamos
o vosso Natal,
licença vos peço
para irmos bailar.*

*A la dina, dana,
a la dana, dina,
que temos no mundo
glórias, bens e ditas.*

*A la dina, dana,
a la dana, dina.*

*Festejemos todas
glória tão subida,
pois vemos humana
luz que é tão divina.*

*A la dina, dana,
a la dana, dina, etc*²².

Siempre en boca de la vidente, esta última sección mantiene la lengua portuguesa, salvo por la repetición de una fórmula estrechamente relacionada con las danzas gitanas en la literatura hispánica: «A la dina, dana, / a la dana, dina». Por ejemplo, Luis de Góngora la utiliza en una letrilla que se caracteriza simultáneamente por el ceceo; Lope de Vega, en un pasaje cantado por «músicos gitanos»²³ —acompañado de baile— de su comedia *La madre de la mejor*, así

²¹ TEYSSIER, Paul — *A Língua de Gil Vicente*, trad. Telmo Verdelho et. al. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 306-307.

²² CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 429.

²³ VEGA CARPIO, Lope de — *La madre de la mejor*, ed. Elvezio Canonica. In VEGA CARPIO, Lope de — *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi. Barcelona: Gredos, 2018, p. 598-599.

como en un romance incluido en *Pastores de Belén*; José de Valdivieso, en el auto sacramental *La amistad en peligro*; una pluma anónima, en la *Mojiganga de la gitanada*...²⁴ No cabe duda de que Violante do Céu sería conocedora de estos u otros textos semejantes, invariablemente asociados al pueblo gitano.

A su vez, «Pastores destas montanhas» (*Ao Nascimento*, villancico L) empieza narrando, en portugués, cómo los ángeles y «[...] todos os pastores / de Castela e Portugal»²⁵ obsequian al Niño Jesús con bailes diversos. Sin embargo, tras terminar la primera danza, se anuncia:

*Dance agora uma galharda
o castelhana primor,
que o primor dos castelhanos
sempre conhecido foi*²⁶.

A continuación, se produce el cambio de código:

*Infante divino,
soberano sol,
¿cómo tembláis de frío
si ardéis por amor?*²⁷

Desde entonces, el texto continúa en castellano hasta terminar con una petición de silencio, que da paso al himno *Gloria in excelsis Deo*. Cabe recordar aquí que la gallarda era un tipo de danza específicamente asociado a la cultura española; tanto, que en el *Romancero general* de 1600 se lee («¿Por qué, señores poetas?»)²⁸:

Si una gallarda española

²⁴ Véase LEBLON, Bernard — *Les Gitans dans la littérature espagnole*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, p. 158-161; LEBLON, Bernard, *De Góngora au Flamenco au rythme des «ladies» gitanes*. In CERDAN, Francis (ed.) — *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 1994. De acuerdo con este autor, la fórmula podría tener origen en el sintagma «dina dona» ('digna dueña'). Por su parte, EGIDO, Aurora — *La poesía mutante del Siglo de Oro*. In ANDREWS, Jean; TORRES, Isabel (eds.) — *Spanish Golden Age Poetry in Motion*. Woodbridge: Tamesis, 2014, p. 14, nota 24, sugiere un origen árabe: 'wa-gina, wa-dina, dan, dan' ('y canto y dina, dan, dan').

²⁵ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 442.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 443.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 443-444.

²⁸ DURÁN, Agustín (ed.) — *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Tomo I. Madrid: Rivadeneyra, 1849, p. 130. Modernizo ortografía y puntuación. El anónimo autor de este romance es «quizás Lope, pero no se puede demostrar», como apunta SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio — *La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y La villana de Getafe*. «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», vol. XX (2014), p. 175.

*quiere bailar doña Juana,
las zambras también lo son,
pues es España Granada.*

Por último, «A tributar alegrías» (*Al Nascimento*, villancico LVI) es el único de estos poemas que no hace referencia a un baile. Sin embargo, el proceder es el mismo: «[...] diversas pastoras / con instrumentos diversos»²⁹ se acercan al Niño, situación que se expone en lengua castellana. Como ocurría con las gitanas del villancico XLIV, enseguida se cede la palabra a un miembro del grupo, quien se expresa en portugués:

*Pero llegando al pesebre
la morena de más celos,
la portuguesa graciosa,
esto dice en dulces versos.*

*Meu minino soberano,
verdades d'alma escutai,
ai, ai, ai,
porque nas verdades d'alma
eu sei que muito vos vai,
ai, ai, ai*³⁰.

Este idioma se mantendrá hasta el final del poema, siempre en labios de la pastora lusitana. De esta manera, se comprueba cómo, en coherencia con lo señalado por Gardner-Chloros y Weston³¹, el cambio de lengua se asocia a la introducción de nuevas voces o personajes, a quienes se atribuye, de manera explícita, una procedencia o una identidad cultural distintas. Asimismo, puede marcar o diferenciar ciertas partes del texto, como es el caso, por ejemplo, del «baile festivo / de zagalas portuguesas»³² del villancico XXI o de la «gallarda»³³ que figura en el villancico L. Con respecto a esto último, es importante advertir también que, en todos los poemas analizados, el *code-switching* se acompaña de un cambio de métrica.

²⁹ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 457.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 457. Cabe advertir que en el texto se lee «esto dicen» y no «esto dice». Tanto la concordancia sintáctica como el cómputo silábico apuntan a que se trata de una errata, que corrijo aquí.

³¹ GARDNER-CHLOROS, Penelope; WESTON, Daniel, *op. cit.*

³² CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 369.

³³ *Idem, ibidem*, p. 443.

Por otra parte, conviene insistir en que, aunque el habla de los personajes no se encuentre estereotipada en estas cuatro composiciones, sí lo están otros elementos de su caracterización. Como se ha dicho, la gitana que baila, le lee la mano al Niño e incluso se plantea robarle las «perlas» o lágrimas que vierte al llorar en el villancico XLIV responde —aun en ausencia del ceceo— a un arquetipo en extremo común no solo en este subgénero, sino también en el teatro breve. Curiosamente, el propio pueblo luso es también objeto de una representación estereotipada cuando «la portuguesa graciosa» del villancico LVI es descrita como «la morena de más celos»³⁴; recuérdese que la figura del portugués exageradamente celoso tenía un gran arraigo en la literatura española del Siglo de Oro³⁵. Los castellanos, por su parte, carecen en estos cuatro poemas de rasgos arquetípicos excesivamente marcados, pero sí sobresale su mencionada relación con la gallarda.

3. La fiesta: prácticas interartísticas y ocio literario

Los fragmentos reunidos hasta ahora dan muestra de la notable faceta interartística de estos villancicos, a propósito de la que insistiré en algunos aspectos esenciales. He aludido ya a la conexión del género con el teatro breve, en la que han profundizado investigadoras como Llergo y Borrego, entre otras³⁶. En palabras de Caballero Fernández-Rufete, «el villancico aurisecular [...] proyecta en la música eclesiástica todo lo que supone la fiesta barroca de diversión», de manera que en él «pueden llegar a amalgamarse todos o casi todos los géneros dramáticos menores»³⁷. En este sentido, cabe citar las reticencias de tratadistas como Pietro Cerone, quien, en *El melopeo y maestro* (1613), se lamenta, refiriéndose asimismo al carácter multilingüe de muchos villancicos:

No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recibido de todas las iglesias de España, y de tal manera que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 457.

³⁵ Véase, por ejemplo, PEDROSA, José Manuel — *El otro portugués: tipos y tópicos en la España de los siglos XVI al XVIII*. «Iberoamericana», vol. 7, n.º 28 (2007), p. 106.

³⁶ LLERGO OJALVO, Eva — *Representación y representabilidad...*; LLERGO OJALVO, Eva — *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2017; BORREGO GUTIÉRREZ, Esther — *Personajes del villancico...*; BORREGO GUTIÉRREZ, Esther — *El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral*. «Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro», vol. 9, n.º 1 (2021), p. 101-129.

³⁷ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo — *Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*. In ARELLANO, Ignacio; VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (eds.) — *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*. New York: Peter Lang, 2001, p. 76.

*quiere decir que sea siempre bueno, pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos destrae della, particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes [...] Porque el oír agora un portugués y agora un vizcaíno, cuándo un italiano y cuándo un tudesco, primero un gitano y luego un negro, ¿qué efecto puede hacer semejante música sino forzar los oyentes (aun no quieran) a reírse y a burlarse, y hacer de la iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de casa de oración, sala de recreación?*³⁸

Esta relación con el género teatral resulta especialmente palpable en «A la comedia, señores» (*Ao Nascimento*, villancico XXI). Su potencialidad dramática fue ya puesta de manifiesto por Isabel Morujão, quien sugiere que este texto podría «ter funcionado como loa de comédia de santos»³⁹. Como se ha dicho, el poema se encuentra absolutamente plagado de referencias teatrales: se nos habla de una comedia con sus tres jornadas, múltiples escenas, «apariencias»⁴⁰, intermedios bailados... Sobre esto último, también hemos advertido ya la significativa presencia del baile en tres de los cuatro villancicos bilingües de *Violante do Céu*. Obsérvese la atención a la descripción de los movimientos, sobre todo, en «Pastores destas montanhas» (*Ao Nascimento*, villancico L):

*Olhai com que bizzarria
cada qual as mãos se dá,
por imitar a união
que o Céu com a terra faz.
Olhai bem as reverências
com que dança cada qual,
porque todas são devidas*

³⁸ CERONE, Pietro — *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del Lector, esta repartido en XXII Libros*. Vol. I. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 196. Modernizo ortografía y puntuación de la cita.

³⁹ MORUJÃO, Isabel — *A clausura e as musas: horizontes culturais e programa poético na dominicana soror Violante do Céu do mosteiro da Rosa*. In GOMES, Ana Cristina da Costa; MOURÃO, José Augusto; FRANCO, José Eduardo; SERRÃO, Vítor (eds.) — *Monjas dominicanas. Presença, arte e património em Lisboa*. Lisboa: Aletheia, 2008, p. 189.

⁴⁰ Véase RUANO DE LA HAZA, José María — *La escenificación de la Comedia*. In Ruano de la Haza, José María; Allen, John J. — *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia, 1994, p. 449: «Las apariencias, que se revelaban al público de los corrales corriendo una o varias de las cortinas que podían cubrir los nuevos espacios de la fachada del teatro [...] desempeñaban más bien la doble función de despertar la admiración del público, y de ilustrarlo mediante la presentación de un lienzo, cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción [...] La apariencia es, pues, apropiada para la presentación de milagros o escenas que el dramaturgo no puede presentar sobre el tablado, pero que desea dejar impresas, con cierto elemento de sorpresa, en la mente de su público».

ao rei que presente está.

*Reparai bem no galhardo,
no ligeiro reparai,
se das mudanças na terra,
das cabriolas no ar⁴¹.*

No parece imposible que versos como estos fueran, efectivamente, acompañados por la danza que describen, cuyas melodías asociadas podrían también ser empleadas en la interpretación del villancico. El grado de representación que en realidad alcanzaban este tipo de composiciones ha sido objeto de debate entre la crítica; sin embargo, en algunos casos parece haber sido notable. No me resisto a recoger aquí la descripción que un diplomático francés, François Bertaut, ofrece de una misa en Valladolid —el contexto portugués no habría de ser muy diferente— el 24 de diciembre de 1659:

Fui a la misa de medianoche en los franciscanos, donde me consolé de la pérdida que habia hecho de no estar en Madrid para ver las comedias que los frailes representaban en su convento, en el coro de su iglesia, esa noche, para regocijarse del nacimiento de Nuestro Señor [...] [E]ntraron multitud de frailes con disfraces ridículos, como los de los días de carnaval de París, grandes narices, barbas postizas, trajes grotescos, bailando y saltando con tamboriles vascos y violines que se acordaban con los órganos [...] [D]espués de haber hecho locuras [...] [p]usieron al Niño con San José sobre el altar y comenzaron la misa. Creía fuese aquello todo, pero antes del prefacio vi desde lo alto de la tribuna del coro [...] un franciscano con su traje de máscara y un antifaz de Gautier Garguille, que se puso a cantar con una guitarra un villancico de una mula que coceaba, y el pueblo gritaba Víctor a cada momento, y tan alto, que yo casi no podía oír nada. Con trabajo lo pudieron hacer callar con la campanilla, mientras el sacerdote decía el Per omnia⁴².

Por otra parte, estas continuadas referencias al fervor popular por los villancicos conducen, de forma inevitable, a preguntarse por el auditorio para el que Sor Violante escribió estos textos. ¿Serían únicamente sus correligionarias

⁴¹ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 442.

⁴² Reproduzco aquí la traducción castellana, citada por LLERGO OJALVO, Eva — *El villancico...*, p. 422-423. El texto original en francés puede leerse en BERTAUT, François — *Journal du voyage d'Espagne; contenant une description fort exacte, de ses Royaumes, & de ses principales Villes; avec l'Etat du gouvernement, & plusieurs Traittés curieux, touchant les Regences, les assemblées des Estats, l'ordre de la Noblesse, la Dignité de Grand d'Espagne, les Comanderies les Benefices, & les Conseils*. Paris: Claude Barbin, 1669, p. 190-192.

en el convento da Rosa, en el marco de una celebración más o menos íntima? ¿O habría también un público externo, como en el monasterio masculino descrito por Bertaut? Cabe imaginar que este último fuese el caso, por lo menos, en ciertas ocasiones, toda vez que la iglesia del monasterio era «frequentada pela população local»⁴³. Simultáneamente, no está de más apuntar que la comunidad de monjas era en sí misma diversa: según Carvalho, a principios del siglo XVIII estaba constituida por «noventa freiras, cento e quarenta era o número de professas de véu negro, havia seis noviças, quatro pupilas, cinco conversas, vinte serventes e sesenta e três particulares, o que totalizava duzentas e trinta e oito mulheres»⁴⁴. Como indica esta misma investigadora, las religiosas de Nossa Senhora do Rosário «na sua maioria são oriundas na nobreza», pero entraron en religión acompañadas por criadas, que continuaron a su servicio en el interior del convento. Todas estas mujeres compartieron tras los muros del claustro una cotidianidad en la que la literatura fue también una forma de ocio colectivo. Los villancicos supusieron una parte esencial de esta experiencia lúdica en el monacato femenino portugués, que en más de una ocasión se convirtió en objeto de reprobación:

As celebrações das Festas do Natal e do início do Ano Novo, com seus Autos e Vilancicos em língua vulgar e as melodias populares ou popularizantes introduzidas nos officios litúrgicos no meio dos textos latinos, foram palco das maiores ligações entre o religioso e o profano [...] Em 1723 as representações nas igrejas, [...] foram proibidas pelo monarca D. João V, mas nunca deixaram de ser realizadas nos espaços monásticos femininos, onde se desenvolveu a tradição de cantar Vilancicos e representar Autos antecedendo as cerimónias litúrgicas [...] A propósito das Festas de Santos, as Constituições Gerais do século XVIII a uso no Mosteiro de Santa Clara do Porto condenavam o escândalo provocado pelas muzicas e villancicos, e remances nas festividades de São João Baptista e São João Evangelista, por serem cânticos que não são de edificação, mas antes de discordia entre as religiosas. O texto determinava que nas vesporas das festas solemnes, se digam as Calendas, sem cantar se villancicos nem remances, nem sairão as rellegiozas com thoxas, nem vellas ardendo mas estejam todas no Coro sem outras vistituras, nem disfarces, mais que seus habitos, e prohibia que as religiosas se disfarceem trages de seculares para fazer

⁴³ CARVALHO, Rosário Salema de — *O convento dominicano de Nossa Senhora do Rosário, de Lisboa*. In GOMES, Ana Cristina da Costa; MOURÃO, José Augusto; FRANCO, José Eduardo; SERRÃO, Vítor (eds.) — *Monjas dominicanas. Presença, arte e património em Lisboa*. Lisboa: Aletheia, 2008, p. 62.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 61.

comedia, autos ou entremezes; ainda que sejam ao Divino. *Esta regulamentação constitucional impunha noutro artigo* que as relojozas nos locutorios não tajaõ harpas, violas ou outros instrumentos cantando muzicas profanas, nem bailem, nem dancem, ainda que seja com os seus habitos por ser isto contra a modestia religioza.⁴⁵

Los cuatro villancicos bilingües de Violante do Céu —así como aquellos que, por estar escritos en una sola lengua, exceden los límites de este trabajo— han de ser comprendidos en relación con el rico horizonte festivo que dejan entrever tales prohibiciones. De esta manera, música, danza, personajes populares y otros elementos dramáticos se dan cita en una serie de composiciones en las que el juego bilingüe es un instrumento más al servicio de un género híbrido, donde lo religioso se encuentra con lo profano.

4. Conclusión

En conjunto, en estas páginas se ha comprobado cómo los villancicos bilingües de Violante do Céu explotan al máximo la flexibilidad característica del género, que puede acoger en su seno diferentes códigos o variedades lingüísticas, así como diversas formas de arte: literatura, música, baile y teatro. De igual modo, se ha constatado que la alternancia de portugués y castellano posee un carácter funcional en estas composiciones. Por una parte, se encuentra al servicio de la estructura del texto, facilitando la identificación de determinadas secciones que también se distinguen desde el punto de vista métrico o temático. Por otra, el cambio de idioma se asocia siempre a la introducción de nuevas voces o personajes, que se diferencian por su origen geográfico o etno-cultural. Concretamente, en tres de los cuatro textos examinados el castellano —lengua por excelencia del villancico— se emplea para presentar la situación marco, mientras que el portugués aparece unido a la intervención de una o varias figuras explícitamente relacionadas con el país lusitano: una gitana «[...] que del Egipto / ha venido a Portugal», quien le lee la buenaventura al Niño Jesús, manifiesta impulsos de ladrona y baila al son de la fórmula «A la dina, dana / a la dana, dina»; un grupo de «zagalas portuguesas» que también ejecutan una danza ante el pesebre; y una «portuguesa graciosa» que sobresale por su carácter celoso, comúnmente atribuido al pueblo luso en la literatura hispánica. El cuarto villancico sigue el mismo esquema, aunque a la inversa: la lengua portuguesa

⁴⁵ LESSA, Elisa — *Música no monaquismo feminino português: contextualização musicológica*. In MIMOSO, Nuno (coord.) — *Património musical de Santa Clara do Porto*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, 2023, p. 41-42.

se utiliza en el marco, mientras que el castellano surge asociado a un grupo de pastores oriundos de Castilla, quienes danzan una «gallarda», baile por entonces ligado a la cultura española. La mayor parte de estos personajes responden, pues, a estereotipos más o menos marcados, en gran medida heredados de la tradición literaria.

Por último, cabe incidir en que estamos ante una escritora que domina ambas lenguas, pero también ante un auditorio que debía ser, como mínimo, bilingüe pasivo. Después de todo, numerosos testimonios revelan que los villancicos, estrechamente emparentados con los géneros teatrales breves, supusieron una forma (con frecuencia polémica) de atraer al pueblo a la liturgia e incrementar el atractivo de las celebraciones religiosas. Con independencia del contexto en el que fuesen interpretados los villancicos de Violante do Céu —resulta plausible que se cantaran en ceremonias litúrgicas con asistencia de la población local, pero no es posible asegurarlo—, su mera existencia refleja que el empleo de ambos idiomas no supondría un obstáculo para el disfrute de un género intrínsecamente festivo y profundamente popular.

Artigo recebido em 10/10/2025

Artigo aceite para publicação em 30/11/2025