

CINCO TEXTOS EN NÁHUATL DEL *CANCIONERO DE GASPAR FERNÁNDEZ* ¿UNA MUESTRA DE MESTIZAJE CULTURAL?¹

Los primeros misioneros que llegaron a la Nueva España se dieron cuenta que para lograr la evangelización de los indígenas se necesitaba hacerlo en su propia lengua². El modo idóneo de transmitir los conceptos abstractos del dogma cristiano fueron la música y las representaciones teatrales³.

¹ La llegada de los españoles a América y la conquista son el punto de partida del choque entre dos mundos que serán el crisol de la cultura novohispana y posteriormente mexicana. También durante estos dos siglos son los comienzos de una cultura popular, de la que apenas quedan registros en documentos dispersos en archivos y a través del tamiz de algunas composiciones de poetas cultos.

Algunos de los misioneros arribaron a México desde 1523 o antes. Sin embargo la gran mayoría de ellos llegó a partir de 1524, como se puede apreciar en la cronología que da Ricard, los franciscanos llegaron a Ulúa el 13 o 14 de mayo de 1524, los dominicos llegaron el 2 de julio de 1526 y el 22 de mayo de 1533 llegaron los agustinos. Cf. *La conquista espiritual*, pp. 82-86.

² El número considerable de obras que se escribieron y su uso generalizado por todas las órdenes que participaron en el proceso muestra la eficacia de las representaciones como medio de evangelización de los indígenas. Cf. ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro de la Nueva España*, pp. 51-56. Las numerosas obras que se produjeron por la evangelización se calcula en 109 entre 1524 y 1572, de las cuales 66 fueron escritas en náhuatl, véase RICARD, *ibid.*, pp. 121-123.

³ Existe una abundante literatura para el teatro de evangelización tanto en náhuatl como en español. Véanse, entre otros: ARRÓNIZ, *Tea-*

Tal fue el éxito del método musical para la evangelización que todas las órdenes lo siguieron. Y como consecuencia la música tuvo un gran desarrollo, como se puede apreciar en el siguiente comentario de Fray Gerónimo Mendieta:

No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y las vísperas en canto de órganos, con sus instrumentos. Ni hay aldeas, apenas por pequeñas que sean, que dejen de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de Nuestra señora [...] No hay género de música en la iglesia de Dios que los indios no la tengan y usen en todos los pueblos principales, y aun en los no principales, y ellos mismos lo labran todo [los instrumentos], que ya no hay que traerlo de España como solían⁴.

Los textos en un principio fueron compuestos por los misioneros, como la *Psalmodia* escrita por Sahagún; pero después, al poco tiempo de su arribo, se fundaron escuelas para los indígenas, quienes fueron enseñados a componer; y de hecho compusieron para las festividades tanto en español, como en latín y en náhuatl. La educación produjo “una generación de indígenas letra-

tro de evangelización; MARISCAL HAY, *Carta del Padre Pedro*; RICARD, *La conquista espiritual*; ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro de la Nueva España*; STEN, *El teatro franciscano*; y los volúmenes del *Teatro mexicano historia y dramaturgia* a cargo de ELSA CECILIA FROST, PARTIDA, *Teatro de evangelización*; MALDONADO MACIAS, *La teatralidad criolla* y QUIÑONES MELGOZA, *Teatro escolar jesuita*.

⁴ MENDIETA, *Historia eclesiástica indiana*. II, p. 76. La importancia de los monasterios como centros culturales se observa en el comentario de Gustavo Mauleón: “A partir del establecimiento de los primeros religiosos en la Nueva España en 1524, hasta la emisión de la cédula real sobre los músicos indígenas en 1560, se conformó alrededor de los monasterios un grupo encargado de dar vida, e incluso un gran esplendor a las ceremonias en lo pueblos indígenas, este grupo se integraba por los religiosos y ministriles españoles y por los indios músicos y cantores, y posteriormente por las cofradías y el cabildo indígena, quienes se encargaron de continuar esta tradición durante todo el Virreinato”, *Música en el virreinato*, p. 65.

dos e ilustres que curiosamente no tenía cabida en el mundo mexicano del siglo xvi⁵. Este auge de textos y música duró hasta el fin del primer siglo del virreinato, cuando la participación de los indios quedó restringida a los cabildos y a las cofradías, debido a las presiones de ciertos sectores políticos que lograron el cierre de los Colegios⁶.

Las formas literarias elegidas por los frailes fueron aquellas más simples —influidos, entre otras tendencias, por el auge de lo popular en el teatro español del Siglo de Oro— muy conocidas y difundidas como los villancicos, canciones y romances. Éstas se insertaron tanto en las representaciones teatrales como en las fiestas y se cantaron también durante las procesiones.

Uno de los modos de mostrar los resultados de evangelización fue a través de las pomposas fiestas que se organizaron durante el virreinato. Y son estas celebraciones el crisol donde se fundieron las diferentes culturas y lenguas, a pesar de su estructura rigurosamente planeada por los misioneros.

Algunas de las composiciones escritas para las fiestas fueron escritas en náhuatl pero reproducían la forma españo-

⁵ MAULEÓN, *Música en el virreinato*, p. 40. Otros autores comentan la crisis que ocasionó la educación de indígenas y su rechazo por la sociedad novohispana son: KOBAYASHI, *La educación como conquista*, pp. 277-278; TURRENT, *La conquista musical*, p. 135.

⁶ Dos de los principales centros educativos de indígenas son el Colegio de San José de los Naturales, fundado por Pedro de Gante, que funciona desde 1523 y el "Imperial Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco" que comienza anexo al monasterio en 1540 y se funda por cédula real en 1543. Cf. MAULEÓN, *ibid.*, pp. 38-39. La importancia del cabildo y las cofradías como preservadores de la música, la danza y las celebraciones cristianas adaptadas por los indígenas durante la colonia ha sido resaltada por varios estudiosos (TURRENT, *La conquista musical*, p. 133; MAULEÓN, *ibid.*, p. 71). Las cofradías también tuvieron un papel importantísimo en el desarrollo de la fiesta novohispana, ya que se encargaban de realizar la mayoría de las procesiones, que fueron tan frecuentes como las fiestas prehispánicas: "duraban todo el año y agrupaban a todo el mundo" (RICARD, *La conquista espiritual*, p. 289).

la; hecho que ha sido identificado como la primera muestra de mestizaje cultural literario, ya que la traducción implicaba “una búsqueda de sistemas complementarios de significación” (MARISCAL HAY, *Carta del Padre Pedro*, p. xxiv).

Los textos que analizaré pertenecen a este último grupo. Son cinco villancicos de comienzos del siglo xvii que se encuentran en el Cancionero llamado de Gaspar Fernández, o Puebla-Oaxaca, quien fuera Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla durante el periodo comprendido entre los años 1606 hasta su muerte en 1629. El cancionero se considera autógrafo, de hecho se describe como el cuaderno de trabajo que solían tener los Maestros de Capilla para sus composiciones. Dada la cantidad de textos seculares y ser de muy temprana factura se considera único en América Latina⁷.

1.1. EL VILLANCICO

Pedro de Gante, Fray Arnaldo Basaccio y Juan Caro son los tres misioneros que promovieron la música como el método más eficaz para la evangelización de los indios. Sobre todo se enseñó la música polifónica, que ya era una práctica común en las Capillas de catedrales europeas como la de Sevilla y Toledo⁸.

⁷ El manuscrito fue considerado como autógrafo por STEVENSON, *Renaissance and Baroque Musical*, p. 193. Además esta tesis ha sido apoyada por Margit Frenk quien realiza, con Pilar Morales, una edición crítica del *Cancionero de Gaspar Fernández*. Asimismo, de acuerdo con el estudio que estamos realizando, desde hace más de dos años, en el proyecto “Poesía y cultura populares de la Nueva España” para recoger los textos de índole popular, también coincidimos con esa opinión. Por otra parte, el doctor Robles Cahero afirma que el manuscrito es en realidad un cuaderno de trabajo del músico portugués (Seminario “La otra palabra: literatura y cultura populares de la Nueva España”, el día 2 de abril de 2001): Además, comentó que pronto saldrá la primera parte de la edición musicológica a cargo del doctor Aurelio Tello quien ha estudiado el cancionero desde hace varias décadas.

⁸ Cf. RICARD, *La conquista espiritual*, p. 284; MAULEÓN, *Música en el virreinato*, p. 48.

El desarrollo de la música está estrechamente ligado al desarrollo de la Fiesta, de hecho "In the fullest sense of the term all early Mexican polyphony was Gebrauchsmusik ('music for use')", (STEVENSON, *Music in Aztec*, p. 199). No se puede comprender una sin la otra. Y con ellas la proliferación de los textos para cada ocasión:

Era poesía para ser cantada o recitada en una determinada ocasión; poesía de circunstancia y además, fundamentalmente, poesía para una música. Sin la circunstancia y sin la música esa poesía no es (GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Villancicos, romances, ensaladas*, p. 69).

En un principio se había permitido que los indígenas utilizaran todo tipo de instrumentos durante la liturgia, sin embargo, posteriormente, en el Concilio Provincial Mexicano I de 1555 se prohíbe el uso de los variados instrumentos y se conmina a los sacerdotes a que sólo se utilice el órgano; pues se consideraba a éste, por ser un instrumento de viento, más puro que aquellos que se ejecutaban con el aliento directamente o las manos⁹.

Los villancicos, que se incluyeron primero en el teatro de evangelización y posteriormente en la liturgia, fueron utilizados frecuentemente por su carácter alegre y ameno. Este género

no tiene por objeto evangelizar o convencer; su papel era solemnizar una conmemoración, juntando música con poesía. Repasa un tema en que todos creen, repite episodios ya conocidos, con lo que la temática resulta más limitada, pues la obra se constituye en colaboración con el público destinatario (ESTRADA JASSO, *El villancico virreinal*, p. 57).

El primer registro conocido, hasta el momento, de un villancico que se cantó en la Nueva España se halla en

⁹ Cf. RICARD, *La conquista espiritual*, pp. 285-286.

una carta de un fraile anónimo a su superior, —que insertó Motolinía en su descripción de las fiestas de Corpus Christi— donde se describe la celebración de la fiesta de los cófrades de Nuestra Señora de la Encarnación que celebraron el 16 de abril de 1539. El villancico se cantó en el Auto *A la Caída de Nuestros Padres* y la narración termina:

[...] se fueron cantando por desecha en canto de órgano un villancico que decía:

Para qué comía
la primer casada,
para qué comía
la fruta vedada.

La primer casada
ella y su marido,
a Dios han traído
en pobre posada
por haber comido
la fruta vedada.

Y a continuación comenta “Este auto fue representado por los indios en su propia lengua”¹⁰. No hay ninguna observación sobre si la autoría del villancico es de los frailes o de los indígenas¹¹.

¹⁰ MOTOLINÍA, *Historia de los indios de la Nueva España*. Tratado I, Cap. 15, p. 67. Véase FRENK, *Corpus de la antigua lírica*, núm. 1393 A y también véase 1393 B.

¹¹ Es imprescindible para comprender la historia detallada de los villancicos del siglo XVI el estudio y la antología de Andrés Estrada Jasso (*El villancico virreinal*). Recordemos algunas observaciones de Isabel Pope quien comenta que “The seventeenth-century *villancico* put on pious garbo and went to church. [...] Chapelmasters in all important cathedrals composed *villancicos* which were interpolated into the Office and Mass at high festivals”, “Villancico”, *Die Musick in Geschichte und Gegenwart*, XIII (1996), pp. 1628-1631 (p. 1631) *apud* STEVENSON, *Christmas Music*, p. 3.

La cabeza del texto trasluce la utilización de un villancico al estilo popular español, rasgo que marcó a los textos de los dos primeros siglos del virreinato hasta 1750. En estas composiciones predomina lo festivo, los juegos de ingenios que fueron básicos para captar la atención y el fervor del público¹².

1.2. LOS TEXTOS EN NÁHUATL

El primer villancico en náhuatl queda registrado por el Padre Pedro de Morales, quien relata la fiesta en honor a la llegada de las reliquias que el papa Gregorio XIII envió a México (MARISCAL HAY, *Carta del Padre Pedro*, p. xvii). Morales observa que el poema fue escrito por “un padre de nuestra casa”, no se menciona el nombre del autor¹³. De acuerdo con la descripción del jesuita, esta fiesta sucedió de la siguiente manera:

En llegando la procesión a este arco¹⁴, salió a recibir las Sanctas Reliquias un bayle de naturales indios niños, muy bien adereçados a su modo y hábito, con mucho ornato y plumería, los cuales eran músicos; y assí el son del bayle era en canto de órgano concertado con quatro voces diferentes que hazían consonancia al modo español, y juntamente con las voces sonavan flautas y el instrumento proprio de ellos con que de hordinario tañen en sus bayles (a que llaman Teponaztli) de suerte que sonando todos a una, resultava una muy buena consonancia. La letra que cantavan,

¹² Cf. el análisis de SWIADON, *Los villancicos de negro*, p. 40.

¹³ Es importante destacar la opinión de Beatriz Mariscal Hay, quien afirma que “aunque el poema fue recitado por indios en su lengua y es posible que alguno haya colaborado en su composición, nuevamente estamos ante un texto español, de factura jesuita, que reitera el mensaje de las bondades del culto a las reliquias”, p. xxiv.

¹⁴ Se refiere aquí al primer arco dedicado a San Hipólito, patrono de México.

aunque era en su lengua, yva en medida y consonancia castellana, en alabança de todos los sanctos y particularmente de su patrón San Hyppólito, la qual dezía assí (fol. 27r; MARISCAL HAY, *Carta del Padre Pedro*, p. 32).

*Tocnivane toviañ
ti quin to namiquiliti
in Dios vel ytlalçovan
matiquinto tlalpaluiti.
Xipapanqui, yuan xicuyca
quenmachtami intitochan:
yxachintin valmonica,
sant Hyppolito yuan
intomaviz Capitan,
maticto çiauhquechiliti,
auh in ytlaço icnivan
matiquinto tlalpaluiti.
Y etopan omaxitico
intotecuio ypilhuan
otechmopaleuilico
invicta toyaovan,
mauel tipapaquican,
nimantiquin totiliti.
in Dios vel ytlalçouan,
matiquinto tlalpaluiti.*

A continuación el Padre Pedro de Morales ofrece una traducción de la cual especifica que “no van declaradas por los mismos vocablos, por ser tan diferentes los de una lengua y la otra en medida de sílabas, pero van conforme al sentido como por ellas consta:

A compañeros salgamos
a recibir en presencia
a los que ama Dios, y vamos
a hazerles reverencia.

Alégrate, huelga y canta,
o dichosa tierra nuestra,

pues de sanctos copia tanta
te a dado la excelsa diestra.

Hyppólito se te muestra
capitán de tu creencia,
a él y a los otros vamos
a hazerles reverencia.

An venidos estos amigos
y hijos de Dios a vernos,
y contra los enemigos
con su favor a valernos
con gozo y affectos tiernos
y con grande conplacencia;
a los que ama Dios, salgamos
a hazerles reverencia.

(fol. 33r, MARISCAL HAY, *Carta del
Padre Pedro*, p. 33)¹⁵.

¹⁵ También presento aquí la traducción de Georges Baudot que aparece en MARISCAL HAY, *ibid.*, p. 45, n. 20. Notoria es la diferencia entre esta traducción y la de Pedro de Morales:

Oh, amigos nuestros, amigos nuestros
vayamos todos al encuentro
de los amados de Dios.
¡Vengan a conocer a personas tan atractivas!

Regocijémonos y cantemos,
cuánto más que somos familia de este nuestro hogar:
muchísimos son los que vienen,
San Hypólito y
su esforzado Capitán.
Que ellos que están cansados se resguarden
y que abandonen su báculo
¡Vengan a conocer personas tan atractivas!

Ya vino a alcanzar nuestra bandera,
Nuestro Señor, su Hijo.
Cerca de ti viene a favorecernos.
Hacia ellos se derrama
para que nos alegremos.
Y enseguida nos los vamos a apretar,
a los amados de Dios.
¡Vengan a conocer personas tan atractivas!

El texto anterior es un villancico típico del siglo xvi tanto por su forma como por su lenguaje y contenido. En cuanto a la forma es una cuarteta inicial (cabeza) que es glosada por dos coplas de ocho versos (mudanza) que terminan con el estribillo (vuelta)¹⁶. Respecto al lenguaje, el compositor ha seguido el método de no traducir los nombres cristianos, como Dios o Hypólito al náhuatl, para evitar las confusiones. El contenido se apega a la tradición donde los villancicos son composiciones alegres hechas para celebrar. En la versificación existe una diferencia métrica en la versión náhuatl frente a la castellana, ya que en la primera los versos son heptasílabos y en la traducción de Pedro de Morales son octosílabos¹⁷.

Otros textos en náhuatl que se han conservado por escrito, anteriores a los villancicos que nos ocupan, son los motetes a la Virgen del compositor indígena Hernando Franco (1532-1585). Aquí sigo la letra de acuerdo con Robert Stevenson y la versificación es mía.

*Sancta maria
yn ilhuicac cihuapille
tinatzin dios yn titotenpantlatocantzin.
Ma huel tehuatzin topan
ximotlatlti yn titlatlaconhuanimen.*

*Dios itlaçonantzine
cemicac ichpochtle
cenca timitztotlatlaauhtiliya
ma topan ximotlatolt*

¹⁶ Asimismo Stevenson asevera que "The pattern is exactly that of the sixteenth-century villancico: an opening *estribillo* (four lines), followed by two strophes (of eight lines each). The last line of the *estribillo* [...] serves as refrain line at the close strophe", *Music in Aztec*, p. 203.

¹⁷ De acuerdo con Ricard hubo dos tendencias en el traslado de textos al náhuatl: unos decidieron conservar los nombres divinos en español y otros traducirlos. Cf. *La conquista espiritual*, p. 130.

*i yn ilhuicac xpantzinco
in motlaçoconetzin Jesu Christo
Ca onpa timoyeztica
yn inahuactzinco
yn motlaço conetzin Jesu Christo*¹⁸.

En los textos precedentes, a diferencia del villancico, sabemos que el compositor es un indígena, quien preserva los patrones españoles de conservar los nombres religiosos en castellano. En cuanto a su forma y contenido es una oración¹⁹.

La diferencia entre los textos es notoria. Sin embargo también existe la similitud en cuanto a la tendencia de respetar los nombres religiosos en español. Esto señala que los indígenas continuaban la misma tendencia. Si esto fuera cierto mostraría cómo al pasar de los años el náhuatl escrito y cantado se apegaba a las formas espa-

¹⁸ La fuente es el Códice Valdés (fols. 121v-122r y fols. 122v-123r) la traducción que ofrece Stevenson es la de Charles E. Dibble, profesor of anthropology at the University of Utah, translates the text:

1. *Holy Mary, Queen of Heaven, Mother of God, thou art mediator. Intercede ["speak thou well"] for us who are sinners.*

2. *Oh precious Mother of God, oh eternal Virgin, we earnestly implore of thee: intercede for us. In heaven thou art in the presence of thy dearest Son, Jesus Christ. For thou art there beside Him. In Heaven thou art in the presence of thy dearest Son, Jesus Christ.* STEVENSON, *Music in Aztec*, p. 206). Además añadido aquí la traducción en español del doctor Patrick Johansson:

Santa María, / Reina del cielo, / Madre de Dios, / Tú eres la mediadora / reza por nosotros que somos pecadores. Y el segundo motete sería: "Preciosa Madre de Dios, / siempre Virgen, / Te imploramos mucho, / habla por nosotros / en el cielo, frente a tu precioso hijo Jesucristo / porque allá estás a su lado / al lado de tu precioso hijo".

¹⁹ La oración se puede definir como "un discurso que una persona dirige a una divinidad, santo o personaje sagrado con el objeto de obtener un favor o una gracia moralmente positivas. La oración suele estar impregnada de una actitud de sumisión y de reverencia, suele reflejar un tipo de pensamiento religioso más o menos ortodoxo, y suele ser aceptada, e incluso fomentada, por las instituciones religiosas dominantes", PEDROSA, *Entre la magia y la religión*, pp. 9-10.

ñolas que lo limitaban y moldeaban. La dificultad de la traducción, sobre todo en el villancico, por ser más libre, muestra cómo a pesar de la complejidad de los conceptos religiosos se habría creado una "koiné" entre las dos culturas a través de la música.

A principios del xvii, en un cuaderno de trabajo del Maestro de Capilla portugués llamado Gaspar Fernández se hallan cinco textos en náhuatl, que de hecho son cuatro textos diferentes porque se repite el estribillo "Xicochi conetsintle". Para presentarlos seguiremos el orden de los folios del cuaderno que, generalmente, sigue un orden cronológico. Los textos aquí presentados han sido versificados por mí²⁰. La traducción de los textos pertenece al doctor Patrick Johansson (ver cuadros 1, 2, 3 y 4 en páginas siguientes).

En cuanto a la lengua, los primeros tres textos tienen versos en mestizo y en náhuatl. Sólo el cuarto es totalmente en náhuatl. De acuerdo con el doctor Patrick Johansson, el escritor era nahuatlato. Los errores de escritura, afirma el estudioso, quizás se deban a que escribían como pronunciaban. Esto se refleja en el frecuente error de agregar una "n" a palabras que no la llevan, dado que existe una tendencia a nasalizar la pronunciación de las palabras. Por ejemplo el primer verso del primer texto náhuatl que aparece en el cancionero de Gaspar Fernández. En el manuscrito aparece la palabra *tleycantimo choquilìa* cuando debería ser *tleyca timochoquilìa*. Asimismo se preservan en el español mestizo rasgos náhuatl, como el "qui" de la tercera estrofa del segundo texto y el "lo" de "lo lloraréis al macehual", duplicación que se da por la falta de objeto directo en la lengua indígena.

En cuanto al mestizo existen más problemas de interpretación pues no es una lengua sino una representación literaria o imitación de cómo hablaban el español

²⁰ Agradezco la colaboración en la transcripción de los textos de Laurette Godinas.

Cuadro 1^a

<p>Tleycantimo choquilla mis prasedes mi apission alleloya^b</p> <p>jimoio^c lali mi rey t'eim miztolinia me bida Dejalto el llando creçida mi zaito el mulo y el guey Jesos de mi coraçon no lloreis mi fantasia. Tleycantimo choquilla mis prasedes mi apission alleloya^d</p> <p>noepi holoczin niño hermosa no chalchiula(?) no asosena No se por que deneis pena tan linto cara de rosa^e Jesos de mi coraçon no lloreis mi fantasia. Tleycantimo choquilla mis prasedes mi apission alleloya</p>	<p>Tleyca timo choquilla mis placeres, mi afición aleluya</p> <p>Ximovollali mi rey t'eim miztolinia mi vida Deja el llanto crecio me salta la mula y el buey Jesos de mi coraçon no lloreis mi fantasia. Tleyca timo choquilla mis placeres, mi afición aleluya</p> <p>nocpiholozin niño hermoso nochalchiuh noazucena No sé por qué tenéis pena tan linda cara de rosa. Jesos de mi coraçon no lloreis mi fantasia. Tleyca timo choquilla mis placeres, mi afición aleluya</p>	<p>--Por qué lloras mis placeres, mi afición? Aleluya</p> <p>--¡Alegrate mi rey! ¿qué te atormenta mi vida? Deja el llanto crecido, salta! la mula y el buey. Jesos de mi coraçon ¡no lloreis mi fantasia! --Por qué lloras mis placeres, mi afición? Aleluya</p> <p>--Mi luciernaga, o [corazoncito de mazorca (olote)]: niño hermoso, --Mi jade [mi preciosidad], mi azucena. No sé por qué tenéis pena, tan linda cara de rosa Jesos de mi coraçon ¡no lloreis, mi fantasia! --Por qué lloras mis placeres, mi afición? Aleluya</p>
--	--	--

^a Del *Cancionero de Gaspar Fernández* existen: un índice propuesto por Stevenson (*Music in Aztec*) y un catálogo, más completo, hecho por Aurelio Tello (*Archivo musical*). De acuerdo con Aurelio Tello los números correspondientes a los textos en náhuatl son: 64, 107, 109, 233 y 235. Casi al final de la redacción de este artículo pude leer la versión de los villancicos de la edición crítica del *Cancionero de Gaspar Fernández*, que preparan Margit Frenk y Pilar Morales. Existen diferencias en cuanto a la lectura de grafías que resulta en un cambio en el sentido. La verificación de los primeros tres textos es bastante similar. Dada la limitación de espacio solo comentaré algunos rasgos relevantes para el artículo. Los textos corresponden a los números 53, 94, 96 y 205bis. En el primer verso leen "miralto el mulo y el guey" en vez de "mizalto el mulo y el guey" que en la traducción al español queda "mira la mula y el buey". También es notoria la diferencia en la traducción de la segunda estrofa donde quedaría "No se porqué sufrirás, / tan linda cara de rosa, / corazoncito mío, niño hermoso, / mi chalchiuite, mi azucena". De este texto existe la transcripción hecha por Stevenson *apud* Frenk-Morales núm. 53.

^b En cuanto a la verificación difiero de la dada por el maestro Aurelio Tello, ya que sigo el orden de la partitura.

^c Esta palabra aparece escrita en la canción de los fols. 99v-100r como "ximoyolali".

^d En cuanto la verificación sigo el orden de la partitura.

^e [fols. 58v-59r]. El encabezado del texto dice "mestizo y indio a 4". Lo anteceden una composición en vizcaíno y luego una en español también dedicadas al nacimiento de Cristo. Las dos composiciones posteriores son: la primera en portugués y la segunda "en negro" dedicadas a la Eucaristía. Esto señala que eran composiciones hechas específicamente para una fiesta.

Cuadro 2f

<p>Ximovollali si ño la ditalicpan o quiza dios bobre y egual bobre vos no como el genite española alelloya alelloya</p> <p>Castil tecalizi guapile boggo denéis caridad bues no saldréis de ciudad qui ma quisar no cone bobre y egual bobre vos no como el genite española alelloya alelloya</p> <p>Tonagua ximovollali qui ballaréis el midode^g gorreréis el madatode^h y pan misquic cempoalli bobre y egual bobre vos no como el genite española alelloya alelloya</p> <p>Todaquentic tiquitziqui y con Jesús y María mochinú moyold (?) izqui bobre y egual bobre vos no como el genite española alelloya alelloya</p>	<p>Ximovollali señora ditalicpan oquiz a dios bobre e igual [de] bobre [que] no como la genite española alelloya alelloya</p> <p>Castiltecati cihuapille poco tenéis caridad bues no saldréis de ciudad quemá[n] quizar nocone bobre e igual [de] bobre [que] no como la genite española alelloya alelloya</p> <p>Tonagua ximovollali qui-ballaréis el mitote correréis el matalote ypan misquic cempoalli bobre e igual [de] bobre [que] no como la genite española alelloya alelloya</p> <p>Todaquentic tiquitziqui y con Jesús y María mochinú moyollalique bobre e igual [de] bobre [que] no como la genite española alelloya alelloya</p>	<p>Alégrate, señora, Dios vino a la tierra bobre e igual [de] bobre [que] no como la genite española alelloya alelloya</p> <p>Noble dama castellana, tenéis poca caridad bues no saldréis de la ciudad cuando salga mi niño. Pobre e igual [de] bobre [que] no como la genite española alelloya alelloya</p> <p>Nuestra enagua ¡animatote! lo ballaréis el mitote correréis el matalote en Mizquic el veinte. Pobre e igual [de] bobre [que] no como la genite española alelloya alelloya</p> <p>Nuestra ropa tejeremos y con Jesús y María todos se alegrarán. Pobre e igual [de] bobre [que] no como la genite española alelloya alelloya</p>
---	--	---

f Del segundo texto, número 94 de Frenk-Morales (en prensa), anoto completa la traducción al español pues existen muchas diferencias "Alégrate, señora, / en la tierra ha brotado [nuestro] Dios, / pobre y tan pobre como vos, / no como la genite española. // Alégrate junto con noso-tros: / bailaréis el mitote, / correréis el caballo? / Veréis nues-tros vestidos(?) / y con Jesús y María / ... / todos se alegrarán". De acuerdo con esta edición, a la última copla le faltaría un verso en fa.

g Además de areito, la voz importada de las Antillas, se dio al netotiztli el nombre de mitote, derivado del náhuatl mitotiani o mitotiqui, "dancante", según el mismo Molina. LEAL, "El cocotín mestizo de Sor Juana", pp. 51-64. Mitote también tiene acepción de fiesta casera: aspaviento, melindre. 4. fig. Bulla, pendencia, alboroto, zafacora; zambra (SANTAMARÍA, *Diccionario de mejicanismos*, s.v. mitote).

h Matalote: Nombre vulgar de un pez de río, en el norte, principalmente en el estado de Coahuila. 2. En diversas partes del país, caballo viejo o muy trabajado o muy flojo. Cf. FRENK, *Camionero folklórico de México*, IV, núm. 289, p. 373; MENDOZA, *Glosas y décimas de México*, núm. 153, pp. 291-292.

i [fols. 99v-100r]. El encabezado es en "indio". Las dos composiciones anteriores están en español y su tema es la Concepción. Las dos posteriores son una en "negrito", dedicada al nacimiento de Dios, y la siguiente es en "mestizo". Nuevamente el orden de éstas señala que fueron compuestas para una ocasión especial.

Cuadro 3^j

Tios mio mi goracõn mo pan pani paqui ^k negual amoxichoca abicõn q<ue> llorareis el macehual ^l	Dios mío, mi corazón, mopampa nipaqui nehuatl amo xichoca afición qui-llorareis al macehual.	Dios mío, mi corazón, por ti yo me alegró. No llores mi afición lo lloraréis al macehual.
---	---	--

^j La traducción del estribillo en Frenk-Morales, núm. 96, sería "Dios mío mi corazón / por ti me alegre yo; / no llores, mi afición, / que haréis llorar al macehual".

^k "pachi" en las repeticiones.

^l [fols. 104v-105r]. Las dos composiciones posteriores son "A la bela ban mis amores, madre" y una responsión "Paraninfo canta".

Cuadro 4^m

Xicochi conetsintle comishui huijoco in angelos me aleloya, aleloya ⁿ	Xicochi conetzintle caomiz huihuijoco in angelos me aleluya aleloya.	Duérmete, niñoito, pues vinieron a mecerte los ángeles Aleluya, aleluya.
---	---	---

^m En la edición de Frenk-Morales, Frenk (núm. 205bis) ha versificado de modo diferente al estribillo, de acuerdo con las repeticiones de la partitura. El estribillo quedaría así: "Xicochi, xicochi, xicochi, conetzintle / ca omizhuihuijoco in angelosme. ¡Aleloya, aleloya!". Y la traducción sería "Duerme, duerme, duerme, niñoito, / que han venido a mecerte los ángeles". Este texto aparece transcrito en Stevenson *apud* Frenk núm. 205bis.

ⁿ [fols. 218v-219r] (se repite el mismo texto en los fols. 219v-220r). El encabezado dice "otro en indio dentro de un cantar en guineo". Y posteriormente sólo se encabeza con "a 5". No parece haber relación directa con el texto en guineo: "Tururu farara con son, / para san, para vira mía, / sí parida, san María, / san ispañol, su corazón. // Tururu farara con son, / para san, para vira mía, / si parida, san María, / san María, san pañol / su corazón. // Tururu farara con son, / para san, para vira mía, / sí parida, san María, / san pañol, su corazón (SWIADON, *Los villancicos de negro*, p. xlix). De acuerdo a la traducción dada en Frenk y Morales sería "si ha parido María, su corazón es español". En cuanto a la temática los dos hablan del nacimiento de Cristo.

los indios. Algunas características es la sonorización de las consonantes sordas: midode, gorrereis, goracon; también la falta de concordancia en el género, por ejemplo en el verso "niño hermosa", "el gente española", "llanto crecida". Otro rasgo a señalar es la pronunciación del fonema [u] como [o] que es una característica de la fonología náhuatl²¹. La imitación del habla del mestizo

²¹ De acuerdo con el doctor Johansson "parece que estos dos fonemas, distintos para nosotros, no eran más que uno en náhuatl cuya pronunciación estaba fonológicamente situada en medio de las dos. Las variantes gráficas que encontramos en los textos recopilados por los cronistas españoles y sus ayudantes indígenas son prueba de esa incertidumbre: 'flor' por ejemplo se escribe *xúchitl* o *xóchitl*; encontramos *Culhuacan* o *Colhuacan* indiferentemente, etcétera", JOHANSSON, "Sor Juana Inés de la Cruz", p. 463.

quizás es como en todos los otros villancicos plurilingües, debido a la intención de “divertir y convertir, de entretenir y provocar a devoción” (GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Villancicos, romances, ensaladas*, p. 42). Esta tendencia a incluir “hablas individuales, sociales, profesionales y jergas de todo tipo”, heredadas del teatro breve español en los Siglos de Oro es transgresora, de ahí que hubo muchas protestas contra su composición. Sin embargo:

encierran un tipo de transgresión verbal, un juego en el que es menester desbordar los límites del buen gusto para encontrar el espíritu de Dios en plenitud y el perdón. El supuesto “mal gusto” de los villancicos, criticado por muchos estudiosos, no es otra cosa que el “rebajamiento carnavalesco” esencial a su modo de participación en el ritual religioso (SWIADON, *Los villancicos de negro*, p. 35).

Todos los textos tienen como temática la Navidad. Tanto el 1, 3 y 4 tienen un tono de nana y poco o nada expresan de la vida cotidiana de los indios. En cambio, en el texto 2, cuyo significado no está totalmente claro, se mencionan actividades y rasgos extraliterarios donde se podría entrever alguna crítica. En la primera estrofa habla de la pobreza de los indios; en la segunda estrofa, se destaca la falta de caridad de la noble castellana; en la tercera estrofa se menciona el baile del mitote, que funciona como rasgo identificador del indígena, y una fiesta en Mixquic el veinte donde se “correrá el matalote”. Además, en el último terceto se hace mención a la actividad de tejer de los indios. De este modo existen tres referencias al mundo indígena: dos a las fiestas y una más a una actividad típica indígena. Todo lo anterior destaca a este texto como el que tiene mayores referencias sociales.

El problema de la forma tampoco es sencillo. La estructura típica del villancico del siglo XVI aparece en el primer texto, que, de acuerdo con mi versificación, tie-

ne una cabeza típica de cuatro versos y dos coplas, después de las cuales se cantarían el estribillo completo. Las rimas son abrazadas²². Sin embargo no existe un verso de vuelta. El segundo texto, también un villancico, tiene una cabeza de cuatro versos y dos coplas, que remata con una estrofa de tres versos. Tampoco hay un verso de vuelta. Las rimas son abrazadas y consonantes la mayoría. El tercero y el cuarto texto podrían ser cabeza de villancico o estribillos. El tercero tiene rima cruzada consonante. El cuarto no tiene rima y, además, la utilización de versos muy breves indica un mayor lirismo.

Asimismo, como es típico del género, no puede dejar de mencionarse la intertextualidad, en este caso entre los mismos villancicos, aunque en otra lengua. Como en el primer texto donde aparece un villancico en español de corte popular: “No sé por qué tenéis pena, cara de rosa”, cuya procedencia aún no he descifrado. De todas maneras bien podría ser novohispano²³.

La escisión poética que existe entre los textos en náhuatl que están en el *Cancionero de Gaspar Fernández* y los antecedentes aquí estudiados es evidente. En los villancicos del Maestro de Capilla aparece un marcado lirismo, una mayor libertad tanto formal como temática que transparentan un sentir poético diferente al español. Como si se hubiera resquebrajado el andamiaje español y pudiéramos entrever, a través de esas pequeñas rendijas, la poesía del compositor, quien si no era indígena conocía muy bien el sentir de los naturales. Por ejemplo, el verso del primer texto cuando hace referencia a Cristo: “Mi luciérnaga, [o corazoncito de mazorca, niño hermoso]” o el

²² No he seguido ni la versificación, ni las rimas de la versión de Aurelio Tello que interpreta el grupo Ars Nova en el disco compacto *Música Virreinal Mexicana. Mexican Colonial Music*.

²³ La expresión “cara de rosa” aparece ya en un texto muy difundido en España el “Echad mano a la bolsa, / cara de rosa; / echad mano al esquero, / caballero”, FRENK, *Corpus de la antigua lírica*, 1280B.

texto número 4 completo, cuyo acendrado lirismo nos sugiere reminiscencias de rimas infantiles²⁴.

En cuanto a la música parece que Gaspar Fernández habría intentado imitar los metros indígenas: "If this and Fernande's other Indian-language pieces (99v-100, 101v-102) are typical, the Tlaxcalans liked the unwearying rhythmic pattern of an accented short followed by an unaccented long. The melody itself may also reflect indigenous taste" (STEVENSON, *Music in Aztecs*, p. 196).

A pesar del auge de los textos en náhuatl durante este primer siglo, llama la atención el escaso número de ellos que aparece en el *Cancionero de Gaspar Fernández* (5 frente a 266 piezas)²⁵ y también es un número pequeño comparado con los villancicos de negros que son 17²⁶. Si tomamos como ejemplo a Robert Stevenson, quien afirma que el gran número de villancicos en portugués es un indicio de la nacionalidad portuguesa del Maestro de Capilla; me atrevo a señalar que la escasez de textos en náhuatl podría mostrar que ésta era una lengua no tan familiar para Gaspar Fernández y que quizás estas obras fueron hechas completamente por compositores indígenas, o al menos fueron realizadas con la ayuda de éstos²⁷.

²⁴ Sólo citaré alguna nana que muestra algún elemento indígena sin pretender establecer una genealogía entre éstas y las arriba citadas: "Duérmete, niño, / ya viene el nahual / y a los que no duermen / se los quiere llevar" y "Duérmete, niño, / duérmete solito / que cuando despiertes / te daré atolito". DÍAZ ROIG-MIAJA, *Naranja dulce, limón partido*, núms. 193, 195.

²⁵ El número de textos es el que ha dado Margit Frenk en el Seminario "La otra palabra: literatura y cultura populares en la Nueva España", en la sesión del 2 de abril de 2001, cuyo tema fue "El Cancionero de Gaspar Fernández".

²⁶ "The high incidence of villancicos marked Portugues happily Fernande's owns origins", STEVENSON, *Renaissance and Baroque Musical*, p. 193.

²⁷ La escasa presencia de textos en náhuatl en otros escritores como González de Eslava y más tarde Sor Juana, quienes han sido identificados como los hacedores del canon literario ha llamado la atención de los estudiosos, algunos de los cuales afirman que estos grandes literatos desconocerían la lengua local y podrían haber sido ayudados en la com-

En este momento podemos llegar a ciertas conclusiones. Es fundamental para la consolidación del cancionero novohispano la realización de textos indígenas con forma española puesto que, además de mostrar la versatilidad del género y de la música, estas composiciones habrían servido de puentes entre los dos mundos. Las traducciones de ambas partes tendrían que haber elaborado un sistema simbólico que permitiera expresar los conceptos ¿cuáles son las huellas que estos intercambios dejaron en los cantares populares posteriores? Aún no lo sabemos.

Sin embargo, entre las composiciones existieron algunos cantares populares que sirvieron de puente entre estos dos mundos. Y como afirma Andrés Estrada Jasso:

Todas estas novedades formales, tanto populares como cultas, religiosas o profanas se insertaron sin violencia dentro de las formas tradicionales precedentes, sin excluirse las unas a las otras, sino coexistiendo amistosamente. Y si alguna de ellas lograba triunfar sobre las demás, era sólo momentáneamente, para resurgir después, porque lo popular no reconoce tiempo, y puede brotar en cualquier momento (*El villancico virreinal*, p. 45).

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

posición. Margit Frenk, en el comentario a la ensalada del tianguetz, opina que la adaptación de una cancioncilla en un náhuatl macarrónico "Quizá se trate de una adaptación *ad hoc* de un cantarillo indígena; sería prueba que Eslava no sabía, o sabía poco náhuatl" (*Villancicos*, p. 235, n. 22). Una situación muy similar ocurre en sor Juana, como lo ha analizado Martha Lilia Tenorio, quien afirma, después de un sólido análisis, que "Sor Juana conocía el náhuatl de oídas (no era su lengua materna, pero sí la de su entorno) y [...] contó con ayuda de alguien que sí conocía bien la lengua (sobraban conocedores)". En el caso de este tocotín es evidente que los versos están medidos y rimados de acuerdo con normas de métrica castellana. TENORIO, *Los villancicos de sor Juana*, n. 19, pp. 155-156. Para una opinión contraria véase BAUDOT, "La trova náhuatl" y JOHANSSON, "Sor Juana Inés de la Cruz".

BIBLIOGRAFÍA

- ARRÓNIZ, OTHÓN, *Teatro de evangelización en la Nueva España*. México, UNAM, 1979.
- BAUDOT, GEORGE, "La trova náhuatl de Sor Juana Inés de la Cruz", en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México, El Colegio de México, 1992.
- BENAVENTE, FRAY TORIBIO DE, *Historia de los indios de la Nueva España*. Edmundo O'Gorman (ed.). México, Porrúa, 1995.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES y TERESA MIAJA, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México, El Colegio de México, 1993.
- ESTRADA JASSO, ANDRÉS, *El villancico virreinal. I. Villancicos, canciones y ensaladas*. San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado, 1991.
- ed., *Flores de Nochebuena*. México, Jus, 1999.
- FRENK, MARGIT, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*. Madrid, Castalia, 1987 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, I).
- et al., *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México, El Colegio de México, 1975-1985.
- y PILAR MORALES (eds.), *Cancionero de Gaspar Fernández* (en prensa).
- FROST, ELSA CECILIA, *Teatro profesional jesuita. Teatro mexicano historia y dramaturgia*. vol. V, México, Conaculta, 1992.
- GARCIDUEÑAS, JOSÉ J., *El teatro de la Nueva España en el siglo xvi*. México, UNAM, 1935.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, FERNÁN, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Margit Frenk (ed.). México, El Colegio de México, 1989 (Biblioteca Novohispana I).
- *Flores de Nochebuena*. México, Jus, 1999.
- JOHANSSON, PATRICK, "Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje", *Literatura Mexicana*, 2 (1995), pp. 459-478.
- LEAL, LUIS, "El tocotín mestizo de Sor Juana", *Ábside*, 18-1 (1954), pp. 51-64.
- KOBAYASHI, JOSÉ MARÍA, *La educación como conquista*. México, El Colegio de México, 1985.

- MALDONADO MACÍAS, HUMBERTO, *La teatralidad criolla del siglo XVII. Teatro mexicano: historia y dramaturgia*. vol. VIII, México, Conaculta, 1992.
- MARISCAL HAY, BEATRIZ (ed.), *Carta del Padre Pedro de Morales*. México, El Colegio de México, 2000.
- MAULEÓN RODRÍGUEZ, GUSTAVO, *Música en el Virreinato de la Nueva España. Siglos XVI y XVII*. Puebla, Universidad Iberoamericana, Golfo Centro, 1995.
- MENDOZA, VICENTE T., *Glosas y décimas de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- MENDIETA, FRAY GERÓNIMO DE, *Historia eclesiástica indiana II. Noticias del autor y la obra de Joaquín García Icazbalceta*. Estudio preliminar de Antonio Rubial García, México, Conaculta, 1997.
- MENDÍZABAL, MIGUEL OTHON, "La poesía indígena y las canciones populares", en *Obras Completas*. II, México, Impresión del Autor, 1946.
- PARTIDA, ARMANDO, *Teatro de evangelización en náhuatl. Teatro Mexicano: historia y dramaturgia*. vol. II, México, Conaculta, 1992.
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros y ensalmos*. Guipuzcoa, Senda, 2000.
- QUÍÑONES MELGOZA, JOSÉ, *Teatro escolar jesuita. Teatro Mexicano: historia y dramaturgia*. México, Conaculta, 1992.
- RICARD, ROBERT, *La conquista espiritual de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- SANTAMARÍA, FRANCISCO J., *Diccionario de mejicanismos*. México, Porrúa, 1992.
- STEVENSON, ROBERT, *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley, University of California Press, 1968.
- *Renaissance and Baroque Musical Resources in the Americas*. Washington, OEA, 1970.
- *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley, University of California Press, 1976.
- SWADON MARTÍNEZ, GLENN MICHAEL, *Los villancicos de negro en el siglo XVII*. Tesis doctoral, México, UNAM, 2000.
- STEN, MARIA (coord.), Oscar García y Armando Ortiz Bullé-Goyri (comps.), *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. México, Conaculta, 2000.
- Teatro mexicano: historia y dramaturgia*. Héctor Azar (coord.), 12 vols., México, Conaculta, 1992-1995.

- TELLO, AURELIO, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*. Catálogo, México, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", 1990 (Serie Catálogos 1).
- TENORIO, MARTHA LILIA, *Los villancicos de Sor Juana*. México, El Colegio de México, 1999.
- TURRENT, LOURDES, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1993.