



**Conformación y retórica de los repertorios musicales  
catedralicios en la Nueva España**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*Director*

Renato González Mello

*Secretaria Académica*

Geneviève Lucet

*Coordinador de Publicaciones*

Jaime Soler Frost

DREW EDWARD DAVIES  
*Coordinador*  
LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO  
*Editora*

**Conformación y retórica de los repertorios musicales  
catedralicios en la Nueva España**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MÉXICO 2016

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM  
ML3015.2.C65 2016  
LIBRUNAM 1899855

Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España / Drew Edward Davies, coordinador; Lucero Enriquez Rubio, editora – Primera edición. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.  
184 pp., ils.

ISBN 978-607-02-8424-3

1. Música sacra – México. 2. Música sacra – Nueva España. 3. Música sacra – Iglesia Católica. 4. México – Historia de la iglesia. 5. Nueva España – Historia de la iglesia. I. Davies, Drew Edward, editor. II. Enriquez Rubio, Lucero, editor.

Este libro se realizó con el apoyo del programa UNAM-Dirección General de Asuntos del Personal Académico  
PAPIIT IN402009-3

Primera edición: 24 de junio 2016

D.R. © 2016 Universidad Nacional Autónoma de México  
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas  
Tel.: (55) 5622 7250 ext. 85026  
libroest@unam.mx  
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-8424-3

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Fotos del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de la Antequera Oaxaca, Catedral de Puebla, Catedral Metropolitana de México y Museo Nacional del Virreinato: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (pp. 37, 40, 56, 60-64, 68-70, 74-76, 78, 79, 103)

Impreso y hecho en México

## Índice

Presentación <i>Lucero Enriquez Rubio</i>	9
Preámbulo: los repertorios musicales <i>Drew Edward Davies</i>	13
Una donación de fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México: deconstrucción de un párrafo y construcción de un contexto <i>Lucero Enriquez Rubio</i>	17
Problemas de estilo y autoría en una <i>Salve Regina</i> 'de Victoria' conservada en la Catedral de Puebla <i>Javier Marín López</i>	33
En 'mestizo y indio': las obras con textos en lengua náhuatl del "Cancionero de Gaspar Fernández" <i>Berenice Alcántara Rojas</i>	53
Las obras con textos en lengua náhuatl del "Cancionero de Gaspar Fernández". Transcripción de la notación musical <i>Drew Edward Davies</i>	85
La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar <i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	99
El 'Nuevo portal de Belén': imaginarios urbanos en los villancicos de Joseph Gavino Leal <i>Mónica Pulido Echeveste</i>	125
Adaptation as Authorship in Eighteenth-Century Responsories for the Holy Trinity at Mexico City Cathedral <i>Dianne Lehmann Goldman</i>	139

Particularidades de un repertorio <i>doméstico</i> y <i>catedralicio</i> : los vales de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México <i>Analía Cherñavsky y Gabriel S.S. Lima Rezende</i>	155
Siglas y acrónimos	171
Fuentes	173



## En ‘mestizo y indio’: las obras con textos en lengua náhuatl del “Cancionero de Gaspar Fernández”\*

Berenice Alcántara Rojas

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Desde que Robert Stevenson diera a conocer en el medio académico su existencia,<sup>1</sup> el “Cancionero de Gaspar Fernández”, hoy resguardado en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca, ha despertado el interés de numerosos musicólogos y ensambles vocales a lo largo del mundo. No obstante, de las cerca de 300 piezas reunidas en este manuscrito, el foco de atención ha estado puesto en una veintena de villancicos cuyos textos se hallan en un tipo de español que imita el habla de los negros y en una mezcla de español y náhuatl.<sup>2</sup> Cabe señalar que en el manuscrito de Fernández acompañan a la letra y música de estas piezas breves anotaciones en las que se leen frases como: “en indio”, “en mestizo y indio”, “guineo”, “negrilla”, a manera de denominaciones de lengua, género o estilo.

La popularidad de estas obras de Gaspar Fernández se debe, en parte, a que se las ha ligado con la noción de mestizaje, ya sea que se piense éste como la base fundacional de “lo mexicano” o “lo latinoamericano”, como un proceso de interpenetración intrínseco a cualquier situación de contacto entre portadores de diferentes culturas, o como el resultado de la labor consciente de ciertos pensadores y creadores proclives a las mezclas. A tales caracterizaciones se prestan estas obras pues, debido a una serie de peculiaridades que resaltaré a lo largo de este tra-

\* En la realización de la versión final de este trabajo fueron muy valiosos los comentarios que generosamente me obsequiaron las profesoras Lidia E. Gómez y Karen Dakin, a quienes les expreso aquí mi agradecimiento.

<sup>1</sup> Véase Robert M. Stevenson, “The Afro-American Musical Legacy to 1800”, en *The Musical Quarterly*, vol. 54, núm. 4, octubre de 1968, pp. 475-502, y *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, Organization of American States, 1970. Como lo señala Stevenson, la primera mención pública sobre este manuscrito se hizo en el *Magazine Dominical del Excelsior*, el 10 de diciembre de 1967.

<sup>2</sup> Hasta la fecha sólo la grabación *La música de la Catedral de Oaxaca, México. El cancionero musical de Gaspar Fernandes*, Capilla Virreinal de la Nueva España, Aurelio Tello (dir.), México, Quindecim Recordings, 2005, incluye una muestra representativa de los distintos tipos de obras que se encuentran en el manuscrito.



bajo, las piezas del “Cancionero de Gaspar Fernández” con textos en dialectos híbridos —y en especial aquéllas en las que se hace presente la lengua náhuatl— parecieran ser, a la vez, un reflejo de los procesos reales de mixtura de distintas lenguas y distintas costumbres que ocurrían en las principales ciudades de la Nueva España a principios del siglo xvii, y una representación artificial del “otro”, adecuada a los gustos de las elites novohispanas y a las exigencias del ritual sonoro catedralicio.

En el presente trabajo se ofrece una nueva transcripción y normalización de los textos de las cinco piezas con voces en lengua náhuatl del “Cancionero de Gaspar Fernández” (cuadros 1-4),<sup>3</sup> y una descripción de la lengua presente en cada una ellas. Asimismo, se explora el estatuto de las composiciones polifónicas con textos en lenguas vernáculas y dialectos híbridos dentro de la producción de Gaspar Fernández, la tradición musical en la que ésta se inscribía y la sociedad novohispana en la que este compositor estuvo inserto y a la cual servían sus obras.

Se conoce como “Cancionero de Gaspar Fernández” al volumen empastado en cuero, de 278 folios en tamaño “holandesa comercial” (22 x 28 cm), en el que se conservan alrededor de 300 composiciones polifónicas en notación mensural de las cuales 222 llevan la rúbrica de Gaspar Fernández (ca. 1566-1629), cantor, organista, compositor y sacerdote de probable origen portugués que ocupó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Puebla entre 1606 y 1629,<sup>4</sup> época de la que data el manuscrito

<sup>3</sup>Esta transcripción se elaboró en junio de 2011 a partir de la revisión del original tal y como éste se encuentra luego de haber sido sometido, hace unos años, a un exhaustivo proceso de restauración. Agradezco al prebitero Francisco Reyes Ochoa el haberme permitido el acceso al Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca, así como a Berenice Ibarra todas las facilidades que me otorgó para la consulta de este manuscrito.

<sup>4</sup>Para mayores datos biográficos sobre Gaspar Fernández consúltese: Robert M. Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries

pues algunas de las piezas que lo integran aparecen fechadas entre 1609 y 1616. El “Cancionero de Gaspar Fernández” fue llevado de la Catedral de Puebla a la de Oaxaca a mediados del siglo xvii por el cantor Gabriel Ruiz de Morga, discípulo de Fernández.

Varios especialistas se han acercado, desde ópticas un tanto diferentes, al “Cancionero de Gaspar Fernández”. Robert Stevenson elaboró el primer catálogo de este manuscrito y difundió en numerosas publicaciones sus propias transcripciones de la música y letra de varias obras.<sup>5</sup> Aurelio Tello confeccionó, a su vez, un nuevo y más completo catálogo<sup>6</sup> y se dio a la tarea de publicar una edición facsimilar.<sup>7</sup> Mientras que, en fechas recientes, como parte del proyecto “Poesía y cultura popular novohispana”, Mariana Maserá y Margit Frenk se han aproximado a este manuscrito centrándose en la identificación de las fuentes literarias de los textos a los cuales puso música Gaspar Fernández.<sup>8</sup>

(Part II)”, en *Inter-American Music Review*, vol. 6, núm. 1, otoño de 1984, pp. 29-139 (entre otros trabajos de este mismo autor), y Aurelio Tello, “Un compositor portugués en la América española”, en *Tesoro de la música polifónica. Tomo X. Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, revisión, estudio y transcripción de Aurelio Tello con la colaboración de Juan Manuel Lara Cárdenas, México, Cenidim Carlos Chávez, 2001, pp. XXIV-XXVIII.

<sup>5</sup>Entre ellas: Stevenson, “The Afro-American...”; “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries (Part II)”, en *Inter-American Music Review*, vol. 6, núm. 1, otoño de 1984 [partituras], y “La música en el México de los siglos xvi a xviii”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México. I. Historia 2. Periodo virreinal*, México, UNAM-IE, 1984, pp. 7-74.

<sup>6</sup>Aurelio Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, México, Cenidim Carlos Chávez, 1990. Tello incluyó en este catálogo información relativa al número de folio en el que se encuentra cada pieza, el encabezado bajo el cual aparece, la fecha (probable) a la que corresponde, la dotación vocal y las partes vocales que contiene, la transcripción del inicio de la música y los primeros versos, más algunas observaciones hechas por él mismo y por Stevenson.

<sup>7</sup>Hasta el momento sólo ha salido el primer volumen de esta edición: véase *Tesoro de la música polifónica*.

<sup>8</sup>Véanse Mariana Maserá Cerutti, “Primeros apuntes para un estudio literario del cancionero de Puebla-Oaxaca llamado también de Gaspar Fernandes”, en Jesús Lizama y

Cabe señalar que hay divergencias, cuando no discrepancias, entre cada uno de estos autores respecto al título que dan a esta compilación poético-musical, la ortografía con la que consignan el apellido de Gaspar Fernández, el número de obras que identifican dentro del manuscrito, las fechas a las que éstas corresponden y, sobre todo, la transcripción que hacen de los textos.<sup>9</sup>

El volumen que hoy ocupa el “Cancionero de Gaspar Fernández” existió primero, como lo indica Frenk, como un cuaderno “en blanco”,<sup>10</sup> el cual, luego de ser pautado en su totalidad (diez pentagramas por página), fue siendo llenado con las composiciones que hoy lo integran. Algunas de ellas se encuentran incompletas,<sup>11</sup> otras contie-

Daniela Traffano (coords.), *Cuadernos de Historia Eclesiástica 2*, Oaxaca, AHAO/FOESCA, 1998, pp. 65-76 y, de Margit Frenk, “Poesía y música en el primer siglo de la colonia”, en Mariana Maserá (coord.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Barcelona, UNAM/Azul Editorial, 2001, pp. 17-39; “El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)”, en Mariana Maserá (ed.), *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, México, UNAM/Azul Editorial, 2004, pp. 19-35; y “Lope de Vega hecho música en la Nueva España de su tiempo”, en *Actas. Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, Acción Cultural Española, 2004, pp. 79-88. Actualmente Margit Frenk prepara, junto con Pilar Morales, una edición crítica de todos los textos poéticos contenidos en el “Cancionero de Gaspar Fernández”.

<sup>9</sup>Mariana Maserá hizo notar algunas de estas inconsistencias en su trabajo “Primeros apuntes...”. Por mi parte, me referiré a este manuscrito como “Cancionero de Gaspar Fernández”, por ser ésta la denominación con la que es más conocido, pero adoptando la ortografía que propone Frenk para el apellido de Fernández pues, como bien lo señala esta autora, en el manuscrito su rúbrica siempre aparece con “z” final (fig. 1). Por los errores que encuentra Frenk en la escritura del portugués dentro del manuscrito, propone que su autor pareciera no ser hablante nativo de esta lengua: Frenk, “El Cancionero...”, p. 19.

<sup>10</sup>Frenk, “El Cancionero...”, p. 20.

<sup>11</sup>“Es evidente que el manuscrito no estaba destinado a la publicación, puesto que muchas de las composiciones son meros comienzos, ya de un texto, ya de una música, ya de ambos; frecuentemente, en estos casos, se han dejado en los folios pentagramas vacíos o que llevan música sin texto, probablemente con la idea de irlos completando”: *Ibidem*.

nen tachaduras y enmendaduras. Sin embargo, en su mayor parte, da la impresión de haber sido un cuaderno en el que se fueron pasando en limpio obras para las cuales Gaspar Fernández compuso la polifonía. Stevenson indicó que el manuscrito es un autógrafo, si bien se distinguen varias manos en el documento, siendo la más sobresaliente la del amanuense o autor que escribió o transcribió la mayor parte de las composiciones, entre ellas, las 222 que llevan la rúbrica de Gaspar Fernández (fig. 1).<sup>12</sup>

En términos musicales, las obras que lo integran han sido identificadas como villancicos, chanzonetas, romances, ensaladas, coloquios, motetes, misas y salmos.<sup>13</sup> De estas piezas, 266 tienen textos en lenguas vernáculas, entre las que se encuentran el castellano (la mayor parte de las obras), el portugués (diez obras) y el náhuatl (dos obras); los dialectos literarios que “imitaban” el habla de grupos sociales considerados “rústicos”, como el “habla de negros” (17 obras), el vizcaíno (nueve obras), el “gitano” (una obra) y el sayagués (castellano hablado en las zonas rurales de León); más los híbridos de náhuatl y español (tres obras) y de vizcaíno y “negro” (una obra).<sup>14</sup> Todos estos idiomas y dialectos, con excepción del náhuatl, eran comunes en la producción poética española del siglo xvi, sobre todo en aquella destinada al teatro.<sup>15</sup> En la Nueva España, por su parte, desde los principios de la evangelización, fue común también la composición de cantos, motetes y villancicos en lengua náhuatl por parte de los frailes mendicantes y los intelectuales

<sup>12</sup>Como lo refiere Frenk, las piezas escritas por alguna de las otras manos no llevan rúbrica: *Ibidem*, p. 19, n. 4.

<sup>13</sup>Aurelio Tello, “El repertorio...”, pp. XXXI-XXXIII, y “El cancionero musical de Gaspar Fernandes”, en el cuadernillo que acompaña al cd de la Capilla Virreinal de la Nueva España, *La música de la Catedral de Oaxaca, México*.

<sup>14</sup>En lo general, sigo la descripción que elabora Frenk del contenido, en “El Cancionero...”.

<sup>15</sup>*Ibidem*, p. 23.

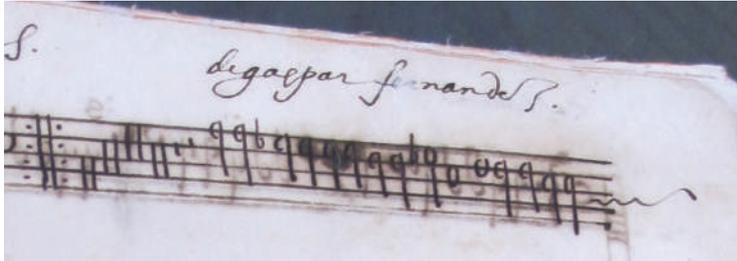


Fig. 1. "Cancionero de Gaspar Fernández", f. 87r, detalle, rúbrica de Gaspar Fernández, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (en adelante AHAAO). Foto: Berenice Alcántara.

indígenas que con ellos colaboraron, además de otros miembros del clero y poetas seculares.<sup>16</sup>

Margit Frenk, quien ha llamado la atención sobre este "carácter plurilingüe"<sup>17</sup> de las obras que integran el "Cancionero de Gaspar Fernández", ha hecho notar, asimismo, la singularidad de esta compilación respecto a la utilización de textos poéticos "previamente impresos y de poetas conocidos"<sup>18</sup> pues, en vez de encargar la confección ex profeso de poemas para los villancicos religiosos, según los usos de la época, Gaspar Fernández prefirió construir sus obras polifónicas a partir de poemas que, en su mayoría, ya circulaban en forma impresa y

que en ocasiones —como en el caso de la novela *Pastores de Belén* de Lope de Vega—, acababan de ser publicados en España. Frenk ha identificado las fuentes de alrededor de 70 textos y ha mostrado que la gran mayoría de ellos procede de importantes autores o compilaciones poéticas españolas.<sup>19</sup> Sonetos, tercetos, octavas reales, liras, silvas, canciones, villancicos o letrillas, hablando en términos literarios, que Gaspar Fernández extrajo de distintos lugares de los impresos de los cuales procedían y les dio un tratamiento ligeramente diferente al que les habían dado en un principio sus autores.<sup>20</sup>

Esta pluralidad de lenguajes y formas poético-musicales refleja muy bien la riqueza y complejidad de los géneros polifónicos a principios del siglo XVII; en esa época era común emplear distintas denominaciones (unas ligadas a tipos poéticos, otras a formas musicales y otras más a la lengua de los textos) para referirse a un amplio conjunto de piezas con texto en lenguas vernáculas, a veces muy diferentes entre sí desde los puntos de vista musical o poético, cuyo punto en común era el haber sido compuestas

<sup>19</sup> Cfr. Frenk, "El Cancionero..."; y "Lope de Vega...".

<sup>20</sup> Por ejemplo, Frenk señala cómo Gaspar Fernández convirtió en diálogos, por medio de la técnica musical del contrapunto, textos que en su fuente original eran dichos por un mismo personaje: Frenk, "Lope de Vega...", pp. 83-84.

<sup>16</sup> Aunque se conserva muy poco de esta producción "poético-musical" en lengua náhuatl para ser cantada, puede mencionarse la *Psalmódia christiana* (México, Pedro de Ocharte, 1583), extenso conjunto de cantos a los santos para ser interpretado en las fiestas religiosas de acuerdo con los usos del canto-baile nahua, compuesto por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores nahuas, así como las piezas polifónicas del "Códice Valdés" *Santa Mariae* y *Dios itlazomantzine* atribuidas al nahua Hernando Francisco: véase Berenice Alcántara Rojas, "Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la *Psalmódia christiana* de fray Bernardino de Sahagún", tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2008, y Eloy Cruz, "De cómo una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM-III, vol. 32, 2001, pp. 257-295.

<sup>17</sup> Frenk, "El Cancionero...", p. 23.

<sup>18</sup> Frenk, "Lope de Vega...", p. 81.

para ser interpretadas dentro de celebraciones religiosas católicas junto a cantos de carácter litúrgico.<sup>21</sup>

Las obras que conforman el "Cancionero de Gaspar Fernández" se hallan dispuestas entre el verso del folio anterior y el recto del siguiente (figs. 2a y 2b, 3a y 3b, 4), tal y como lo explica Tello:

La música está escrita siguiendo la tradición renacentista de hacer las partes separadas en dos folios, uno enfrente del otro, de tal modo que las voces agudas (Tiple y Tenor) quedan del lado izquierdo y las voces graves (Alto y Bajo) del lado derecho. Usualmente, Fernández escribe la voz del Tiple 2º en la parte superior del folio derecho. De manera eventual, aparecen dos obras simultáneamente, es decir que, en la parte de cada voz, una obra sucede a la otra.<sup>22</sup>

La gran mayoría de las piezas lleva en la parte superior de los folios, o bien en apostillas al margen, anotaciones que incluyen alguna o varias de las siguientes informaciones: el tipo de obra del cual se trata ("responson", "missa", "motete", "romance", "primer tono"); la lengua en que se encuentra ("guineo", "portuguesa", "indio");<sup>23</sup> la dotación vocal que le corresponde (a cuatro, a cinco, a ocho); la ocasión festiva para la cual fue compuesta ("a la concepción", "a san Pablo", "para la entrada del Virrey"); quiénes encargaron la composición ("para monjas", "los indios de Tlaxcala"); el año en el que se confeccionó la pieza ("612") y la rúbrica de Gaspar Fernández. Las obras fueron integradas al manuscrito en función del orden del calendario litúrgico católico, es decir, siguiendo el orden de las fiestas

para las cuales fueron compuestas; por ello, aunque la gran mayoría de las obras no aparece fechada, es posible inferir el año de su confección.<sup>24</sup> El manuscrito comienza y finaliza con obras para la fiesta de Navidad: al inicio, la de 1609 y, al final, la de 1616.<sup>25</sup> Predominan las piezas compuestas para el ritual de la Catedral de Puebla<sup>26</sup> y, en particular, para el oficio de *maitines* en las fiestas del Nacimiento de Cristo y *Corpus Christi* pues, como también lo ha notado Frenk, algunas secciones del manuscrito reúnen grupos de nueve piezas compuestas para una misma celebración litúrgica, lo que parece indicar que fueron escritas en función de cada uno de los nueve responsorios que se cantaban después de cada una de las nueve lecciones, tres por cada uno de los tres nocturnos del oficio de *maitines* en las fiestas mayores.<sup>27</sup>

De la mera descripción del contenido del "Cancionero de Gaspar Fernández" se extrae una serie de datos de extrema importancia. En primer lugar, que Gaspar Fernández fue el autor de la música de las obras que hoy lo conforman, pero no de las letras, las cuales, según se puede inferir por los textos que ya han sido identificados, se deben a la pluma de poetas profesionales y la mayoría pro-

<sup>24</sup> Tello, en su catálogo, propuso una fecha de composición tentativa para cada una de las piezas y, aunque la mayoría de estas inferencias son correctas, Frenk señala que, luego de haber identificado las fuentes impresas de los textos de muchas de las obras, algunas de estas propuestas de datación deben corregirse. Véase Tello, *Archivo Musical...*, y Frenk, "El Cancionero...", p. 20, n. 7.

<sup>25</sup> "a 6. de nauidad de 1616 años"; "Cancionero de Gaspar Fernández", f. 272v.

<sup>26</sup> Como lo han señalado Tello y Frenk, son muy pocas las obras del "Cancionero de Gaspar Fernández" compuestas para servicios religiosos o cívicos fuera de catedral. En el manuscrito, sólo hay cinco obras para profesiones de monjas, una para la primera misa de un sacerdote y cinco para la recepción del virrey don Diego Fernández de Córdoba, en 1612 en Puebla, y, de éstas, dos fueron compuestas para la República de Indios de Tlaxcala: Tello, *Archivo Musical... passim* y Frenk, "El Cancionero...", pp. 26-27.

<sup>27</sup> Frenk, *ibidem*, p. 26, n. 26.

cede de fuentes impresas.<sup>28</sup> En segundo, que este manuscrito contiene varias piezas que no fueron compuestas para la Catedral de Puebla. En tercero, que las obras que sí lo fueron, comprenden sólo una pequeña parte de los repertorios musicales y textuales vigentes en el ritual sonoro catedralicio angelopolitano durante el tiempo que Gaspar Fernández fungió como maestro de capilla en ese recinto ya que se transcribieron, únicamente, las piezas polifónicas compuestas por Fernández en su mayoría relacionadas con los responsorios de los *maitines* de las fiestas mayores. Y, en cuarto, que dentro del repertorio de composiciones polifónicas con textos en lenguas vernáculas de Gaspar Fernández, las piezas en náhuatl o con voces en náhuatl, a pesar de ser únicas, no son por sí mismas representativas de su producción.

Las cinco piezas del “Cancionero de Gaspar Fernández” con textos en náhuatl, de las que existen numerosas grabaciones a partir de las transcripciones elaboradas por Stevenson y Tello, han merecido muy pocos acercamientos analíticos. Hasta el momento, sólo Mariana Maserá se ha ocupado de ellas con seriedad, partiendo de la pregunta de si estas composiciones pueden considerarse o no “¿una muestra de mestizaje cultural?”<sup>29</sup>

En este trabajo, presento de cada obra un cuadro en el que en la primera columna aparece la transcripción de los textos del “Cancionero de Gaspar Fernández” elaborada a partir de la revisión del original y conservando la ortografía tal y

<sup>28</sup> Por ello, es muy probable que los textos con voces en náhuatl que analizaré no sean composiciones de Gaspar Fernández.

<sup>29</sup> Mariana Maserá, “Cinco textos en náhuatl del *Cancionero de Gaspar Fernández*. ¿Una muestra de mestizaje cultural?”, en *Anuario de Letras, México*, vol. XXXIX, 2001, pp. 291-312. De esta misma autora véase también “Algunos aspectos de la multiculturalidad en las literaturas novohispanas: España, África y América”, en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría (Actas del IV Congreso Lyra Mínima)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2006, pp. 331-347.

como se presenta en éste. No obstante, se segmentan las palabras de acuerdo con los usos del náhuatl y del castellano y se dispone el texto en versos. En la segunda columna presento mi propuesta de normalización del náhuatl y el castellano. Cabe aclarar que esta normalización sólo tiene la finalidad de facilitar la comprensión de los textos y no pretende ni debe sustituir al texto original en el análisis e interpretación vocal de los mismos. Finalmente, en la tercera columna, se ofrece la traducción de los fragmentos en náhuatl. Después del cuadro hago la descripción y el análisis de la lengua presente en cada obra.

#### Xicochi conetzintle

Se conoce como *Xicochi conetzintle* a dos obras del “Cancionero de Gaspar Fernández” que comparten el mismo “texto base” en lengua náhuatl.

La primera, para ser interpretada a cuatro voces, se encuentra en los folios 217v y 218r junto con el guineo *Tururu farara* (figs. 2a y 2b); mientras que la segunda, a cinco voces, aparece en los folios 219v y 220r (figs. 3a y 3b). Ambas obras se encuentran en un grupo de alrededor de 20 piezas compuestas para la Navidad y el tiempo de Adviento del año de 1614 que comienza, al parecer, en los folios 205v-206r y concluye en los folios 220v-221r. El *Xichochi* a cuatro voces está precedido por las obras con texto en castellano *Alma dormida despierta* y *Virgen a parir te atrebes* (ff. 216v-217r) y le siguen la pieza en *Cenemos q̄es nochebuena* (ff. 218v-219r) y el *Xicochi* a cinco voces. Cabe mencionar que el *Xicochi* a cuatro voces y el ya mencionado guineo *Tururu farara*, aunque fueron consignados de forma intercalada en los mismos folios, son obras autónomas, al menos desde el punto de vista musical.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Consúltense en este mismo volumen la colaboración de Drew Edward Davies sobre la estructura musical de estas piezas del “Cancionero de Gaspar Fernández”, así como las transcripciones que presenta de ellas.

Cuadro 1  
*Xicochi conetzintle*

Transcripción	Propuesta de normalización náhuatl-castellano	Traducción del náhuatl
“ <i>otro en indio</i> ” [ 217v-218r ] “ <i>a 5</i> ” [f. 219v y 220r ]	“ <i>otro en indio</i> ” “ <i>a 5</i> ”	“ <i>otro en indio</i> ” “ <i>a 5</i> ”
Xicochi xicochi conetzintle ca omizhuihuico in angelosme aleloya	Xicochi, xicochi, conetzintle, ca omizhuihuixoco in angelosme, Aleloya.	Duerme, duerme, ¡oh bebito!, que los ángeles han venido a arrullarte.* Aleloya.

\* Del verbo transitivo *huihuixoa* [nitla], “mecer o menear cuna”, Fray Alonso de Molina, *Vocabulario de la lengua castellana y mexicana*, 3a ed., México, Porrúa, 1992 [primera parte], f. 83r.

Maserá refiere que esta pieza va acompañada del siguiente encabezado: “otro en indio dentro de un cantar en guineo”;<sup>31</sup> sin embargo, tal y como se aprecia en el manuscrito, estas obras llevan encabezados independientes: *Tururu farara*, el de “guineo a 4” y, el *Xicochi*, al margen, el de “otro en indio”.

Ahora bien, tomando en cuenta la manera en que se hallan dispuestos los textos de *Xicochi* en la partitura y las indicaciones sobre la forma en que éstos deben ser interpretados, ambas obras comparten, como “texto base” (fig. 4), el mismo par de versos seguido de un aleloya.<sup>32</sup>

Xicochi xicochi conetzintle 10+1 a  
ca omizhuihuico in angelosme 10 [+1] a  
aleloya<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Maserá, “Cinco textos...”, *op. cit.*, p. 305, nota n.

<sup>32</sup> Maserá, en cambio, prefiere seguir para su transcripción el orden que siguen los textos de *Xicochi* a cuatro voces en la partitura, sin tomar en cuenta las indicaciones sobre su interpretación a pesar de que, como ya comenté a partir de una cita del maestro Tello, la partitura no comienza con la música-texto con la que inicia el canto. Además del orden de los textos, mi transcripción difiere de la de Maserá en la identificación de varias grafías, en la división de palabras y en la traducción de Patrick Johansson. *Cfr.* Cuadro 1 y Maserá, “Cinco textos...”, pp. 302-305.

<sup>33</sup> A partir de este ejemplo, el número que acompaña a la división en versos indica el número de sílabas de cada verso y, las letras (aa abab, abba, etc.), el patrón que siguen las rimas, como suele hacerse en el análisis de textos poéticos. En este caso, la voz *conetzintle* se halla en vocativo de modo que se acentúa en la última vocal (*conet-*

Cuya traducción es:

Duerme, duerme, ¡oh bebito!,  
que los ángeles han venido a arrullarte.  
Aleloya.<sup>34</sup>

Esta obra, a la que Gaspar Fernández se refirió como una pieza “en indio”, se encuentra en lengua náhuatl. El texto respeta por completo el léxico y la estructura del náhuatl conocido como “clásico” y que es la variante alfabetizada de esta lengua que se difundió desde la cuenca de México y en la que fue escrita una buena parte de los documentos que se conservan en náhuatl de la época novohispana. En particular, el texto se apega a las convenciones del náhuatl empleado por frailes y letrados indígenas en la composición de textos cristianos (como sermones, doctrinas, oraciones, cantos, confesionarios, obras de teatro, etc.). La única voz en un idioma distinto que aparece en este texto, además de *aleloya*, es el vocablo

*zintlé*), por ello, al concluir el verso en una voz aguda, es muy probable que se trate de un endecasílabo. Esto me hace pensar que el vocablo *angelosme* del siguiente verso pudo haber sido tenido por el poeta, asimismo, como una voz aguda. No obstante, también es posible, como lo ha notado Maserá, que este poema no tenga un patrón estable ni de metro ni de rima: véase Maserá, “Cinco textos...”, p. 305.

<sup>34</sup> Todas las traducciones de textos nahua que presento son mías, a menos que se especifique lo contrario.



Xicochi conetzintle a 5



Fig. 3a. "Cancionero de Gaspar Fernández," *Xicochi a 5*, f. 219v, AHAAO. Foto: Berenice Alcántara.



Fig. 3b. "Cancionero de Gaspar Fernández," *Xicochi a 5*, f. 220r, AHAAO. Foto: Berenice Alcántara.



Fig. 4. "Cancionero de Gaspar Fernández", f. 218r, detalle, "texto base", *Xicochi* a 4, AHAAO. Foto: Berenice Alcántara.

*angelos* (del latín *angelus*), el cual fue pluralizado conforme a los usos del náhuatl (añadiéndole el sufijo de plural *-me*), pues se trata de un préstamo léxico que, junto con otras voces como *anima*, se había incorporado al náhuatl desde los inicios del proceso de evangelización, tal y como puede verse en numerosos impresos y manuscritos de la época.<sup>35</sup>

Debido a la brevedad del texto, resulta aventurado concluir si en los *Xicochi* se manifiesta o no algún rasgo que pueda considerarse característico

de las variantes del náhuatl habladas en tiempos de Gaspar Fernández en los valles de Puebla-Tlaxcala. No obstante, el texto sí presenta algunas peculiaridades ortográficas pues, como puede apreciarse si se revisan todas las repeticiones del "texto base" que se encuentran en las partituras,<sup>36</sup> el autor o copista siempre empleó la letra "z" para el sonido de la consonante africada /ts/ (usualmente representada como "tz") cuando ésta aparece después de vocal (*miz/ mitz= a ti*) y "j" para el de la consonante fricativa /s/ ("x" o "s") antes de vocal y en medio de palabra (*omizhuihuico / omizhuihuico*). Estas elecciones reflejan la variación fonológica y

<sup>36</sup> Véase en el presente volumen las transcripciones que de estas piezas ha elaborado Drew Edward Davies.

ortográfica presente en el español que llegó a la Nueva España y la forma en que ésta afectó la representación escrita del náhuatl pues, en la época, el sonido de la /s/ se escribía indistintamente con las grafías "x", "s" y "j".<sup>37</sup> Debe subrayarse que durante todo el periodo no existió una ortografía completamente estandarizada para el náhuatl.

A diferencia de lo que se ha supuesto en varias ocasiones —sobre todo a partir de las deficientes transcripciones que elaborara Stevenson— acerca de que los textos con voces en náhuatl del "Cancionero de Gaspar Fernández" contienen muchos errores o fueron copiados de forma descuidada, la revisión detallada de estos textos a la luz de una nueva transcripción revela que en la mayor parte de los casos no hubo tal descuido. En los *Xicochi*, en particular, el texto náhuatl fue reproducido con cuidado, tal y como ocurre en los textos castellanos que fueron tomados de importantes poetas,<sup>38</sup> y por ello me inclino a pensar no sólo que este texto fue compuesto evidentemente por un conocedor de la lengua náhuatl (háysse tratado de un español o de un nahua), sino que los *Xicochi* se distinguen de las otras tres piezas con textos en náhuatl en que en ellos no se le dio a esta lengua el tratamiento de un dialecto "rústico" o "popular". Pareciera, por el contrario, que en los *Xicochi* el náhuatl tuviera el mismo estatuto de lengua vernácula culta que muchas de las piezas en castellano. De este modo, atendiendo sólo a los textos, los *Xicochi*, como arrullos al Niño Dios, tienen más puntos en común con las dos obras

<sup>37</sup> Véase Claudia Parodi y Karen Dakin, "Contacto lingüístico y reconstrucción histórica del español de América. Aspectos históricos y metodológicos", en Concepción Company y José Moreno de Alba (eds.), *Actas del VII Congreso internacional de historia de la lengua española*, Madrid, Arco, 2008, vol. 1, pp. 293-310.

<sup>38</sup> "Y otro rasgo notable: la homogeneidad de la ortografía a lo largo del manuscrito [...] En consonancia con el cuidado con que reprodujo los textos Gaspar Fernández, el nivel literario de muchos de ellos —también los de autor no identificado— es muy alto; hablan de un refinamiento literario notable en un músico [...]": Frenk, "El Cancionero..."; p. 26.

en lengua náhuatl del "Código Valdés", conocidas como *Santa María* y *Dios itlazontziné*, que con las otras obras con voces en náhuatl del "Cancionero".<sup>39</sup>

#### Jesos de mi goraçon

La pieza que ha sido grabada bajo los nombres de *Jesos de mi goraçon* o *Tleycan timochoquilia*, dependiendo de cuál sea el que se considere como su verso inicial, ocupa los folios 58v y 59r del *Cancionero* y lleva el encabezado "mestizo y indio a 4" (figs. 5a y 5b). Esta pieza se encuentra dentro de una sección de 17 obras de tema navideño que inicia en el folio 42v con *Toquen toquen los rabeles* (o "entrada de nauidad a 3") y concluye, al parecer, con esta pieza con texto en náhuatl. Esta sección contiene, además, 13 composiciones con texto en castellano, una en portugués, una en "biscayno" y un "guineo".

Esta obra parte del siguiente "texto base":

Jesos de mi goraçon no  
lloreis mi bantasia  
tleycan timochoquilia  
mis prasedes mi apission  
Aleloya

Dejalto el llando creçida  
miralto el mulo y el guey  
jimoyolali mi rey  
tlein miztolinia me bida.

No se porque deneis pena  
tan lindo cara de rosa  
noepiholloczin niño hermosa  
nochalchuihu noasossena.

Este texto, en el que se recrea la atmósfera del Portal de Belén y se suplica al Dios Niño que no padezca por el error humano, se acerca bastante

<sup>39</sup> Sobre estas dos obras consúltese Cruz, *op. cit.*

Cuadro 2  
*Jesos de mi goraçon*

Transcripción	Propuesta de normalización náhuatl-castellano	Traducción del náhuatl
"en mestizo y indio a 4" [f. 58v]	"en mestizo de indio a 4"	"en mestizo de indio a 4"
Jesos de mi goraçon no lloreis mi bantasia tleycan timochoquilia mis prasedes mi apission Aleloya	Jesús de mi corazón, no lloreis por mi fantasía, tleycan timochoquilia, mis placeres, mi afición. Aleluya.	Jesús de mi corazón, no loréis mi fantasía, <i>¿por qué lloras?</i> mis placeres, mi afición. Aleluya
Dejalto el lando creçida miralto el mulo y el guey jimoyolali mi rey tlein miztolina me bida	Deja tú el llanto que crece, mira tú el mulo y el buey, ximoyollali mi rey, tlein miztolina mi vida.	Deja tú el llanto que crece, mira tú el mulo y el buey, <i>alégrate mi rey,</i> <i>¿qué te aflige mi vida?</i>
No se porque deneis pena tan lindo cara de rosa noepiholloczin niño hermosa nochalchiu noasossena	No sé por qué tenéis pena, tan lindo cara de rosa, noepyllotzin, niño hermoso, nochalchiuh, noazucena.	No sé por qué tenéis pena, tan lindo cara de rosa, <i>mi perla,*</i> niño hermoso <i>mi jade, mi azucena.</i>

\* De *epyllotli*, "perla preciosa, o alfojar", fray Alonso de Molina, *op. cit.* [segunda parte], f. 29r.

a la estructura típica del villancico: estribillo-copla-estribillo.<sup>40</sup>

El villancico se compone de un estribillo inicial seguido de una o más coplas formadas de dos partes. La primera parte, la "mudanza", presenta una melodía y rimas nuevas, aunque otras veces repite literalmente o utiliza de una manera libre la melodía del estribillo. La segunda parte, la "vuelta", vuelve a la melodía y a las rimas del estribillo, después de lo

cual se repite el estribillo. Por lo general, el estribillo consta de dos, tres o cuatro versos.<sup>41</sup>

En este caso, *Jesos de mi goraçon* se halla conformado por un estribillo y dos coplas, todos cuartetos heptasilabos con rima abrazada consonante,<sup>42</sup> los cuales se interpretaban de la siguiente forma de acuerdo con las indicaciones que aparecen en el manuscrito:<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Isabel Pope, "El villancico polifónico", en *Cancionero de Uppsala*, México, Colmex, 1944, p. 15. Sobre las estructuras y la evolución del villancico como género poético musical, véase, además del trabajo de Pope, Andrés Estrada Jasso, *El villancico virreinal I. Villancicos, canciones y ensaladas*, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado, 1991, y Glenn M. Swiadow Martínez, "Los villancicos de negro en el siglo XVII", tesis de doctorado en Letras, UNAM, 2000, cap. I.

<sup>41</sup> Es decir, que el primero y último versos de la estrofa llevan una misma rima y los dos versos internos otra (abba).

<sup>42</sup> Véase en el presente volumen el esquema de cada folio y la correspondiente transcripción de música y texto hecha por Drew E. Davies. Debe notarse que hasta el momento la estructura indicada por Gaspar Fernández no ha sido re-

<sup>40</sup> Como ya lo ha señalado Masera en "Cinco textos...", pp. 303-307. En este trabajo, Masera sigue, para su transcripción, el orden del texto tal y como aparece en la partitura comenzando por el folio 54v y no como es cantado por las distintas voces, de donde resulta un texto diferente, aunque posible. Asimismo, su transcripción difiere de la mía en la identificación de numerosas grafías. Hasta el momento, la transcripción más depurada que ha sido publicada de este villancico es la de Tello en *Tesoro de la música polifónica...*, pp. LXIII, CXI y 356-360.

Cabeza	Jesos de mi goraçon	8	A
	no lloreis mi bantasia	8	B
estribillo:	<i>tleycan timochoquilia</i>	8	B
	<i>mis prasedes mi apission</i>	8	A
	<i>Aleloya</i>		
Copla 1			
mudanza:	Dejalto el lando creçida	8	c
	miralto el mulo y el guey	8	d
	jimoyolali mi rey	8	d
	tlein miztolina me bida	8	c
estribillo:	<i>tleycan timochoquilia</i>	8	B
	<i>mis prasedes mi apission</i>	8	A
	<i>Aleloya</i>		
Copla 2			
mudanza:	No se porque deneis pena	8	e
	tan lindo cara de rosa	8	f
	noepiholloczin niño hermosa	8	f
	nochalchiuh noasossena	8	e
estribillo:	<i>tleycan timochoquilia</i>	8	B
	<i>mis prasedes mi apission</i>	8	A
	<i>Aleloya</i>		

El autor del texto, como espero que lo muestre este análisis, fue una persona que conocía bien el castellano, el náhuatl y el castellano hablado por los nahuas y que supo usar estos conocimientos para crear un poema apegado a los cánones de versificación de la tradición hispánica.

*Jesos de mi goraçon* lleva un encabezado que define o describe la lengua en que se encuentra como "mestizo y indio", es decir, como una combinación de náhuatl (idioma al que ya vimos que en el "Cancionero" se refiere como "indio") y una lengua a la que se designa como "mestizo" y que, aparente-

producida de forma puntual por ninguno de los ensambles que han grabado esta pieza. Por ejemplo, el inicio del estribillo ("Jesos de mi goraçon no lloreis mi bantasia") sólo está indicado que se cante una vez al principio de la obra.

mente, no sería otra cosa sino un tipo de español tal y como éste era pronunciado por nahuaparlantes. Stevenson ligó esta obra con un origen tlaxcalteca, dejándose llevar probablemente por los encabezados de otras obras del "Cancionero" en los que se menciona que fueron compuestas para "los indios de Tlaxcala".<sup>44</sup> Cabe aclarar, entonces, que esta pieza no va acompañada de ninguna anotación que confirme dicho vínculo ni posee ningún rasgo lingüístico que pueda ser definido con claridad como tlaxcalteca o poblano. No obstante, como indicaré a continuación, el autor de este texto logró reproducir en él una serie de fenómenos que suelen agruparse dentro del concepto de interferencia lingüística (propios de situaciones de contacto entre distintas lenguas) que sí estaban ocurriendo en el habla y la escritura de los nahuas en distintas regiones del centro de México a principios del siglo XVII.

Desde esta óptica, en esta pieza puede apreciarse, en primer término, el fenómeno que se conoce como cambio de códigos, es decir, la alternancia entre dos lenguas, las cuales se emplean de acuerdo con las normas de cada una de ellas. Esto puede notarse en la forma en que se introducen dentro del texto en "mestizo" frases y oraciones en náhuatl como:

- "*tleycan timochoquilia*", que aparece en el tercer verso de la cabeza;<sup>45</sup>
- "*jimoyolali mi rey*"; en el tercer verso de la primera copla;<sup>46</sup>

<sup>44</sup> "If this and Fernandes's other Indian-language pieces (99v100, 101v-102) are typical, the Tlaxcalans liked the unwearing rhythmic pattern of an accented short followed by an unaccented long. The melody itself may also reflect indigenous taste"; Stevenson, *Renaissance and Baroque...*, p. 196.

<sup>45</sup> Oración en la que se respeta la norma, incluso, en cuanto al uso del honorífico o reverencial, pues la frase verbal *timochoquilia* es la forma honorífica de *tichoca* (tú lloras). La aparición del reverencial se debe a que se trata de una pregunta que es dirigida a la divinidad, en este caso, el Cristo recién nacido.

<sup>46</sup> Nótese aquí como el autor o amanuense volvió a utilizar la "j" para representar el sonido de la /s/ en vez de la "x", pero a principio de palabra.

Jesos de mi goraçon



Fig. 5a. "Cancionero de Gaspar Fernández", *Jesos de mi goraçon*, AHAHO. Foto: Berenice Alcántara.



Fig. 5b. "Cancionero de Gaspar Fernández", *Jesos de mi goraçon*, AHAHO. Foto: Berenice Alcántara.



Fig. 6. "Cancionero de Gaspar Fernández", f. 58v, detalle, "asossena", palabra que ha dado lugar a transcripciones diversas, AHAHO. Foto: Berenice Alcántara.

- "tlein miztolinia me bida", cuarto verso de la primera copla;
- "noepiholloczin niño hermosa", tercer verso de la segunda copla;<sup>47</sup>
- "nochalchiuh noasossena", último verso de la segunda copla (fig. 6). En este caso, el vocablo castellano "azucena" es tratado como una voz incorporada ya al sistema del náhuatl, de ahí

que se le aplique la norma respecto al uso de posesivos de esta lengua.

En mi opinión, es precisamente a esta alteración (o cambio de códigos) a lo que se refería el autor o copista de la obra cuando calificó a la lengua en que se encuentra como "mestizo y indio". Esta habla "mestiza" se caracteriza por los rasgos fonéticos y ortográficos que a continuación detallo.<sup>48</sup>

En las consonantes:

- uso de "g" en vez de "c": "Jesos de mi goraçon";
- "b" y "p" en vez de "f": "no lloreis mi bantasia", "mi apission";
- "b" en vez de "v": "me bida";
- "d" en vez de "t": "mis prasedes";

<sup>48</sup> Maserá llevó a cabo un primer reconocimiento de estos rasgos, aunque tomando en consideración las cinco piezas con textos en náhuatl del "Cancionero": "Algunas características son la sonorización de las consonantes sordas: midode, gorrereis, goraçon; también la falta de concordancia en el género, por ejemplo en el verso 'niño hermosa', 'el gente española', 'llando crecida'. Otro rasgo a señalar es la pronunciación del fonema /u/ como /o/ que es una característica de la fonología náhuatl": Maserá, "Cinco textos...", p. 305.

<sup>47</sup> En *noepiholloczin* se observa, ahora, el uso de las grafías "cz" para representar el sonido de la /ts/, lo cual puede ser un rasgo tanto ortográfico como dialectal. Por otra parte, conviene comentar que esta frase siempre había dado lugar a traducciones equivocadas debido a yerros en la transcripción o a desconocimiento de la lengua náhuatl, ya que proviene de la voz nominal *epiyolloti*, la cual fue traducida desde el siglo XVI como "perla" y como tal fue empleada en varios textos de evangelización entre los que se encuentra la *Psalmodia christiana* de Sahagún. Maserá, por ejemplo, transcribe esta frase como "noepi holloczin", la normaliza como "noepiholloczin" y la traduce, con la colaboración de Johansson, como "mi luciérnaga o [corazoncito de mazorca (olote)]"; mientras que Frenk la interpretó como "corazoncito mío". Ambas versiones en Maserá, "Cinco textos...", p. 303, Cuadro 1 y nota a. Tello, por su parte y con la colaboración de Juan Manuel Lara Cárdenas, la transcribe como "Nocpitoloczin" y la traduce como "Noble señor" (*Tesoro de la música polifónica...*, pp. CXI-CXIII).

- "d" en vez de "t": "el llando crecida", "por que ñeins pena", y
- "r" en vez de "l": "mis prasedes".

Y en las vocales:

- alternancia en el uso de "o" / "u", como en: "Jesos de mi goraçon" y "miral to..."; y
- alternancia en el uso de "e" / "i": "... me bida".

Todas estas "alteraciones" son frecuentes en la escritura de préstamos léxicos tomados del castellano en documentos nahuas de los siglos XVI y XVII de distintas regiones del centro de México, y reflejan distintos procesos de sustitución derivados de la adopción de las convenciones ortográficas —no siempre sistemáticas— del castellano de principios del siglo XVI para la escritura del náhuatl, la ausencia de ciertos fonemas en el náhuatl que están presentes en el español (/d/, /b/, /g/, /r/, entre otros),<sup>49</sup> la variación en la realización de algunos fonemas en la propia lengua náhuatl (/o/ /u/), más la tendencia de algunos escribanos a la hipercorrección.<sup>50</sup>

Por su parte, la falta de concordancia en el género entre los sustantivos y los adjetivos, como en "llando crecida" y "niño hermosa", puede deberse tanto a la inexistencia de desinencias o sufijos de género en el náhuatl como a una licencia del poeta para forzar la rima, o a que el poeta adoptara del dialecto literario conocido como "habla de negros"

una serie de recursos con la intención de remarcar la "rusticidad" de esta "habla mestiza" pues, en el "habla de negros", también es común la falta de concordancia en el género y la preferencia por la utilización de sustantivos en su forma femenina singular.<sup>51</sup> Existen otros indicios en este sentido: ciertos rasgos que hasta el momento no han sido detectados en documentación en náhuatl de la época pero que son convencionales en los villancicos escritos en "habla de negros", como la sustitución de "r" por "l" para los verbos en infinitivo (como "dejal to" y "miral to").<sup>52</sup> Asimismo, algunos de los rasgos arriba enumerados son comunes tanto a las sustituciones fonético-ortográficas presentes en los documentos nahuas como al "habla de negros".<sup>53</sup> Lo cual no es de extrañar pues, tanto los documentos redactados por escribanos nahuas a partir del sistema ortográfico del español como los "villancicos de negros" compuestos por poetas españoles reflejan, cada cual a su manera, una gama muy amplia de fenómenos de interferencia e hibridación lingüística, resultado del contacto del español con otras lenguas no europeas en medio de una situación de colonización.<sup>54</sup>

### Ximoyolali siñola

La pieza con voces en náhuatl del "Cancionero de Gaspar Fernández" que más problemas ha presentado para su transcripción es la obra que comienza con el verso *Ximoyolali siñola*. Ésta se encuentra en los folios 99v y 100r (figs. 7a y 7b) y aparece dentro de un conjunto de cinco piezas para acom-

<sup>49</sup> Por ejemplo, como en el náhuatl las únicas consonantes sonoras son las nasales y la /l/, fue muy común la confusión ortográfica para préstamos del castellano en los que aparecieran los fonemas /k/ y /d/.

<sup>50</sup> Frances Karttunen y James Lockhart, "Phonology and Phonetics Reflected by the Orthography", en *Nahuatl in the Middle Years. Language Contact Phenomena in Texts of the Colonial Period*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 1-15. Por otra parte, la adición de una "n" final a la partícula interrogativa *tleica* (por qué), en *tleycan timochoquilia*, ha sido considerada como un error derivado de la inestabilidad y abundancia de las nasales en la escritura del náhuatl. No obstante, estimo que la forma *tleican* es bastante común en los documentos nahuas como para tenerla por un error o rasgo distintivo de este texto.

<sup>51</sup> Véase Swiadow, *op. cit.*, p. 82.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 83. Estas formas corresponden además a la figura poética del paralelismo morfosintáctico que en este caso se da entre los inicios de los dos primeros versos de la primera copla.

<sup>53</sup> En el presente caso el uso de "v" en vez de "l" (en "mis prasedes...") y la alternancia en el uso de "e" / "i" ("... me bida"): véase *ibidem*, *passim*.

<sup>54</sup> Un asunto sobre el que volveré más adelante.



Cuadro 3  
Ximoyolali siñola

Transcripción	Propuesta de normalización náhuatl-castellano	Traducción del náhuatl
"a 5... en indio" [f. 99v]	"a 5... en indio"	"a 5... en indio"
Ximoyolali siñola tlaticpan o quisa Dios bobre yegual bobre vos no gomo el gente española Aleloya	Ximoyollali siñola, tlaticpac on quisa Dios, pobre yehuatl, pobre vos, no como el gente española. Aleloya.	Alégrate Señora, a la tierra vino** Dios, pobre él, pobre vos, no como la gente española. Aleloya.
Castiltecatl Ziguapile boco denéis caridad bues no saldréis de ciudad quima quisas mocone	Caxtiltecatl cihuapille, poco tenéis caridad, pues no saldréis de ciudad, quema quizaz moconeuh.	Noble mujer castellana, tenéis poca caridad, pues no saldréis de ciudad, [y] si saldrá vuestro hijo.
Tonagua ximoyolali qui baylareis el midode gorrereis el malalode ypan mil quic sempoali	Tonahuac ximoyollali, que bailaréis el mitote, correreis el matalote, ypan mil quic cempohualli.	Alégrate con nosotros, que bailaréis el mitote, correreis el matalote,*** en el [...]****veinte.
Totlaquen tictiquitziqui [...]*	Totlaquen tictiquitziqueh y con Jesús y María, mochin timoyollalizqueh.	Nuestra ropa nos tejaremos, y con Jesús y María, todos nos alegraremos.

\* Espacio en blanco en el original (fig. 7a).

\*\* Del verbo intransitivo *quiza* (salir, manar).

\*\*\* Masera indica que en varias localidades del país se designa como *matalote* a un caballo muy viejo: Masera, "Cinco textos...", p. 304, Cuadro 2, nota h.

\*\*\*\* Ignoro por completo a qué palabra náhuatl o castellano-náhuatl puede corresponder la construcción "*mil quic*" que aparece en el texto. En mi opinión, se trata de una fecha. Masera, en cambio, la transcribe como "*misquic*" y por ende, considera que dé una referencia a la localidad nahua de *Mizquic*, véase *ibidem*, p. 304, Cuadro 2.

pañar la fiesta de la Inmaculada Concepción de 1611.<sup>55</sup> El "texto base" de esta obra es (fig. 8):

Ximoyolali siñola  
tlaticpan o quisa Dios  
bobre yegual bobre vos  
no gomo el gente española  
Aleloya

Castiltecatl Ziguapile  
boco denéis caridad  
bues no saldréis de ciudad  
quima quisas mocone

Tonagua ximoyolali  
qui baylareis el midode  
gorrereis el malalode  
ypan milquic sempoali

Totlaquen tictiquitziqui  
[...]  
y con Jesús y maria  
mochinti moyollalizqui<sup>56</sup>

Como en el caso de *Jesos de mi goraçon*, este texto sigue la estructura poética del villancico

<sup>56</sup> Nótese que la última copla carece del segundo verso pues en el lugar que le correspondía se dejó en el original un espacio en blanco (fig. 7a). La traducción y normalización del texto puede consultarse en el cuadro 3.

<sup>55</sup> Esta sección comprende de los folios 96v-97r a los folios 103v-100.

pues está compuesto de cuatro cuartetos octosílabos con rima abrazada consonante, el primero de ellos corresponde al estribillo y los tres restantes a las coplas. Según la partitura, este texto debía interpretarse de la siguiente manera:<sup>57</sup>

Cabeza  
Ximoyolali siñola 8 A  
tlaticpan o quisa Dios 8 B

estribillo: *bobre yegual bobre vos* 8 B  
*no gomo el gente española* 8 A  
*Aleloya*

Copla 1: Castiltecatl Ziguapile 8 c  
boco denéis caridad 8 d  
bues no saldréis de ciudad 8 d  
quima quisas mocone 8 c

estribillo: *bobre yegual bobre vos* 8 B  
*no gomo el gente española* 8 A  
*Aleloya*

puente: Ximoyolali siñola 8 A  
tlaticpan o quisa Dios 8 B

Copla 2: Tonagua ximoyolali 8 e  
qui baylareis el midode 8 f  
gorrereis el malalode 8 f  
ypan milquic sempoali 8 e

estribillo: *bobre yegual bobre vos* 8 B  
*no gomo el gente española* 8 A  
*Aleloya*

puente: Ximoyolali siñola 8 A  
tlaticpan o quisa Dios 8 B

Copla 3: Totlaquen tictiquitziqui 8 g  
[...] 8 h  
y con Jesús y maria 8 h  
mochin timoyollalizqui 8 g

estribillo: *bobre yegual bobre vos* 8 B  
*no gomo el gente española* 8 A  
*Aleloya*

El texto contiene exhortaciones a María para que se alegre y participe de regocijos como el "mitote" y las carreras de caballos ("matalote"),<sup>58</sup> además de alusiones a la riqueza y falta de caridad de los españoles.

Esta obra lleva en su encabezado la frase "en indio", pero aquí esta denominación no parece concordar con el contenido del texto el cual, como en *Jesos de mi goraçon*, se encuentra en esa peculiar alternancia de náhuatl con "habla mestiza". En este caso, las palabras, frases y oraciones en náhuatl insertas son:

- "*Ximoyolali siñola*", primer verso de la cabeza;
- "*tlaticpan o quisa Dios*", segundo verso de la cabeza;
- "bobre yegual bobre vos", tercer verso de la cabeza;
- "*Castiltecatl Ziguapile*", primer verso de la primera copla;
- "*quima quisas mocone*", cuarto verso de la primera copla;
- "*Tonagua ximoyolali*", primer verso de la segunda copla;
- "*ypan milquic sempoali*", cuarto verso de la segunda copla;
- "*Totlaquen tictiquitziqui*", primer verso de la tercera copla;
- "*mochin timoyollalizqui*", cuarto verso de la tercera copla.

<sup>57</sup> Véase la colaboración de Drew Edward Davies en este volumen y, en especial, su transcripción.

<sup>58</sup> Masera, "Cinco textos...", p. 304.



Ximoyolali siñola



Fig. 7a. "Cancionero de Gaspar Fernández", *Ximoyolali siñola*, f. 99v, AHAHO. Foto: Berenice Alcántara.



Fig. 7b. "Cancionero de Gaspar Fernández", *Ximoyolali siñola*, f. 100r, AHAHO. Foto: Berenice Alcántara.



Fig. 8. "Cancionero de Gaspar Fernández", f. 58v, detalle, "texto base", *Ximoyolali siñola*, AHAHO. Foto: Berenice Alcántara.

En estos textos en náhuatl, la única peculiaridad ortográfica de importancia es el empleo sistemático de "gua" para la representación de la secuencia /wa/, como ocurre en *yegual* (*yehuatl*), *ziguapile* (*cihuapille*) y *tonagua* (*tonahuac*), ya que, por lo general, en los documentos nahuas, aparece bajo las formas de "hua", "oa", "ua" y "va".

No obstante, en cuanto al léxico, este villancico destaca por ser una de las primeras fuentes escritas en las que aparece la voz "señora" como un préstamo incorporado al náhuatl bajo la forma de "siñola" o "xiñola".<sup>59</sup> Dicho vocablo alterna en este texto con *cihuapilli* (mujer noble), la palabra que más se usó en el siglo XVI como traducción de la voz castellana "señora".

<sup>59</sup> En la actualidad, la voz *siñola* / *xiñola* alude, en muchas variantes de náhuatl, a una "mujer mestiza".

El texto en "mestizo", por su parte, presenta algunas de las sustituciones fonético-ortográficas ya revisadas en el ejemplo anterior y comunes a los documentos escritos en náhuatl:

- uso de "g" en vez de "c": "no gomo el gente española", "gorrereis el madalode";
- "d" en vez de "t": "boco deneis caridad", "midode"<sup>60</sup> y "madalode";
- alternancia en el uso de "o" / "u": "y con Jesus y María", y
- alternancia en el uso de "e" / "i": "qui baylareis",<sup>61</sup> más el

<sup>60</sup> En este caso, el empleo de esta ortografía para una voz que procede del náhuatl como *mitote* (del verbo reflexivo *m-ihotia*, "bailar") parece tratarse de un fenómeno de hipercorrección.

<sup>61</sup> Masera, siguiendo a Johansson, sugiere que este "qui" corresponde al prefijo náhuatl de objeto de tercera persona del singular *qui-*. Tal lectura, a pesar de no tener una

- empleo de "b" en vez de "p" ("bobre yegual bobre vos" y "boco deneis caridad"), no identificado por Karttunen y Lockhart en manuscritos en náhuatl del periodo virreinal y, al parecer, tampoco propio del "habla de negros".<sup>62</sup>

Tios mio mi goraçon	8	a
mopampa nipaqui negual	8	b
amo xichoca abiçion	8	a
qui llloraréis el macegual	8	b

El poema, de nuevo una súplica a Cristo para que no sufra por el pecado humano, es definido en el encabezado como un texto "en mestizo" y en él vuelven a aparecer los mismos fenómenos de cambio de códigos y sustitución fonético-ortográfica que ya han sido revisados.

Inserción de palabras, frases y/u oraciones en náhuatl:

- "mopampa nipaqui negual", segundo verso;
- "amo xichoca abiçion", tercer verso;
- "qui llloraréis el macegual", cuarto verso.<sup>65</sup>

Como en los ejemplos anteriores, la secuencia /wa/ es escrita "gua" (*negual*, *macegual*), y se da la sustitución de la "c" por "g" (*goraçon*), "f" por "b" (*abission*) y "d" por "t" (*Tios*).

Cuadro 4  
*Tio mio mi goraçon*

Transcripción	Propuesta de normalización náhuatl-castellano	Traducción del náhuatl
"en mestizo a 4" [f. 102r]	"en mestizo a 4"	"en mestizo a 4"
Tios mio mi goraçon mopampa nipaqui* negual amo xichoca abiçion qui** llloraréis el macegual	Dios mio, mi corazón. mopampa nipaqui nehuatl, amo xichoca afición, que llloraréis el macehual.	Dios mio, mi corazón, por tu causa me alegre yo, no llores [mi] afición, que harás lllorar al macehual.

\* De las cinco veces que se repite este texto en el original, sólo una vez aparece escrita esta palabra en su forma correcta de *paqui* (f. 101v, 2ª línea), mientras que el resto de las veces lo hace como *pachi*: Quizá se deba a un error del copista.

\*\* En las distintas repeticiones del texto, en el original, este "qui" aparece tres veces como "qui", una como "que" y una más resulta ilegible.

lógica aparente dentro del sentido del texto, también podría ser válida: Masera, "Cinco textos...", p. 302.

<sup>62</sup> Cfr. Karttunen y Lockhart, *op. cit.*, y Swiadow, *op. cit.*

<sup>63</sup> Véase la colaboración de Drew Edward Davies en el presente volumen así como su transcripción.

<sup>64</sup> Tello, *Archivo...*, p. 54.

<sup>65</sup> El "qui" con el que inicia este verso ha sido interpretado por Johansson y Masera como el prefijo náhuatl de objeto de tercera persona del singular *qui* (lo) y, por lo tanto, como una posible duplicación del objeto directo debido a la interferencia del náhuatl. No obstante, debe mencionarse que también puede tratarse simplemente de la conjunción "que" del español, pues en el manuscrito, en las distintas repeticiones del texto, unas veces aparece escrito como "qui" y otras como "que" (véanse figs. 9a y 9b y la transcripción correspondiente); Masera, "Cinco textos...", p. 302.





Con excepción de los dos *Xicochi*, el resto de los textos con voces en náhuatl del “Cancionero de Gaspar Fernández” intenta representar el tipo de habla de los nahuas *macheuales* (es decir, los que no eran nobles o principales ni podían acceder a una educación letrada) que habitaban en contextos urbanos, en constante contacto con el castellano y que iban apropiándose de esta lengua de un modo un tanto “deficiente”. Esta habla “mestiza e india” se caracteriza por la alternancia de códigos lingüísticos entre un náhuatl que ha incorporado préstamos del castellano y un castellano que se ha visto modificado en su pronunciación por interferencia del náhuatl.<sup>66</sup> En las obras del “Cancionero” encontramos, ligados a esta habla, una serie de rasgos de distinta naturaleza: unos tienen que ver con elecciones ortográficas propias del autor o copista de estas piezas; otros poseen vínculos con fenómenos de sustitución fonético-ortográficos presentes en diversos ambientes de escritura nahua; algunos más parecen proceder de la necesidad del autor por mantener patrones estables de metro y rima; otros tantos dan la impresión de haber sido creados, también por el poeta autor de estos textos, a partir de algunos de los recursos propios del dialecto literario conocido como “habla de negros”.

Al ser estos textos tan breves y al ser las únicas fuentes escritas de este periodo (al menos hasta donde tengo noticias) en las que se intentó reproducir o reinventar esta lengua “mestiza e india”, es poco lo que puede afirmarse con certeza acerca del grado de referencialidad que guarda esta habla con la realidad plurilingüe de la Puebla de los Ángeles de principios del siglo xvii pues, aun en los casos en que rasgos presentes en estos textos también le son comunes a documentos escritos en náhuatl, debe señalarse que el marco de comparación no es

<sup>66</sup> Cabe señalar que “los préstamos o voces extranjeras suelen adaptarse al sistema fonológico de las lenguas receptoras utilizando sonidos equivalentes a la lengua prestataria desde el punto de vista de la percepción acústica”: Parodi y Dakin, *op. cit.*, p. 293.

del todo válido ya que no se trata de fuentes equivalentes. Los textos del “Cancionero” son poemas, armados de acuerdo con los cánones de la tradición hispánica, de los cuales se afirma que están en un habla “mestiza”; mientras que, los documentos en náhuatl revisados, son textos que provienen de distintas regiones y temporalidades, que fueron elaborados por escribanos entrenados en la escritura del náhuatl, que respondían en mayor o menor medida a las convenciones de géneros discursivos preestablecidos (como las cartas, las peticiones, los testamentos, los catecismos, etc.), que tenían distintos objetivos comunicativos, en los que el castellano hablado por los nahuas sólo se manifiesta a través de préstamos léxicos que, al paso de las décadas, se fueron volviendo más abundantes.<sup>67</sup> Por todo ello, conviene tener en mente que no hay uno sólo de estos documentos en los que aparecen todos y cada uno de los rasgos notados en el habla “mestiza e india” del “Cancionero de Gaspar Fernández”.<sup>68</sup>

La unión de varias coronas europeas, la conquista del reino nazarí de Granada, y la Carrera de Indias —que llevaría a Portugal a circunnavegar África y a España a toparse con América— sentaron las bases para una colosal empresa de expan-

<sup>67</sup> Cfr. el corpus documental analizado por Karttunen y Lockhart en *Nahuatl in the Middle Years* y el estudiado por Brigida von Mentz en “Cambio social y cambio lingüístico. El náhuatl cotidiano, el de ‘doctrina’ y el de ‘escribanía’ en Cuauhnahuac entre 1540 y 1671”, en Karen Dakin, Mercedes Montes de Oca y Claudia Parodi (coords.), *Visiones del encuentro de dos mundos en América: lengua, cultura, traducción y transculturación*, México, UNAM-IFEL/Universidad de California en Los Ángeles, 2009, pp. 111-145.

<sup>68</sup> Sin duda, los textos más cercanos a estos villancicos que podrían ser objeto de comparación son las oraciones populares compuestas por aquellos nahuas que fungieron como sacristanes, fiscales y rezanderos en las iglesias de los pueblos de indios y en las que, al parecer, era común la alternancia de códigos entre el náhuatl, el español y el latín. Sin embargo, estas oraciones, de las que se tiene noticia por algunos archivos de fiscales, no han sido publicadas ni estudiadas hasta la fecha. Agradezco a la maestra Lidia E. Gómez el haberme puesto al tanto sobre la existencia de estas fuentes en la zona de Tlaxcala.

sión que se caracterizó por la incorporación forzada de un sinnúmero de pueblos a la jurisdicción de algunas pocas coronas europeas, la difusión de valores homogeneizadores que se consideraban como los únicos válidos (los del catolicismo español, por ejemplo) y la circulación de personas y bienes materiales y culturales de diferentes orígenes por las “cuatro partes del mundo”.<sup>69</sup> Así, los regímenes ibéricos del siglo xvi tuvieron como una de sus principales cualidades y retos la administración de poblaciones que eran lingüística y culturalmente muy diversas, a las cuales se les tenía que inculcar un cuerpo de nociones y prácticas político-religiosas común que posibilitara y legitimara su sometimiento, pero sin intentar demasiado contra su diversidad. Uno de los modos que hallaron para lidiar con todas estas diferencias fue, precisamente, la acentuación de un sistema estamental que ya existía en Europa y que permitía ubicar a cada persona en un estamento y corporación distintos, en función de su origen étnico y lo rancio de su catolicismo, garantizando un acceso también desigual a los derechos y obligaciones que regulaba el Estado. Así, en todos los rincones de ese mundo ibérico, las poblaciones quedaron divididas entre cristianos viejos, cristianos nuevos (entre los que se encontraban por igual los sefardíes y moros conversos, los gitanos y las poblaciones nativas de América y Filipinas), que se hallaban subordinados a los primeros, y esclavos, en su mayoría de origen africano, quienes a pesar de recibir también el bautismo fueron reducidos a la condición de mercancías.

Estos hombres y mujeres “de varios estados y varios pareceres, diferentes en lenguas y naciones”, como lo dijera Bernardo de Balbuena,<sup>70</sup> entraban en interacción sobre todo en las principales ciudades donde se asentaban los poderes del rey y de la

<sup>69</sup> Véase Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México, FCE, 2010.

<sup>70</sup> Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, México, UNAM, 2008, pp. 7-8.

Iglesia pues allí, lo mismo en Sevilla que en México o en Puebla, la ciudad atraía y concentraba a personas de todos los orígenes étnicos y lingüísticos y de todos los estamentos.<sup>71</sup> Estas personas se hallaban acostumbradas a la presencia constante de ese “otro” diverso, y solían adoptar, de distintas maneras y por distintas razones, parte de los repertorios del “otro”. Entre ellas fueron surgiendo un sinnúmero de fenómenos de mezcla que resultaban tan atrayentes como inquietantes.

Y puedo con verdad afirmar, que la [lengua] mexicana no es menos galana y curiosa que la latina, y aun pienso que más artizada en composición y derivación de vocablos, y en metáforas, cuya inteligencia y uso se ha perdido, y aun el común hablar se va de cada día más corrompiendo. Porque los españoles comúnmente la hablamos como los negros y otros extranjeros bozales hablan la nuestra. Y de nuestro modo de hablar toman los mismos indios, y olvidan el que usaron sus padres y abuelos y antepasados. Y lo mismo pasa por acá de nuestra lengua española, que la tenemos medio corrupta con vocablos que a los nuestros se les pegaron en las islas cuando se conquistaron, y otros que acá se han tomado de la lengua mexicana. Y así podemos decir, que de lenguas y costumbres y personas de diversas naciones, se ha hecho en esta tierra una mixtura o quimera, que no ha sido pequeño impedimento para la buena cristiandad de esta nueva gente. Remediélo Dios como puede.<sup>72</sup>

En los albores del siglo xvii, fray Gerónimo de Mendieta se dolía, de esta forma, de las mezclas en los idiomas y en las costumbres propias de estas so-

<sup>71</sup> Serge Gruzinski, “Un tocotín mestizo de español y mexicano...” *Mestizajes barrocos en la ciudad de México*, en *Los caminos del mestizaje*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condomex, 1996, pp. 39-61.

<sup>72</sup> Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesialística indiana*, México, Conaculta, 1997, t. II, p. 240.





ciudades pluriculturales y multilingües. Para Mendieta, las mezclas eran un mal que sólo podía producir engendros o “quimeras” cuyo único resultado era la degradación. Estas palabras de Mendieta no hacen sino testimoniar la tensión generada por un sistema que pretendía homologar a sus poblaciones sin disolver sus diferencias y que generaba espacios para la interacción e interpenetración de lo culturalmente diverso sin legitimar las mezclas, o por lo menos no todas las mezclas.

La composición de villancicos con textos en lenguas vernáculas y en dialectos “rústicos”, como género paralitúrgico integrado a los usos rituales de las catedrales y otros establecimientos religiosos que contaban con una capilla musical, se halla ligada íntimamente a los procesos históricos descritos pues, al mismo tiempo que las lenguas romances nacionales (como el castellano) se afirmaban como idiomas cultos y lenguas francas, la emergencia creciente de ámbitos de convivencia pluricultural llevó, primero en el teatro y más tarde en la música, a la composición de obras en las que se recreaban las idiosincrasias y los tipos de habla propios de los grupos y pueblos subalternos con la intención, precisamente, de poner énfasis en su “rusticidad”, es decir, su “rudeza” innata y su incapacidad para apropiarse adecuadamente de los patrimonios de la alta cultura (o sea, para hablar correcto castellano). En las comedias de enredos, por ejemplo, era usual que las confusiones medulares de la trama se debieran a esos personajes secundarios de origen rústico cuyo modo de hablar no se comprendía bien.<sup>73</sup>

Cuando los poemas en dialectos “rústicos” pasaron del teatro a la música polifónica, estos tipos de habla ya se habían consolidado como formas estilizadas de representación de la “otredad” que

respondían a los cánones de la alta cultura y que se sostenían por sí mismas (es decir, por los elementos léxicos y fonéticos que les eran característicos) pues ya no necesitaban estar acompañadas de elementos escénicos para que se identificara el estereotipo del cual daban cuenta.<sup>74</sup> De esta forma, entre mediados del siglo XVI y mediados del XVII, las composiciones polifónicas con textos en dialectos “rústicos” se expandieron por todos los territorios ibéricos, adaptándose a formas poéticas y estructuras musicales diversas (que en las fuentes se nombran indistintamente como “chanzonetas”, “motetes” y “villancicos”),<sup>75</sup> y adoptando nuevos tipos de habla que eran contruidos por los poetas a partir de los usos lingüísticos de los grupos humanos que habitaban en diferentes regiones.

Estos villancicos con textos en dialectos “rústicos”, y en particular los conocidos como “villancicos de negros”, servían así para integrar una parte de la efervescente realidad pluricultural —propia de los territorios ibéricos— a los repertorios artísticos y a los usos rituales de las elites europeas, una vez que dicha diversidad había sido limpiada de aquellos elementos que pudieran ir en contra del buen gusto y de los mensajes que al poder le interesaba difundir. No debe olvidarse que en estos villancicos los otros subalternos son representados como criaturas infantiles que, a pesar de su profunda devoción por Cristo y la Virgen, son incapaces no sólo de hablar con propiedad sino de comprender a cabalidad los misterios del cristianismo y por lo tanto de prescindir de la “tutela” de los europeos.<sup>76</sup>

Los villancicos del “Cancionero de Gaspar Fernández” con textos que tienen voces en náhuatl sostienen estrechos vínculos con los “villancicos

de negros”, en especial con los que se encuentran dentro de este mismo manuscrito, pues ambos parecen hallarse en el justo medio entre la representación estereotipada del otro y el reflejo de una realidad urbana en la que la mezcla de las lenguas y las costumbres era cosa de todos los días.

Las exploraciones portuguesas en África y el consecuente inicio de la trata de esclavos desde ese continente llevó, primero a Europa y luego a América, un contingente cada vez más numeroso de hombres y mujeres de origen africano extraídos de sus núcleos culturales originales; hombres y mujeres cuyos modos de hablar y costumbres “jocosas” comenzaron a ser representadas en el teatro y, más tarde, en los villancicos de corte paralitúrgico. El “habla de negros”, como dialecto literario, se construyó a partir de la suma de varios elementos:

- la incorporación de léxico procedente de las lenguas bantúes alusivo a cantos, danzas e instrumentos musicales (como *cumbé*, *gurumbé*) cuyo significado, en ocasiones, sí llegó a ser conocido y manipulado por algunos de los muchos poetas que cultivaron el género;
- la inclusión de topónimos y gentilicios africanos o africanizantes (*Congo*, *Angola*, *Timbuktu*);
- una pronunciación deformada del castellano cuyos rasgos fonéticos procedían de algunas lenguas africanas, del contacto que tuvieron los esclavos de las primeras generaciones con el portugués y el español andaluz, y de otros dialectos literarios, como el sayagués o el habla de los moros, más
- las variaciones y juegos de palabras inventados por cada poeta.<sup>77</sup>

Entre finales del siglo XVI y mediados del siglo XVIII se compusieron “villancicos de negros” para los *mañines* de las festividades principales, parte integral del ritual sonoro de las catedrales y de otros recintos religiosos en los territorios ibéricos.<sup>78</sup> Sobre estos villancicos se ha dicho que son un reflejo, lingüístico y musical, de esa omnipresente realidad “negra”,<sup>79</sup> que son un género artístico cultivado sólo por las elites que difundían estereotipos simplificados y discriminadores sobre el “otro”,<sup>80</sup> y que, a pesar de ser estereotipos, guardaban cierto grado de referencialidad con las realidades sociales en las que se hallaban insertos pues de ello dependía que continuaran produciendo el efecto que con ellos se esperaba.<sup>81</sup> Esta última posición, la de Margit Frenk, parece ser la más acertada para acercarse a los villancicos con textos en “habla de negros” y con voces en náhuatl del “Cancionero de Gaspar Fernández”, composiciones que, por proceder de una época temprana —cuando aún no se habían consolidado del todo estos géneros— parecen abreviar mucho más de la realidad social que las circundaba.

*plimo, neglo*) y de *d* por *r* (*uru* ‘todos’; *eso rigor re repente* quiere decir ‘eso digo de repente’ [...]); el yeísmo generalizado; la simplificación de núcleos consonánticos (*Fansiquiuiya*, por ‘Francisquillo’, *essá, sa*, por ‘esta’); la metátesis en esos grupos (*ploque, Plotugal, prui* ‘por’); la reducción de diptongos. [...] los cambios de género y número: femenino por masculino, singular por plural y la pérdida de desinencias en los verbos. Además hay frecuentes aféresis (*higlia* por ‘alegría’, *panta* por ‘espanta’, *turmenta* por ‘instrumentos’); hay algunos cambios vocálicos (*nigliya, mi* por ‘me’, *pur* ‘por’, *ruriya* ‘rodilla’); hay vocales pargólicas (*Dioso* por ‘Dios’, *sialo* ‘señor’); hay nasalizaciones (*min* por ‘me’, *jurán* por ‘juro a’, etc.’; Margit Frenk, “Villancicos de negro en el siglo XVII novohispano”, en Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (eds.), *El folclor literario en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 45-54.

<sup>74</sup> Aún no se ha podido determinar si se interpretaban mientras los responsorios eran rezados en voz baja por el coro de canónigos o si una vez concluido el canto del responsorio seguía el de un villancico.

<sup>75</sup> Stevenson, “The Afro-American...”

<sup>76</sup> Gruzinski, “Un tocotin mestizo...”, y Davies, “Indexing Africa...”

<sup>81</sup> Frenk, “Villancicos de negro...”, y “El Cancionero...”

<sup>73</sup> Si bien, como señala el mismo Swiadon, estos personajes no sólo parodiaban las hablas defectuosas sino que satirizaban también el habla culta y su estatuto autoritario: Swiadon, *op. cit.*, p. 69. Véase también, del mismo autor, “África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII”, en Mariana Masera (coord.), *La otra Nueva España...*, pp. 40-52.

<sup>74</sup> Swiadon, “Los villancicos de negro...”, *passim*.

<sup>75</sup> Véase Pope, *op. cit.*, *passim*, y Knighton y Torrente, *op. cit.*, pp. 1-14.

<sup>76</sup> Cfr. Gruzinski, “Un tocotin mestizo...”, y Drew Edward Davies, “Indexing Africa in Christmas Season Villancicos”, ponencia inédita presentada en el coloquio de la American Musicological Society, Filadelfia, 2009.



En el caso de las obras con textos en náhuatl de este “Cancionero” (con excepción de los *Xicochi*), debe subrayarse que son el primer ejemplo que testimonia el intento por crear un tipo de habla, equivalente al sayagués y al “habla de negros”, para representar a los nahuas y los mestizos de los núcleos urbanos del centro de México. Un habla “mestiza e india” que, al igual que el “habla de negros”, fue armada a partir de elementos extraídos de una realidad plurilingüe (como el cambio de códigos y ciertas sustituciones fonético-ortográficas), más otros rasgos tomados de dialectos literarios además de los cambios introducidos por cada poeta.<sup>82</sup>

Queda por explorar un asunto de gran importancia para entender de mejor manera los vínculos que sostenían estas obras con las realidades sociales de las que formaban parte, y éste es el de las influencias que existían entre las prácticas propias del ritual sonoro de las catedrales y los cantos y las músicas cultivadas por otros grupos sociales en espacios urbanos a veces contiguos a las catedrales mismas y entre las que parece haber habido un alto grado de interpenetración pues, mientras Gaspar

Fernández y el o los poetas (españoles o nahuas) que con él colaboraron componían estas piezas en “mestizo y indio”, los propios nahuas se daban a la composición de música polifónica con textos en su lengua<sup>83</sup> a la vez que cantaban y bailaban traducciones en náhuatl de textos litúrgicos pero de acuerdo con los usos de su antigua tradición,<sup>84</sup> o interpretaban danzas “indias” acompañadas de villancicos polifónicos en náhuatl en metro y rima castellana.

[...] salio a recibir las Sanctas Reliquias un bayle de naturales indios niños, muy bien adereçados a su modo y habito, con mucho ornato y plumeria, los quales eran musicos; y assi el son del bayle era en canto de organo concertado con quatro vozez diferentes que hazian consonancia al modo español, y juntamente con las voces sonavan flautas y el instrumento propio de ellos con que de ordinario tañen en sus bayles (a que llaman Tepoztli) de suerte que sonando todos a una, resultava una muy buena consonancia. La letra que cantavan, aunque en su lengua, yva en medida y consonancia castellana, en alabança de todos los sanctos [...]<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Debe subrayarse este carácter único de las piezas con textos en náhuatl del “Cancionero de Gaspar Fernández”, pues otros villancicos en “mestizo”, o mezcla de “español y mexicano” como los de Sor Juana, compuestos en el último tercio del siglo xvii, no presentan los mismos rasgos que las obras aquí revisadas. En el caso de Sor Juana, el habla “mestiza” se caracteriza por la incorporación de mexicanismos y palabras en náhuatl, la alternancia entre “o” y “u”, la falta de concordancia en género y el uso de “lo” como duplicación del objeto directo; véase al respecto Luis Leal, “El tocotín mestizo de Sor Juana”, *Ábside*, México, núm. 18-1, 1954, pp. 51-64.

<sup>83</sup> Como las piezas *Santa Mariae y Dios itlazonantziné* conservadas en el “Códice Valdés”.

<sup>84</sup> Véase Solange Alberro, “Bailes y mitotes coloniales como producto y factor sincrético”, en Alessandro Lupo y Alfredo López Austin, *La cultura plural*, México, UNAM/Universidad di Roma La Sapienza, 1998, p. 119-137, y Benenice Alcántara Rojas, “El canto-baile nahua del siglo xvi: espacio de evangelización y subversión”, en Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias y Manuel Sorroche (eds.), *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas/Grupo de Investigación Andalucía-América/UNAM-Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010 pp. 377-393.

<sup>85</sup> Recepción de las reliquias que el papa Gregorio XIII envió a México de acuerdo con el testimonio de un padre jesuita: *Carta del padre Pedro de Morales*, Beatriz Mariscal Hay (ed.), México, Colmex, 2000, pp. 32-33.

*Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*  
editado por el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas  
de la UNAM se terminó de imprimir el 26 de julio de 2016, en Impresos Vacha, S.A. de C.V.  
(Juan Hernández y Dávalos 47, Algarín, 06880, México), en offset, Bond blanco de 120g.  
La tipografía y la diagramación son de Teresa Peyret y Carlos Orenda, en Minion Pro en 9,  
9.5, 10.5 y 16 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Itzel Rodríguez González.  
El tiraje consta de 500 ejemplares.

