

# CANCIONES TRADICIONALES, ENIGMAS, Y CANCIONES DE BRUJAS EN UN MANUSCRITO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVII

Mariana Masera

*Universidad Nacional Autónoma de México*

La evangelización de los indígenas fue la principal preocupación de los primeros misioneros llegados a Nueva España. Entre los métodos más efectivos para lograr convertirlos a la religión se destacaron la educación y la música. La primera permitía dar a conocer el español y la doctrina, en tanto que la segunda lograba mantener el interés en las anteriores.

Los textos utilizados para el canto eran sencillos, generalmente, villancicos a lo divino tomados de conocidos autores españoles, y villancicos profanos que se divinizaban aquí mismo. Los primeros son los que nos interesa estudiar aquí, por el número de ellos que se han encontrado y porque nos permite indagar sobre la recepción de éstos en el heterogéneo público novohispano. Mientras que, en España, el público reconocería el subtexto popular y lo sentiría como propio, aún no se puede saber qué tan populares fueron estas composiciones en la Nueva España.

En este artículo estudio la presencia de textos seculares profanos populares vueltos a lo divino en un cancionero del siglo XVII de Gaspar Fernández, un portugués, durante su estancia como maestro de capilla en Puebla.

## *1- Del siglo XVI al XVII*

Entre los primeros religiosos que llegan a México en 1523, dos años después de la conquista de Tenochtitlan, se halla el franciscano Pedro de Gante, pariente de Carlos V, quien fue el primero en proponer a la música como el método más eficaz para la evangelización de los indígenas, en específico, a través del canto en la liturgia y en las representaciones que se asociaban a ella. Para llevar a cabo su tarea, Gante funda la escuela llamada Santa Cruz de Tlatelolco.

Ésta fue la primera y única escuela de educación superior para los indígenas que existió en Nueva España. Su período de funcionamiento fue muy corto, ya que para el fin

del siglo XVI había cerrado las puertas. En posteriores siglos se intenta reabrir, pero con otras características, ya no como enseñanza superior sino de primeras letras y con muy poco éxito. De acuerdo con Gómez Canedo:

La originalidad de Tlatelolco reside en que, mientras en otros centros de índole más o menos parecida algunos alumnos particularmente brillante podían ser admitidos al estudio de la Gramática, en Taltelolco se comenzaba por esta enseñanza. A todos sus alumnos se les consideraba capaces de recibirla, y aun de seguir estudios superiores de filosofía, teología y hasta medicina. Los franciscanos intentaron llevar esta institución a otras partes de la Nueva España y al resto de América. Parece que no llegaron a convertir realidad el proyecto de establecer un colegio semejante en Mérida (Yucatán) pero sí lo consiguieron en Quito, con la ayuda precisamente del virrey Mendoza, que había pasado al gobierno de Perú<sup>1</sup>.

Además a aquellos especialmente dotados se les enseñaba a cantar para prepararlos como cantores de las iglesias. El éxito fue tal, que en poco tiempo existía un gran número de cantores; sin embargo, la carencia de dinero para mantenerlos hacía imposible su estancia<sup>2</sup>. La multitud de indígenas que cantaban se puede apreciar en el comentario de Sánchez Aguilar en el siglo XVI:

En cada pueblo hay escuela de niños y mozos sacristanes, que leen y escriben y cantores que cantan y offician las misas en canto de órgano y llano, con flautas, chirimías, sacabuches, cornetas y ministriles, clarines, y trompetas, y órganos que saben tocar<sup>3</sup>.

Asimismo, el encuentro entre la cultura peninsular y la indígena de México produce un nuevo estilo de teatro llamado “de evangelización”, que era representado en lengua náhuatl. Éste ha sido considerado como el “primer fruto estético de la interpenetración cultural independientemente del contenido religioso e ideológico”<sup>4</sup>.

El interés por erradicar las religiones prehispánicas llevó a suponer a los misioneros que “el mejor medio para atraer y retener a los indios en la iglesia, y hacerles gustosa una práctica religiosa regular, era la celebración del culto divino con el mayor esplendor posible”<sup>5</sup>. Tampoco se puede soslayar el hecho de que los primeros misioneros

<sup>1</sup> Lino Gómez Canedo, *La educación de los marginados durante la época colonial. Escuela y colegios para indios y mestizos en la Nueva España* (México: Porrúa, 1982) p. xx.

<sup>2</sup> La precaria situación financiera de los misioneros se observa en el siguiente comentario: “Tienen los religiosos un indio maestro en cada convento, que enseña a leer, escribir y contar y tañer a todos los muchachos que se quieren enseñar, y ansí son ya muchos diestros en el canto y la música, y vase cada indio, como los religiosos no tiene que dalles ni pagarles. Si V. M. fuese servido de mandar a que los cantores que sustentan estos coros de nuestros conventos, pues es para gloria de Nuestro Señor y atraen mucho a los demás fieles, mandase a dar alguna cosa, como diez pesos a cada cantor en un año, sería gran servicio a Nuestro Señor” (Código Franciscano, de. Chávez Hayhoe, p. 153 *apud* Lino Gómez Canedo, *La educación de los marginados*, p. 25).

<sup>3</sup> *Informe contra Idolorum cultores*, p. 99 *apud* Lino Gómez Canedo, *La educación de los marginados*, p. 26.

<sup>4</sup> *Teatro mexicano: historia y dramaturgia. II Teatro de evangelización en náhuatl*, int. Armando Partida (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992) p. 26.

<sup>5</sup> Y la cita continúa “Por otra parte, en la época anterior a la Conquista las fiestas eran continuas, brillantísimas y largas: había, por ello mismo, necesidad de reemplazarla por algo análogo. Dos razones movían a hacerlo: primera, que el cotejo de la antigua religión con la nueva no fuera desfavorable a ésta, sino que en la nueva hallaran también fuente de regocijo y bellos espectáculos, y segunda, que no sucediera que los indios, privados de la antigua pompa religiosa, sin nada que la sustituyera, se vieran tentados a resucitar en secreto sus antiguas fiestas, o al menos, entregarse a una ociosidad nociva”, Robert

pertenecían a la orden franciscana, lo que explicaría su inclinación a convertir a los indígenas a través de la música<sup>6</sup>.

En los primeros 50 años (de la conquista hasta la década de los setenta) fueron comunes las representaciones religiosas en náhuatl en las que se introducían géneros populares peninsulares como el villancico. Un ejemplo de ello es el texto cantado al final del auto *La caída de Nuestros Padres*, que se festejara en Tlaxcala en 1538<sup>7</sup>.

En una segunda etapa existen también testimonios escritos de las manifestaciones teatrales, sin embargo la lengua en la que se ejecutaba era el español, como la estrofa incluida en la danza final del “Desposorio Espiritual entre el Pastor Pedro (el Arzobispo Moya de Contreras) y la Iglesia Mejicana” (1574), que se considera como “la primera producción teatral de ingenio criollo” en el Nuevo Mundo por Rojas Garcidueñas<sup>8</sup>:

Pues Menga tiene tal gala  
y su Esposo gracias mil  
¡Viva la bella Zagala  
para zagal tan gentil!

La procedencia peninsular del precedente cantar es indudable si se lo compara con la versión profana que aparece en el Cancionero Sevillano (f. 272):

Soy hermosa y agraciada,  
tengo gracias más de mil,  
llámanme Gira Giralda  
hija de Giraldo Gil<sup>9</sup>.

Sin embargo, esta segunda etapa cuenta con un interesante repertorio del poeta Fernán González de Eslava, quien utiliza de modo recurrente las expresiones populares peninsulares vueltas a lo divino tanto en las obras teatrales como en la poesía<sup>10</sup>. Estamos

Ricard, *La conquista espiritual de México* (1a. en Jus- Editorial Polis; México: Fondo de Cultura Económica 1995) pp. 272-73.

<sup>6</sup> Conuerdo con la opinión de José María Aguirre, quien afirma que “No sería sorprendente que hubieran sido estos *juglares de Dios* los primeros contrafactistas, y lógico parece que para realizar su obra echaran mano de composiciones gustadas por la gente llana a que ellos, en principio, se dirigían, es decir la poesía de juglares profanos”, en *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional* (Toledo: Diputación Provincial, 1965) p. 47.

<sup>7</sup> El villancico queda registrado en el relato de un fraile anónimo recopilado por Fray Toribio de Benavente (Motolinía), donde se narran las fiestas de la Encarnación, en Tlaxcala, 1538, donde describe el *Auto de la caída de Adán y Eva*. Primer registro de un villancico cantado en América: “¿Para qué comió / la primer casada / para qué comió / la fruta vedada? / La primer casada, / ella y su marido / a Dios han traído / en pobre posada, / por haber comido / la fruta vedada”, Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España* (México: Porrúa, 1969) p 67. También existe una variante en el “*Aucto de Nacimiento*” de Timoneda. como puede verse en Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987) núm. 1393B. Sin duda este villancico es de proveniencia peninsular y fue adaptado para la fiesta. Además se destaca que fue cantado en lengua nahuatl.

<sup>8</sup> Véase Carlos Solórzano, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*. t. III, *Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI* (México: CONACULTA, 1993) p. 52. y también véase Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Villancicos y Letras sacras*, vol. II, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica) p. xxxi.

<sup>9</sup> Este cantar es reconocido como popular por Frenk, *Corpus*, núm. 123.

<sup>10</sup> Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. Margit Frenk (México: El Colegio de México, 1989) p. 69. Además, “en 1574, y recorrida parte de su

ante un poeta cuya expresión poética ha sido definida como “de circunstancia y además, fundamentalmente, poesía para una música. Sin la circunstancia y sin la música esa poesía no es”.<sup>11</sup> Esto marca su carácter efímero y de plaza.

Al principio del siglo XVII, se hallan numerosos textos peninsulares vueltos a lo divino en un cancionero que perteneció a un alumno de Gaspar Fernández<sup>12</sup>. El cancionero contiene un gran número de villancicos seculares portugueses, también numerosos villancicos de negros, negrillos y guineos; además es uno de los primeros cancioneros que preserva textos en lengua indígena. Por supuesto también se incluyen en el repertorio los textos litúrgicos en latín. Todas son composiciones que realizó Fernández durante su estancia como Maestro de Capilla en Puebla, entre 1606 y 1620.

## 2. *El manuscrito de Gaspar Fernández o de Puebla-Oaxaca*

Este manuscrito ha sido considerado como el cancionero más viejo que se conserva en América Latina y el más importante en cuanto a la cantidad de textos seculares, donde se preservan villancicos y romances en diferentes lenguas: la mexicana (nahuatl), castellana y portuguesa, además de imitaciones de las hablas del guineo, vizcaíno y negrillo<sup>13</sup>.

Este tipo de composiciones bilingües eran ya populares en la Península, sin embargo, las críticas de las facciones más conservadoras de la Iglesia no tardaron en poner objeciones:

Los villancicos cantados en dialectos son un abuso mucho peor. Los que ahora están de moda mezclan el castellano, portugués, vasco y gallego en una desmedida mescolanza. Es más, características que pertenecen a los negros, moros y otros igualmente hostiles a la religión

---

carrera como dramaturgo, Eslava recoge aún los modelos cómicos peninsulares, pero los hace hablar de la vida que los rodea” Fernán González de Eslava, *Coloquios Espirituales y Sacramentales*, ed. Othón Arroniz Báez y colaboración de Sergio López Mena (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998) p. 52.

<sup>11</sup> También hay que tomar en cuenta que “en la década 1570-1580 se había endurecido la actitud de los colonizadores frente a los indígenas. Esto era resultado, en mayor parte, de la guerra “a sangre y fuego” declarada por el virrey Enríquez en contra de los chichimecas del norte, que impedían la penetración de los españoles a la ruta de plata”, Arróniz y López Mena, *Coloquios Espirituales*, p. 52.

<sup>12</sup> Apenas se conocen algunos antecedentes. Entre ellos se sabe que en 1590 tocaba el órgano y cantaba en la catedral de Évora, más tarde, en 1602, fue contratado como maestro de capilla en la capital de Guatemala. Finalmente, se conoce que el 15 de septiembre de 1606 fue nombrado maestro de capilla de Puebla, posición que tuvo hasta su muerte. Lo anterior destaca la temprana actuación del músico portugués en la Nueva España y por ende la importancia de este cancionero como uno de los primeros documentos musicales de la Nueva España. De acuerdo con Robert Stevenson: “As no more than a record of the villancicos and chanzonetas sung at Puebla Cathedral during his [Gaspar Fernandes] early years while chapelmaster there, the volume would be extremely valuable. But when it is further recognized as the earliest extensive collection of the New World vernacular music thus far encountered anywhere, the volume suddenly leaps to the fore front of archival treasures awaiting the attention of Americanists”, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970) p. 193.

<sup>13</sup> En este momento estamos estudiando y transcribiendo el cancionero de Gaspar Fernández el cual será editado pronto. La mala condición del manuscrito debido a una inundación no permite la consulta directa, sin embargo se ha podido acceder al microfilm.

cristiana, se introducen exclusivamente con intención de divertir de producir risa y de convertir la casa de Dios en un teatro<sup>14</sup>.

En la Nueva España, sin embargo, los villancicos que combinaban diferentes lenguas se revitalizan y culminan durante el siglo XVII en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. No será sino hasta el siglo XVIII cuando estas composiciones se consideran “chabacanas y de mal gusto”.

Gaspar Fernández, todo parece indicar, realizó las composiciones musicales, sin embargo los textos provienen de diversas fuentes literarias peninsulares y novohispanas. Ello no es particular, ya que en aquella época era usual que se otorgaran 83 días al año al maestro de capilla para buscar letras de diferentes autores y de ese modo mejorar la calidad de los textos.

Una de las fuentes más notorias del manuscrito Puebla-Oaxaca, en un primer acercamiento, es José de Valdivielso. Existen por supuesto otros conocidos escritores y poetas. Aquí sólo mencionaré algunos textos cuya fuente es Valdivielso:

*Textos del manuscrito Puebla-Oaxaca con acentos y puntuación modernizados.*

*¿Quién quiere pan  
que de balde se lo darán?  
ff. 24v-25*

*¡Viva la gala de la zagala!  
¡Viva la gala!  
ff. 186v-187r*

*Este niño se lleva la flor  
que los otros no.  
ff. 187v-188r*

*La, sol, fa, mi ré.*

*Textos peninsulares*

*¿Quién compra del pan  
que a venderse viene?  
De balde lo dan  
y presçio no tiene<sup>15</sup>*

*¡Viva la gala de la zagala!  
¡Viva la gala!<sup>16</sup>*

*Este niño se lleva la flor  
que los otros no.<sup>17</sup>*

*Si el pan se me acaba,*

<sup>14</sup> Cita tomada de *Yncovenientes, y gravissimos daños que se siguen de que las religiones tengan música de canto de Organo*, apud Robert Stevenson *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza, 1993) p. 393, núm. 37. Como comenta Méndez Plancarte para el siglo XVIII “ya comienza a resquebrajarse la compenetración que -al menos ante Dios- unificaba a todas las clases sociales y culturales en un sólo “pueblo cristiano” (*Obras Completas*, p. liv). Parecería que todo el ímpetu del siglo pasado es visto desde la nueva perspectiva del siglo XVIII. Las espontáneas letras de antes ahora se consideran chabacanas y vulgares”. Uno de los ejemplos son las opiniones de Feijoo quien cuando habla de poesía dice que “la peor es la que se oye en Cantinelas Sagradas” donde “toda la gracia consiste en equívocos bajos, metáforas triviales, retruécanos pueriles”, *Discurso en al Música en los Templos* apud Méndez Plancarte, *Obras Completas*, p. liv. Véase también ahí mismos pp. liv-lix).

<sup>15</sup> Todos lo cantares peninsulares de la tabla fueron tomados de Frenk, *Corpus*. Se respetaron los números dados en esa antología. Frenk, *Corpus de la antigua lírica*, núm. 1397 y ahí mismo véase FUENTES.

<sup>16</sup> José de Valdivielso, ensalada “Ven y verás zagalejo”, en *Romancero espiritual*, ed. José María Aguirre (Madrid: Castalia, 1984) p. 223, apud Frenk, *Corpus*, núm. 1343.

<sup>17</sup> Valdivielso, ensalada, “Ven y verás, zagalejo”, *Romancero espiritual*, p. 224 (apud Frenk, *Corpus*, núm. 1427B).

Si el pan se me acaba,  
¿ qué comeré?  
ff. 195v-196r

¿qué comeré?  
Sol, sol, fa, mi re.<sup>18</sup>

*Esta noche me cabe la vela  
ruego yo ami Dios que nome  
duerma  
y si me durmiere,  
campanicas repiquen de  
noche,  
tin, tilin, tilin,  
trompeticas me toquen al  
alva,  
que me recuerde.  
ff. 272v-272a (S) y 274v-276  
(T)*

*Esta noche me cabe la vela  
ruego yo ami dios que no me  
duerma;  
y si me durmiere,  
ruego yo a mi Dios que no  
recuerde<sup>19</sup>*

Lo anterior muestra la gran celeridad con la que se actualizaban los maestros de capilla, ya que textos muy difundidos en la Península como el *Romancero Espiritual* (1612) también fueron difundidos en América contemporáneamente.

Después de conocer una de las fuentes más importantes del manuscrito, proseguimos con los textos de los cuáles no conocemos aún la fuente de dónde los tomó Gaspar Fernández, pero sí sabemos que son canciones tradicionales. Estos tres textos son un enigma, una canción de brujas y un baile.

El muy difundido acertijo del “El abbad y su manceba” glosado por Sebastián de Horozco aparece en una ensalada. donde se ha quitado el contenido erótico y la adivinanza adaptando los personajes a un nuevo contexto<sup>20</sup>. Ahora son personajes que gozan de tocar sus instrumentos:

Quando bajó Dios al suelo  
por subir alto [...] así  
q[ue] es menester que Dios baje  
para q[ue] él pueda subir

El sacristán, el barbero,  
el cura y el alguacil,  
hizieron una pandorga  
q[ue] fue cosa de dezir.

Porque\* los instrumentos  
sonavan ansí:  
el atabal  
tantaran tantantan;  
y el almirez

<sup>18</sup> Frenk, *Corpus*, núm. 1210 ahí mismo véanse las secciones FUENTES y A LO DIVINO. En mi opinión, por el orden de los versos la fuente original es la ensalada “Entre Japón y China” en Foulché Debosc, “Rimas del Incógnito”, *Revue Hispanique* 37 (1916) pp. 251-246 y 331, núm. 108.

<sup>19</sup> Valdivielso, *Auto El Féniz de amor (Doze Actos, f. 37) apud Frenk, Corpus*, núm. 1090B.

<sup>20</sup> La trascendencia y difusión del acertijo fueron estudiadas por José Manuel Pedrosa “Sebastián de Horozco y el enigma de *El abad y su manceba*”, *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro* (Oartzun: Sendoa, 1999) pp. 32-52.

tin, tin,tin, tin, tin;  
y la esquileta,  
tilin, tilin, tilin;  
y la campana  
tan talan tantalan<sup>21</sup>.

La adaptación del texto sería, en términos de José María Aguirre, parcial, ya que se han preservado los dos primeros versos de la versión profana, pero no se ha conservado el significado del enigma<sup>22</sup>.

El segundo texto es una composición que aparece en el *Cancionero Musical de Palacio* y cuyo críptico significado aún no ha sido totalmente interpretado:

Pámpanos verde, rrazimo alvar,  
¿quién vido dueñas a tal ora andar?  
Enzinueco entr'ellas,  
entre las donzellas<sup>23</sup>.

De acuerdo con el estudio de José Manuel Pedrosa, el texto pertenecería a una canción de brujas, como se puede ver, entre otras coplas de brujería que se cantan aún hoy en Canarias

Pímpano verde  
racimo de moras,  
¿quién ha visto andar  
damas a estas horas?<sup>24</sup>

.....  
Racimo de uvas,  
racimo de moras:  
¿quién ha visto dama  
bailando a estas horas?<sup>25</sup>

En la versión que procede del manuscrito del siglo XVII se conservan los pámpanos verdes; sin embargo, en ésta, el racimo alvar ha sido sustituido por las espigas rojas que sirven para adornar a las labradoras. En tanto que la segunda parte, el baile de las damas fue sustituido por una situación más propia, acorde con el contexto cristiano, como el tejido de guirnaldas de las labradoras. Una vez más la adaptación es parcial, puesto que no existe un interés del realizador del contrafactum por preservar el significado de la copla secular:

<sup>21</sup> Manuscrito Puebla -Oaxaca, ensalada, folios 249v-250r.

<sup>22</sup> José María Aguirre, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, p. 51.

<sup>23</sup> José Romeu Figueras, ed, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, IV i-II, *Cancionero Musical de Palacio*, Monumentos de la Música española 14.1-2 (Barcelona: CSIC, 1969) núm. 11, p. 251; Véase Frenk, *Corpus*, núm. 399.

<sup>24</sup> Sebastián Jiménez Sánchez, *Mitos, Leyendas: prácticas brujeras, maleficios, santiguados y curanderismo popular en Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria, 1955) p. 14 *apud.* José Manuel Pedrosa.

<sup>25</sup> Lothar Siemens Hernández, "Noticias sobre bailes de brujas en Canarias durante el siglo XVII", *Anuario de Estudios Atlánticos* 16 (1970) pp. 39-63: pp. 23-24.

De pánpanos verdes  
y espigas rojas  
texen sus guirnaldas  
las labradoras<sup>26</sup>.

La genealogía de la canción aún está por establecerse, pero la correspondencia entre aquella del *Cancionero musical de Palacio* y ésta no pueden negarse. Además habría que agregar que la coincidencia de rimas entre la versión que hoy expongo y de coplas brujeras de Canarias, así como el color rojo tanto del “racimo de moras” como de las espigas sugieren la existencia de otra antigua variante del cantar.

El tercer texto es un baile muy tradicional conocido como el villano, cuya difusión queda establecida en la gran diversidad de fuentes donde aparece. Además la coplilla continúa siendo hoy muy difundida<sup>27</sup>. La canción peninsular cita los dos primeros versos:

—Al villano ¿qué le dan?  
—La cebolla con el pan<sup>28</sup>.

En el manuscrito Puebla-Oaxaca se halla una versión a lo divino donde el villano ha sido sustituido por la Virgen y por supuesto contextualizándolo durante la huída de María. En este caso la adaptación es total porque el significado de los versos profanos también se ha conservado:

A la virgen ¿qué le dan?  
—Acogida en un portal.  
Si no tiene amores  
presto los tendrá<sup>29</sup>.

Asimismo incluimos aquí otra correspondencia entre un texto peninsular profano y un texto novohispano vuelto a lo divino. El texto fue muy conocido en la Península en las dos versiones —profana y a lo divino— como se puede observar en las numerosas fuentes presentadas por Margit Frenk en el *Corpus*.

Si eres niña y as amor  
¡qué harás quando mayor!<sup>30</sup>

Repito que la llamo correspondencia, porque si bien es evidente que se trata del tópico de “la niña precoz” adaptado al niño Jesús, que parece ser una de los modos más comunes para volver a lo divino este tópico, el texto ha cambiado. Sin embargo, como en el ejemplo anterior, la adaptación al texto es total, ya que el contrafactista ha conservado el sentido de la copla profana que sirve como subtexto:

Niño si aun siendo tan niño  
a los reyes sujetáis  
que harás cuando crezcáis<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Manuscrito Puebla-Oaxaca folios 265v-266r.

<sup>27</sup> Véase el artículo de José Manuel Pedrosa, “Dos canciones de brujas en el Cancionero musical de Palacio”, *Voz y letra X* (1999) pp. 71-82.

<sup>28</sup> Frenk, *Corpus*, núm. 1540b

<sup>29</sup> Manuscrito Puebla-Oaxaca, fols. 91v-92r.

<sup>30</sup> Frenk, *Corpus*, núm. 117



Los textos analizados muestran la relación estrecha entre el cancionero popular peninsular y las composiciones del cancionero Puebla-Oaxaca. Sin embargo, queda aún mucho por hacer para determinar las relaciones entre las composiciones peninsulares y las novohispanas<sup>32</sup>.

#### *A modo de conclusión*

Todos estos textos me llevan a pensar que para fines del siglo XVI y primeras décadas del XVII existía un gran número de composiciones populares peninsulares que se cantaban en México vueltas a lo divino. La popularidad de estos textos parece ser diferente en cada una de las etapas que he señalado, desde comienzos de la evangelización hasta comienzos del siglo XVII, así como para los distintos grupos de la población. Si bien la sociedad multirracial novohispana fue unida por la religión, ya que la sociedad entera asistía a los mismos actos religiosos públicos, el proceso de imposición de una cultura y la construcción de otra popular y propia en la Nueva España no fue tan inmediato.

Cabe agregar que si tomamos en cuenta cómo cambió el lugar de la población indígena en la sociedad novohispana, se puede apreciar que a partir de la mitad del XVII, una vez que la conquista se ha consolidado queda al margen junto con otras razas<sup>33</sup>. Y no es sino hasta el siglo XVIII cuando, al menos por las pruebas que hasta ahora existen, se desarrolla una cultura popular común a diversas castas fuera del ámbito de la iglesia<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Manuscrito Puebla-Oaxaca, fols. 104v-105r.

<sup>32</sup> La actualización del maestro de capilla de Puebla también se ve en el contacto y/o influencias con sus contemporáneos ya residentes en Nueva España como el poeta Fernán González de Eslava. De éste autor el músico toma el texto de "Venid al repartimiento" (Frenk 1989, p. 112, núm. 13): ...que en el manuscrito de Gaspar Fernández aparece como un Coloquio a 5 para monjas en los folios. 238v-239r (de acuerdo a la foliación de Stevenson y número. 255 de acuerdo a la foliación de Tello) y aparentemente del año 1615. Véanse Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, y Aurelio Tello, *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).

<sup>33</sup> La difusión y popularidad de las expresiones populares españolas fue también estudiada por Margit Frenk, quien asevera que estas producciones eran del dominio público en la segunda mitad del siglo XVI. Véase "Romances y villancicos en la Nueva España del siglo XVI (El testimonio de González de Eslava)", *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA 1984*, t. 2, ed. Enrique Rodríguez Cepeda con la colaboración de Samuel G. Armistead.

<sup>34</sup> Este punto lo he tratado en otro artículo "El Nuevo y el Viejo mundo en la conformación de la canción tradicional mexicana: ss. XVI a XX" (en prensa).