

LOPE, VALDIVIELSO, LEDESMA, BONILLA . . . CANTADOS EN PUEBLA DESDE 1609

Margit Frenk
Universidad Nacional Autónoma de México

Una de las cosas que llaman la atención cuando se estudia la poesía conocida y practicada en la Nueva España durante su primer siglo (hasta 1621) es la casi inexistencia de antologías poéticas colectivas. Mientras en España abundan extraordinariamente esas colecciones, sobre todo en las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, para la Nueva España apenas se conocían dos, ambas conservadas en forma manuscrita: las famosas *Flores de baria poesia*, de 1577, con lírica italianizante de autores españoles y novohispanos, y el poco conocido y no muy rico *Códice Gómez de Orozco*, de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, que incluye lo mismo poesía en octosílabos que al estilo italiano, de poetas de ambos lados del Atlántico. Además se conservan cuatro colecciones de poetas individuales¹.

Y sin embargo, es sabido que, principalmente en ciudades como México-Tenochtitlán y Puebla, se cultivaba abundantemente la poesía lírica. Circulaban muchos poemas producidos en España, que solían llegar y divulgarse con sorprendente rapidez, lo mismo que otras novedades culturales². Y era natural que ese cultivo de la poesía española condujera, como en efecto condujo, a una ejercitación poética autóctona al estilo de aquélla. A partir de mediados del siglo XVI van proliferando las menciones de poetas, criollos, indios y mestizos, y tenemos noticias sobre su abundancia. No está de más recordar lo que en 1578 decía un personaje de Fernán González de Eslava: “hay más poetas que estiércol” (*Coloquios* 106, 680), o los “trescientos” poetas asistentes a un certamen en 1585 que mencionaba Bernardo de Balbuena. Proliferan las menciones, pero poco más. De muchos poetas nada se sabe, salvo a veces el nombre. En cuanto a textos, a poemas concretos, por lo que sabemos ahora, es poco lo que de toda esa producción ha llegado hasta nosotros, aparte de las colecciones mencionadas. Resulta evidente que buena parte de los poemas que se conocían y se producían en esos primeros tiempos de la Colonia no iba a dar a recopilaciones que los hicieran perdurar: circularían en papeles sueltos manuscritos y por la vía de la lectura oral, la recitación y el canto, medios, todos ellos, efímeros³.

Por todo esto, resulta admirable encontrarnos de pronto con una riquísima antología manuscrita de villancicos religiosos anterior a 1621. Se trata de una colección de trescientas piezas polifónicas, fechadas entre 1609 y 1616, que el musicólogo norteamericano Robert Stevenson encontró en la catedral de Oaxaca y de la cual, a partir de 1968, fue dando amplia noticia en varios libros y artículos, principalmente en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, de 1970. Ahora se conoce esta antología como *Cancionero* o *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, por el autor que compuso la gran mayoría de los villancicos cuando era maestro de capilla en la catedral de Puebla entre los años de 1606 y 1629, año en que murió⁴. El musicólogo peruano residente en México, Aurelio Tello, publicó en 1990 un inventario de su contenido y ahora, en 2001, ha salido a luz el primer tomo, de cuatro que comprenderá, su edición y estudio del *Cancionero*.

Resulta extraño —¿o quizá no?— que desde 1970, en que apareció el libro de Stevenson, hasta hace muy poco, nadie interesado en la poesía colonial haya tratado de tener acceso a este tesoro; más bien, casi nadie parece haberse enterado de su existencia⁵. Ahora empiezan a cambiar las cosas. Un pequeño número de investigadores de la UNAM nos estamos ocupando actualmente de los aspectos literarios del *Cancionero*⁶.

El *Cancionero de Gaspar Fernández* comprende en sus 280 folios cerca de 300 composiciones para varias voces (entre tres y ocho), de las cuales 266 llevan textos o fragmentos de textos en lenguas vernáculas⁷: castellano, sobre todo, pero también guineo o “negro” (17)⁸, portugués (11), vizcaíno (9), náhuatl (4) y gitano (una); y hay varios con elementos del llamado “sayagués”.

Este plurilingüismo, rasgo frecuente en el teatro español del siglo XVI, se encuentra ya desde entonces, y sobre todo desde fines del siglo XVI, en villancicos religiosos vernáculos que se entonaban en maitines en España. Para la Nueva España quizá sea sintomático que la lírica devota conocida de Fernán González de Eslava no incluya ninguna pieza de este tipo. Eslava murió en 1599. Diez años después ya estamos de lleno en ese mundo de los “villancicos de personajes”, como se les llamaba. Recordemos que justo por aquellos años, entre 1609 y 1615, escribió Góngora letrillas y ensaladas en guineo, portugués, gitano y morisco (*Letrillas* núms. 39, 54, 55, 49, 42, 47, 51). En las décadas posteriores, estos pintorescos villancicos amenizarían todas las fiestas religiosas, lo mismo en España que en la Nueva España. Los sucesores de Gaspar Fernández en Puebla, como Juan Gutiérrez de Padilla, cultivaron igualmente el género, para no hablar de la gran Sor Juana, que entre 1678 y 1689 compuso tres series de villancicos navideños, precisamente para Puebla, en que se canta en náhuatl, en latín, en

portugués, en vizcaíno, en negro.

Aparte de las 182 composiciones que llevan un texto más o menos completo, hay en el *Cancionero de Gaspar Fernández* ochenta y tantos comienzos sin continuación⁹. A veces se trata de la cabeza de lo que sabemos que era, o presumimos que debía ser, una composición en forma de villancico, o bien, de un comienzo de romance, romancillo, ensalada, o serie de redondillas. Con frecuencia, esos comienzos van seguidos de pentagramas que llevan música sin texto, puestos ahí, sin duda, con la idea de irlo completando. Más desconcertantes resultan los no pocos casos en que hay pentagramas, pero vacíos, y aquéllos, menos frecuentes, en que no hay más que el fragmento textual¹⁰.

Resulta evidente que el manuscrito, que al decir de Stevenson es autógrafo, era un cuaderno de trabajo en el que el músico (y algunas —pocas— veces, un probable alumno) iba anotando sus ideas musicales y partes de poemas, a menudo sin llegar a completarlos; cabe la posibilidad de que se hicieran copias, esas sí completas, para los cantores, pero no parecen haberse conservado. No se sabe por qué Gaspar Fernández interrumpió el trabajo en 1616, trece años antes de morir¹¹. El cuaderno estaría en blanco, quizá encuadernado, antes de que Gaspar Fernández empezara a llenarlo. Casi desde el principio hasta el final de él hay varias fechas, salteadas, que van consecutivamente de 1609 a 1616¹², o sea, que las piezas musicales están en orden cronológico de composición o semi-composición. Las fechas de impresión de las fuentes literarias españolas que constituyen el tema del presente trabajo corresponden a las que figuran en el manuscrito; así, los textos tomados de obras impresas en España en 1612 figuran en el manuscrito fechados en ese año o en alguno de los siguientes; lo mismo ocurre con los que proceden de impresos de 1613 y 1614.

Un rasgo notable de este cancionero es el gran cuidado con que están copiados los textos, tanto los tomados de fuentes impresas como los otros, con una ortografía, además, moderna y homogénea, que se corresponde con la de muchos libros impresos en España, salvo en la fluctuación —andaluza y americana— de las sibilantes. El músico hizo algunas pocas adaptaciones de poemas impresos; nunca se trata de errores de copia, siempre de modificaciones deliberadas de la letra para amoldarla a la música.

Gaspar Fernández era sin duda un hombre culto y sensible, muy versado en la poesía religiosa que se estaba publicando en España en los días mismos en que él componía sus villancicos. Conoció muy bien los de Lope de Vega incluidos en la novela pastoril a lo divino *Pastores de Belén*; los del *Romancero espiritual* de José de Valdivielso; los de los *Conceptos espirituales y morales* de Alonso de Ledesma, en sus tres partes; los de *Peregrinos pensamientos* de Alonso de Bonilla, y otros de autores

contemporáneos¹³, como Góngora, Gaspar de los Reyes, Juan de Luque, amén de poemas que circulaban anónimos.

Pero me estoy adelantando. Hay que aclarar, primero, que los poemas de nuestra recopilación aparecen anónimos, como ocurre en todos los cancioneros musicales de la época. Se requiere de muchas búsquedas para identificar a algunos de sus autores. Segundo, que este camino ya comenzó a emprenderlo el musicólogo español Miguel Querol Gavaldá, cuando en 1986 publicó en su *Cancionero musical de Lope de Vega* (vol. 1. *Poesías cantadas en las novelas*) la transcripción de las quince composiciones de *Pastores de Belén* que figuran en nuestro códice¹⁴. Tercero, que, incluyendo la novela de Lope, hasta ahora he logrado identificar las fuentes españolas algo más de sesenta textos —lo que no es poco—, pero es posible, y aun probable, que aparezcan otros en impresos y manuscritos originados en España.

Es importante señalar que, según me dice el músico Alejandro Luis Iglesias, gran conocedor de los villancicos religiosos del Siglo de Oro, Gaspar Fernández parece haber sido el único compositor de villancicos que acudió a textos previamente impresos y de poetas conocidos. Lo común era, por lo menos en las décadas posteriores, que el maestro de capilla contratara *ex profeso* a versificadores especializados en la escritura de villancicos religiosos para festividades específicas, cuando no los escribían los músicos mismos, como ocurre con el portugués Manuel de Piño¹⁵.

La primera edición de *Pastores de Belén* es de 1612, y el primer texto que de aquí musicó Fernández, para seis voces (núm. 135)¹⁶, está fechado en la “Navidad de 612 años”, o sea, el mismo año de la publicación en Madrid: prueba palpable de la rapidez con la que solían llegar —y “usarse” — ciertos libros españoles a la Nueva España. Es el villancico que comienza:

Campanitas de Belén,
tocad al alva, que sale
vertiendo divino aljófár
sobre el sol que della naçe;
que los ángeles tocan,
tocan y tañen, 5
que es Dios hombre el sol,
y el alva, su madre.

*Din dilín, dilín, que vino al fin
don don, San Salvador,
dan, dan, que oy nos le dan. 10
Tocan y tañen a gloria en el çielo,
y en la tierra tocan a paz . . . (135; 1612, 173rv; 1991, 356)¹⁷*

Este es el primer poema del libro III de *Pastores de Belén*, centro de la novela, del cual proceden también todos los demás villancicos tomados de la obra, salvo uno; de varios de ellos, como el citado, el manuscrito reproduce el poema entero; de otros, sólo la cabeza del villancico; hemos de suponer que los cantores tendrían a la mano los textos de Lope para cantarlos completos.

Por lo visto, al recibir la novela de Lope de Vega, Gaspar Fernández se entusiasmó con sus villancicos, de modo que puso música primero a ocho de ellos, uno tras otro (135-42), todos para la Navidad, claro está. Después de esta racha compuso tres piezas sobre textos anónimos para conmemorar al Niño perdido (143-45), y luego volvió al gran poeta en cinco piezas, que hemos de suponer de 1613 (146, 148-50 y 153), con pequeñas interrupciones, que, curiosamente, son todas composiciones anónimas, también al Nacimiento, pero en gitano, en negro y en portugués. Más adelante, en 1614, Gaspar Fernández retoma *Pastores de Belén* en dos piezas (187 y 188).

Es interesante ver cuáles de los muchos poemas de *Pastores* escogió Gaspar Fernández para ponerles música. Se diría que prefirió, por una parte, villancicos —y algún romancillo— que tienen una gran carga poética de ternura, como el bien conocido

Zagalejo de perlas,
hijo del alva,
¿dónde vais, que haze frío,
tan de mañana? (138; 1612, 203r; 1991, 401-02)¹⁸

Por otra parte, aquéllos en que hay un ingenioso juego de conceptos, como:

De una Birgen hermosa
zelos tiene el sol,
porque vio en sus brazos
otro sol mayor . . . (140; 1612, 193v; 1991, 386-87)

Evidentemente, a don Gaspar le hacía gracia el uso de términos musicales; por eso tomó de Lope este otro villancico, el único en el que hace cambios a la letra de las estrofas:

Oy la música del cielo
en dos puntos se cifró:
sol y *la* que le parió. (187; 1612, 277rv; 1991, 511-12)

Eligió, por otra parte, dos composiciones de tipo pastoril; una de ellas, que trasmite la alegría de la música y el baile como otras del *Cancionero*,

comienza:

Antón, si al muchacho ves,
 bayla y hagámonos rajas,
 aquí llevo las sonajas
 con ruedas de tres en tres. (153; 1612, 177rv; 1991, 361-62)

También llamaron la atención del compositor dos versiones a lo divino de Lope; una se basa en la famosa de "Tenga yo salud . . .", que compuso Góngora antes de 1611 (1984 núm. 34) y dice:

Tenga yo salud,
 niño Dios, en tu virtud,
 pues me vienes a salvar,
 ¡y ándese la gayta por el lugar! (148; 1612 175rv, 1991 359-60).

La otra diviniza el arreglo que el mismo Lope había hecho de una vieja canción popular:

Desnudito parese mi niño,
 dios de amor que con flechas está;
 pues a fe que si me las tira,
 que le tengo de haser llorar. (149; 1612, 183v-84r; 1991, 371-73)¹⁹

Estas preferencias de nuestro músico influyeron también en la elección de las nueve composiciones que tomó del *Romancero espiritual* del admirable José de Valdivielso, tan cercano a la poética de Lope. El libro se publicó en el mismo año de 1612, y sus textos aparecen en el *Cancionero* de Fernández a partir del año siguiente y hasta 1616. El primero es una "Ensalada de Navidad" (171), que comienza:

Ven y verás, zagalejo,
 antes de entrar en la villa,
 parida en un portalejo
 la flor de la maravilla.
 Al son de mi gaytilla
 y de tu rabelejo
 cante Bras y bayle Minguilla
 por la madre y el niño y el biejo.

Si vienes, verás, pastor,
 entre hermosos resplandores,
 en la que es flor de las flores
 la maravilla mayor:
 maravilla es del amor

y flor de la maravilla. (. . .)

Llegan los quatro al portal,
donde la madre virgen
tiene al niño entre sus brazos,
y aquesta letra le dizen:

¡Viva la gala!
¡Viva la gala de la zagala!
¡Viva la gala!

De [la] graciosa morena,
¡viva la gala!,
de gracia y de gracias llena,
¡viva la gala!,
que en aquesta noche [buena]
[¡viva la gala!]
libra al mundo de la mala.
¡Viva la gala de la zagala!
¡Viva la gala! . . .

Y sigue otro desarrollo de las cancioncillas populares que tanto gustaban a Valdivielso:

Este niño se lleva la flor,
que los otros, no.

Los çielos tiene a sus pies,
que los otros no;
es uno del uno y tres,
que los otros no;
es hombre y más que hombre es,
que los otros no;
porque solo es hombre y Dios,
que los otros no . . .

En una composición más breve (179), Valdivielso desarrolla a lo divino, graciosa e ingeniosamente, la vieja canción popular “Si el pan se me acaba / ¿qué comeré? / Sol, sol, fa, mi, re” (Frenk, *Nuevo corpus* 1210). Dice el estribillo de Valdivielso, aplicado a la Eucaristía:

—La, sol, fa, mi, re,
si el pan se me acaba,
¿qué comeré?
—Re, mi, fa, sol, la,
que no se te acabará.

De la música de Gaspar Fernández para este villancico tenemos, por fortuna, una estupenda grabación, hecha en México por el grupo “Ars Nova”; el “La, sol, fa, mi, re” baja en escala, y luego sube la melodía, llena de optimismo, en la escala inversa: “Re, mi, fa, sol, la . . .”

En otro caso Gaspar Fernández hace maravillas con el villancico de Valdivielso, también referido a la Eucaristía, que comienza:

Las alabanzas divinas
deste sabrozo manjar
yo las tengo de cantar (255)

cuyas estrofas se reparten entre las cuatro voces. Cada una de ellas borda un concepto sobre la suya; por ejemplo:

Pues mi voz es de tenor,
cantaré al pan soberano,
por llevar el canto [llano]
[el] contrapunto de amor;
pues cantar llano es mejor
donde ay peligro de errar,
yo las tengo de cantar.

O lo que dice el bajo:

Pues con trabajo me é hallado,
razón será que le alabe,
pues es aquel pan süave
descanso del trabajado;
si el bajo es de Dios amado
y le suele levantar,
yo las tengo de cantar.

A lo largo del *Cancionero* es patente el gusto del novohispano por poemas referentes a la música. El caso más notable es el de un soneto anónimo basado en metáforas musicales —la única composición italianizante de todo el manuscrito—, que no resisto la tentación de citar completo. Figura ya hacia el final del manuscrito:

Música nueva en mis orejas suena:
el padre l’apuntó, el hijo la canta,
la letra es *caro mea*: ved si espanta,
y el grave tono en clave fe se ordena.
El canto llano dio una virgen buena,
que fue la carne llana, pero sancta,
sobre la qual un dúo se discanta

de alma y divinidad música llena.
 A tres cantó el Señor en triste punto
 los treinta y tres compases de su vida,
 mas luego añadió voces, mudó el canto:
 a çinco canta alegre, y en comida
 oy çifra aqueste canto todo junto
 y en una blanca mínima está tanto. (257)

Volviendo a Valdivielso, otro villancico eucarístico suyo pone en escena a dos pastores en un típico diálogo, con tintes sayagueses, que tiene mucho de catequístico:

— Gil, no puedo enpergeñar
 cómo en pan se da el Señor.
 — Por eso hago yo mejor.
 — ¿Qué es, Gil? — Comer y callar.

 — ¿Cómo, si es Dios, pan se ofrese?
 Si no es pan, ¿cómo pan ves?
 ¿Cómo ves lo que no es
 y no es lo que parese?
 ¿Cómo, si es Dios, es manjar?,
 ¿cómo cordero y pastor?
 — Por eso hago yo mejor.
 — ¿Qué es, Gil? — Comer y callar . . . (180)

Por otra parte, Gaspar Fernández hizo dos adaptaciones de poemas de Valdivielso; uno de ellos figura en un auto sacramental²⁰.

Del mismo modo, nuestro *Cancionero* reproduce en 1616 un villancico eucarístico cantado en el *Auto tercero al Sacramento* de Juan de Luque, que está en el tomo de poesía y teatro del autor intitulado *Divina poesia y varios conceptos a las fiestas principales del Año . . .* publicado en Lisboa en 1608. Se trata del villancico de tipo popular:

¿Quién compra el pan
 de gusto y primores?
 ¡Ea, señores! ¿Quién me le compra?
 No es pan de dexar:
 ¿ay quien lo quiera comprar? (249; Frenk, *Nuevo corpus* 1398)

De este tomo eligió Gaspar Fernández otras dos composiciones para el Corpus Christi:

—Dezidme, Gil, ¿creéis vos
 que está Dios en aquel pan
 que el cura en la villa muestra?
 —Creo en Dios
 y [en] la Yglesia, madre nuestra,
 y si ella dize que sí,
 mi fe dirá que está allí . . . (248)

La otra es uno de los villancicos de negro, para los cuales, salvo en un caso más, no he encontrado aún otras fuentes; comienza:

Mano Fraciquiyo,
 andamo, curramo.
 No ay contá con amo:
 yama turu ru nego;
 dançemo, cantemo,
 que o pan que miramo
 sa Sesú Crisso. (219)

Si de Juan de Luque, abogado de Jaén, únicamente aparecen en el *Cancionero* tres composiciones, una sola, la cabeza del famosísimo “No son todos ruiseñores” (203), es de Góngora, compuesta en 1609 (1984, 2). Pero hay además dos versiones a lo divino de estribillos: la ya mencionada de Lope, “Tenga yo salud . . .”, y una anónima basada en el villancico atribuido a Góngora “Bailad en el corro, mozuelas . . .” (1984, 70):

A baylar en el cor[r]o mosuelas,
 pues os haze la gayta el son,
 que el amor del garsón que á naçido
 salta y bayla en el coraçón. (227)

Dos piezas navideñas del *Cancionero*, de 1614 y de 1615, son del agustino antequerano fray Gaspar de los Reyes y están en su *Tesoro de concetos divinos*, impreso en Sevilla en 1613. La primera (198) consiste apenas en los tres versos iniciales de una extensa ensalada intitulada “Juegos pastoriles”, en la cual se citan o mencionan nada menos que 26 juegos infantiles y otras rimas²¹. La segunda, también muy extensa en el original, es un villancico de disparates (236), destinado por Gaspar Fernández a ser cantado por monjas (según reza el escueto encabezado “monjas”), que comienza:

Repica, Silvano,
que Antón de Balleja
naçido nos dexa
zagal soberano
de una zagaleja.

De sus doce estrofas, nuestro manuscrito sólo reproduce la primera, la quinta, además de la séptima, que dice así:

Las hijas de Ayola
traerán tabaola,
metiendo parola
con gran gerigonsa,
a tiempo que Aldonsa,
más suelta que onza,
rebrinque y rebulla,
rechase y çabulla.
Y arroje una pulla
en un pie como grulla,
la geta en el ombro
i la pata en la ceja,
que Antón de Balleja
naçido nos dexa
zagal soberano
de una zagaleja.

No consta que la música de estas dos composiciones sea de Gaspar Fernández, pero ellas nos dan una idea de la dimensión carnavalesca frecuente en el *Cancionero*, por ejemplo en los “guineos” o “negros”.

Uno de los poetas españoles más representados en nuestra colección es Alonso de Ledesma: hay nada menos que catorce poemas suyos. Un comienzo de villancico tomado de la *Segunda parte* de sus *Conceptos espirituales* (*princeps*, 1606) figura casi al comienzo del manuscrito (núm. 3), con la fecha de 1609. Se inicia en forma un tanto misteriosa:

¡Dan, dan, dan, dan, dan, dan!
¡Fuego en la casa de Adán!
Toquen los ojos a fuego,
que ellos darán agua luego.
Pero no se [matará,
aun]que²² más agua reciba,
que una fuente de agua biva
naçe dond’el fuego está.

Las tres estrofas que siguen aclaran el misterio de ese comienzo; cito unos pasajes característicos:

De noche el fuego empezó
 en unas pajas que avía,
 y pareció medio día
 con el resplandor que dio (. . .)

Trayga sus culpas qualquiera,
 que en la inquisición de amor
 no queman al pecador,
 mas sus culpas quemarán.

A este fuego os acoged
 do tendréys, coraçón mío,
 fuego para vuestro frío
 y agua para vuestra sed. . . .

Pero estas estrofas no están en el *Cancionero* de Gaspar Fernández, quien tampoco dejó pentagramas adicionales para copiarlas y musicarlas después²³.

El tono algo emotivo de los últimos versos citados es aún más marcado en el comienzo del siguiente villancico adoptado por Gaspar Fernández; procede de la *Tercera parte de los Conceptos espirituales*, publicada dos veces —Madrid y Lérida— en 1612; de este libro tomó nuestro músico, a lo largo de su *Cancionero*, nueve de los poemas de Ledesma. Comienza así:

—¿Tanto llanto y tanta pena
 en Noche Buena, mi Dios?
 —¡O, qué bien lo entendéis vos,
 y aun por eso es noche buena! (173)

La respuesta juega con la disemia de “noche buena”. En la segunda estrofa asoma un rasgo típico de la poesía de Ledesma; con ironía le dice a Cristo su interlocutor: “—Con tal llanto y tal rüydo / ¡buena noche me daréis!”

Las audacias de Alonso de Ledesma, que le valieron varias censuras de la Inquisición (d’Ors 35-36), parecen no haberle causado escrúpulos a Gaspar Fernández. Así, incluye un villancico de la *Segunda parte* en el que se queja el hombre de que Dios ha privilegiado “al ave, pez y animal, / para conservar la vida”, dándoles alimento, y de que no se lo ha dado a él; de modo que, como dice el estribillo:

A no teneros, mi Dios,
 por dulce manjar a vos,
 se quexara el alma mía,
 y con muy justa razón,
 que todos tienen razón,
 y que ella no la tenía. (17)

En otro villancico (176) se atreve Ledesma a comparar al cuerpo con un sirviente que, incrédulo una y otra vez, pregunta al alma por la retribución que han de darle por sus servicios. “Al Santísimo Sacramento. En metáfora de un criado. Coloquio. Alma-Cuerpo”, reza el título en el libro de Ledesma — no, claro, en el *Cancionero*, que nunca incluye tales encabezados:

— ¿Qué me dezís, alma, vos,
 que si tengo a mi amo ley,
 podré comer como un rey?
 — Sí, por este pan de Dios.

Dice el criado-cuerpo: “— Parésememe que es morir / servir, según lo que pasa”. Contesta el amo-alma: “— Sí, mas vivir en tal casa / es propiamente vivir”. Insiste el criado: “— ¿Qué salario es el que dan / en casa tan proveyda?”, etc. Y aunque la respuesta final es del alma (“— Sí, por este pan de Dios”), queda resonando la suspicaz pregunta del subordinado: “— Y ¿juraréis, alma, vos, / que si guardo a mi amo ley, / podré comer como un rey?”

Alonso de Ledesma, mercader segoviano de telas y poeta prolífico que sólo escribió sobre temas religiosos, se hizo famoso, entre otras cosas, por sus metáforas, en que muchas veces compara los altos asuntos de la religión con los bajos menesteres de la vida cotidiana. En el *Cancionero de Gaspar Fernández* hay una composición polifónica (174) basada en una que escribió Ledesma en honor de Santa Lucía, “en metáfora de una lavandera”: Dios lavó con sangre al mundo, y luego Lucía le dio a éste “no sólo un ojo, mas dos”, refiriéndose, claro, a los “ojos” o burbujas del jabón, a la vez que a los de la santa. Dirigiéndose al mundo, dice el narrador:

La Yglesia, mi madre, un día
 a lavaros veo que va
 y seniza pide ya
 para echaros en lexía.
 Oy, Lucía os trata a vos
 como a trapo mal lavado,
 pues os da, biéndoos manchado,
 no sólo un ojo, más dos.

Tales sutilezas gustaban mucho en España —ya hemos visto algunas en Lope y en Valdivielso— y, por lo visto, en la América virreinal. A ellas se debe también el relativo éxito de un Alonso de Bonilla, de cuyos *Peregrinos pensamientos, de misterios divinos, en varios versos, y Glosas dificultosas*, obra publicada en Baeza en 1614, tomó Gaspar Fernández a partir de ese año nada menos que veinte villancicos. Comienza uno de ellos (256):

Señor, si el alma os agrada,
por manjar os la doy luego,
mas si no me dais el fuego,
no os la puedo dar guisada.

La metáfora alimenticia alcanza dimensiones mayores en

Grano de mostaza es Dios,
y fue milagroza traça
dar con su carne mostaza
para que la comáis vos . . .

Si en todos vuestros guizados
esta mostaza coméis,
todo el tiempo gastaréis
en estornudar pecados.
Que esta mostaza de Dios
el pecho desembaraça,
haziéndose Dios mostaza
para que la comáis vos. (214)

Otro de Bonilla, menos escandaloso, trata “de la Natividad de Nuestra Señora” (258) y comienza con este diálogo, que juega con dos sentidos de *colgar*: ‘regalar en el día de cumpleaños’ y ‘suspender’:

—Oy a la reyna en su día
pienso colgar: ¿quién la fía?
—¡Tate! No la colguéis voz,
pues de los ojos de Dios
está colgada María.

—Hasta ver buenas fianças,
pienso colgar su persona.
—Basta que de su corona
colguéis vuestras esperanças.
—Pues en señal de alegría
la colgaré: ¿quién la fía?

—¡Tate! No la colguéis vos,
pues de los ojos de Dios
está colgada María.

De todos los poetas cuyas poesías utilizó Fernández para su música, ciertamente Bonilla es el menos capaz, el menos poeta, como podrá comprobarse fácilmente cuando se publique la edición del *Cancionero*.

Entre los sesenta y tantos poemas que he podido localizar en obras españolas, hay algunos que figuran anónimos en impresos y manuscritos del siglo XVI, como el *Vergel de canciones divinas*, publicado en 1588, de Juan López de Úbeda (59); uno (86) diviniza — cosa rara — todo un romance del *Romancero general* de 1600, invirtiendo ingeniosamente su estribillo, “A fe, pensamiento, a fe, / que si vivís, moriré”, de este modo:

A fe, niño Dios, a fe,
que si morirís, viviré²⁴.

Alguna (220) está en el manuscrito, también anterior a 1600, editado modernamente por Rosalind Gabin como *Cancionero del Bachiller Jhoan López*. El comienzo de otra, muy curiosa (57), dice

— Hombre, pues coméis la renta
del pan de Dios, deid cómo.
— Señor, si como o no como,
a Dios é de dar la cuenta,

y de manera casi igual comienza una del manuscrito de la BNM llamado *Cantares del cielo*, de comienzos del siglo XVII.

Aquí tocamos con la mano otro aspecto interesante de nuestro *Cancionero*: las nuevas elaboraciones sobre textos poéticos peninsulares. Que estas elaboraciones pudieron deberse, al menos en parte, a la intervención de poetas que vivían en la Nueva España es seguro. Lo vemos, dentro del manuscrito de Gaspar Fernández, en las adaptaciones ya aludidas que él, presumiblemente, hizo de poemas de Lope, Valdivielso y Ledesma y en versiones a lo divino que no se han recogido en la Península.

La creación poética novohispana en el *Cancionero de Gaspar Fernández* nos interesa tanto como la adopción novohispana de poemas peninsulares, que nos está mostrando, a ojos vistas, cuáles eran los gustos poéticos de una parte de la población. Es, desde luego, aún más difícil de identificar que la presencia de autores españoles. Por lo pronto, y a manera de hipótesis, diría que en esta antología abundan las

composiciones, posiblemente novohispanas, escritas “a la manera de” las de Lope, Valdivielso, Ledesma, Bonilla; pero esto es materia para trabajos futuros.

Notas

¹La de Pedro de Trejo, de hacia 1569, conservada en el Archivo de la Inquisición (Trejo, 1940 y 1981); la extensa *Silva de poesía* de Eugenio de Salazar, manuscrito aún inédito del siglo XVI; la colección poética, también inédita hasta la fecha, del jesuita Juan de Cigorondo y la única impresa en la época, la de Fernán González de Eslava, publicada junto con su teatro en el tomo de *Coloquios espirituales y sacramentales* en México en 1610 (*Villancicos y romances*, 1989).

²Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana* I 26; Leonard 176; González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas* 40-41 y nota 96.

³Como botón de muestra: del poeta criollo Francisco de Terrazas, mencionado por Cervantes, los escasos poemas que conocemos nos han llegado sólo a través de unos manuscritos. Y véanse las fuentes de la antología de Méndez Plancarte; nos dan cuenta de la tan azarosa pervivencia de los poemas.

⁴Nacido hacia 1565-70, Gaspar Fernández fue cantor en la catedral de Évora, Portugal, desde 1590 y, ya ordenado sacerdote, organista y maestro de capilla en la de Guatemala, desde 1599.

⁵En 1992 incluí varias cancioncillas populares del que llamé *Cancionero musical de Oaxaca* en mi *Suplemento al Corpus de la antigua lírica popular*, tomando los textos (algunos, errados) del mencionado libro de Stevenson; en 1999 hablé del cancionero en una ponencia aún inédita en el momento de escribir esto (“Poesía y música en el primer siglo de la Colonia”). En 1999 también se publicaron varios de los villancicos en la antología de Andrés Estrada Jasso, *Flores de Nochebuena. Villancicos virreinales*, quizá a base de un microfilm (lamento decir que con bastantes errores). En el 2000 leí una ponencia plenaria sobre “El *Cancionero de Gaspar Fernández* (Puebla-Oaxaca)”, que habrá de publicarse en *La otra Nueva España: literatura y cultura populares de la Colonia*, ed. Mariana Masera, Barcelona: Azul/IIF UNAM (en prensa). Ha sido difícil el acceso al cancionero, cuyo original, ahora restaurado, se encontraba en un estado lamentable. El CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México, D.F.), que está publicando la obra, cuenta con un microfilm, pero el editor musical puso obstáculos a su consulta. Conseguí otra copia del microfilm gracias a Mariana Masera.

⁶Un proyecto del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas, llamado “Poesía y cultura popular novohispana”, que codirigen Tatiana Bubnova y Mariana Masera, estudia el cancionero entre varias otras fuentes novohispanas de poesía marginal, y por mi parte, preparo con mi ayudante, Pilar Morales, una edición crítica de todos los textos en lengua vernácula contenidos en él, edición que espero tener lista pronto.

⁷Unas nueve tienen música sin ningún texto, trece son piezas litúrgicas en

latín.

⁸Varios de ellos fueron transcritos por Stevenson en distintas publicaciones, y Glenn Swiaddon ha incluido algunos en su reciente tesis sobre los villancicos de negro.

⁹Los hay de un solo verso, de dos, de tres; veintidós textos constituyen una redondilla; once, una seguidilla, y doce, cuartetos de otros tipos; además hay cuatro fragmentos de cinco versos, dos de seis y de nueve versos, tres de siete y seis de ocho versos y uno de doce.

¹⁰Nuestra edición específica en todos esos casos cuándo, además del texto, hay pentagramas con música sin texto y cuándo, pentagramas vacíos.

¹¹Se sabe, gracias a Stevenson, que estuvo enfermo en sus últimos años, pero no tanto tiempo. Se sabe también que tuvo dificultades con la catedral de Puebla por participar en actividades musicales fuera de ella y que en 1618 fue despedido, aunque al poco tiempo lo recontrataron. Quizá sea un exceso de suspicacia, pero se me ha ocurrido que el individuo que en el fol. 73r escribió, con mala letra y peor ortografía “este libro es de gabriel Ruiz de Morga quien se lo allare le dara su allasgo y a dios que nos beamos”, que es el que lo llevó a la catedral de Oaxaca, lo sustrajo en 1616 o poco después. Su letra aparece en varios otros folios, no firmados por Gaspar Fernández, algunas veces en textos de escaso o nulo valor literario; habría que indagar de cerca esta cuestión, con el original o el facsímil a la vista. Añadamos que este personaje era cantante contralto en la catedral de Oaxaca en 1653 (*Cancionero* xiii y nota).

¹²La fecha de 1620 que aparece por ahí en un folio en blanco no justifica que, como hace Stevenson, se diga que el *Cancionero* se elaboró en 1609-1620. La fecha de 1616 está dos veces hacia el final del manuscrito. Hay que decir, sin embargo, que en él se encuentra una pieza incluida en el auto *El fénix de amor* de Valdivielso, publicado en su *Doze actos sacramentales*, en 1622; es posible que ese villancico circulara antes.

¹³No sólo como dice Tello en su edición (xxvii), a Lope, Góngora y González de Eslava. En cuanto a este último, cuyas obras, como se ha dicho arriba, se publicaron en México en 1610, es curioso observar que Gaspar Fernández sólo usó, y muy parcialmente, tres de sus composiciones.

¹⁴Son los números 3 a 5, 7 a 15 y 17 a 19 de la edición de Querol, la cual, en la mayoría de los casos sólo incluye estrictamente el texto que aparece en Gaspar Fernández —que suele estar trunco—, sin dar cuenta del texto completo de Lope (defecto en que incurrían también los discos que incluyen esas composiciones). El núm. 21, “Este niño se lleva la flor”, procede, en efecto, de “Oaxaca”, pero no es de Lope, sino parte de la ensalada de Valdivielso citada más abajo. Hay entre las 52 composiciones de la colección de Querol, aparte de las de Gaspar Fernández y de algunos textos incluidos en obras de teatro, otras cinco (anónimas o de otros compositores) tomadas de *Pastores de Belén* y varias de la *Arcadia*, de *La más prudente venganza* y de la *Dorotea*. Conozco sólo un disco que contiene varias composiciones de Gaspar Fernández con poemas de *Pastores: Villancicos in Natale Domine. Villancicos clásicos y populares del s. XVII*, Coro de Cámara de la Universidad de

Salamanca, dirigido por Bernardo García-Bernalt Alonso, RTVE música y América Ibérica, 1989; me lo ha enviado, amabilísimamente, Elena Llamas Pombo, de esa Universidad.

¹⁵Manuel de Piño, “ministril de su Magestad en su Real Capilla de Lisboa”, fue sin duda el autor de los villancicos publicados bajo su nombre en *Villancicos y romances a la Nauidad del niño Iesu, nuestra Señora y varios sanctos*, Lisboa: Pedro Crasbeek, 1615. Están en castellano y en portugués, y muchos se parecen a los de Gaspar Fernández.

¹⁶Los números entre paréntesis son los que llevarán las composiciones en nuestra edición (ver nota 6).

¹⁷Reproduzco los textos como figuran en nuestro *Cancionero*. Las diferencias con respecto al original son mínimas. Remito entre parentesis al folio de la princeps (1612) y a la página en la edición de Antonio Carreño.

¹⁸Desgraciadamente, el *Cancionero* sólo trae la música —muy linda, por cierto— de la seguidilla inicial. Los pentagramas adicionales están vacíos.

¹⁹Lope divinizó aquí la coplita de su comedia *El bobo del colegio* II, “Naranjitas me tira la niña / en Valencia por Navidad; / pues, a fe, que si se las tiro, / que se la han de volver azahar”, la cual, a su vez, es imitación de una canción popular muy difundida en la época: “Arrojóme las naranjillas / con los ramos del blanco azahar, / arrojómelas y arrojéselas, / y volviómelas a arrojar” (ver Frenk, *Nuevo corpus*: 1622 A).

²⁰Redujo (núm. 222) lo que en el español se llama “Ensaladilla de la Esposa y [el] Esposo. Al Santísimo Sacramento” y que comienza “Si sabes tú, el coración”, lo mismo que el villancico (260) que se basaba en la conocidísima canción de velador “Esta noche me cabe vela . . .” (*Nuevo corpus*: 1090 B); esta última es la que figura en el auto *El fénix de amor* (ver arriba la nota 12).

²¹Cf. en el *Nuevo corpus*, Índice de ensaladas y romances . . ., s.v. *Juegos pastoriles*.

²²El texto entre corchetes está ilegible en el manuscrito. Es uno de los varios casos en que el hallazgo de la fuente permite completar lagunas del *Cancionero*.

²³En estos casos, nuestra edición reproduce en nota el texto entero del original.

²⁴El romance original está ya en la *Cuarta parte de la Flor de romances*, de 1593, y se repite en tres ediciones de la *Sexta parte*, hasta desembocar, en el *Romancero general* de 1600, f. 171rv (ed. González Palencia, núm. 404). No era común divinizar todo el texto de una composición profana; sólo su cabeza o su estribillo.

Obras citadas

Cancionero del Bachiller Jhoan López. Manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid. 2 vols. Madrid: Porrúa Turanzas, 1980-[1984].

Códice Gómez de Orozco (El). Un ms. novohispano del XVI-XVII. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: UNAM, 1945.

Corvera, Juan Bautista. *Obra literaria*. Ed. Sergio López Mena. México: UNAM, 1995.

- Estrada Jasso, Andrés. *Flores de Nochebuena. Villancicos virreinales*. México: Jus, 1999.
- Fernández, Gaspar. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*. Ed. Aurelio Tello; colabor. Juan Manuel Lara Cárdenas. Vol. 1. Tesoro de la Música Polifónica en México, 10. México: CENIDIM, 2001.
- Flores de baria poesia*. Ed. Margarita Peña. México: UNAM, 1980.
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular. Suplemento*. Madrid: Castalia, 1992.
- _____. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Góngora, Luis de. *Letrillas*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1984.
- González de Eslava, Fernán. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Ed. Margit Frenk. México: El Colegio de México, 1989.
- _____. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Ed. Othón Arróniz, colabor. Sergio López Mena. México: UNAM, 1998.
- Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. Trad. Mario Monteforte Toledo. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. 2ª ed. México: UNAM, 1964.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. 2 vols. Madrid: V. Suárez, 1911-1913.
- Morales, Pedro de. *Carta del Padre Pedro de Morales*. Ed. Beatriz Mariscal Hay. México: El Colegio de México.
- Romancero general (1600, 1604, 1605)*. Ed. Á. González Palencia. 2 vols. Madrid: CSIC, 1947.
- Salazar, Eugenio de. *Silva de poesía*. Academia de la Historia, Madrid, ms. C-56.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: Organization of American States, 1970.
- Swiadon Martínez, Glenn Michael, 2000. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.
- Tello, Aurelio. *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo. Serie Catálogos, 1*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), 1990.
- Trejo, Pedro de. *Cancionero general de obras del poeta Pedro de Trejo, plasenciano*, ms., ed. facs. *Revista de Literatura Mexicana* 1 (1940): 68-124.
- _____. *Cancionero general*. Ed. S. López Mena. México: UNAM, 1981.
- Vega, Lope de. *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1612.
- _____. *Pastores de Belén*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: PPU, 1991.

CALÍOPE

SOCIETY FOR RENAISSANCE & BAROQUE HISPANIC POETRY

VOL. 8 2002 No. 1

Special number on:



Edited by Maria Cristina Quintero

Introduction

María Cristina Quintero

Góngora en Gracián

Gonzalo Sobejano

Luis de Góngora: Un *Arte nuevo de hacer comedias* Diferente

Laura Dolfi

Realities and Poets: Góngora, Cervantes, and the Nature of Art

Edward H. Friedman

The Gaze and the Mirror: Vision, Desire, and Identify in Góngora's

Fábula de Polifemo y Galatea

Mary E. Barnard

Mastering the Maze in Góngora's *Soledades*

Marsh S. Collins

On the Beach: Myth, Falconry, and the End of the *Soledades*

Carroll B. Johnson

Embracing Hercules/Enjoying Ganymede: The Homoerotics of

Humanism in Góngora's *Soledad Primera*

Frederick A. de Armas

Góngora: "Poeta de Bujarrones"

Adrienne L. Martín