



Historia mexicana

ISSN: 0185-0172

ISSN: 2448-6531

El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos

Chávez Bárcenas, Ileri Elizabeth

Voz, afecto y representación nahua en la canción vernácula del siglo XVI*

Historia mexicana, vol. LXX, núm. 4, 2021, Abril-Junio, pp. 1829-1868

El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos

DOI: <https://doi.org/10.24201/hm.v70i4.4244>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60068185006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UDEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

VOZ, AFECTO Y REPRESENTACIÓN NAHUA EN LA CANCIÓN VERNÁCULA DEL SIGLO XVI*

Irerí Elizabeth Chávez Bárcenas
Bowdoin College

INTRODUCCIÓN

El 27 de marzo de 1576 Martín Enríquez de Almansa, virrey de la Nueva España, expidió una ordenanza dirigida al alcalde mayor de la ciudad de Puebla de los Ángeles, Joan de

Fecha de recepción: 19 de agosto de 2019

Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2020

* Este ensayo es una versión ampliada y revisada del capítulo “Labor and Representation of Indian *Macehuales*” de mi tesis doctoral *Singing in the City of Angels: Race, Identity, and Devotion in Early Modern Puebla de los Ángeles* (Princeton University, 2018). Una versión modificada en inglés se publicará como “Native Song and Dance Affect in Seventeenth-Century Christian festivals in New Spain”. Agradezco al personal del Archivo Municipal de Puebla por las facilidades prestadas durante la consulta de la documentación de este trabajo, especialmente al investigador Arturo Córdova Durana, quien me orientó con generosidad durante el proceso inicial de revisión y paleografía de estos documentos. La consulta de los archivos de Puebla fue posible gracias al apoyo recibido del Princeton Program in Latin American Studies. La redacción de este trabajo se logró gracias a una estancia en el Yale Institute of Sacred Music como *postdoctoral associate*. Agradezco los valiosos comentarios de Wendy Heller, Emily Wilbourne y Suzanne Cusick a versiones anteriores de este trabajo.

la Cueva, condenando el abuso hacia los indios que trabajaban en los obrajes de esa ciudad. El documento detalla el proceso de “sonsaque”, un fraudulento sistema crediticio comúnmente usado por los dueños de los obrajes para endeudar a los trabajadores y mantenerlos a su servicio de manera perpetua. Este y otros abusos motivaron la promoción de ordenanzas reales y eclesiásticas para reformar el sistema laboral novohispano durante la segunda mitad del siglo xvi e inicios del xvii. No obstante, la ordenanza del 26 de marzo de 1576 es particularmente excepcional, pues da voz a Ysabel, “india natural de la ciudad de Tepeaca”, pidiendo la intervención directa del virrey para la liberación de su hijo. Teniendo en cuenta el limitado número de testimonios de la población indígena, se reproduce en detalle la denuncia de Ysabel:

[... que un hijo suyo que anda sirviendo en los obrajes de esa dicha ciudad, a muchos años que no puede salir dellos con libertad a causa de questando a pique de cumplir el tiempo porque así se concertaría, lo sosacaban otros dueños de obradores para el suyo ofreciéndole dineros en mucha más cantidad de lo que debía y avía minester ynsistiéndolo a que se saliese y volviese lo que le faltaba por servir, y así lo avían traydo engañado de obraje en obraje acrecentándole sienpre sus deudas y perpetuándolo en su servicio de manera que no avía esperanza de pagarlas yendo por esta orden, y me pidió mandase que nyngunos dueños de obradores sosacase al dicho yndio estando sirviendo en otro obraje por asiento y concierto ny en este tipo [ni] otro ninguno le diese dineros para volver al que siguiese, sino que realmente lo dexasen cumplir para que de allí se fuese libremente donde quisiese.¹

Por ese motivo, continúa el virrey, “os mando que no consintáis ni deis lugar a que ninguna persona que tenga obraje [...] sosaque yndio nynguno del obraje donde estuviere sirviendo

¹ AMP, RC, vol. 3, f. 124r.

para el suyo”, y que si algún trabajador quisiese trasladarse a otro obraje, el alcalde intervenga para cerciorarse de que no sea por motivo de sonsaque. Asimismo, la ordenanza establece que, de encontrarse un caso de sonsaque, el dueño del obraje deberá pagar al indio el dinero ofrecido sin que este último sea obligado a servirle. Finalmente le pide al alcalde que él mismo sea el encargado de liberar al hijo de Ysabel.²

Esta ordenanza no sólo muestra la exacerbada situación laboral de los indios naturales de la región de Puebla, sino también el grave conflicto entre la industria textil y las autoridades virreinales y locales, mismo que perduraría durante las siguientes décadas. En este artículo se explora la manera en que las condiciones de los indios naturales se ven reflejadas en ciertos géneros poético-musicales a inicios del siglo XVII, especialmente en aquellos que permiten la dramatización del sufrimiento de la población indígena como parte del fasto público.

Con especial enfoque en el villancico religioso, este trabajo muestra cómo el canto y baile nahua fue emulado en ciertos géneros de la lírica devocional. La principal fuente musical es el *Cancionero de Gaspar Fernández*, y de manera más específica, los cuatro villancicos en náhuatl compuestos para la fiesta de Navidad entre los años 1610 y 1614.³ En dichas canciones los indios son representados como humildes pastores de la escena navideña, imagen que tiene sus raíces en una tradición pastoril que circuló con mayor auge a partir del Concilio de Trento para promover la humildad, la inocencia y la servidumbre como los principales valores cristianos, especialmente durante la fiesta de Navidad. Sin embargo, este ensayo demuestra que la pobreza y el sufrimiento

² AMP, RC, vol. 3, f. 124r.

³ Estos villancicos y dos canciones marianas que sobreviven en el llamado *Códice Valdés* constituyen las principales fuentes musicales de la canción devocional escrita en náhuatl. Para más información sobre el *Códice Valdés* véase CRUZ, “De cómo una letra hace la diferencia”, pp. 257-295; y LEMMON, “A Colonial Hymn to the Virgin”, pp. 107-114.

sirvieron como figuras emblemáticas para la representación del indio en la canción devocional novohispana. Dicho acercamiento es particularmente interesante si se toma en cuenta el intenso debate sobre la explotación laboral de la población indígena, mismo que puso en tela de juicio la legitimidad de la expansión del imperio español en territorios transatlánticos.

Asimismo, este trabajo propone que la realización poético-musical de dichas piezas se basa en las crónicas y descripciones de tradiciones rituales provenientes del canto y baile ceremonial nahua, así como en las prácticas que se siguieron para su reutilización en las festividades de la Iglesia católica. Aunque sobreviven muy pocos ejemplos musicales, la manera distintiva en que las canciones de Fernández presentan al personaje indio es particularmente interesante, en especial si se le compara con otros personajes en géneros similares.

En estudios recientes sobre el villancico novohispano se ha interpretado el uso de dialectos del villancico étnico como un instrumento de poder diseñado para imponer el orden jerárquico de la sociedad virreinal. Así, la élite erudita, que en teoría se expresaría por medio de un castellano hegemónico, sería percibida como superior a quienes hicieran uso de una versión de la lengua “deformada” o “deficiente”.⁴ No obstante, los villancicos que se analizan en este ensayo abren una nueva perspectiva, pues demuestran que la élite española también podía ser representada de manera negativa. De modo similar, un análisis más amplio sobre el uso del náhuatl en canciones devocionales muestra ciertas motivaciones teológicas que no habían sido tomadas en cuenta en estudios previos. Como se podrá observar, el clero

⁴ Geoffrey Baker describe al villancico étnico como un mecanismo literario diseñado exclusivamente para imponer la imagen de un orden social español ante la caótica realidad local. Como tal, el principal objetivo de la incorporación del dialecto popular en este género musical era la burla de los habitantes provenientes de distintos orígenes étnicos o regionales, quienes empleaban el idioma de manera “deficiente”. Véase BAKER, “The Resounding City”, pp. 10-12.

regular alegorizó la figura del humilde pastor, del trabajador o del oprimido para que simpatizasen con la humildad y el sufrimiento de Cristo. Desde este punto de vista, el indio empobrecido se proyectaría como mejor modelo de devoción cristiana que la imagen del español. La primera parte de este ensayo estará dedicada a la situación de la industria textil en Puebla y la manera en que la reforma laboral promovió la participación de los indios naturales en las fiestas de la ciudad. La segunda parte se enfoca tanto en la representación del indio natural como en la evocación del canto y baile nahua en diversos géneros de la lírica devocional, con especial atención a los villancicos de Fernández y otros géneros afines a inicios del siglo XVII.

LOS OBRAJES EN PUEBLA DE LOS ÁNGELES

El crecimiento económico de la ciudad de Puebla en la segunda mitad del siglo XVI estuvo íntimamente ligada a la industria textil. Sin embargo, el éxito casi inmediato de dicha industria requirió de un número exponencial de mano de obra en los obrajes, afectando de manera negativa a familias enteras en los pueblos de indios de la región.⁵ Aunque su reclutamiento debía depender de contratos laborales voluntarios, los obrajeros pusieron en marcha diversas prácticas para mantenerlos encerrados por meses o incluso años, por lo que se les empezó a conocer como obrajes cerrados. Esto posiblemente motivó la representación de la labor en los obrajes con una puerta cerrada en el *Códice Osuna*, documento que recoge la serie de abusos cometidos contra los indios de la Nueva España durante la administración del virrey Luis de Velasco y Ruiz de Alarcón, mismo que fue presentado

⁵ Un gran porcentaje de los dueños de los obrajes en Puebla provenían de la ciudad de Brihuega, España. El estudio de Ida Altman muestra cómo estos migrantes contribuyeron a la rápida expansión de la industria textil de la región entre 1560 y 1620. ALTMAN, *Transatlantic Ties in the Spanish Empire*.

por alcaldes, gobernadores y regidores indígenas ante el visitador real Jerónimo de Valderrama hacia 1565 (véase la ilustración 1).

Ilustración 1



Códice Osuna (c. 1565), detalle del fol. 38v., Biblioteca Nacional de España.

La corona estuvo muy al tanto de la creciente productividad de la industria textil en Puebla, así como de las condiciones laborales de los indios de la región. El reporte de la inspección ordenada por Felipe II en 1589, por ejemplo, muestra que un total de 2200 indios que trabajaban en los 40 obrajes de Puebla vivía en condiciones de miseria, hambre y extorsión. El informe no sólo compara a los obrajes con prisiones, sino que ofrece una detallada lista de las violaciones cometidas por cada uno de los dueños.⁶

⁶ Parte del exhaustivo proceso de inspección elaborado por el visitador Santiago del Riego consistió en interrogar a cada trabajador sobre su adeudamiento y el tiempo requerido para liquidarlo. El informe también incluye una lista de recomendaciones para mejorar la situación en los obrajes. VIQUEIRA y URQUIOLA, *Los obrajes en la Nueva España*, pp. 102-112.

No obstante, los obrajeros de Puebla se organizaron en defensa de su gremio y desafiaron una y otra vez las ordenanzas reales y eclesiásticas que se imponían para prevenir este tipo de abusos.

El mecanismo más efectivo para prevenir el confinamiento total de los trabajadores en los obrajes lo puso en marcha el virrey Luis de Velasco y Castilla, y está basado en el argumento con el que se justificó la imposición del régimen imperial en la Nueva España, es decir, la salvación de las almas de la población indígena. Desde 1541 Carlos V había establecido que tanto trabajadores como esclavos debían ser liberados los domingos y días de fiesta para que asistiesen a misa y recibiesen una adecuada instrucción religiosa.⁷ Esto le permitió a Velasco y Castilla interpretar “el perpetuo encerramiento” como ofensa religiosa en el mandamiento de diciembre de 1593. En este documento se describe, la preocupante situación de los obrajes cerrados especialmente en Puebla y la manera en que esta práctica afectaba la celebración de la liturgia católica.

Dirigido directamente a los obrajeros, el mandamiento detalla que para “evitar los excesos que en ellos suelen cometer en ofensa de Dios Nuestro Señor” se les ordena que mantengan las puertas abiertas “y que no encierren los indios por servir en ellos y que estos oigan misa todos los domingos especialmente en días de guardar y que en estos días no trabajen cosa alguna”. También aclara que debe prohibirse la celebración de la misa adentro de los obrajes (práctica que se había normalizado en los obrajes de Puebla), pues sólo sirve para mantener a “los indios en perpetuo encerramiento y cárcel”. Para el virrey la problemática del encierro afectaba tanto a los indios como a los vecinos de las iglesias, pues en días de fiesta los indios se quedaban encerrados, trabajando sin cesar y sin poder diferenciar los días de trabajo de los días de fiesta. Este daño conllevaba a muchos más,

⁷ Para más información sobre las ordenanzas de Carlos V proclamadas en 1541 y 1545 véase PALMER, *Slaves of the White God*, pp. 52-53.

[...] especialmente que como de poco tiempo a esta parte los obrajeros y hombres que traen a buscar indios encierran muchos por fuerza y con engaños, y como nunca salen del obraje los padres, parientes, maridos y mujeres [los echan de menos y] no los pueden hallar. Lo cual todo cesaría si no dijese misa en los dichos obrajes, [a]demás de la indecencia con que comúnmente se dice [...] hay otro inconveniente de consideración [para los] ciudadanos circunvecinos de los dichos obrajes [pues se] quedan las iglesias solas sin que en ellas haya la convivencia ni gusto al celebrar los divinos oficios en los días festivos.⁸

Por estos motivos Velasco y Castilla ordena que las autoridades se aseguren de que todos los indios e indias que trabajan en los obrajes, especialmente en los de Puebla, asistan a misa los domingos y días de fiesta en parroquias o conventos, y que todos los días se mantengan las puertas abiertas “para que libremente entren y salgan en ellos los indios como quisieren [...] sin detener al marido por la mujer, ni al hijo por su padre, ni al contrario, ni a ningún pariente”.⁹ En otras palabras, Velasco y Castilla estableció días de descanso laboral fuera de los obrajes para los trabajadores, interpretando además su asistencia y participación en la liturgia como piezas esenciales del proyecto virreinal; y aunque los obrajeros de Puebla siempre consiguieron plazos extras o enmiendas a las nuevas regulaciones, los decretos proclamados a partir de Velasco y Castilla insistieron invariablemente en la necesidad de permitir que los trabajadores pudiesen cumplir con esta prerrogativa cristiana.¹⁰

⁸ AMP, RC, vol. 3, ff. 246r-246v.

⁹ AMP, RC, vol. 3, ff. 246r-246v.

¹⁰ Ya que esta interpretación afectaría también a los esclavos africanos, no deja de sorprender que los villancicos de negro de Fernández también hagan alusión a su derecho a asistir a las fiestas litúrgicas. Véase por ejemplo la manera en que se justifica que, por ser Navidad, pueden ir a ver el Nacimiento aunque sea en contra de los deseos de su ama: “Mira, Fanciquiya mana, / esta noche

Si bien las autoridades reales y eclesiásticas continuaron legislando para aliviar el peso moral que padecía el imperio por la situación laboral de los indios, nunca se tomaron medidas que afectasen drásticamente la productividad o la economía virreinal. Por otro lado, el alto índice de mortandad de los esclavos africanos no parecía preocupar a ninguna de las instituciones del reino. Por el contrario, el comercio de esclavos fue promovido como la solución más eficaz ante el déficit laboral de las industrias más demandantes de la Nueva España.¹¹ Esta moción fue apoyada por Felipe III, quien prohibió el empleo de indios en plantaciones azucareras y en obrajes en 1601, y otorgó un plazo de tres meses para que se sustituyeran por esclavos africanos.¹² Tras prórrogas y violaciones a dicha prohibición por parte de los obrajeros en Puebla, se llevó a cabo una inspección real, aunque esta vez mucho más comprensiva pues al rey le interesaba regularizar los obrajes sin licencia, aumentar el costo de licencias y valorar la productividad de dicha industria para el reino.¹³ Como el resultado del reporte apuntaba la importancia económica de la industria textil de la región, el rey enmendó su decreto en 1609 permitiendo que los obrajeros continuasen empleando indios, pero incluyó una lista de limitaciones para regular sus condiciones laborales e

Pasqua es / pues Diozo nacro ves, / aunque le pese a mi ama. / Bamo a ver Dioso, que ama / a quien le quere buscá". Véase CHÁVEZ BÁRCENAS, "Singing in the City of Angels", pp. 177-184.

¹¹ Pablo Miguel Sierra Silva investiga los efectos que tuvo el creciente mercado de esclavos en la ciudad de Puebla en los siglos XVI y XVII, con especial atención a los esclavos de obrajes. SIERRA SILVA, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, pp. 45-75.

¹² Véase VIQUEIRA y URQUIOLA, *Los obrajes en la Nueva España*, pp. 120-122; y "Cédula del Rey Don Felipe Tercero en favor de los indios la cual es mucho de notar", en TORQUEMADA, *Monarquía indiana*, vol. v, pp. 393-403.

¹³ El virrey Juan de Mendoza y Luna envió el informe titulado *Relación de los obrajes de paños que hay en este reino, con qué licencia se fundaron, qué derechos pagan, y qué género de gente se ocupa en ellos, si son necesarios en este reino, si se podrán cargar otros derechos sobre ellos*, a Felipe III en mayo de 1604. Véase AGI, *México*, vol. 26, no. 19, f. 8.

insistiendo en que asistiesen a misa todos los domingos y días de fiesta para que recibiesen una adecuada instrucción cristiana.¹⁴

Por su parte, el obispo de Tlaxcala Alonso de la Mota y Escobar proclamó un edicto desde su sede episcopal en Puebla prohibiendo que se forzara a los indios a trabajar los domingos y días de fiesta. El edicto fue leído en cada uno de los poblados que atendió durante las visitas pastorales de 1613, aunque esto no significa que hubiese sido enteramente acatado. El obispo documenta, por ejemplo, que en las juntas de comunidades españolas en Tepeaca, Tecamachalco y Quecholac tuvo que negar el permiso de licencias para nuevas cofradías al enterarse de que los indios que laboraban en las granjas y haciendas de la región eran obligados a trabajar los domingos y días de fiesta.¹⁵

La crónica de las visitas pastorales del obispo revela con mayor puntualidad que a casi cuatro décadas de la denuncia que hiciera Ysabel (india natural de Tepeaca) sobre el abuso contra su hijo, la situación laboral de los indios en los alrededores de Puebla no había cambiado significativamente. Al menos eso sugiere su descripción sobre el estado de ánimo de los indios de Tepeaca:

Hallé esta doctrina de los indios muy quebrada a causa de que viven los más de ellos en casas de servicio de españoles con quienes se defienden y es negocio muy lastimoso de ver cuán caído está el señorío de estos pobres indios principales destituidos de sus tierras y vasallos, descontentos, pobres, abatidos y desposeídos de lo que Dios y el derecho natural les ha dado. Y sobre todo los acaban los repartimientos de las labores donde no se cumplen las ordenanzas.¹⁶

¹⁴ TORQUEMADA, *Monarquía indiana*, vol. v, pp. 400-402.

¹⁵ “Yo hice plática a los españoles, derogué del todo la licencia y permiso de que los labradores trabajen y hagan trabajar a los indios en sus haciendas los días de domingo y fiestas con ánimo de dar un orden cristiano en este caso”, lo cual reseño al final de la visita. MOTA Y ESCOBAR, *Memoriales del Obispo de Tlaxcala*, p. 120.

¹⁶ MOTA Y ESCOBAR, *Memoriales del Obispo de Tlaxcala*, p. 120.

En el mismo documento el obispo insiste en la importancia de predicar a los indios en su idioma nativo para asegurarse de que recibiesen tanto una correcta instrucción religiosa como una muestra de consuelo y alegría. Este comentario sugiere la especial consideración que se tenía sobre la dimensión afectiva de la lengua materna en la liturgia, factor seguramente considerado para la inclusión de canciones, bailes o números teatrales en náhuatl en las celebraciones litúrgicas de la catedral. Desde esta perspectiva no es sorprendente que la colección que compusiera Fernández para la catedral y para otras instituciones religiosas pertenecientes a la diócesis de Mota y Escobar incluyese cuatro canciones en náhuatl; si bien, extraña que sean tan pocas.

Las canciones de Fernández revelan un claro esfuerzo por mantener ciertos usos y costumbres de la población indígena, con lo que se esperaba aumentar tanto su participación como su genuino regocijo en las celebraciones litúrgicas. Como se mostrará más adelante, estas canciones sirvieron para evocar la tradición de la canción y baile ceremonial nahua por medio de músicas y textos que debían despertar la imaginación de todos los oyentes, arrojando una nueva luz sobre la importancia del poder afectivo de la música en el siglo XVII. No obstante, lo que más llama la atención de estas canciones es que la representación de los personajes indios tanto en los villancicos de Fernández como en otros géneros dramáticos muy relacionados concuerda con la impresión del obispo sobre los trabajadores como “pobres indios [...] abatidos y desposeídos”.

CRISTIANIZACIÓN DEL CANTO Y BAILE NAHUA

La tradición del canto y el baile ceremonial era esencial para los rituales de los pueblos originarios de la región central de Mesoamérica. Numerosas crónicas escritas por clérigos, conquistadores, indios naturales o viajeros incluyen detalladas descripciones de ciertos rituales nahuas. Aunque la terminología no

siempre es consistente, el énfasis en la elegante vestimenta de los participantes, la sofisticada coordinación entre percusionistas, cantantes y bailarines, y el hipnótico impacto colectivo de una actividad que podía durar días enteros sin parar, revela los aspectos que más impresionaron a asistentes y lectores por igual.¹⁷

Uno de los capítulos de la monumental *Historia general de las Indias* (Zaragoza, 1552) de Francisco López de Gómara está dedicada a “Los bailes de México”. Aunque López de Gómara nunca atravesó el Atlántico, narra con gran detalle el tipo de danza con que Moctezuma “regocijaba a los de su palacio y aun a toda la ciudad”. Según López de Gómara —o bien, sus informantes—, este tipo de danza era llamado *netotiliztli* [*sic*] y se realizaba en el patio del palacio sobre una gran estera en donde se situaban el *teponaztli* y el *huéhuetl*, mismos que acompañaban de manera concertante las voces de los cantores. Dicha crónica abunda en detalles sobre la vestimenta y ornamentos usados por los danzantes, así como en la disposición circular desde donde cientos o miles de participantes, ocupando un estricto orden jerárquico, entonaban “cantares alegres, regocijados y graciosos, o algún romance en loor de los reyes pasados, recontando en ellos guerras, victorias, hazañas, y cosas tales”.¹⁸ Pero tal vez lo que más llama la atención es la coordinada participación de todos los asistentes que aparentemente podían seguir de manera precisa las instrucciones de dos “suelos y diestros danzantes” quienes guiaban de principio a fin el canto, el baile, el ritmo y el carácter.¹⁹ Así, López de Gómara logra plasmar el sentido multitudinario de esta tradición festiva en la que expertos músicos y bailarines dirigían tanto a la élite como al grueso de la sociedad nahua.

¹⁷ Entre los términos más usados para la descripción del baile y danza ceremonial se encuentran *netotiliztli*, *macehualiztli*, *mitote*, *tocotín* y *areito*.

¹⁸ LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia de la conquista de México*, pp. 139-140.

¹⁹ LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia de la conquista de México*, p. 140.

Varios detalles de esta descripción se plasman con consistencia en otras crónicas locales. La importancia de preservar un recuento preciso sobre estas prácticas es significativa si se toma en cuenta que durante este periodo la Iglesia católica consideró seriamente el uso de los sentidos para la promoción de la devoción cristiana, y la preservación de los usos y costumbres de la población indígena era esencial para su sincero compromiso con la fe católica. Al menos esta era la visión de las órdenes religiosas encargadas de la evangelización de la población indígena. Por ello, durante todo el siglo xvi se motivó la participación de músicos y bailarines tradicionales, al menos en las ceremonias religiosas organizadas por franciscanos y jesuitas en los pueblos de indios, aunque el contenido debía ser adaptado para el nuevo contexto cristiano.

Esta labor fue emprendida por ejemplo por Bernardino de Sahagún y un grupo selecto de eruditos nahuas que recopilaron, tradujeron, adaptaron y transcribieron cientos de textos de canciones ceremoniales nahuas. Dicho esfuerzo pretendía armonizar la doctrina cristiana con el idioma y la idiosincrasia de los pueblos indígenas y con distintas tradiciones de canto y baile devocionales. José de Acosta también se sumó a esta campaña reformadora y narra que

Los nuestros [misioneros jesuitas], que andan entre ellos, han probado ponelles las cosas de nuestra santa fe, en su modo de canto, y es cosa grande el provecho que se halla, porque con el gusto del canto y tonada, están días enteros, oyendo y repitiendo sin cansarse. También han puesto en su lengua, composiciones y tonadas nuestras, como de octavas, y canciones de romances, de redondillas, y es maravilla cuán bien las toman los indios, y cuánto gustan. Es cierto, gran medio éste y muy necesario, para esta gente.²⁰

²⁰ ACOSTA, *Historia natural y moral de las Indias*, p. 354.

La opinión de Acosta refleja el gran valor que los jesuitas concedieron a estas tradiciones en los diversos intentos por incorporarlos a la liturgia cristiana. Pero quizá una de las descripciones más puntuales sobre el tipo de mecanismos que se siguieron para la adecuada cristianización de la canción y el baile nahua puede leerse en la carta del jesuita Pedro Morales escrita con relación a los festejos por el recibimiento de las reliquias enviadas por el papa Gregorio XIII a la Compañía de Jesús en la ciudad de México en 1578. Según Morales, un grupo de niños músicos cantó y bailó la canción *Tocniuane touian* a cuatro voces frente a uno de los arcos triunfales contruidos para la procesión de las reliquias. Morales explica que, así como la música seguía las reglas de la polifonía española, el texto, aunque escrito en náhuatl, conservaba la métrica y rima de la poesía peninsular:

En llegando la procesión a este arco, salió a recibir las santas reliquias un baile de naturales niños indios muy bien aderezados a su modo y hábito, con mucho ornato y plumería, los cuales eran músicos; y así, el son del baile era en canto de órgano concertado con cuatro voces diferentes que hacían consonancia al modo español, y juntamente con las voces sonaban flautas y el instrumento propio de ellos con que de ordinario tañen en sus bailes (a que llaman Teponaztli) de suerte que, sonando todos a una, resultaba una muy buena consonancia. La letra que cantaban, aunque era en su lengua, iba en medida y consonancia castellana, en alabanza de todos los santos y particularmente de su patrón san Hipólito.²¹

De este modo, el canto conservaría de la tradición nahua el idioma, la vestimenta, el baile y el uso del *teponaztli* (aunque doblado con algunas flautas para acompañar el canto de órgano).

²¹ MORALES, *Carta del padre Pedro Morales*, pp. 32-33. Morales incluye tanto la versión náhuatl como su traducción al español. Mariana Masera apunta que mientras el poema es heptasilábico, la versión en español es octosilábico. MASERA, "Cinco textos en náhuatl", pp. 297-299.

El texto, especialmente diseñado por un jesuita del Colegio de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México, celebraba a San Hipólito y otros santos. Como se verá más adelante, los villancicos compuestos por Fernández unas décadas más tarde siguen un procedimiento muy similar al descrito por Morales.

VOZ Y REPRESENTACIÓN EN LOS VILLANCICOS EN INDIO

Un aspecto esencial del tipo de prácticas híbridas descritas por Morales era la preservación de ciertos elementos performativos que la audiencia pudiese asociar de manera inmediata con ciertas tradiciones nahuas.²² Estos puntos de referencia aparecen tanto en canciones devocionales como en otros géneros líricos o teatrales que dramatizan la participación de la población indígena en el ritual católico. La colección de villancicos de Gaspar Fernández muestra que ciertos elementos musicales del canto y danza ceremonial nahua discernibles en las crónicas del siglo XVI fueron absorbidos por el subgénero del villancico en idioma náhuatl.²³ En estas canciones, identificadas por Fernández como “villancicos en indio”, se representa a los indios nahuas como humildes trabajadores que dan muestras de simpatía

²² Estas últimas secciones del artículo aparecen también en la versión en inglés anteriormente mencionada. Véase CHÁVEZ BÁRCENAS, “Native Song and Dance Affect”.

²³ El cuaderno de Fernández, mejor conocido como *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, cuenta con aproximadamente 270 villancicos compuestos entre los años 1609 y 1616, convirtiéndolo así en la colección más amplia de villancicos del siglo XVII de todo el territorio iberoamericano. Esta colección documenta en orden casi exclusivamente cronológico la gran demanda de villancicos que tuvo el compositor más prominente de la ciudad. El cuaderno forma parte de la colección del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (AHAAO). Para más información sobre el *Cancionero de Gaspar Fernández*, consúltense TELLO, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*; TELLO, *El Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*; FRENK, “El Cancionero de Gaspar Fernández”, pp. 19-35; MORALES ABRIL, “Gaspar Fernández: su vida y obras”, pp. 71-125.

hacia Cristo. Esta investigación propone que dicha narrativa sirvió para presentar a los indios naturales como modelos de cristiandad para la sociedad novohispana, especialmente al señalar en tiempos de fiesta que las adversas condiciones laborales a las que estaban sujetos los hacía más afines a la pobreza y al sufrimiento de Cristo. Esta perspectiva complica la presunta idea de que la representación de personajes de diversos orígenes étnicos o regionales en los villancicos novohispanos siempre conlleva connotaciones negativas.²⁴

Los villancicos de Fernández también demuestran que los elementos que dieron forma a la canción nahua-cristiana descritos por Morales en 1578 seguían vigentes en la canción devocional en idioma vernáculo en otras partes del virreinato a inicios de siglo XVII; sin embargo, a diferencia de la pieza procesional organizada por la Compañía de Jesús para cantantes y bailarines naturales, estas canciones fueron compuestas para los miembros de la capilla musical de la Catedral de Puebla. Fernández, siendo el maestro de capilla de esta importante institución catedralicia, ocupaba el puesto de música más prestigioso de la ciudad y el segundo más importante del virreinato. Uno de sus deberes más importantes era la provisión de nuevos juegos de villancicos para las fiestas mayores del año, como Navidad, Corpus Christi o el santo patrono.

Los villancicos, que son en esencia canciones devocionales en idioma vernáculo, eran cruciales para el fasto público en el mundo hispánico. Éstos se fueron incorporando de manera gradual en las ordenanzas de catedrales, en la capilla real, en parroquias, conventos y otras instituciones religiosas para reemplazar o añadir contenido poético-musical a las antífonas y responsorios

²⁴ Para un estudio de los cuatro villancicos en náhuatl de Fernández desde el punto de vista lingüístico y literario, consúltese MASERA, "Cinco textos en náhuatl", pp. 291-312; ALCÁNTARA ROJAS, "En 'mestizo y indio'" pp. 53-84; este último está acompañado de un estudio de paleografía musical; véase DAVIES, "Las obras con textos en lengua náhuatl", pp. 85-98.

del propio de la misa y del Oficio.²⁵ Como el resto de la liturgia se cantaba en latín, el villancico era el único género musical en el que la gente podía escuchar textos nuevos en idioma vernáculo glosando la narrativa bíblica. Aunque la mayoría de los villancicos están escritos en español, un número significativo hace uso de los dialectos propios de la literatura ibérica para la representación de personajes de diversos orígenes étnicos o regionales, como vizcaínos, portugueses, gitanos o negros, y en algunas ocasiones de algunas lenguas nativas para los indios naturales del Nuevo Mundo.²⁶

El cuaderno de Fernández contiene cuatro villancicos de Navidad escritos en náhuatl y mestizo (o español indianizado).²⁷ Aunque resulta aventurado esbozar alguna teoría sobre las posibles convenciones del subgénero ‘villancico en indio’ con este limitado número de piezas, es posible establecer ciertos vínculos entre los elementos poéticos y musicales de los mismos y las etnografías que documentan la cristianización del canto y baile náhuatl durante el siglo XVI.²⁸ En la versificación, por ejemplo, se muestra un procedimiento similar al descrito por los jesuitas Acosta y Morales, es decir, son textos escritos en náhuatl pero compuestos conforme a la rima y métrica del verso de arte menor de la tradición cancioneril ibérica. Así, puede observarse en la tabla 1 que se trata de versos octosilábicos de rima asonante,

²⁵ Para más información sobre la función litúrgica del villancico, consúltese TORRENTE, “Functional and liturgical context of the villancico”, pp. 99-148.

²⁶ Para más información sobre las taxonomías más características de los villancicos de personajes, consúltese MORALES ABRIL, “Villancicos de remedo en la Nueva España”, pp. 11-38; y BORREGO GUTIÉRREZ, “Personajes del villancico religioso”, pp. 58-96.

²⁷ Podría decirse que se trata de cinco villancicos, pues el *Cancionero de Fernández* cuenta con dos versiones del texto “Xicochi conetzintle”, uno para cuatro voces y otro para cinco.

²⁸ Para una revisión detallada sobre los diversos intentos por preservar el canto y baile ceremonial nahua en la canción devocional en idioma vernáculo, véase CHÁVEZ BÁRCENAS “Native Song and Dance Affect”, pp. 5-12.

cruzada (abab) o abrazada (abba).²⁹ Por otro lado, aunque la música o el texto evocan de alguna forma el canto y baile nahua, se trata de canciones para cuatro o cinco voces compuestas de acuerdo con las reglas de polifonía de la época y que serían dobladas con instrumentos propios de género del villancico.

Tabla 1
VERSIFICACIÓN DE LOS VILLANCICOS EN INDIO
DE GASPAR FERNÁNDEZ³⁰

Villancico en indio 1 (1610)	M*	R**	Traducción
Jesús de mi gorazón ,	8	a	Jesús de mi corazón,
no lloréis , mi bantasía.	8	b	no lloréis mi fantasía,
tleycan timochoquilia	8	b	<i>¿por qué lloras?</i>
mis prasedes, mi apission .	8	a	<i>mis placeres, mi afición.</i>
Aleloya, aleloya	8	c	<i>Aleluya, aleluya.</i>
...			...
Villancico en indio 2 (1611)	M	R	
Ximoyolali, siñola,	8	a	Alégrate Señora,
tlaticpan o quisa Dios,	8	b	a la tierra vino Dios,
<i>bobre y egual bobre vos,</i>	8	b	<i>pobre él, pobre vos,</i>
<i>no gomo el gente española.</i>	8	a	<i>no como la gente española.</i>
Aleloya, aleloya	8	a	<i>Aleluya, aleluya.</i>
...			...
Villancico en indio 3 (1611)	M	R	
Tíos mío, mi gorazón .	8	a	Dios mío, mi corazón,
Mopanpa nipaqui negual;	8	b	por tu causa me alegre yo,
<i>amo xichoca abición</i>	8	a	<i>no llores [mi] afición,</i>
<i>que lloraréis, el macegual.</i>	8	b	<i>que harás llorar al macehual.</i>

²⁹ El mismo esquema de metro y rima se preserva en las coplas de “Jesús de mi gorazón” y “Ximoyolali siñola” (en la tabla 1 no se incluyen las coplas).

³⁰ En este ensayo todas las traducciones del náhuatl al español de los villancicos de Fernández se basan en el estudio de la filóloga Berenice Alcántara Rojas. Véase ALCÁNTARA ROJAS, “En mestizo y indio”, pp. 53-84. Algunas de las observaciones sobre la versificación de los textos en náhuatl ya habían

Tabla 1
VERSIFICACIÓN DE LOS VILLANCICOS EN INDIO (*concluye*)

Villancico en indio 4 (1614)	M	R	
Xicochi, xicochi, conetzintle,	11	a	Duerme, duerme, ¡oh bebito!,
ca omizhuihuijoco in	11	a	que los ángeles han venido a
angelosme.	8	b	arrullarte. / Aleluya, aleluya.
Aleloya, aleloya.			

*M: metro; **R: rima

Los villancicos en indio de Fernández también comparten ciertas fórmulas narrativas y temáticas.³¹ Se trata de monólogos escritos en la primera persona del singular y que ubican al personaje principal en la escena bíblica de la adoración de los pastores de acuerdo con el Evangelio de san Lucas, aunque en este caso los pastores son indios nahuas. El tema central de “Jesós de mi gorazón” y “Tíos mío, mi gorazón” es el llanto del niño. Ambos se refieren a Jesús o a Dios como “mi gorazón” en el primer verso, mismo que es conjugado con el sustantivo “apissión” o “abición” (afición, del vocablo latino *affectio*) en el cuarto y tercer verso respectivamente (véase en la tabla 1 en negrillas). Asimismo, tres villancicos incluyen un aleluya duplicado en el verso final, aunque en su forma indianizada “*aleloya, aleloya*”.

En “Jesós de mi gorazón” el indio pastor intenta distraer al niño de su llanto enseñándole a los animales del establo, y pareciendo ignorar su destino bíblico le pregunta: “¿qué te aflige mi

sido mencionadas en dicho estudio. Otras traducciones pueden encontrarse en MASERA, “Cinco textos en náhuatl”, pp. 302-306.

³¹ En este ensayo el uso del término “villancico” se refiere a las canciones devocionales en idioma vernáculo que tenían una función litúrgica precisa para la Iglesia católica durante los siglos XVII y XVIII, es decir, no los determina su forma poética. Para más información sobre el término villancico consúltese TORRENTE, “The sacred villancico in Early Modern Spain,” pp. 57-77, y “El villancico religioso,” p. 433.

vida?”, y le insiste: “no sé por qué tenéis pena”. En seguida el pastor se dirige al niño con mayor intimidad y lo compara con una rosa, una perla (*noepiholloczin*), con jade (*nochalchiula*) y con una azucena (*noasossena*). El simbolismo de estos objetos pareciera evidente, especialmente si se le compara con la iconografía de Navidad del mismo periodo que interpreta las lágrimas de Cristo como una anticipación a su dolor y sufrimiento en la cruz; las azucenas, tradicionalmente asociadas a la Virgen como emblema de castidad y pureza que refieren a la resurrección de Cristo; las perlas que simbolizan tanto la leche del pecho de la Virgen como sus lágrimas en la crucifixión; las rosas que representan la sangre de Cristo en la Pasión. En el mismo contexto es muy posible que el jade, piedra esencial tanto en ofrendas funerarias como en sacrificios rituales, estuviese también asociado con el sacrificio de Cristo.

Tabla 2
 “JESÓS DE MI GORAZÓN”, VILLANCICO EN MESTIZO
 E INDIO A 4 (1610)³²

Sección	Náhuatl	Traducción
Estribillo	Jesós de mi gorazón, no lloréis, mi bantasia. <i>tleycan timochoquilia</i> <i>mis prasedes, mi apission.</i> <i>¡Aleloya, aleloya!*</i>	Jesús de mi corazón, no lloréis mi fantasía, <i>¿por qué lloras?</i> <i>mis placeres, mi afición.</i> <i>Aleluya, aleluya.</i>
Copla 1	Dejalto el llando crecida, miralto el mulo y el guey, jimoyolali, mi rey, tlein miztolinia, me vida	Deja tú el llanto que crece, mira tú el mulo y el buey, alégrate mi rey, ¿qué te aflige mi vida?
Estribillo	<i>tleycan timochoquilia</i> <i>mis prasedes, mi apission.</i> <i>¡Aleloya, aleloya!</i>	<i>¿por qué lloras?</i> <i>mis placeres, mi afición.</i> <i>Aleluya, aleluya.</i>

³² Traducción al español de ALCÁNTARA ROJAS, “En mestizo y indio”, pp. 66-67.

Tabla 2
 “JESÓS DE MI GORAZÓN” (*concluye*)

<i>Sección</i>	<i>Náhuatl</i>	<i>Traducción</i>
Copla 2	No sé por qué denéis pena, tan linto cara de rosa, noepiholloczin, niño hermosa, nochalchiula noasossena.	No sé por qué tenéis pena, tan lindo cara de rosa, mi perla, niño hermoso mi jade, mi azucena.
Estribillo	<i>tleycan timochoquilia</i> <i>mis prasedes, mi apission.</i> <i>¡Aleloya, aleloya!</i>	<i>¿por qué lloras?</i> <i>mis placeres, mi afición.</i> <i>Aleluya, aleluya.</i>

La música que acompaña estos textos refleja procedimientos compositivos característicos del género del villancico. Los villancicos, normalmente escritos para cuatro, cinco o más voces, se componen de dos secciones de sonoridades contrastantes: el estribillo, escrito para todas las partes, y las coplas, generalmente escritas para una o dos voces solistas. Fernández también recurre a la retórica musical para enfatizar el sentido poético de los textos, valiéndose por ejemplo de distintos modos o armonías, compases ternarios o binarios, uso de síncopas, hemiolas, o patrones rítmicos, texturas polifónicas y homofónicas, etcétera.

Un ejemplo claro es el inicio de “Jesós de mi gorazón”, pieza escrita para cinco voces en compás ternario con final en fa. El villancico abre con un dúo para las voces de tiple 2 y alto enunciando de manera clara y pausada el nombre de “Jesós”, personaje a quien se dirige de manera directa el indio pastor, y lo elabora musicalmente otorgándole la misma cualidad interválica y rítmica a cada sílaba (ilustración 1). El dúo se desenvuelve de manera suave y melódica, efecto logrado por el ondulante movimiento de terceras y sextas paralelas que permiten la apertura de tercera a octava en el primer verso (fa/la-la/la, cc. 1-5), y su contracción de quinta a tercera menor (sib/fa-re/fa, cc. 5-7) y de octava a tercera mayor (la/la-re/fa#, cc. 7-9) en la repetición

de las palabras “no lloréis”. La sonoridad sostenida en la última sílaba del verbo “lloréis” aporta un adecuado efecto para la rogativa que le hiciera el indio al niño. Fernández extiende de manera creativa la segunda parte del segundo verso, es decir, “mi bantasía” (mi fantasía), repitiéndola tres veces y empleando una breve secuencia ascendente de grado conjunto que conduce a una semicadencia en do (c. 17), gesto que recuerda el carácter imitativo e improvisatorio de la fantasía instrumental de la tradición hispánica.

Pero el elemento que más llama la atención en el contexto de este ensayo es el insistente patrón rítmico breve-largo y el estático movimiento melódico en torno a la nota do que domina la segunda parte del estribillo, siendo en este caso la sección que se realiza en polifonía imitativa y que se repite después de cada copla (ilustración 1, cc. 26-31). Dicho patrón rítmico rige el verso octosilábico “*tleycan timochoquilia*” (¿por qué lloras?) y consiste en una nota blanca para el tiempo fuerte, seguido de una redonda para el segundo y tercer tiempos. Este patrón, primeramente introducido en la voz de tenor (cc. 18-26), se realiza de manera sucesiva en cada una de las voces por imitación, de manera que cada voz repite el mismo verso por lo menos cuatro veces con el mismo énfasis rítmico breve-largo (cc. 26-32). Este repentino patrón isorrítmico provoca un evidente contraste sonoro destinado al único verso del estribillo escrito en náhuatl. Es posible que para esta sección Fernández estuviese buscando un afecto sonoro asociado al canto y baile ceremonial nahua por medio de una textura rítmico-melódica que sugiere las posibilidades interválicas del *teponaztli*, logrando además un efecto de participación y coordinación multitudinaria al expandir este motivo en cada una de las voces en imitación.

Ilustración 2
 “JESÓS, DE MI GORAZÓN”, CC. 1-31³³

Tiple 2
 Alto
 Je - sós de mi go-ra - zón, no llo - réis, no llo - réis,
 Je - sós de mi go-ra - zón, no llo - réis, no llo - réis, mi ban-

10
 Ti 2
 A
 mi ban - ta - sí - a, mi ban - ta - sí - a, mi ban - ta - sí -
 ta - sí - a, mi ban - ta - sí - a, mi ban - ta - sí - a, ban - ta - sí - a.

18
 T
 Tley-can ti - mo - cho - qui - li - a, mis pra - se - des mi a - pi -

26
 Ti 1
 Tley - can ti - mo - cho - qui - li - a, tley - can ti - mo -
 - - Tley - can ti - mo - cho - qui - li - a, tley - can
 A
 Tley - can ti - mo - cho - qui - li - a, tley - can
 T
 ssión.
 B
 Tley - can ti - mo - cho - qui -

³³ [Villancico en] mestizo e indio a 4 [1610], AHAAO, *CMGF*, ff. 58v.-59r. Aunque el original está escrito en claves altas se decidió no transportar este ejemplo como se hace convencionalmente porque el rango de las voces es muy grave. Esto pone en evidencia la necesidad de investigar con más profundidad las convenciones de la escritura musical novohispana, así como los rangos vocales, tipos de voz, instrumentación o afinación y su adecuada aplicación.

La imagen del indio conmovido por el llanto del niño en el pesebre se repite en el villancico “Tíos mio, mi gorazón”. En este caso el personaje principal es un *macehual*, es decir, un nahua de clase baja, que le pide al niño que deje de llorar porque lo hará llorar a él también. Fernández se enfoca en el verso “*amo xichoca abición*” (no llores mi afición) y hace uso de un tetracordio cromático descendente, es decir, en lugar de recurrir al afecto del canto y baile ceremonial usa una herramienta compositiva habitualmente asociada al lamento musical.³⁴ Este motivo se repite de manera sucesiva en cada una de las voces por imitación, sugiriendo así no sólo el movimiento de las lágrimas rodando por el rostro del niño, sino la imposibilidad del indio de contener sus propias lágrimas ante su delicado llanto.

Como se ha mencionado anteriormente, el llanto del niño en el pesebre como anticipación a la narrativa del sufrimiento de Jesucristo en la cruz es un conocido recurso retórico que motiva a la reflexión sobre el significado litúrgico de la Navidad. El tratamiento del indio pastor en este contexto pone en evidencia la contrastante caracterización de otros pastores en villancicos de personajes, especialmente los de origen africano en los negritos o negrillas donde se muestran celebrando la Navidad con gran animosidad. Este subgénero en particular se caracteriza por la representación cómica del sujeto africano debido al uso limitado del lenguaje o al descontrolado dominio de su cuerpo o de su voz, y muestra a un personaje de naturaleza salvaje, bestial e hilarante.³⁵ Cabe mencionar que otros subgéneros del villancico de

Una primera aproximación sobre el uso de claves altas en los villancicos de los siglos XVII y XVIII sugiere un uso de rangos más graves que los comúnmente usados por ensambles de música temprana hoy en día. Davies, “Performance Practice and New Spanish Villancicos around 1700”, ponencia presentada en la American Musicological Society, San Antonio, noviembre, 2018.

³⁴ ROSAND, “The Descending Tetrachord,” pp. 346-359.

³⁵ Para ver más sobre la configuración del estereotipo literario del habla de negro, especialmente en los villancicos en negro de Perú y Nueva Granada a finales del siglo XVII, consúltese BREWER-GARCÍA, “Beyond Babel”, pp. 49-108.

personajes también recurren a estereotipadas convenciones literarias que reproducen con tono burlesco la imagen de personajes gitanos o moros como deshonestos, vizcaínos o gallegos como ingenuos o rústicos, o portugueses como ridículos, vanidosos o antisemitas. Sin embargo, el carácter íntimo y contemplativo de las escenas donde se desenvuelve el drama de los villancicos en indio y mestizo permite el retrato de un indio idealizado, es decir, el de un neófito afectuoso, melancólico, y de una empatía sentimental casi pueril.

Esta misma reflexión puede aplicarse a *Xicochi conetzintle*, una canción de cuna en náhuatl a cuatro voces (tiple 1, tiple 2, alto y bajo) cuyo texto se traduce: “Duerme, duerme, ¡oh bebito!, / que los ángeles han venido a arrullarte”.³⁶ Este texto es el más corto de los cuatro villancicos, pues sólo consta de dos versos endecasílabos y el aleluya duplicado al final (tabla 1). Para la musicalización de este texto Fernández emplea un distintivo patrón isorrítmico corto-largo de inicio a fin. La versión para cuatro voces abre con el tiple 2 repitiendo la palabra *xicochi* (duerme) con un patrón rítmico de blanca, redonda y redonda con puntillo en compás ternario (C3). Las otras voces repiten el mismo patrón pero por elisión, es decir, cuando el tiple 2 pronuncia la sílaba “chi”, las otras voces pronuncian “xi-co”, y viceversa (ilustración 3, c 4). La combinación de este patrón con la sonoridad fricativa de las sílabas “xi” y “chi” en cada tiempo fuerte pareciera recrear el suave susurro rítmico “sh... sh... sh...” con el que se arrulla a un recién nacido. Este efecto se acentúa con el fenómeno de desplazamiento rítmico-silábico provocado por la elisión, creando un estado casi hipnótico al tiempo que se repite con insistencia “duerme, duerme, duerme”. Para el segundo verso endecasílabo “*ca omizhuihuijoco in angelosme*” (que los ángeles han venido a arrullarte), Fernández recurre nuevamente al patrón isorrítmico corto-largo de “Jesús de mi gorazón”.

³⁶ Traducción al español de ALCÁNTARA ROJAS, “En ‘mestizo y indio’”, p. 59.

Ilustración 3
 “XICOCHI CONETZINLE”, CC. 1-7³⁷

The musical score is written in 3/2 time and consists of four staves. The lyrics are distributed as follows:

- Tiple 1:** Xi - co - chi, xi - co - chi,
- Tiple 2:** Xi - co - chi, xi - co - chi, xi - co - chi, xi - co - chi,
- Alto:** Xi - co - chi, xi - co - chi,
- Bajo:** Xi - co - chi, xi - co - chi,

Aunque resulta casi imposible establecer una directa conexión con las canciones de origen nahua desde el punto de vista musical, es posible vislumbrar un determinante uso de patrones rítmico-melódicos para la creación del afecto indio en el villancico poblano a inicios del siglo XVII. Lo más probable es que Fernández haya escrito estos villancicos para los músicos de la capilla musical de la catedral, es decir, no para niños músicos de origen nahua que acompañarían su canto y baile con instrumentos nativos, como en el caso documentado por Pedro Morales en la ciudad de México.³⁸ Aun así, Fernández se vale de ciertos elementos musicales para evocar la sonoridad del *teponaztli* y el *huehuetl*, la acentuación rítmica de la poesía nahua, o los movimientos propios de un coordinado baile multitudinario y ceremonial.

No obstante, un elemento que es significativamente distinto a las descripciones del canto y la danza ceremoniales es que los

³⁷ Otro [villancico] en indio [a 4, 1614], AHAAO, CMGF, ff. 217v-218r.

³⁸ A pesar de esta aserción es necesario aclarar que Fernández utilizó este cuaderno para anotar la música que habría sido escrita por encargo de varias instituciones, y que probablemente fue compuesta para otras capillas musicales además de la de la Catedral de Puebla.

personajes de los villancicos no portan los elegantes trajes que caracterizan a la élite mexicana, pues se trata más bien de la representación de indios marginados de clase baja; quizá porque estos personajes se relacionan más con la imagen devocional del humilde pastor cristiano promovida por teólogos tan influyentes como Ignacio de Loyola. Esto es especialmente evidente en *Ximoyolali siñola*, canción que ofrece una imagen excepcional de los indios pastores, pues asocia las precarias condiciones de Cristo en su nacimiento con la pobreza de los indios naturales, sólo para ser contrastada con la riqueza de los españoles.

Dicho villancico retrata a un indio pastor que invita a la Virgen a celebrar la fiesta de Navidad siguiendo las costumbres de la población indígena, en donde se menciona desde luego el canto y baile ceremonial bajo el término “mitote”. El villancico comienza con un exhortante llamado a la Virgen –“*Ximoyolali, siñola, / tlaticpan o quisa Dios*” (Alégrate Señora, / a la tierra vino Dios)–. Enseguida el indio describe a Dios como “bobre y igual pobre vos, / no gomo el gente española”, subrayando así la evidente disparidad entre el niño y la población española, al tiempo que privilegia la pobreza india por su similitud con la de Cristo. Es significativo que estos últimos versos sean los únicos escritos en español indianizado, por lo que seguramente sería la única sección que la mayor parte de la audiencia pudo haber comprendido. Estos versos son también la parte central del villancico, pues se trata de la sección elaborada en polifonía imitativa y que se repite después de cada copla. Esto permite que el contraste de pobreza y riqueza entre indios y españoles se exponga como temática central en una pieza escrita en náhuatl, pero se realiza empleando un lenguaje que es perfectamente discernible para todos los oyentes.

El villancico está escrito a cinco voces en compás ternario con final en re. Fernández divide el verso “bobre y igual, pobre vos” en dos semifrases, una descendente *re-re-do-si* para la primera parte del texto, misma que funciona en simetría con

20

Ti 1 la, bo-bre y e-gual,

Ti 2 bo-bre y e-gual, bo-bre vos, bo-bre y e-gual, bo-

A bo-bre y e-gual bo-bre vos, bo-bre y

T 8 bo-bre y e-gual bo-bre vos, bo-bre y e-gual bo-

B bo-bre y e-gual, bo-bre vos,

27

Ti 1 bo-bre vos, bo-bre y e-gual, bo-bre vos,

Ti 2 bre vos, bo-bre vos, bo-bre y e-gual, bo-bre

A e-gual, bo-bre vos, bo-bre y e-gual, bo-bre

T 8 bre vos, bo-bre vos, bo-bre vos, bo-bre vos, bo-bre

B bo-bre y e-gual, bo-bre vos, bo-bre

Ilustración 4
 “XIMOYOLALI, SIÑOLA”, CC. 20-40 (*concluye*)

33

Ti 1 bo-bre y e-gual, bo-bre vos, no go-mo el gen-te es-pa-ño-la es-pa-

Ti 2 vos, bo-bre y e-gual, bo-bre vos, no go-mo el gen-te es-pa-ño-la, el gen-

A vos, bo-bre y e-gual, bo-bre vos, no gomo el gen-te es-pa-

T — bo-bre y e-gual, — bo-bre vos, no go-mo el gen-te es-pa-ño-la,

B vos, bo-bre y e-gual, bo-bre vos,

La enfática atención hacia la pobreza del indio en este villancico asemeja la manera en que Loyola exalta a la humildad y la pobreza como las virtudes cristianas más perfectas, especialmente en torno a la natividad de Cristo. Como explica de manera detallada en sus *Ejercicios Espirituales*, “para imitar a Cristo nuestro Señor, y para ser más como él aquí y ahora”, uno debe de rebajarse y mostrarse de modo humilde, y debe “elegir a la pobreza con Cristo pobre en lugar de la riqueza”.³⁹ Así, desde el contexto litúrgico de la fiesta de Navidad, la figura del indio pastor funciona mejor como modelo a seguir para la sociedad novohispana que el español adinerado o que la élite india, pues su condición marginal le permite experimentar con mejor fidelidad la humildad y el sufrimiento de Cristo.⁴⁰ Esta analogía pone de manifiesto el conflicto de intereses teológico y económico del régimen imperial respecto a la población

³⁹ LOYOLA, *Spiritual Exercises*, p. 160.

⁴⁰ Para ver más sobre la manera en que la teología loyolista se refleja en los villancicos de Navidad, véase CHÁVEZ BÁRCENAS, “Villancicos de Navidad y espiritualidad postridentina”, pp. 240-243.

indígena de los virreinos trasatlánticos. La empatía mostrada hacia el indio trabajador en la celebración más popularizante del año litúrgico debió haber sido particularmente significativa en una ciudad como Puebla, donde las condiciones de explotación laboral a las que se sometía a un número importante de indios y africanos se suponían necesarias para el mantenimiento de las industrias locales.

ALEGORÍAS DE LA CANCIÓN Y BAILE NAHUA

Hay otras fuentes literarias que se relacionan de manera muy cercana con el tipo de representación que se hace de los indios naturales en los villancicos en indio, sobre todo en rendiciones literarias asociadas a las celebraciones religiosas promovidas por la Compañía de Jesús. En este caso se trata de dramatizaciones del canto y la danza nahuas —que a partir de este momento se les denomina tocotines— que forman parte de obras literarias de mayor extensión y que cumplen la función de alegorizar la participación de la población indígena en las celebraciones católicas del Nuevo Mundo. Ejemplos de ello son *Los sirgueros de la Virgen*, novela pastoril publicada en 1620 por Francisco Bramón, y el drama religioso *Vida de San Ignacio* de autor anónimo escrito para la entrada del arzobispo Francisco Manso y Zúñiga a la ciudad de México en octubre de 1627. Los atributos poéticos en dichas dramatizaciones se inspiran claramente en las crónicas de los rituales nahuas del siglo xvi y, por lo tanto, se relacionan con ciertos rasgos musicales encontrados en los villancicos de Fernández, especialmente aquellos que evocan el sonido del *teponaztli* y el *huehuetl*.

Bramón, quien fuera sacerdote jesuita originario de la Nueva España, dramatiza la preparación y fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen y —como ya lo apuntara Agustín Yáñez en su momento— logra la confluencia de una gran variedad de géneros poéticos y narrativos alrededor del tema mariano,

incluyendo diálogos apologéticos, explicaciones de símbolos, arcos triunfales, representaciones dramáticas, e incluso alusiones a cantos, bailes y números musicales.⁴¹ La tercera parte de la obra consiste en la representación del *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano*, atribuida al pastor Anfriso, uno de los personajes principales de la obra cuyo nombre además funciona como anagrama de Francisco; es decir, Bramón no sólo acude al metadrama, o al teatro dentro del teatro –recurso propio de la comedia del Siglo de Oro para difuminar el delicado límite que aparta la ficción de la vida real–, sino que además se refleja a sí mismo como pastor y como autor de su propio *Auto*.⁴²

El *Auto* de Anfriso concluye con una danza final o fin de fiesta donde se representa al Reino Mexicano celebrando el triunfo de la Virgen y su arribo al Nuevo Mundo. El Reino Mexicano es alegorizado por un gallardo mancebo “riquísimamente vestido con una tilma de plumería y oro costosamente guarnecida”, aunque llama la atención que se diferencia claramente de la élite nahua, es decir, de los “seis principales caciques (que son los nobles, y de buen linaje)”, quienes danzan junto al Reino y sus vasallos.⁴³ Asimismo, Bramón describe a los participantes “ricamente vestidos con el ropaje mexicano, con flores e instrumentos en las manos”, e intenta reconstruir la cualidad sonora del *teponaztli* y el *huehuetl* dando cuenta de los materiales con que están hechos, sus características físicas, las posibilidades de temperamento y la forma en que se percuten, detalles claramente tomados de las descripciones etnográficas publicadas en el siglo XVI.⁴⁴ Y así, una vez evocado el canto y baile ceremonial, el Reino Mexicano y los seis miembros de la élite nahua expresan su entidad plural:

⁴¹ YÁÑEZ, “Prólogo”, pp. v-xx.

⁴² Para ver más sobre el auto de Bramón, consúltese MARTÍNEZ BARACS. “Triunfo de la Virgen y gozo mexicano”, p. 10.

⁴³ BRAMÓN, *Auto del triunfo de la Virgen*, ff. 150v., 157r.

⁴⁴ BRAMÓN, *Auto del triunfo de la Virgen*, ff. 156v.-157r.

Concertados éstos y otros instrumentos, dieron los siete principio a una vistosa danza, que llaman, los mexicanos, *netotiliztle*, y en nuestro vulgar, mitote o tocotín; es danza que para relación o escrita no tiene gracia y donaire, que le comunican aquellos que diestramente deleitan en ella con sus agradables vueltas, reverencias, entradas, cruzados y paseos, como lo hicieron maravillosamente estos siete mexicanos, que excediendo y dejando atrás el arte, dieron suficientes muestras que sólo los movía y animaba el celo de su gozo y triunfo sacrosanto de la sin culpa concebida. Al paso que danzaban, unos diestros músicos cantaron, al son de los instrumentos así:

Bailad, mexicanos
suene el tocotín,
pues triunfa María
con dicha feliz.⁴⁵

Este “gozo mexicano” de naturaleza concepcionista refleja el espíritu criollista del bachiller novohispano de formación jesuita y la manera en que reclama la identidad india por medio de la danza ceremonial nahua. En este baile alegórico se aprecia al Reino Mexicano sumamente conmovido por la llegada del catolicismo y su conversión a la fe cristiana, siendo esta última la verdadera razón de ser del triunfo mariano. En este sentido, el carácter de la danza de Bramón no es muy distinto al de otras canciones o poesías sincréticas que intentaron atenuar los efectos más violentos de la conquista con la representación de indios neófitos celebrando jubilosos la intervención de personajes históricos o divinos.

No obstante, el tocotín que aparece en el drama religioso titulado *Vida de San Ignacio* ofrece un mensaje distinto. La primera parte de la comedia termina con una “despedida” y un “tocotín” a cargo de un ángel. Antes de dar inicio, el ángel anuncia que su

⁴⁵ BRAMÓN, *Auto del triunfo de la Virgen*, ff. 157v.-158r.

deseo de interpretar dicha canción india se debe a la gran estima que tiene el cielo por los pobres y los humildes, y por encontrarse los indios entre las criaturas más abyectas del mundo; y especialmente ahora que Cristo se ha sacrificado también por ellos –continúa el ángel– “quiero inclinar mi alto vuelo / a su humilde tocotín”. El contrastante carácter de este tocotín se aprecia desde sus primeros versos, donde el ángel exhorta a los indios no a bailar sino a gemir, destacando así el sufrimiento por la pesada carga sobre ellos impuesta, y estableciendo el tono del largo lamento que le sigue.

Gemid mexicanos,
caciques gemid,
debajo las cargas
que mansos sufrís.⁴⁶

En las siguientes líneas critica abiertamente la crisis laboral que ocasionó la catástrofe demográfica que asoló a la población indígena en las postrimerías del siglo xvi:

Cuarenta mil indios
solían salir
en México al baile
hoy no hay cuatro mil.

De hoy en cien años
oirán decir,
¿cómo eran los indios?
no sé, no los vi.

⁴⁶ *Vida de San Ignacio. Comedia Primera* (c. 1627), en PADILLA ZIMBRÓN, “El tocontín”, p. 238.

[...] Ya el indio es camello,
carga hasta morir
y muere bailando
como el matachín.⁴⁷

A pesar de todo el sufrimiento, en el último cuarteto el ángel exhorta a los indios a bailar y reír, y quizá esperando un acto clemente por parte del soberano asegura “que un buen rey tenemos, / aunque está en Madrid”. El tono indiscutiblemente subversivo de este tocotín expone el potencial político de este tipo de dramatizaciones, especialmente cuando formaban parte de los fastos públicos presenciados por las máximas autoridades reales y eclesiásticas. Seguramente la finalidad de la alegoría del canto y baile ceremonial nahua no era incluir a la población indígena en el ceremonial religioso, sino evidenciar ante el nuevo arzobispo de la Nueva España las condiciones de explotación a las que estaba sujeta.

CONCLUSIONES

La gran popularidad de los villancicos étnicos en las últimas décadas ha despertado una controvertida discusión sobre la verdadera contribución de este género poético-musical a la consolidación del poder hegemónico virreinal. La inevitable atracción que hoy en día se tiene por este género en particular se comprende por el uso hilarante de dialectos y lenguas nativas, o los atractivos ritmos, armonías y acompañamientos instrumentales que parecieran estar ligados de manera natural a danzas, bailes y tradiciones musicales de un pasado que pareciera de otro modo irrecuperable (aunque muchas veces los efectos musicales de los villancicos étnicos son producto de exageradas licencias artísticas que cautivan tanto a los ensambles musicales como al público

⁴⁷ PADILLA ZIMBRÓN, “El tocontín,” pp. 244 y 246.

en general). No obstante, la representación dramática de grupos marginales de la sociedad novohispana ofrece una valiosa oportunidad para ponderar las posibles motivaciones que inspiraron estas canciones devocionales, ya sea del orden teológico, político o social. Más allá de la identificación de evidentes estereotipos o convenciones literarias, el análisis detallado de las cuatro canciones en náhuatl de Fernández arroja una nueva luz sobre el uso de la pobreza y el sufrimiento como figuras emblemáticas del indio natural en la canción devocional en idioma vernáculo. Este ensayo propone así una profunda examinación del contexto social y económico de estas manifestaciones poético-musicales.⁴⁸

El recuento de denuncias, inspecciones, ordenanzas y negociaciones en torno a la reforma laboral de las postrimerías del siglo xvi confirma que el abuso sistémico de los indios naturales formaba parte de una realidad latente entre los habitantes de la región de Puebla. No obstante, a partir del virreinato de Luis de Velasco y Castilla, el confinamiento y sufrimiento de los trabajadores es interpretado como una problemática que no sólo aquejaba a los familiares de los afectados sino a los vecinos que se quedaban a celebrar misas y días de fiesta en iglesias vacías. Sin duda alguna la asistencia de los indios naturales al fasto público era fundamental para el modelo de soberanía virreinal, por eso mismo resulta sumamente significativo que la discusión de sus condiciones de vida continúe manifestándose en la poesía y la música que había de contribuir con el carácter festivo del mismo.

Los villancicos en indio de Fernández revelan una clara intención de preservar ciertos usos y costumbres de los pueblos indígenas para asegurar su participación y regocijo, y se basa en

⁴⁸ Otro ejemplo de investigación que analiza la manera en que tanto el texto como la música de la liturgia de la catedral de Puebla revelan realidades políticas o de poder en torno a dicha Catedral en el siglo xvii es VILAR PAYÁ, “Lo Histórico y lo cotidiano: Un juego de libretes de coro para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del Obispo Palafox (1649)”, en *Revista de Musicología*, 40: 1 (2017), pp. 135-176.

la continuación de mecanismos y prácticas promovidas para la cristianización del canto y baile ceremonial nahua. Asimismo, aun sin que se pueda esclarecer el papel que el obispo Mota y Escobar tuvo en la selección de los textos para los villancicos en indio de Fernández, es evidente que la enfática imagen del indio pobre que empatiza con Cristo pretendía humanizar al pueblo indígena para darle voz (si bien una voz cristiana) en la reforma laboral. No obstante, estos intentos también reflejan el juego de fuerzas entre las distintas autoridades y la naciente burguesía del imperio, así como las contradictorias ambiciones morales y económicas del imperio con referencia a los pueblos indígenas.

SIGLAS Y REFERENCIAS

- AMP Archivo Municipal de Puebla, México.
 AMP, RC Archivo Municipal de Puebla, *Reales Cédulas*, México.
 AGI Archivo General de Indias, Sevilla, España.
 AGI, M Archivo General de Indias, fondo *México*, Sevilla, España.
 AHAAO, CMGF Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca, México, *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*

ACOSTA, Joseph de, *Historia natural y moral de las Indias*, Edmundo O'Gorman editor, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

ALCÁNTARA-ROJAS, Berenice, "En 'mestizo y indio': las obras con textos en lengua náhuatl del 'Cancionero de Gaspar Fernández'", en DREW y ENRÍQUEZ (coords.), 2016, pp. 53-84.

ALTMAN, Ida, *Transatlantic Ties in the Spanish Empire: Brihuega, Spain, and Puebla, Mexico, 1560-1620*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

BAKER, Geoffrey, "The Resounding City", en BAKER y KNIGHTON (eds.), 2011, pp. 1-20.

BAKER, Geoffrey y Tess KNIGHTON (eds.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, "Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía", en BORREGO GUTIÉRREZ y MARÍN LÓPEZ (eds.), 2019, pp. 58-96.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther y Javier MARÍN LÓPEZ (eds.), *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Kassel, Reichenberger, 2019.

BRAMÓN, Francisco, *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano*, México, Juan de Alcázar, 1620.

BREWER-GARCÍA, Larissa, “Beyond Babel: Translations of Blackness in Colonial Peru and New Granada”, tesis de doctorado en estudios hispánicos, Filadelfia, University of Pennsylvania, 2013.

CAMACHO, Arturo (ed.), *Ejercicio y enseñanza de la música*, Oaxaca, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013.

CRUZ, Eloi, “De cómo una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a don Hernando Franco”, en *Estudios de cultura náhuatl*, 32 (2001), pp. 257-295.

CHÁVEZ BÁRCENAS, Ileri Elizabeth, “Native Song and Dance Affect in Seventeenth-Century Christian Festivals in New Spain”, en Suzanne G. CUSICK y Emily WILBOURNE (eds.), *Acoustemologies in Contact: Sounding Subjects and Modes of Listening in Early Modernity*, Cambridge, Inglaterra, Open Book Publishers [en proceso].

CHÁVEZ BÁRCENAS, Ileri Elizabeth, “Singing in the City of Angels: Race, Identity, and Devotion in Early Modern Puebla de los Ángeles”, tesis de doctorado en musicología, Princeton, Princeton University, 2018.

CHÁVEZ BÁRCENAS, Ileri Elizabeth, “Villancicos de Navidad y espiritualidad postridentina en Puebla de los Ángeles en el siglo XVII”, en BORREGO GUTIÉRREZ y MARÍN LÓPEZ (eds.), 2019.

DAVIES, Drew Edward, “Las obras con textos en lengua náhuatl”, en DREW y ENRÍQUEZ (coords.), *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 85-98.

DREW, Edward Davies y Lucero ENRÍQUEZ (coords.), *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

FRENK, Margit, “El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)”, en MASERA (coord.), 2004, pp. 19-35.

KNIGHTON, Tess y Álvaro TORRENTE (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, Aldershot, Ashgate, 2007.

LEMMON, Alfred E., "A Colonial Hymn to the Virgin", en *Tlalocan*, ix, pp. 107-114.

LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia de la conquista de México*, Jorge Gurriá Lacroix editor, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.

LOYOLA, Ignacio de, *Spiritual Exercises and Selected Works*, George E. Ganss, SJ editor, Nueva York, Paulist Press, 1991.

MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo, "Triunfo de la Virgen y gozo mexicano", en *Literatura Mexicana*, XVIII (2007), pp. 5-37.

MASERA, Mariana (coord.), *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, Barcelona, Azul y Universidad Autónoma de México, 2004.

MASERA, Mariana, "Cinco textos en náhuatl del Cancionero de Gaspar Fernández: ¿una muestra de mestizaje cultural?", en *Anuario de Letras: Lingüística y Filología*, 39 (2001), pp. 291-312.

MORALES, Pedro, *Carta del padre Pedro Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, General de la misma compañía...*, Beatriz Mariscal Hay, editora, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2000.

MORALES ABRIL, Omar, "Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII", en CAMACHO, 2013, pp. 71-125.

MORALES ABRIL, Omar, "Villancicos de remedo en la Nueva España", en Aurelio TELLO, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013, pp. 11-38.

MOTA Y ESCOBAR, fray Alonso de la, *Memoriales del Obispo de Tlaxcala: Un recorrido por el centro de México a principios del siglo XVII*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

PADILLA ZIMBRÓN, Edith, "El tocontín como fuente de datos históricos", en *Destiempos*, 14 (mar.-abr. 2008), pp. 235-249.

PALMER, Colin A., *Slaves of the White God: Blacks in Mexico, 1570-1650*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.

Pintura del gobernador, alcaldes, y regidores de México. Códice en geroglíficos mexicanos y en lenguas castellana y azteca, existente en la biblioteca del Exmo. señor duque de Osuna. Publicase por vez primera con la autorización competente, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1878.

SIERRA SILVA, Pablo Miguel, *Urban Slavery in Colonial Mexico: Puebla de los Angeles, 1531-1706*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

ROSAND, Ellen, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", en *The Musical Quarterly*, 65: 3 (1979), pp. 346-359.

TELLO, Aurelio, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, t. I, *Tesoro de la música polifónica en México*, vol. x, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2001.

TELLO, Aurelio, *El Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca: Catálogo*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1990.

TORRENTE, Álvaro, "El villancico religioso", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3. *La música en el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 435-530.

TORRENTE, Álvaro, "Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral", en KNIGHTON y TORRENTE (eds.), 2007, pp. 123-147.

TORRENTE, Álvaro, "The sacred villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function", en *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8 (2000), pp. 57-77.

TORQUEMADA, Juan de, *Monarquía indiana. De los veinte y un libros rituales y Monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra*, 7 vols., León-Portilla editor, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

VILAR PAYÁ, Luisa, "Lo histórico y lo cotidiano: Un juego de libretes de coro para la consagración de la catedral de Puebla y la despedida del Obispo Palafox (1649)", en *Revista de Musicología*, 40: 1 (2017), pp. 135-176.

VIQUEIRA, Carmen y José Ignacio URQUIOLA, *Los obrajes en la Nueva España, 1530-1630*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1990.

YÁÑEZ, Agustín, "Prólogo", en Francisco BRAMÓN, *Los sirgueros de la Virgen* y Joaquín BOLAÑOS, *La portentosa vida de la muerte*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1944, pp. v-xxii.