



CANCIONERO POÉTICO
DE GASPAR FERNÁNDEZ
(Puebla, 1609-1616)



CLÁSICOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA





Comité editorial

Gonzalo Celorio
Concepción Company Company
Adolfo Castañón
Felipe Garrido
Fernando Serrano Migallón
Alejandro Higashi
Aurelio González Pérez

Agustín Herrera
Secretario





CANCIONERO POÉTICO
DE GASPAR FERNÁNDEZ
(Puebla, 1609-1616)

EDICIÓN CRÍTICA, INTRODUCCIÓN
Y NOTAS
MARGIT FRENK



ACADEMIA
MEXICANA
DE LA
LENGUA





Cancionero poético de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616) / ed., introd. y notas de Margit Frenk.

México : Academia Mexicana de la Lengua, 2022.

441 p. ; 14 x 22 cm. (Clásicos de la Lengua Española).

ISBN: 978-607-99128-4-0

1. Fernández, Gaspar – 1566-1629. 2. Canciones sacras – México – Siglo XVII – Historia y crítica. 3. Manuscritos mexicanos – Siglo XVII. 4. Música – México – Siglo XVII – Historia y crítica. I. Frenk, Margit, ed. II. Ser. III. t.

Dewey 860.9032 FER.c.AML

Thema DCF – Poesía de poetas individuales.

La edición de esta obra se hizo con el apoyo de



CLÁSICOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Primera edición, junio de 2022

© 2022 Margit Frenk, por la edición crítica, introducción y notas

D. R. © 2022 Academia Mexicana de la Lengua, A. C.

Donceles 66, Centro Histórico, alcaldía Cuauhtémoc,

C. P. 06010 Ciudad de México

Conmutador: (+ 52 55) 5208 2526

C. e.: academia@academia.org.mx

editor@academia.org.mx

Sitio electrónico: academia.org.mx

Portada: Variación sobre un grabado de la Nueva corónica y buen gobierno, de Felipe Guamán Poma de Ayala (siglo XVI).

ISBN: 978-607-99128-4-0

Impreso y hecho en México





SUMARIO

Introducción
Margit Frenk
XI

CANCIONERO POÉTICO
DE
GASPAR FERNÁNDEZ
(Puebla, 1609-1616)
I

Bibliografía
419

Discografía
429

Índice de autores y fuentes anónimas
431

Índice de primeros versos
433

Índice general
441





de gaepar fernand 7.





INTRODUCCIÓN

El *Cancionero de Gaspar Fernández* es una extensa recopilación manuscrita de poemas con música polifónica originada en la Nueva España a comienzos del siglo xvii. Compuesto entre 1609 y 1616 para la catedral de Puebla, el manuscrito se ha conservado, casi inédito, en la catedral de Oaxaca. Contiene cerca de 300 composiciones para varias voces. Ciertas piezas habían de cantarse en la catedral de Puebla durante los maitines de Navidad, Corpus Christi y otras festividades; 268 piezas tienen el texto poético de una *chanzoneta* o villancico en español. En algunos poemas el español aparece contaminado por otras lenguas o dialectos hispánicos. Además, contiene el manuscrito 14 obras litúrgicas con texto en latín y 10 composiciones sin letra alguna. Aquí nos ocuparemos de los poemas en español.

El *Cancionero* es, básicamente, obra de un solo compositor, Gaspar Fernández, cuya rúbrica encabeza numerosos folios del códice. Fernández, originario de Guatemala, fue maestro de capilla en la catedral de Puebla; a él se debe la composición de la música y la escritura de ésta, así como la letra de casi todas las piezas. El manuscrito es, pues, un autógrafo.

El *Cancionero de Gaspar Fernández* constituye por su música “uno de los tesoros más espectaculares de cualquier catedral del hemisferio occidental”, en palabras del musicólogo Robert Stevenson [1970: 193], quien dedicó varios trabajos a su estudio.¹ Otro especialista, Aurelio Tello, ha dicho que la obra es “el testimonio manuscrito más antiguo del repertorio [de villancicos] de toda América”, el único del continente que “ilumina esa oscura etapa que son los primeros años de los siglos barrocos”, o sea, del siglo xvii.²

Pensaba Stevenson que Gaspar Fernández era el Gaspar Fernández que por los mismos años fue cantor en la catedral de Évora, Por-

¹ Véase la bibliografía al final de esta edición (p. 419). Según Stevenson, la primera noticia que se tuvo del manuscrito apareció de forma anónima en el *Magazine Dominical* del diario *Excelsior*, el 10 de diciembre de 1967, pp. 2-3; lleva ahí el extravagante título “Arqueología musical: música zapoteca del siglo xvi”.

² Gaspar Fernández (*Cancionero musical*, 2001: xix).





tugal; pero la idea ha sido refutada y ahora definitivamente superada por las investigaciones del musicólogo Omar Morales Abril. Morales ha demostrado que Gaspar Fernández nació y se educó en Guatemala. Veamos el esbozo biográfico que de los dos homónimos ha trazado para nosotros el propio Omar Morales.³

GASPAR FERNÁNDEZ (CA. 1573-1629)

El cantor portugués Gaspar Fernandez (sin acento), con quien Stevenson quiso identificar a nuestro compositor, era, en 1590, el músico con más prerrogativas y con el salario más alto en la catedral de Évora. Se sabe poco de él, pero consta que recibió el grado de bachiller en artes de la Universidad de Évora en 1594 y que seguía al servicio de la catedral de esa ciudad en 1599. Por los mismos años (desde finales de 1595), pero del otro lado del Atlántico, según nos cuenta Omar Morales, un algo más joven Gaspar Fernández se ocupaba de la enseñanza de los niños cantores al servicio de la catedral de Guatemala. Entonces era apenas clérigo de corona y grados, la más baja de las órdenes a las que podía aspirar un joven que quisiera seguir la carrera eclesiástica. En 1597 obtuvo el grado de subdiácono, y en 1598, siendo ya diácono, ingresó a estudiar en el recién fundado Colegio Seminario de la Asunción, creado expresamente para la formación eclesiástica de hijos de españoles radicados en la provincia de Guatemala. A juzgar por las constituciones del colegio, Fernández debió tener unos 25 años al momento de su ingreso, lo cual situaría la fecha de su nacimiento hacia 1573. En el colegio aprendió latín y recibió, entre otras, lecciones de música. Los alumnos disponían allí de tiempo y de un espacio para “tocar algunos instrumentos musicales y cantar algunas canciones honestas”; podían tocar “vihuelas, clavicordios, flautas y cornetas, y no guitarras ni bandurrias”. Con licencia del rector podían tener instrumentos musicales en su aposento. Habrá sido en ese ambiente de estudio y ejercicio musical donde Gaspar Fernández afianzó las destrezas que marcarían su futura carrera profesional como músico.

Salvo un intento frustrado, a principios de 1612, por volver a Guatemala y recuperar allí el magisterio de capilla, y salvo un breve

³ Omar Morales [2013a: 71-125].





despido a mediados de 1618,⁴ Gaspar Fernández se mantuvo constante en sus oficios poblanos hasta su muerte, ocurrida un poco antes del 18 de septiembre de 1629. Durante esos 23 años en Puebla, Fernández se encargó de la composición y dirección de la música polifónica para las principales celebraciones de la catedral, así como de la enseñanza de música a los mozos del coro y, adicionalmente, de acompañar al órgano el canto llano de las fiestas de menor categoría.

Junto a las tareas propias de un maestro de capilla, en Guatemala Gaspar Fernández había desarrollado el oficio de copista profesional de libros de polifonía. Así, entre 1602 y 1606 escribió allí por lo menos cinco libros para la catedral. Poco después de su traslado a Puebla, se le asignó salario por copiar las chanzonetas que había compuesto otro ministro al servicio de la catedral, el iluminador Luis Lagarto. Asimismo, consta que se le pagó a Fernández el trabajo de copiar al menos cuatro libros de polifonía, dos en 1616 y dos en 1619.⁵

Gracias a la doble labor de Gaspar Fernández, como maestro de capilla y como amanuense profesional de música, hoy se puede conocer el repertorio musical más antiguo de las catedrales de Guatemala y de Puebla. Por un lado, Fernández seleccionaba y reutilizaba música litúrgica del siglo xvi que seguía vigente en las primeras décadas del xvii, además de complementarla con composiciones de su antecesor, Pedro Bermúdez, y con algunas piezas suyas. Por otro lado, reunió ese repertorio en libros que tienen una gran calidad material, lo cual ha favorecido su conservación y pervivencia. Pero lo más relevante de la conjunción de esas dos destrezas —que siguió practicando en Puebla— es, sin duda, la creación de un documento excepcional, el ahora llamado *Cancionero de Gaspar Fernández*, que conserva muchas de sus propias composiciones musicales sobre textos poéticos en español y en lengua indígena. Fernández fue reuniendo sus obras circunstanciales en ese manuscrito, un hermoso volumen encuadernado, que hasta la fecha se ha conservado en buen estado.

⁴ El cabildo y el obispo poblanos despidieron a Gaspar Fernández y a dos cantores, el 14 de julio de 1618, por haber oficiado la música de un entierro particular sin haber pedido licencia al cabildo. Se le exigió que devolviera todos los libros y papeles de música de la catedral que tuviera en su poder. Sin embargo, se le recibió de nuevo, con todos sus oficios, el 10 de agosto de ese mismo año [AVCCP, ff.166r y 169v].

⁵ En uno de esos cuatro libros aparece un himno litúrgico que también figura en su *Cancionero*.



EL *CANCIONERO*

El *Cancionero de Gaspar Fernández* es uno de los pocos códices musicales iberoamericanos que recogen sistemáticamente un gran número de obras de un solo compositor.

Nos parece lamentable que no exista hasta ahora una edición moderna completa de tan valioso manuscrito. Aurelio Tello publicó en 2001 un tomo, con música y letra de las primeras 60 composiciones del códice (*Cancionero musical*, 2001), pero no hay indicios de que vaya a continuar ese trabajo. Por otra parte, se ha recogido en antologías un número limitado de piezas musicales y de textos poéticos del manuscrito.⁶

Comparado con otros cancioneros polifónicos hispánicos de su tiempo, el nuestro tiene una serie de rasgos excepcionales. Ya se han mencionado su carácter autógrafa, el que fuera escrito casi todo él por una sola mano, y que su música fuera compuesta mayoritariamente por un solo compositor; a ello debe agregarse el hecho de que el compositor era hispanoamericano. Por lo demás, no recordamos haber visto otro cancionero musical o poético que, como el de Gaspar Fernández, ordene cronológicamente las obras, registrando aquí y allá sucesivas fechas que deben de haber sido las de su composición. Las otras colecciones de villancicos religiosos con música son, casi todas, de fechas posteriores, pues se hicieron en la segunda mitad del siglo XVII y en el XVIII. Lo habitual en esos tiempos era, además, que la letra de los villancicos con música fuera compuesta por versificadores anónimos, *ex profeso* para determinadas celebraciones religiosas, pero Gaspar Fernández utilizó ampliamente poemas de autores españoles conocidos, incluidos en libros impresos en España por las mismas fechas, como las obras de Alonso de Ledesma, Alonso de Bonilla y otros; también poemas de Lope de Vega insertos en su novela pastoril a lo divino *Pastores de Belén*, publicada en 1612.

Circulaban en la Nueva España muchos poemas compuestos en España,⁷ y era natural que ello condujera, como condujo, a una ejercitación poética autóctona al estilo de aquélla. A partir de mediados

⁶ Con base en el reducido número de composiciones hasta ahora transcritas, se han hecho bastantes grabaciones en CD.

⁷ Véanse, entre otros, Menéndez Pelayo [1911-1913, 1: 126]; González de Eslava [1989: 40-41 y n. 96].





del siglo xvi fueron apareciendo en la Nueva España menciones de poetas criollos, indios y mestizos. Recordemos lo que en 1578 decía un personaje de González de Eslava: “hay más poetas que estiércol”, o los “trescientos” poetas asistentes a un certamen en 1585 que menciona Bernardo de Balbuena. Tenemos menciones, sí, pero sólo eso. De muchos poetas nada se sabe, salvo, a veces, el nombre. En cuanto a textos —a poemas concretos— por lo que sabemos hoy, es poco lo que de toda aquella producción de los siglos xvi y xvii ha llegado hasta nosotros.

Resulta extraordinario, pues, encontrarnos con una amplia colección poética reunida al amparo de la música en el primer siglo de la Colonia. El *Cancionero de Gaspar Fernández* es una colección que, dentro de sus limitaciones temáticas y formales, nos permite vislumbrar qué tipo de poemas gustaban en ciudades como Puebla en la segunda década del siglo xvii. Es además una colección poética que sorprende por otros rasgos, como el ya mencionado hecho de que la letra de buen número de villancicos proceda de fuentes españolas impresas, de autores conocidos. Es notable también, en ese cancionero, el gran número de villancicos compuestos en un español teñido por ciertos dialectos: el “vizcaíno”, el “sayagués”, el “gitano” y, sobre todo, el “negro”, además del portugués.

Si la música del *Cancionero de Gaspar Fernández* ha sido estudiada parcialmente desde los años sesenta del siglo xx, en cambio, su poesía es casi desconocida.⁸ Hacía, pues, mucha falta, por lo pronto, la publicación de todos los textos poéticos del manuscrito que están en español, y la presente edición quiere llenar ese vacío.

Antes de seguir adelante, importa decir que el manuscrito milagrosamente conservado constituyó en su momento un cuaderno de trabajo en el que Gaspar Fernández iba anotando sucesivamente la música por él compuesta y la letra de las composiciones que habían de cantarse en las festividades religiosas próximas, sobre todo en la catedral de Puebla, pero también, probablemente, en otras iglesias y monasterios locales.

⁸ Parece haber pocas excepciones: Andrés Estrada Jasso incluyó ocho textos del *Cancionero* en su antología *El villancico virreinal mexicano* [1991]. Mariana Masera abordó algunos aspectos de éste, en sus “Primeros apuntes para un estudio literario del cancionero de Puebla-Oaxaca, llamado también de Gaspar Fernandes” [Masera, 1998: 67-76]; por mi parte, lo he hecho en “Poesía española en el *Cancionero de Gaspar Fernández*” [Frenk, 2002a: 75-91].





Al editar y estudiar la letra de las composiciones salta a la vista otro aspecto curioso: la alternancia de textos poéticos y musicales más o menos extensos con otros sumamente breves. Entre las 268 poesías en español de nuestro cancionero, nada menos que 80 no pasan de cuatro versos. Podría pensarse que se trata de meros comienzos de poemas que esperaban ser completados; pero no es así: no hay, salvo en unos cuantos casos,⁹ música para una continuación, ni espacio para ello. En varias ocasiones otros testimonios textuales nos permiten conocer una continuación de la letra, y aun es evidente que Gaspar Fernández la conoció. Resulta, entonces, que el compositor restringió su pieza musical a una parte del poema, la cual adquiere así un carácter *sui generis* y puede ser considerada, no un fragmento, sino un minipoema, con su pequeña música, autosuficientes ambos, que funcionarían como tales al ser cantados.

Al comienzo del manuscrito, el tercer poema es la extensa cabeza de un villancico que, como ahora sabemos, fue obra de Alonso de Ledesma y que originalmente tenía muchísimos más versos. Después nos encontramos con una composición que se limita a la breve y hermosa seguidilla inicial de un villancico de Lope de Vega, “Zagalejo de perlas, / hijo del alba...” (núm. 138); no hay música para las estrofas, aunque parece que el compositor las tuvo a la vista. Lo mismo ocurre en otros casos que nos pueden confirmar la idea de que la brevedad de tantos poemas de nuestro cancionero fue producto de la intención artística de Gaspar Fernández: se diría que así, como minipoemas y como piezas polifónicas muy breves, quiso que fueran.

Los minipoemas del *Cancionero* adoptan varias formas. La única muy frecuente es la redondilla de rimas **abba**, que aparece sola (23 casos). Otros minipoemas son (en orden descendente de frecuencia): seguidillas, cuartetos de rimas **abcb**, pareados, coplas castellanas, coplas mixtas (en la terminología de Tomás Navarro) y poemitas de cinco, seis, siete, nueve y 12 versos. Seis son los conformados por un solo verso (los núms. 27, 35, 80, 187bis, 201, 202).¹⁰

⁹ En los números de las composiciones 2, 34, 36, 81, 128 y 150 de esta edición aparece escrito, junto a la música, sin letra, que sigue a la cabeza, la palabra *copla*, que se usaba para la música que seguía al estribillo inicial; pero falta la letra correspondiente. Quizá la intención del autor era que esa música fuera tocada por uno o varios instrumentos.

¹⁰ En tres casos, se trata del último verso de una composición cuya música y letra no se copiaron (núms. 27, 187bis y 202); en los otros tres casos sólo copió el autor el primer verso de un poema más extenso, acaso destinado a cantarse con el resto de la música.





SOBRE EL MANUSCRITO

Nuestro manuscrito es un volumen de 280 folios, que mide 30.5 por 21.0 centímetros, encuadernado en piel. No lleva título alguno. Actualmente se le conoce como *Cancionero de Gaspar Fernández*, añadiendo a veces, según el caso, *musical* y/o *poético*. Este *Cancionero* es, como se ha dicho, un autógrafo del compositor, con escasas intervenciones de otras manos. Esas intervenciones consisten casi siempre en comentarios o versos marginales añadidos. Hay tres piezas, sin embargo, cuyo texto musical y literario fue anotado íntegramente por una mano distinta.¹¹ La misma que intervino parcialmente en la pieza número 196, anotando las armaduras al inicio de cada voz. En el resto de los signos musicales, la letra y también algunas enmiendas corresponden a la mano de Gaspar Fernández. Es posible que la segunda mano fuera la de un colaborador suyo.

Resulta evidente que el manuscrito no estaba destinado a la publicación, ni al uso de intérpretes, sino que, como han afirmado Stevenson [1976], Snow [1990], Tello [2001] y Morales [2013a], se trataba de un cuaderno de trabajo; así lo muestran las muchas enmiendas y tachaduras. Puede haber sido originalmente un cuaderno en blanco, que el compositor fue llenando, o bien, como propone Omar Morales Abril, una serie de cuadernillos sueltos, previamente rayados con 10 pentagramas por plana, que luego se encuadernaron en orden. Faltan al menos dos cuadernillos —uno o más al comienzo del manuscrito y otro entre los actuales folios 237 y 238—, y no hay indicios de que hayan sido arrancados de la encuadernación.

Piensa Morales Abril que en muchos casos Gaspar Fernández copiaría en el *Cancionero*, en formato de facistol,¹² piezas previamente anotadas como borrador en otro sitio. Quizá apoye esta idea el hecho

¹¹ Se trata de los números 47, 51 y 114 de esta edición.

¹² En este formato, las voces se anotan separadas y distribuidas en las dos páginas opuestas al abrir el libro. Así están anotadas casi todas las obras de nuestro cancionero, con algunas excepciones que buscan aprovechar pentagramas en blanco. A partir del folio 211v las voces de una misma obra de duración breve tienden a aparecer en una sola página, de la más aguda a la más grave. Este intento de ahorrar folios confirma la idea de que la encuadernación fue posterior a la escritura de las composiciones y de que éstas fueron anotadas en cuadernillos, que luego fueron reuniéndose con la intención de ir formando el cuerpo de un libro.





de que bastantes poemas incompletos presentan entera la música compuesta para ellos.

El manuscrito se fue elaborando en Puebla, entre los años 1609 y 1616, según consta en las fechas sucesivas que, intermitentemente, jalonan el códice. El orden cronológico de las fechas registradas en él es corroborado por los datos de las fuentes literarias impresas a las que me referiré enseguida. Así, los textos tomados de una obra publicada en 1612 aparecen en composiciones fechadas en ese año o en alguno de los subsiguientes, y todos los de Alonso de Bonilla, publicados en 1614, van colocados después de donde aparece esa fecha por primera vez. Por eso puede reconstruirse, como lo he hecho en esta edición, el año de casi todas las piezas no fechadas. Claro que para ello tuve que tener en cuenta, además, las fechas de las festividades religiosas registradas en el códice, al comienzo de cada composición.

Como ya se mencionó, falta por lo menos un cuadernillo al comienzo del manuscrito. La primera composición está evidentemente incompleta. Además, sólo hay 10 piezas en español (y dos sin letra) fechables en ese primer año del manuscrito, que es 1609, cuando para los demás años hay entre 20 y 56 poemas, y se trata —sobre todo— de villancicos de Navidad. El número indeterminado de folios faltantes al inicio impide saber la fecha en que Gaspar Fernández comenzó la recopilación de sus piezas. Pero es probable que no fuera anterior a 1609, año en que Luis Lagarto se apartó del servicio de la catedral de Puebla y habría dejado de componer las chanzonetas que venía haciendo desde finales de 1606 [Morales, 2013a]. Por otra parte, en 1616, último año que aparece consignado en el manuscrito, el cabildo de la catedral poblana ordenó a Fernández que entregara los materiales que había compuesto. El siguiente dato que tenemos es que en un folio en blanco aparecen la fecha de 1620 y el nombre de un personaje que fue canónigo de la catedral de Oaxaca [Morales, 2013a]; es de suponer, pues, que en 1620 el manuscrito ya había ido a parar ahí, quién sabe cómo y por qué. En el folio 74r aparecen unas líneas garabateadas con mala ortografía, en las que un tal Gabriel Ruiz de Morga pretende ser dueño del libro y solicita a quien se lo encuentre que se lo devuelva. Este añadido es tardío; Ruiz de Morga sirvió como cantor en la catedral de Oaxaca de 1653 a 1659, y, obviamente, el manuscrito nunca fue suyo. Stevenson [1976], Snow [1990] y Tello [2001] han supuesto que Gabriel Ruiz de Morga fue discípulo de Gaspar Fernández, pero su nombre no figura entre los ministros de la catedral de Puebla durante el magisterio de Fernán-





dez, y consta, según ha investigado también Morales Abril, que seguía vivo a inicios del siglo XVIII. Si el códice pasó a Oaxaca en una fecha tan temprana como 1620, ya sería propiedad de la catedral cuando Ruiz de Morga fue contratado ahí como cantor. Se trata, pues, de una broma tonta.

El manuscrito contiene 297 piezas musicales. De ellas, 11 carecen de letra y 14 tienen texto litúrgico en latín. Los poemas en español son 268; tres de ellos tienen cada uno dos versiones musicales¹³ y uno (núm. 37) se dividió en dos, para sendas composiciones. El nombre de Gaspar Fernández figura, entero o abreviado, a la cabeza de 212 piezas en español. Es probable que las piezas anónimas también fueran suyas; de lo contrario, posiblemente tendríamos el nombre de su compositor.

El manuscrito estaba en mal estado hasta hace poco tiempo, pero ha sido restaurado, aunque ciertas imperfecciones —como los agujeros causados por la polilla— no han podido evitarse (véase composición núm. 3, “Texto”). La intervención proporcionó estabilidad material al libro, cuyos folios, de papel de arroz se estaban desintegrando por la acidez corrosiva de la tinta ferrogálica. Sin embargo, el papel de arroz que se adhirió a todos los vueltos de los folios es demasiado grueso, lo cual hace más difícil la lectura. Además, algunos restos de papel que se desprendieron quedaron atrapados entre el papel original y el papel de arroz nuevo, tapando partes del contenido. Un último desacierto de la restauración se observa en el orden equivocado de dos pares de folios: los actuales folios 19–20 y 97–98 están invertidos.

Ni Stevenson [1970], ni Snow [1990], ni Tello [1990b] señalaron esta irregularidad. Sus respectivas descripciones y mi propia lectura a partir de un microfilm hecho antes de la restauración evidencian que originalmente los folios estaban en la posición correcta. El lector que quiera cotejar mi transcripción aquí, con el original, observará estas discrepancias.

Los 280 folios que conforman actualmente el manuscrito carecían de numeración original. Robert Stevenson añadió una foliación a lápiz en febrero de 1967, que es la mencionada en sus publicaciones. Esta foliación repite el número 35, añadiéndole la segunda vez la letra “A”. Algo semejante sucede con los folios 96 y 96A. Tello [1990b] sigue la numeración de Stevenson. Ninguno de los dos notó que falta

¹³ Números 17, 59 y 205bis en esta edición.





al menos un folio en el manuscrito —si no uno o varios cuadernillos completos— entre los actuales 91 y 92.

Hay una irregularidad más en la conformación del manuscrito: faltan al menos dos folios entre los actuales 237 y 238, hecho reconocible porque en el 237v se inicia una obra a ocho voces y en el 238r comienza una obra distinta, cuyo encabezado indica que es a cinco voces. Stevenson [1970], que no observó esta irregularidad, asignó un número consecutivo a los folios 235 y 236 de su foliación y unió los encabezados de ambas obras como si fueran una sola. Aurelio Tello [1990b] sí notó que se trata de dos obras distintas, pero consideró que sólo faltaba un folio; se saltó la numeración del hipotético folio ausente, y a partir de este punto su numeración difiere de la foliación de Stevenson. El hecho de que sólo se conserven cuatro de las ocho voces de la ensalada núm. 222 en el folio 237v y de que esas cuatro voces estén incompletas indica que faltan al menos dos folios para completar esa obra y el inicio de la siguiente. Si se toma en cuenta que el folio 235 es el último de un cuadernillo y el siguiente es el primero de otro, es probable que lo que esté faltando sea uno o más cuadernillos con un número incalculable de obras.

En algún momento de 2013 fueron borrados los números que puso Stevenson. Omar Morales Abril folió de nuevo el manuscrito en septiembre de 2014, asignando una numeración corrida a los folios existentes, sin tomar en cuenta, naturalmente, los cuadernillos y folios faltantes. Esa reciente foliación es la que se sigue en la presente edición.

LAS FUENTES POÉTICAS

En las antologías poéticas españolas del Siglo de Oro rara vez se mencionan los nombres de los autores: los poemas son casi siempre anónimos, y sólo en tiempos modernos se ha podido identificar, muy parcialmente, a los poetas que los compusieron. En las colecciones contemporáneas de música vocal se indicaba a veces el nombre del compositor, pero prácticamente nunca el del autor de la letra. Para nuestro *Cancionero* tenemos la fortuna de conocer el nombre del músico que compuso la mayor parte de las piezas; pero en ningún lugar se indica el de los autores de los poemas. Así, nos ha tocado la tarea de procurar identificarlos.





Gracias a varios índices de primeros versos de la poesía española del Siglo de Oro¹⁴ y acudiendo personalmente a bibliotecas como la Nacional de España y la Hispanic Society of America, en Nueva York, me fue posible dar con las fuentes de buen número de poesías del *Cancionero de Gaspar Fernández*. Casi todas ellas son obra de excelentes y bien conocidos poetas españoles contemporáneos de Fernández. Nada menos 15 textos de nuestro cancionero son del gran Lope de Vega (1562-1635) y llevan el sello de su genio; figuran en su novela pastoril a lo divino *Pastores de Belén*, 1612.¹⁵ Ocho poemas están en el hermoso *Romancero espiritual* de José de Valdivielso, también de 1612.¹⁶ José de Valdivielso (1565-1638) fue amigo de Lope de Vega, con el que compartía en su poesía religiosa el cultivo de la gracia poética y la musicalidad de los versos. Valdivielso era sacerdote y fue cardenal de personajes de alcurnia.

La letra de otras 17 piezas musicales procede de los divulgadísimos *Conceptos espirituales y morales* de Alonso de Ledesma (1562-1623), mercader segoviano que se convirtió en un prolífico poeta religioso a comienzos del siglo xvii. Ledesma se hizo famoso, entre otras cosas, por sus metáforas y comparaciones de los altos asuntos de la religión con los bajos menesteres de la vida cotidiana; además, sabía jugar con conceptos en una forma que gustaba mucho a los españoles de entonces, como parece haber gustado también a los novohispanos. De la segunda y tercera partes de los *Conceptos* de Ledesma tomó Gaspar Fernández la mayoría de los villancicos de ese autor a los que puso música polifónica. La *Segunda parte* se publicó varias veces a partir de 1606, y de la *Tercera parte* salieron dos ediciones en 1612.¹⁷

¹⁴ La *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII* [Herraiz y DiFranco, 1993] y la base de datos electrónica creada por estos dos investigadores; el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (1998); y el *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)* [Rodríguez-Moñino y Brey, 1965], me ayudaron a documentar bastantes poemas.

¹⁵ En nuestra edición son los números 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 148, 149, 150, 153, 187 y 188. Ya lo había constatado el musicólogo catalán Miguel Querol Gavaldá [1986], quien transcribió la música de todos esos villancicos en su *Cancionero musical de Lope de Vega*. En cuanto a los poemas, Querol sólo reprodujo los versos copiados por Gaspar Fernández, que generalmente distan de ser todos los del poema original. Querol, además, utilizó para ello la poco autorizada edición moderna de Aguilar.

¹⁶ Nuestros números 171, 179, 180, 211, 215, 222, 224, 255 y 260 se basan en un tema suyo.

¹⁷ De la *Segunda parte* proceden nuestros números 3, 12, 17, 24 y 115; de la *Tercera parte*, nuestros números 81, 173 a 178, 196, 247 y la cabeza del 204; de la *Primera parte*, sólo





Dos curiosas y extensas composiciones (núms. 198 y 236) proceden del *Tesoro de concetos divinos* del agustino andaluz fray Gaspar de los Reyes, publicado en 1613. Nada menos que 19 villancicos se encuentran en *Peregrinos pensamientos de misterios divinos, en variados versos y glosas dificultosas* de Alonso de Bonilla, obra publicada en 1614.¹⁸ Fue ésta la primera antología de Bonilla (1570-1642), poeta conceptista de Baeza, provincia de Jaén. Bonilla era platero de profesión. Considerado sucesor de Ledesma, cultivó en su poesía un prosaísmo que hoy puede parecernos a veces poco agradable, como cuando, alterando una hermosa imagen del Evangelio según San Mateo, dice que “Grano de mostaza es Dios”, pues quiso “dar con su carne mostaza / para que la comáis vos” y también para que estornudemos pecados (núm. 214). Quizá su poesía posterior sí merezca los elogios que le tributó Lope de Vega y el alto prestigio de que goza hoy en la ciudad de Baeza.

Nuestro villancico número 203 fue compuesto en 1609 por nadie menos que Luis de Góngora (1561-1627); el núm. 148 es divinización de una famosa letrilla suya, y el 227 de otra atribuida a él.¹⁹ Seis están en un libro del abogado de Jaén Juan de Luque, *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del año*, publicado en Lisboa en 1608.²⁰

En 58 casos he podido identificar, así, a los autores de poemas musicalizados por Gaspar Fernández. Además, he encontrado otros nueve poemas que figuran anónimos en algunos impresos y manuscritos españoles de finales del siglo xvi y comienzos del xvii (destaca el que he llamado *Cancionero de Berkeley*). A esos nueve casos les he puesto en la edición las palabras “anónimo español”.²¹ De poetas novohispanos conocidos hay muy poco, como veremos.

el 116. La última composición de nuestro *Cancionero*, número 264, constituye un caso interesante: pertenecía a los *Juegos de Noche Buena* a lo divino de [Ledesma, 1611]; fue evidentemente censurada y eliminada por la Inquisición, pero su primer verso permaneció en el índice de varios ejemplares (no de todos). La conocemos ahora gracias al *Cancionero de Gaspar Fernández*, quien la debe de haber copiado de un ejemplar no expurgado por la Inquisición.

¹⁸ Son nuestros números 190, 199, 204bis, 206, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 226, 228, 240, 241, 245, 246, 250, 256 y 258.

¹⁹ Además, el número 148 es versión a lo divino que compuso Lope de Vega sobre el famoso poema de Góngora “Tenga yo salud...”.

²⁰ Los números 219, 223, 223bis, 243, 248, 249; véanse además los números 192 y 246, “Correspondencias”.

²¹ El primer anónimo español es el hermoso poema 59, que se encuentra en el *Vergel de flores divinas* (López de Úbeda, 1582). Los demás están en antologías manuscritas, sin que pueda asegurarse en absoluto que nuestros textos procedan directamente de alguna





En total, son cerca de 70 los textos que he hallado en otras fuentes, sobre todo impresas, anteriores al *Cancionero* o contemporáneas de él. Es notable que la mayoría de ellas se publicaran en España entre 1612 y 1614, o sea, justo en los años en que Gaspar Fernández trabajaba en su colección de villancicos. Y notable también que ya para la Navidad de 1612 compusiera Fernández nada menos que 13 piezas sobre villancicos de *Pastores de Belén* de Lope de Vega (el primero de ellos, núm. 135, lleva en el manuscrito la indicación “Navidad de 612 años”). Esto quiere decir que nuestro compositor conoció la novela de Lope de Vega en el mismísimo año de su publicación y que se dedicó intensamente a ponerles música a muchos de sus villancicos. Una vez más se comprueba la rapidez con la que llegaban ciertos libros españoles al Nuevo Mundo. Se ve a las claras que muchos artistas e intelectuales de la Nueva España estaban perfectamente al día en materia de poesía religiosa de la vieja España.

Ya en 1609 utilizó Gaspar Fernández un poema de la *Segunda parte* de Ledesma, publicada en 1606 y dos veces en 1607; es probable que lo tomara de una de las ediciones de 1607, y de ella utilizó también nuestros poemas núms. 12, 17 y 24, fechables en 1610, además del 115, compuesto en 1612. También en 1612 tuvo acceso Fernández a una reedición tardía de la primera parte de los *Conceptos espirituales y morales* de Ledesma, aparecida por vez primera en 1600, y tomó de ella el poema núm. 116. En 1612 apareció, igualmente, la *Tercera parte* de la obra ledesmiana, y Fernández la aprovechó para ponerle música, en los dos años subsiguientes, a los villancicos núms. 173 a 178.

Otro ejemplo es el de los poemas tomados del *Romancero espiritual* de José de Valdivielso, publicado en el citado año de 1612: la música para ellos (núms. 171, 179; 180, 212, 215, 222, 224) va fechada, consecutivamente, en los cuatro años siguientes, 1613 a 1616. Y un ejemplo más: los 19 poemas tomados de los *Peregrinos pensamientos* de Alonso de Bonilla comienzan a aparecer en el *Cancionero* el año mismo de su publicación: 1614, y siguen apareciendo en los dos años subsiguientes. Lo mismo se observará estudiando las fechas de los poemas de Gaspar de los Reyes.²²

de ellas. Son los números 41, 57, 78, 80, 216, 220 y 238, el último poema se encuentra en un pliego suelto muy posterior al *Cancionero*. Para otros poemas que aparecen en pliegos sueltos véanse las notas a los números 15, 214 y 232.

²² Sólo los de Juan de Luque (1608) se utilizaron varios años después de su publicación lisboeta, que no parece haber llegado a manos de nuestro compositor hasta 1615.





En todos los casos mencionados es evidente el afán que se tenía en la catedral de Puebla por poner música y hacer cantar en las grandes festividades poesías religiosas recién salidas del horno en España —como quien dice, el último grito de la moda—, adelantándose, así, al conocimiento que en otras partes de la Nueva España se llegara a tener de esos poemas.

Frente a tanta composición inspirada en poemas publicados en España, llama la atención que Gaspar Fernández sólo utilizara para su música uno de los 157 poemas, nuestro 225, del novohispano Fernán González de Eslava, impresos en México en 1610; y lo utilizó el mismo año de 1610. De Eslava tomó después dos textos, no como se imprimieron, sino como material poético: nuestros núms. 104 y 261, con música fechada en 1612 y 1616 respectivamente. El que fuera tan escasa la utilización de la poesía publicada de González de Eslava puede tener una explicación verosímil: los poemas religiosos de Eslava ya se cantarían, con alguna música (desgraciadamente pérdida) en la catedral de México y quizá en otros sitios. Su música y su poesía serían bien conocidas desde el siglo XVI, y la publicación póstuma de los textos debe de haber reavivado ese interés. Pero en Puebla lo que se quería era, sin duda, hacer música nueva y basada, de preferencia, en poemas aún no divulgados. Esto podría valer también para otros villancicos novohispanos que circularon por aquellos años en varios lugares del país y que, por ello mismo, no habrán sido utilizados por Gaspar Fernández. Es probable, pues, que los poemas novohispanos en que se basó no gozaran ya de amplia divulgación.²³

Ahora bien, la mayoría de los textos poéticos del *Cancionero de Gaspar Fernández* permanece en total anonimato. De algunos es seguro que fueron compuestos en la Nueva España para una celebración específica: la profesión de una monja, la primera misa de un sacerdote, la llegada del virrey, o sea, poesía de circunstancia. Y, en muchos otros casos, es probable la autoría novohispana. Se puede suponer que a Gaspar Fernández se le pedía con frecuencia que pusiera música a versos compuestos por gente que vivía en Puebla y sus alrededores, quizá, en parte, sacerdotes y monjas. En un caso no hay duda de que fueron monjas (núm. 91), y en bastantes otros hay motivos para sospechar una autoría femenina. Algunas de las músicas encabezadas por la palabra “monjas” (núms. 128, 194, 224, 225, 233, 236, 237, 239 a 243) bien pueden haberse basado en poemas que ellas compusieron. Por

²³ Nuestro minipoema número 15 podría ser del jesuita novohispano Juan de Cigorondo (1560-1611), cuya obra circuló manuscrita.





otra parte, consta en documentos que los cabildos de las catedrales solían encargar al maestro de capilla que buscara o escribiera poemas celebratorios y compusiera la música respectiva. Así, se sabe que, por lo menos desde 1591, las autoridades de la catedral de México le concedían cada año 80 días libres al maestro de capilla para que se dedicara a buscar nuevos poemas adecuados para las festividades de Navidad y Corpus Christi y a ponerles música [Stevenson, 1974: 4, 18]. Pero también a otras personas se les solía encargar y pagar por ello.²⁴

Según lo muestra nuestro *Cancionero*, algunos de esos colaboradores serían buenos y aun excelentes poetas, otros no tanto, y algunos definitivamente malos. Queda la impresión de que a veces Gaspar Fernández tuvo que aceptar ponerles música a textos compuestos por versificadores poco expertos en el oficio,²⁵ o incluso a poemas españoles no buenos, como varios de Alonso de Bonilla (por ejemplo, el núm. 241 y el ripioso 250).

La desigual calidad poética de nuestro *Cancionero* es, en efecto, una de sus características. Nos consuela el alto nivel literario de muchos otros poemas contenidos en él.

LA ORTOGRAFÍA

La identificación de varias fuentes y el acceso directo a ejemplares de las ediciones mismas en que se basó Gaspar Fernández, para muchos

²⁴ Omar Morales Abril me ha proporcionado, entre otros, los siguientes datos, referentes a la catedral de Puebla: el 18 de agosto de 1573 un canónigo que se desempeñaba como maestro de capilla propuso al cabildo que se buscara “personas a quién encomendar hagan algunas letras” para el recibimiento del obispo y luego propuso “que al bachiller Sepúlveda y Gómez de Paz se le encomienden las letras, y que a él mismo se le dé licencia para ocuparse en componer la música”. Parece que finalmente encargaron las letras a un tal “bachiller Chavelas”, quien “se ha ocupado en hacer letras que ha dado para las fiestas de esta santa iglesia”. Consta también, al menos desde 1577, que se pagaba un salario específico a algún ministro para que “puntara la música”, o sea, para que la compusiera o que, ya compuesta, la escribiera. Otro documento, fechado el 17 de septiembre de 1621, muestra que de un día para otro el cabildo podía exigirle a un poeta la letra de una nueva chanzoneta, al maestro de capilla la composición de la música y a la capilla musical su montaje y ejecución.

²⁵ Propongo que se lea, por ejemplo, nuestro villancico de Corpus Christi núm. 118, que parece compuesto por una o más monjas, acaso capaces de hacer buen pan, pero no poesía; o el núm. 62, que juega sin gracia con las palabras *salvar*, *salvado*; o las rondallas en “portugués”, núm. 101, que no tienen pies ni cabeza; o la estrofa al Nacimiento núm. 119, o el núm. 189.





llenélos de pan
y vino que alegre,
y estando en los puertos,
sonó la trompeta:
a leva tocaron,
quedéme en tierra.

La práctica de divinizar canciones de tipo popular se inició en España a finales del siglo xv y se produjo abundantemente, también en la Nueva España. En tiempos modernos ha merecido estudios de especialistas como Bruce W. Wardropper [1958].

ESTA EDICIÓN

La presente edición de los textos poéticos del *Cancionero de Gaspar Fernández* se hizo con base en un microfilm del manuscrito original, antes de su restauración, y se cotejó después con un microfilm posterior a dicho proceso.⁵⁹ El orden de los poemas es el mismo encontrado en el primer microfilm; en cuanto a sus fechas, como ya se ha mencionado, en el códice sólo aparecen anotadas a la cabeza de algunas composiciones, que no suelen ser las primeras que en realidad se escribieron ese año.⁶⁰ Con base en esas fechas se han podido reconstruir, entre corchetes, las de todos los demás poemas, teniendo siempre en cuenta la cronología de las fiestas religiosas; por ejemplo, si a un villancico de Navidad le sigue uno de Reyes, éste ya pertenece al año siguiente. Comprobamos, así, cierta desigualdad en el número de

⁵⁹ A Mariana Masera debo la obtención de una copia del primer microfilm, además de una base de datos, aún incompleta, con los primeros versos de los poemas. También me dio Mariana una transcripción provisional de algunos villancicos. Gracias a esto, pude iniciar en la Biblioteca Nacional de España la investigación de las fuentes. Conté con la valiosa ayuda de Leonor Fernández Guillermo. Después, gracias a Aurelio Tello, obtuve una copia del microfilm basada en el manuscrito restaurado. En fecha más reciente Omar Morales Abril me dio, generosamente, una versión digitalizada; además, viajó a Oaxaca para consultar el manuscrito, todo lo cual ha posibilitado la aclaración de muchas dudas.

⁶⁰ Fechas anotadas en el manuscrito: 1609 en el poema núm. 3 de esta edición; 1611 (no aparece el año 1610) en el núm. 74; 1612 en el núm. 135; 1613 en el núm. 153; 1614 en el núm. 176; 1615, dos veces, en los núms. 211 y 226; 1616 en el núm. 245. Casi siempre la fórmula es: "En el nombre de Jesús. Navidad de ... años" o "En nombre de Dios. Corpus de ...".





piezas registradas en los varios años en que se elaboró el manuscrito, desde las 10 fechables en 1609 hasta las 20 de 1616, pasando sucesivamente por 43, 41, 56, 21 y 32 para los años que median entre aquellas dos fechas. El año más fértil fue el de 1612, con 56 composiciones.

La numeración que se da a los textos en esta edición es independiente de la que han adoptado los musicólogos, que, claro está, incluyen las composiciones en latín y las que no llevan letra.⁶¹ En nuestra edición, cada encabezado comienza por el que aparece en el manuscrito, cuando lo hay; enseguida se indican, entre corchetes, otros datos que me han parecido necesarios, como la festividad o el tema, si no aparece en el manuscrito, la forma métrica y la fecha probable o segura de composición. Cuando he identificado al autor del poema, su nombre aparece en línea aparte, entre corchetes y seguido de la fecha de la edición que utilizó sin duda el autor. La indicación “Anónimo español” implica que el poema se ha encontrado, sin nombre de autor, en alguna antología poética española contemporánea.

Los versos de los poemas van numerados de cinco en cinco. Su transcripción se ha hecho con sumo cuidado y respetando la ortografía original. Sólo se han modernizado la acentuación y la puntuación. Como queda dicho, la ortografía de Gaspar Fernández coincide, en términos generales, con la usual en libros impresos de la época y ofrece pocas dificultades al lector de hoy.

Lo mismo que en otros cancioneros polifónicos antiguos, en nuestro manuscrito los versos suelen aparecer repartidos entre las varias voces, hecho que debe tenerse muy en cuenta, junto con el sentido y la forma métrica, en el establecimiento de los textos. Otras veces el poema aparece entero en la primera voz, y ésta se toma entonces como base.

En los casos en que se ha identificado la fuente utilizada por Gaspar Fernández o en que se ha encontrado otra versión, en otra fuente, ha sido posible suplir pasajes ilegibles en el manuscrito. En contadas ocasiones y dada la fidelidad con que Gaspar Fernández copiaba los textos, el cotejo ha permitido la corrección de algún error. Esos cambios van

⁶¹ Hay en nuestra edición unos pocos números repetidos y seguidos de la anotación “bis”. Ello se debe a que, inicialmente, tuve que basarme en los índices de primeros versos ya existentes, y éstos no dan cuenta de todos los textos independientes. Así sucede con los números 187bis, 204bis y 205bis que están en el mismo folio de la pieza que los precede, pero que son otra cosa.





entre corchetes, como también, los pocos elementos faltantes que se han suplido, por obvios, y aquí y allá alguna reconstrucción hipotética.

Siguiendo una costumbre generalizada entre los músicos, Gaspar Fernández rara vez copiaba íntegros los poemas, probablemente sólo aquella parte que habría de cantarse. Pero dada la índole de nuestra edición, siempre que se ha identificado la fuente impresa u otra versión de un poema se han añadido los elementos faltantes. Esto se ha realizado de dos maneras distintas, según el caso. Dado que en la forma villancico todas las estrofas glosadoras se cantaban con la misma música, cuando el manuscrito incluye texto y música de una estrofa, o de dos, de un villancico más extenso, se han copiado a continuación, entre corchetes, las demás estrofas. Cuando, en cambio, no hay música para ninguna estrofa —cosa que ocurre con frecuencia— las estrofas se han copiado en nota. Pueden verse ejemplos de ambos procedimientos en los números 136 y 138, respectivamente. Un tercer caso, más bien raro, ocurre cuando para las estrofas hay música sin texto, precedida por la palabra *copla*. Si conocemos las estrofas originales, éstas también se copian entre corchetes en el texto.

APARATO CRÍTICO Y OTRAS NOTAS

Cada poema lleva al calce la indicación del folio o folios del manuscrito del *Cancionero de Gaspar Fernández* en que se encuentra (documento conservado en el Archivo de la Catedral de Oaxaca). Le sigue la palabra *Catálogo*, que remite al índice de canciones elaborado por Aurelio Tello [1990a], véase la “Bibliografía” al final de esta edición. Luego —separado con un espacio— se consigna el número de voces de la composición. Si viene al caso, se señala enseguida cualquier otro dato.

Después se indica la FUENTE poética —autor y título— evidentemente utilizada por el músico. En los pocos casos en que hay diferencias entre ambas versiones, van indicadas, verso a verso, bajo el rubro *Discrepancias*. Si aparece la frase OTROS TESTIMONIOS, se trata, en general, de algún manuscrito en que se ha encontrado una versión del mismo poema.

El apartado TEXTO se dedica a señalar los (pocos) errores de copia del manuscrito, o bien la eventual falta de palabras o versos. Bajo la rúbrica *Variantes* se encontrarán las pequeñas discrepancias textuales, no puramente ortográficas, entre nuestro manuscrito y otras versiones. Enseguida, cuando las hay, se señalan las diferencias que hemos





encontrado entre nuestra versión del poema y la que ofrecen Stevenson, Tello o Querol. Por último, cuando se trata de poemas “portugueses”, dada la importancia que Stevenson les atribuyó, se indican las mescolanzas lingüísticas que los caracterizan y que muestran que el autor no era portugués.

La NOTA LÉXICA procura explicar palabras y expresiones ajenas al español actual y también aquellas cuyo significado ha cambiado. Como en los otros casos, los números indican el verso respectivo del poema. Para las composiciones en otras lenguas o dialectos la nota léxica se sustituye por una traducción aproximada.

La sección intitulada CORRESPONDENCIAS da cuenta de analogías encontradas en otras fuentes; también identifica los poemas profanos en que se basaron las divinizaciones y señala las canciones populares relacionadas.

En el COMENTARIO se hacen, según el caso, observaciones de diversa índole. Finalmente, se da cuenta de las ediciones y ejecuciones modernas.

Completa esta edición la “Bibliografía” (que comprende todas las obras citadas en el libro) y varios índices: de autores y fuentes anónimas de los poemas y uno de primeros versos, y una “Discografía”.

MARGIT FRENK

Academia Mexicana de la Lengua





1

[A LUZBEL. 1609]

... Ángel bello y engreído
con soberbia y ambiçión,
humillad los bríos,
¡no tan grande presunçión!

Fol. 1r. *Catálogo*, 1. Al perderse uno o más folios anteriores al que modernamente se numeró como “1”, se perdió parte de la música y de la letra de esta composición, y no sabemos cuántos poemas enteros con su música.

COMENTARIO. En la edición de Tello [2001: LXV]; Stevenson [1974] lo consideró de Navidad, pero Tello anota; “Pienso que el texto alude a Lucifer o Luzbel [...] y que el villancico [...] está dedicado al arcángel Miguel”. Esto es probable, también porque a él se le dedica el fragmento siguiente.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Texto solo: Tello [2001: XLV].

[3]





2

[DE SAN MIGUEL.
REDONDILLA (ABBA). 1609]

El divino halcón
a la garça ingrata
¡por Dios, que la trata
oy como es razón!

Fols. 1v-2r. *Catálogo*, 2. —4 voces.

CORRESPONDENCIAS. La estrofito recuerda un antiguo refrán: “Aunque la garza vuela muy alta, el halcón la mata”; y más aún, una canción popular muy divulgada en la España de los siglos XVI y XVII:

Si tantos halcones
la garza combaten,
¡por Dios, que la maten!
(*Nuevo corpus*, 514).

COMENTARIO. A san Miguel se le ha llamado “divino halcón”; la “garza ingrata” es, pues, Luzbel. En cambio, en la cancioncita popular citada los halcones son símbolo de los pretendientes; la garza es la dama asediada y finalmente vencida por ellos.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 2].





3

AÑO DE 1609.
[AL NACIMIENTO. VILLANCICO]
[ALONSO DE LEDESMA. 1607]

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

Fols. 2v-3r. *Catálogo*, 3. -6 voces.

TEXTO. 5-6 pasaje entre corchetes, ilegible, porque hay un agujero en el manuscrito. Se ha reconstruido aquí. -Tello [2001]: intercala *dan, dan, dan...* después del v. 4; 5-6 Tello pone sólo: *pero no le ... que mas agua reciba*.

FUENTE. Ledesma [1606]; dada la fecha en nuestro manuscrito (1609) el texto podría proceder de una de las dos ediciones de Barcelona (véase "Bibliografía"); en la de Sebastián de Cormellas [BNE: 36-38] lleva el título "Al nacimiento. Villancico". -Discrepancias: 1 sólo cinco veces *dan*; 2 *fuego, fuego, fuego*. -El villancico tiene en Ledesma la siguiente glosa de tres estrofas, para las cuales no se previó música en nuestro cancionero:

De noche el fuego empeçó
10 en unas pajas que avía,
y pareció medio día
con el resplandor que dio.
Bien aya quien lo encendió,
pues d'essa tierra quemada
15 de plata fina y cendrada
cinco arroyos correrán.



*Dan, dan, dan, [dan, dan,
fuego en la casa de Adán,
toquen los ojos a fuego
20 que ellos darán agua luego.
Pero no se matará,
aunque más agua reciba,
que una fuente de agua viva
nace donde el fuego está].*

25 Suba la llama a su esfera,
porque el ayre inficionado
con la peste del pecado
se resuelva aquesta oguera.
Trayga sus culpas qualquiera
30 que en la inquisición de amor
no queman al pecador,
mas sus culpas quemarán.

*Dan, [dan, dan, dan, dan,
fuego en la casa de Adán,
35 toquen los ojos a fuego
que ellos darán agua luego.
Pero no se matará,
aunque más agua reciba,
que una fuente de agua viva
40 nace donde el fuego está].*

A este fuego os acoged,
do tendréis, corazón mío,
fuego para vuestro frío
y agua para vuestra sed;
45 al apetito poned
que beva de aquesta fuente,
y a la voluntad doliente,
a este fuego de alquitrán.

*Dan, dan, dan, [dan, dan,
50 fuego, fuego, fuego, en la casa de Adán,
toquen los ojos a fuego
que ellos darán agua luego.*



*Pero no se matará,
aunque más agua reciba,
55 que una fuente de agua viva
nace donde el fuego está.*

OTROS TESTIMONIOS. El villancico de Ledesma, con sus dos primeras estrofas, está también en el *Cancionero de Berkeley*, fol. 25v.

NOTA LÉXICA. 16 *cinco arroyos correrán*: referencia a las cinco llagas de Cristo; 26 *porque*: 'para que'; 28 *se resuelva*: 'se disipe'; 45 *poned*: 'ordenad'.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 3].





EN POR[TUGUÉS].
[AL NACIMIENTO. SEGUIDILLA. 1609]

Toquen as sonajas,
sonem rabeles
he folijen, folijen
hos portugueses!

Fols. 3v-4r. *Catálogo*, 4. -5 voces.

TEXTO. Pese al encabezado, la seguidilla está más en castellano y gallego que en portugués, como lo indican las formas *sonajas*, *rabeles*, *folijen*; en portugués sería *sonalhas* y (*ar*)*rabels*, y el verbo *folijar*, derivado, sin duda, de *folia*, aparece en muchos villancicos navideños españoles cuando los gallegos bailan ante el portal de Belén. Lo curioso es que el sujeto sean, precisamente, “os portugueses”. Sobre los villancicos “portugueses” de nuestro *Cancionero*, véase la Introducción. Tello [1990a]: 2 *sona*; Tello, [2001]: 2 *sonen*; 3 un solo *folijen*.

TRADUCCIÓN. “Toquen los panderos, / suenen los rabeles, / y que bailen, que bailen / los portugueses”.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [1990a: 17-21; 2001: 4].





5

[AL NACIMIENTO.
REDONDILLAS (ABAB). 1609]

—¿A dó vas, carillo, di?
—Domingo, boy al aldea.
—¿Qué ay que ver? —Verás allí
el bien qu'el alma desea.

5 Los plazeres desta bida
y del cielo lo escogido
verás en una parida
y en el hijo que á parido.

Ay estremos en los dos
10 y estrañezas dél y della:
él es hombre y también dios,
y ella pare y es donzella.

Fols. 4v-5r. *Catálogo*, 5. —5 voces.

TEXTO. Tello [2001]: 3 omite *Qué ay que ver*, 4 *al bien*. Y distribuye mal los versos.

NOTA LÉXICA. 1 *carillo*: 'querido', término con que los pastores suelen dirigirse uno al otro en la poesía pastoril (véanse núms. 48 y 240 de esta edición); 9 *estremos*: 'inmensos bienes'; 10 *estrañezas*: 'virtudes extraordinarias'.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 5]. Sólo el texto (con poca precisión): Estrada Jasso [1991: 18; 1999: 31].





6

G[UI]NEO. [AL NACIMIENTO. 1609]

—Venimo con gran contento
de Seviya, plima mía.
—Di qué viste, hermana Malía,
—De mi Dioso lo nacimiento.
5 —Dilo, plima, salemo atento.
Pondémolo tura contalo tú.
Aximungo lo Mungo, Tunbequetú.

Cante Guinea, no aya Manicongo,
ni Mandinga, ni Tunbequetú,
10 ¡ay, Jesús, ay, Jesús!,
que salemo cayando
¡ay, Jesús, ay, Jesús!,
que cayando saremo:
contalo tú.

Fols. 5v-6r. *Catálogo*, 6. —8 voces, en dos coros.

TEXTO. Tello [2001]: 3 *hermana Amalia*; 6-7 *pondemo lo turu / cantalo tu axi / mungo lo mungo / tumble que tu*; 8 *guineano / ayá maricongo*; 9 *tumble que tu*; 14 *cantalo tu*.

TRADUCCIÓN APROXIMADA: “—Venimos con gran contento, / de Sevilla, prima mía. / —Di qué viste, hermana María, / —De mi Dios el nacimiento. / —Dilo, prima, estaremos atentos. / Pondrémonos todos atentos, cuéntalo tú. / Aximungo. // Cante Guinea y que no haya Monicongo, / ni Mandinga, ni Tumbequetú / ¡Ay, Jesús!, que callando estaremos: cuéntalo tú”.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 6].





AL NACIMIENTO. VILLANCICO. [1609]

*A Belem me llego, tío,
y un zamarro al Niño llevo,
porque con el sayo nuevo
está temblando de frío.*

- 5 Después que el traje vistió
al uso de nuestra tierra,
el frío le haze guerra,
y de su rigor tembló.
Si el sayo nuevo l'acoge
10 de los pies a la cabeza,
¿cómo llora con terneza
y tiritando se encoge?
Y pues le ofende el roçío,
a darle abrigo me atrevo,
15 mas en esta duda fio
[y una zama]rra le llevo,
*porque con el sayo nuevo
está temblando de frío.*

Fols. 6v-7r. *Catálogo*, 7. -5 voces.

TEXTO. 16 el pasaje entre corchetes, reconstruido aquí, por estar ilegible en el manuscrito. Tello [2001]: 3 *porque con el sayo nuevo (viejo)*; 7 *al frío*; 9 *le coge*; 11-12 sin signos de interrogación; 17-18 faltan.

NOTA LÉXICA. 2 *zamarro*: 'chamarra'; 3 el *sayo nuevo*: 'el traje nuevo,' o sea, el caracter humano de Cristo; 13 *ofende*: 'lastima'.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 7]. Sólo el texto: Estrada Jasso [1991: 19; 1999: 33].





8

[AL NACIMIENTO.
REDONDILLA (ABAB). 1609]

No llores, mi niño, no,
porque el fuego que te emprende
de infinito amor nació,
y si lloras, más se ençiende.

Fols. 7v-8r. *Catálogo*, 8. —4 voces.

TEXTO. Dice *responsión*, y la música es parte de la composición anterior; pero literariamente es una pieza aparte.

NOTA LÉXICA. 2 *emprender*: “algunas veces se toma por lo mismo que *prender*” (*Autoridades*).

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 7].





9

[AL NACIMIENTO.
VILLANCICO. 1609]

*Yelo, seme fiel testigo,
que, en medio de tu rigor,
doy voces al pecador,
y él no quiere ser mi amigo.*

- 5 Yelo, descanso hallo en ti,
entre tu rigor temblando,
pues al hombre estoy llamando,
y él se va huyendo de mí.
Padesiendo, no le obligo,
10 pues, en medio del dolor,
*doy voces al pecador,
y él no quiere ser mi amigo.*

- Yngrato el hombre se á hecho,
huyendo de mis abrazos.
15 Pues le ruego con mis brazos,
para metelle en mi pecho;
huye de mí, yo le sigo,
y, como a oveja el pastor,
doy voces al pecador,
20 *y él no quiere ser mi amigo.*

Fols. 8v-9r. *Catálogo*, 9 y 10. –3 voces. –Sigue una composición sin letra.

TEXTO. Tello [2001]: 6 *entre tu rigor tan blando*.

NOTA LÉXICA. 9 ‘A pesar de mis padecimientos, no se conmueve’.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 8].

Sólo el texto: Estrada Jasso [1991: 66].





[AL NACIMIENTO.
REDONDILLA (ABBA). 1609]

Mi niño dulce y sagrado,
encoged vuestras rodillas,
que son cortas las mantillas,
y el lugar, desabrigado.

Fol. 10r. *Catálogo*, 12. –4 voces. –Sigue una composición sin letra.

NOTA LÉXICA. 3 *mantillas*: “Ciertas piezas cuadradas de bayeta u otra tela en que se envuelven y abrigan las criaturas pequeñas” (*Autoridades*).

COMENTARIO. Parece dicho por una monja.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [1990a: 13–16; 2001: 10]. –Música cantada: CD Buenos Aires (1998, 3), con base en Tello [1990a].





11

DE LOS REYES.
[EN GUINEO Y “PORTUGUÉS”.
VILLANCICO. 1610]

—*Negrinho, tiray-vos là,
que hun de hos reyes tres
boto a Deus, que he portugues.*

—*Guiguirigú, que negrito es.*

5 —*Não hé. —Sí es.*

Guiguirigú, que negrito es.

—*A, negro, mastin de gado!,
não faleis parvoyça tal,
que não vira Portugal
de mandinga acompanhado,
que si ele ven, limpara
cavalos do portugues.*

—*Guiguirigú, que negrito es.*

—*Não hé. —Sí es.*

15 *Guiguirigú, que negrito es.*

*Cando Niño Dios naçé
la `treya a la neglo embía.
Plotugal, plo vira mía,
la Niño no conosé.*

20 *Y si veni, no traera
sino çebola plotugués.*

Guiguirigú, que negrito es.

—*Não hé. —Sí es.*

Guiguirigú, que negrito es.

25 —*Olhay, negro muyto inchado,
tanto não vos entoneis,*



pois ja de noso rey es
 ho voso escravo comprado,
 he si fala, ho pringara
 30 noso gran rey portugues.
 —*Guíquiriguí, que negrito es.*
 —*Não hé. —Sí es.*
Guíquiriguí, que negrito es.

Fols. 11v-12r. *Catálogo*, 14, 39. –5 voces.

TEXTO. Variantes: 1 *negrito*; 4, 6 *negriño*. –Este diálogo multilingüe entre un negro y un portugués mezcla además diversos elementos castellanos, desde *niño Dios*: en portugués sería *menino Deus* (16), hasta *noso gran rey...* (30), por *nosso grande...*, pasando por el *conocé*, en lugar de *conhece* (19); *sino*, por *senão* (21) y la forma *reyes*, en vez de *reis* (2), aparte de castellanismos ortográficos, como *ven* por *vem*. –Tello [2001: 3]: dividido en dos versos; 4 *güigüirigüí / que negrito es*; 5 *si he*; 7 *a negro mas trindegado*; 8 *faleis por coça tal*; 16 *Cuando*; 17 *la etreya a lo neglo envía*; 18 *pro*; 20-21 *y si venimo traera siño / ça bola plotuguís*; 23-24 omite.

TRADUCCIÓN. “[Portugués:] Negrito, ¡quíatate!, / que uno de los tres reyes / ¡voto a Dios que es “portugués”! / [Negro:] *Guíquiriguí, que negrito es.* / [Portugués:] —*No es.* [Negro:] —*Sí es.* / *Guíquiriguí, que negrito es.* // [Portugués:] ¡Ah, negro, perro del ganado!, / no digáis tal tontería, / que Portugal no vendría / acompañado de un mandinga, / y si éste hubiera venido, habría sido / para limpiar los caballos del portugués. / [Negro:] *Guíquiriguí, que negrito es...* // [Negro:] Cuando el Niño Dios nació, / envió la estrella al (rey) negro. / Portugal, por vida mía, / no conoció al Niño; / y si hubiera venido (a verlo), sólo le habría traído / cebollas portuguesas. / *Guíquiriguí, que negrito es...* // [Portugués:] Mira, negro presumido, / no te creas tanto, / pues ya nuestro rey / (literalmente:) ha comprado a vuestro esclavo (¿a vuestro rey mago?), / y si él hablara, lo pringaría / a nuestro gran rey portugués. / [Negro:] *Guíquiriguí, que negrito es...*”.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 12].



12

DE LOS REYES. [VILLANCICO. 1610]
[ALONSO DE LEDESMA, 1607]

*Magos, que a palacio vais,
buena estrella llevaréis,
pues, porque no tropeséis,
un paje de hacha lleváis.*

- 5 Si no queréis tropesar,
al paje podéis seguir,
que bien sabe de servir
y está diestro en alumbrar.
Por el camino que vais
10 como unos reyes yréis,
*pues, porque no tropeséis,
un paje de hacha lleváis.*

- Seguid al paje contino
y escusaréis mil enojos,
15 porque os quebraréis los ojos
si vais por otro camino.
No por do fuistes bolváis,
ni al paje de hacha dexéis,
*pues, porque no tropeséis,
20 un paje de hacha lleváis.*

Fols. 12v-13r. *Catálogo*, 15. —4 voces. —Siguen dos composiciones en latín.

TEXTO. Tello [2001: 7 *sabe discernir*; 13 *con tino*].

FUENTE. Ledesma [1606: 66; ed. Barcelona: 1607: 62-63]. El título: “A los Reyes. Villancico”. —Discrepancias: 19-20 *que si por allá bolvéys, / por Dios vivo, que caygáys*.





NOTA LÉXICA. 1 *palacio*: el de Herodes, adonde llegan los reyes en su camino a Belén; 4 *paje de hacha*: ‘paje que lleva una antorcha’; se refiere aquí a la estrella que guía a los Reyes Magos a su regreso de Belén y que evita que pasen por el palacio de Herodes; 13 *contino*: ‘continuamente’.

CORRESPONDENCIAS. En el *Cancionero de Berkeley*, fol. 21, figura un villanico que es una variante sobre el mismo tema: “*Buen paje de acha lleváis, / Reyes, llevando la estrella, / pues, alunbrados por ella / la luz con la luz buscáis*”, las dos estrofas son distintas de las de Ledesma.

EDICIONES E INTERPRETACIONES MODERNAS. Partitura y texto: Tello [2001: 13]. Texto solo: Estrada Jasso [1991: 22].





13

DE SAN PEDRO. [VILLANCICO. 1610]

*Quiso Dios dar sin compás,
pidió el hombre sin nivel;
no pudo pedir más él,
ni Dios le pudo dar más.*

- 5 Oy Christo y Pedro apostaron
quál más se abentaría,
y esta su apuesta y porfia
en dar y pedir fundaron.
Pedro, sin tanto y compás,
10 pidió al mismo Dios fiel:
*no pudo pedir más él,
ni Dios le pudo dar más.*

- En esta apuesta ganaron
entre ambos competidores,
15 que, abrasados en amores,
a un mismo blanco tiraron;
y para dar sin compás
y demandar sin nivel,
*no pudo pedir más él,
20 ni Dios le pudo dar más.*

- Como para gran pastor
Christo a Pedro examinava:
en el pedir le provava
y en dar le muestra su amor;
25 y por no quedarse atrás,
pidió a Dios, porque sin él,
*no ay premio para el fiel
ni Dios le puede dar más.*





ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

A bailar, a bailar, zagalas	67
A bailar en el corro mozuelas	227
A Belén me llego, tío	7
A dó vas, carillo, di	5
A fe, Niño Dios, a fe	86
A fe, zagala, que vos	47
A la vela van	97
A la Virgen ¿qué le dan?	83
A no teneros mi Dios	17
A puertas del corazón	178
A quién apedrear queréis	129
Adónde, señor, os vais	251
Afuera, afuera, afuera	165
Ah, de abajo, ah de abajo	42
Ah, de arriba, ah, del cortijo	121
Ah, de la posta del suelo	125
Ah, del suelo, ah, del suelo	120
Ah, gracias a Dios que hay pan	24
Ah, mi señor disfrazado	25
Ah, negrito de cucurumbé	111
Albricias, albricias	233
Algún bocado de pan	246
Algún muy sangriento estrago	223
Allegad, que en precio está	64
Allegaos al almoneda	104
Alma, cómo puede ser	124
Alma dormida, despierta	204
Alma, el convite ha de ser	162
Almas, a la vida, aprieta	112
Ana, pues habéis ya dado	73
Andrana María	78
Andrés, dó queda el ganado	41
Ángel bello y engreído	1





Ángeles, quién...	134
Antón, quién os dijo a vos	259
Antón, quiérote avisar	215
Antón, si al muchacho ves	153
As divinas perlinhas	40
As mininas de meus olhos	167
Aunque por extraños modos	250
Ay / Hombre enfermo y sin aliento	184
Ay, meu Deus, ay bom Jesus	252
Bem aja aquesta padeira	110
Botay fora do portal	235
Bras, a la mesa del rey	247
Bras dizque es mayor que el suelo	189
Bras, si llora Dios, por qué	137
Buen viaje, buen viaje,	170
Busca la oveja perdida	144
Campanitas de Belén	135
Cando niño Dios nace	11
Canta, canta, canta	98
Cante do, re, mi, fa, sol,	193
Cenemos, que es Nochebuena	206
Claro está que si repara	71
Cómo puede ser del cielo	108
Cómo sabré de este pan	106
Con amorosos suspiros	145
Con un bel donaire	229
Corramos, Gil, tras de aquel	211
Cual es la comida	213
Cuándo bajó Dios al suelo	238
Cuando mis ojuelos	234
Dame albricia, mano Antón	95
Dan, dan, dan, dan, dan, dan, dan	3
De amor, Jerónimo santo	130
De estas ovejas de acá	228
De pámpanos verdes	254
De sólo mirar que el pan	28
De sus viñas viene	217





De una Virgen hermosa	140
Debe de haber poco pan	160
Decidme, Gil, creéis vos	248
Dejad al Niño vivir	243
Del Rey privado vasallo	223 <i>bis</i>
Desnudito parece mi niño	149
Despertad, despertad, despertad	84
Despertad, divino Juan	182
Despierta: Véase Despierta	
Después, oh, mundo, que Dios	174
Dime, Gil, qué es lo que ves	19
Dios a los hombres convida	166
Dios del cielo bajas	66
Dios es el que viene allí	81
Dios es imán para vos	70
Despierta, hermano Vicente	261
Dónde está el Niño de flores	114
Dónde vas, zagala hermosa	76
Duerme, Niño, descansa	82
El chiquito que nació	79
El divino halcón	2
El galán enamorado	23
El Niño que tiembla ahora	142
El que de este pan comiere	109
Emprestai-me as vossas botiñas	152
En Dios, liberal y franco	63
En dos simples accidentes	168
En el convite real	161
En tres casas de ajedrez	209
En un portalejo pobre	262
Eso rigo re repente	230
Esta mañanica	195
Esta noche me cabe la vela	260
Esta vez cogido os han	103
Fidalgos do rei don João	18
Franciquilla, dónde vamo	22
Fuego/ fuego, fuego, fuego, fuego	123



Gil, no puedo enpergeñar	180
Gran capitán por renombre	133
Grano de mostaza es Dios	214
Guárdeos Dios, Virgen graciosa	147
Gustad, Juan, ¿de qué os turbáis?	68
Hielo, seme fiel testigo	9
Hizoos tal cual él os quiso	93
Hola, Bras, decidme vos	20
Hombre, no estés descuidado	245
Hombre, pues coméis la renta	57
Hoy a la reina en su día	258
Hoy al hielo nace	146
Hoy del cielo un mensajero	207
Hoy descubre la grandeza	132
Hoy en la parroquia dan	177
Hoy la música del cielo	187
Hoy, Pascual, hay tal comida	60
Hoy, que nace el pastor nuevo	198
Hoy saca a vistas amor	56
Huélgome que a Dios deis vida	85
Huesped que tienes mesón	231
Inés, quién ha puesto en vos	37
Jesós de mi gorazón	53
Juancho de Motrico	33
Juancho, Niño naces	50
Jugando están Dios y Amor	264
La cabaña deja, Bras,	48
La, sol, fa, mi, re,	179
Labrador a toda ley	187 bis
Las alabanzas divinas	255
[Las cuerdas de mi instrumento]	27
Llegó a Belén un pastor	202
Llora María y llora	186
Magos, que a palacio vais	12
Mano Faciquiyo	191



Mano Fraciquiyo	219
Maravillas dicen de vos	15
Mas que nunca llueva el cielo	113
Mi divino amante	222
Mi niño dulce y sagrado	10
Mirad dónde quiso Dios	201
Mirad el amo que tengo	159
Miróse el sacro Absalón	185
Morenita, morena mía	154
Morenita parece la niña	232
Música nueva en mis orejas suena	257
Nací tamborilero	172
Naciendo en pajas por mí	74
Não dexeis comer do pão	54
Negro, salí 'ca	151
Negrinho, tiray-vos là	11
Niño, sí, aun siendo tan niño	99
No corras, Gil, tan ufano	136
No es gracioso el donaire	216
No haya más, dulce alegría	52
No lloréis en naciendo	239
No llores, mi niño, no	8
No son todos ruseñores	203
No vaya a Belén, Angola	77
Noche tan alegre	194
Norabuena sea	157
Norabuena vengáis al mundo	141
Nuevas de gloria infinita	212
Nuevo sol, que en nuevo cielo 34	
O minino que Deus es	75
Oh, qué efectos tan bellos	62
Oh, qué gozo tan profundo	241
Oh, quién hiciese cosquillas	46
Pan de cielo tienes, Juancho	169
Para pan me dad, madre	117
Para vira mía	181
Partisos, y no os partís	163



Paso, pensamiento escaso	158
Pedro, el cielo he menester	115
Pide al cielo la tierra	150
Pois con tanta graça bela	192
Por aquí, que mi niño se esconde	143
Por bien del hombre caído	90
Por ser fiador Dios de Adán	58
Pues el gusto hoy cobra vida	127
Pues el mismo Dios procura	72
Pues la Pascua se ha llegado	91
Punto en boca: véase Las cuerdas de mi instrumento	27
Pusi, plimo de mi corazón	164
Qué buscáis? –Un bien perdido	155
Qué buscan tan sin consuelo	100
Qué juzgas tú, Juan pastor	190
Qué me decís, alma, vos	176
Qué mucho, Fénix, salgáis	119
Que piden glorias tales (minipoema)	43
Qué vais, oh, reyes, buscando	175
Quien así os vistió bien haya	29
Quién compra el pan	249
Quien de aquesta vianda	183
Quién echa a este pan el agua	118
Quién es la Iglesia romana	210
Quién llama, quién está ahí	139
Quién pasa. El divino Adán	61
Quién quiere pan	21
Quién sube. La vara tierna	69
Quieres, pastorcillo	14
Quiso Dios dar sin compás	13
Quitá el rebozo, galán,	220
Repica, Silvano	236
Rico anillo, gran memoria	156
Sabes, Bras, cómo entre el heno	226
Salté de los cielos	16
Sancho, es Dios que hoy vienes	242
Secucha, magri Antona	237



Seisesicos, por mi vida	39
Señor, si el alma os agrada	256
Ser cielo vivo mostráis	51
Si a Adán por su poca fe	105
Si a Belén, carillo, vas	240
Si de amor la viva fragua	35
Si de esas piezas que veis	116
Si el pan y vino son dos	122
Si el primero erré	26
Si es que a adorarme os provoco	208
Si jugáis al esconder	107
Si no me engaño, Bras	131
Si nos enprestara hoy Dios	126
Si quieres tenerte, niño	87
Siempre, mi niño, que os miro	89
Sígueme, zagalejo,	263
Sin duda, Señor, que amáis,	196
Sobraba, Cristo, asentarnos	59
Sobre vuestro canto llano	36
Soñé que soñaba	128
Subid, divino farol	30
Tan enamorado está	224
Tantarantán	253
Tanto llanto y tanta pena	173
Tanto os quiso regalar	102
Tañe, Gil, tu tamborino	44
Tenga yo salud	148
Tios mío mi gorazón	96
Todo este niño es amor	101
Todos a la iglesia van	218
Toquen as sonajas	4
Toquen, toquen los rabeles	38
Turu lo neglo que pan lo quere	55
Tururú farará, con son	205
Un domingo de mañana	80
Un reloj he visto Andrés	188
Una de dos	65





Vaya la princesa, vaya	31
Ven y verás, zagalejo	171
Venid al repartimiento	225
Venimo con glan contento	6
Verbo en carne soberano	199
Virgen, muy bien es que cuadre	92
Virgen, seáis muy bien venida 200	
Virgen, a parir de atreves	204 <i>bis</i>
Viva el Zagal bello,	45
Viva Ignacio, viva	32
Vuela, pensamiento	244
Xicochi, xicochi, xicochi, conetzintle	205 <i>bis</i>
Ximoyolali, siñola	94
Y los volveréis dos ríos	88
Yo lloraré, y callad vos	197
Yo soy Joanes de Mora	221
Zagal de qué es tu alegría	49
Zagalejo de perlas	138





ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	XI
Gaspar Fernández (ca. 1573-1629)	XII
El <i>Cancionero</i>	XIV
Sobre el manuscrito	XVII
Las fuentes poéticas	XX
La ortografía	XXV
Las formas métricas	XXVII
Temas principales	XXXII
Búsqueda de lo nuevo y sorprendente	XXXIII
Los villancicos dialogados	XXXIV
Preguntas	XXXVI
“Villancicos de personajes”	XL
Los “portugueses”	XLI
Los <i>negros</i> , <i>guineos</i> , <i>negrillas</i> o <i>negritos</i>	XLIV
Los vizcaínos	L
Indios y mestizos	LI
Otros personajes: el “sayagués” y el “gitano”	LI
Música y baile	LII
Elementos populares	LIII
Las divinizaciones	LVI
Esta edición	LVIII
El aparato crítico y otras notas	LX
<i>CANCIONERO DE GASPAR FERNÁNDEZ</i> <i>(PUEBLA, 1609-1616)</i>	I
BIBLIOGRAFÍA	419
DISCOGRAFÍA	429
ÍNDICE DE AUTORES Y FUENTES	431
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	433





GABINETE EDITORIAL
ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA

Alejandro Higashi
Responsable académico

Agustín Herrera Reyes
Coordinador editorial

Edgard Osorio Serdán
Gestión, distribución y ventas

COLECCIÓN
CLÁSICOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Alejandra García
Maribel Madero
Sergio Negrete
Rebecca Ocaranza
Alejandro Rivas



Cuidado editorial
Alejandra García

Tipografía, formación y cubierta
Aristalia, S. A. de C. V.



Cancionero poético de Gaspar Fernández
(Puebla, 1609-1616),
se terminó de imprimir y encuadernar
en el mes de junio de 2022, en los talleres de
Offset Rebosan, S. A. de C. V.,
Acueducto 115, Col. Huipulco, Talpan,
C.P. 14370, Ciudad de México.
El tiro es de 300 ejemplares.

