

La crítica que haría yo a este libro es que ha conservado literalmente la estructura de una tesis. De hecho, en la introducción la autora se refiere a él como una tesis y aclara en una nota que el trabajo se llevó a cabo para obtener el grado de doctor (5). La narración de la serie de decisiones y problemas metodológicos que acompañaron cada etapa de la investigación, por ejemplo, muy pertinentes en una disertación, tienden a lastrar el ensayo, a alargarlo en exceso y a interrumpir su fluidez. Una exposición más sintética habría beneficiado al texto. Sin embargo, tanto por la combinación de aproximaciones, como por su riqueza casuística, es este un ensayo muy estimulante, que se volverá una referencia obligada sobre el tema.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Mariana Masera, coord. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul / UNAM, 2002; 270 pp.

Este interesante volumen reúne catorce trabajos presentados en el coloquio internacional multidisciplinario que llevó el mismo título del libro y se celebró en El Colegio de México en junio de 1999. El Prólogo —que no va firmado, pero que hemos de suponer obra de la coordinadora, Mariana Masera— nos explica el título del libro: la “otra Nueva España” es la que no suele estudiarse en las obras que se ocupan de la vida y la producción novohispanas, sobre todo en su aspecto literario. De ahí también la “palabra marginada”, la que “ha sido dejada al margen de los estudios literarios”; pero también —y quizá estos varios significados pueden crear confusión— “el discurso de los personajes que fueron marginales en el periodo virreinal” y “los discursos que se registraron en algunos procesos de la Inquisición” (10).

Los trabajos presentados se han dividido en tres secciones. Los colaboradores del volumen —cuya biografía se resume al final (261)— son mayoritariamente filólogos y estudiosos de la literatura, ya hispánica ya indígena. La primera sección, “La palabra cantada”, comienza con un texto mío sobre “Poesía y música en el primer siglo de la Colonia”

(17-39), que habla de realidades no propiamente marginadas. Ahí señala el maridaje entre música y poesía en la España de la época y, aunque escasean los testimonios, en la Nueva España; abordo los modos de circulación —sobre todo oral— de la poesía y de la sorprendente escasez de antologías poéticas en nuestras tierras; de paso menciono el hecho casi increíble de que de las poquísimas que se conocen, tanto individuales como colectivas, la mitad se conserva inédita. Me detengo luego en la única colección poética impresa de esa época: la de la poesía religiosa de Fernán González de Eslava y de sus relaciones con la música contemporánea, sobre todo de sus “ensaladas” y del tesoro folclórico que contienen. Finalmente me ocupo del cancionero polifónico (1609-1616) de *Gaspar Fernández*, maestro de capilla de la catedral de Puebla, conservado en la de Oaxaca (de ahí el título alternativo de *Cancionero de Puebla-Oaxaca*); hablo de sus 280 poemas religiosos, muchos de ellos, obra de poetas españoles contemporáneos, como Lope de Vega, mientras otros son sin duda de autores novohispanos. Menciono algunos cantarcillos folclóricos y sus versiones a lo divino; me ocupo de la variedad de lenguas —incluyendo el náhuatl— que encontramos en sus páginas, etcétera.

Sigue en esta primera sección el trabajo de Glenn Swiadon, “África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII” (40-52), que condensa de manera muy interesante conocimientos y experiencias que él adquirió al estudiar el tema en su tesis doctoral para la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Además incorpora nuevos hallazgos y nuevas ideas, como lo muestra su extensa bibliografía.

Ha habido una discusión sobre esos villancicos religiosos puestos en boca de negros, que se cantaron en las iglesias y catedrales de la península ibérica y del continente americano, sobre todo en el siglo XVII y primera mitad del XVIII: ¿eran realmente canciones de los esclavos negros cristianizados? ¿O se inspiraron directamente en ellos? ¿O eran canciones cuyo texto fue compuesto por poetas que, a base de un dialecto negroide que se había hecho convencional ya en el teatro español del siglo XVI, confeccionaban esos como pastiches en español chapurrado con influencias culturales africanas? El artículo que comento se inclina definitivamente por las dos primeras explicaciones posibles. La exposición es transparente:

En las grandes urbes de la metrópoli y de las colonias, los negros desarrollaban su vida religiosa en cofradías [...] que reunían a miembros de un mismo grupo étnico. Ahí, los modos ancestrales de vivir subsistían insertos en los ritos del culto cristiano. Las cofradías solían formar parte de las procesiones de las fiestas religiosas: los esclavos de color desfilaban por calles y plazas, exhibiendo su música y sus bailes, conocidos como danzas de tambor (41-42).

Glenn Swiadon hace suya la tesis de Frida Weber de Kurlat: “los villancicos de negro se inspiraban, directamente, en los bailes y los cantos de las cofradías en procesiones” (42). A la vez reconoce que en esos villancicos se usa un dialecto convencional, el cual, si en la literatura del siglo XVI todavía “presentaba rasgos léxicos y sintácticos del afroportugués”, ya en el siglo XVII se ubicaba en el terreno del español chapurrado (43, nota 9). Procede a analizar fragmentos de seis villancicos de españoles y novohispanos que usan ese dialecto convencional (uno de ellos, de Sor Juana Inés de la Cruz), centrandó su atención en ciertas palabras siempre repetidas, todas de origen africano. Con una amplia consulta de fuentes pertinentes, logra explicar el origen y significado de términos y expresiones bantúes, como *gurumbé*, *tumba la la la*, *sanguanguá*, *gulumguá*, *mandinga*, y aclarar así el sentido de los pasajes poéticos citados. “La mayoría de las alusiones, dice, se relacionan con el canto, la música y el baile” (43). Un breve ejemplo, tomado de un pliego de villancicos cantados en Puebla en 1672 y que hace referencia al baile llamado el “puertorrico”, es:

Vaya, vaya, la poltorrica,  
que los pies me come y me pica  
al soniya la sanguanguá.

Todavía los villancicos de negro constituyen un amplio y prometedor campo de estudio, y no sólo en el aspecto lingüístico. Hay en muchos de ellos, pese al tradicional tema de los bailes, cantos y regalos que llevan al portal de Belén, aspectos sorprendentes, que se apartan de los villancicos religiosos canónicos de la época.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En el maravilloso *Cancionero de Gaspar Fernández o Cancionero de Puebla-Oaxaca* (1609-1616) que ya he mencionado, entre sus nada menos que 17 “ne-

En el trabajo intitulado “La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe” (53-70), Antonio García de León insiste, con toda razón, en la importancia que tenían tanto la música como la cultura popular en la literatura del Siglo de Oro:

Lo que hoy vemos por escrito como poesías cultas de la época vendrían a ser los restos de otros naufragios, en donde las grandes embarcaciones han perdido los velámenes de la música y de su relación estrecha con lo popular... (57)

Pero la laguna la vienen a llenar, por una parte, testimonios antiguos sobre bailes y poesías cantadas y, por otra, los muchos vestigios que de ambas manifestaciones se conservan en lugares como el litoral sur de Veracruz. De esta región cita el autor el ejemplo de las décimas espinelas, en parte improvisadas; también, los restos de romances viejos —impresionante, el estribillo del *Toro Zacamandú* (61-62)— y las seguidillas del siglo XVII que siguen cantándose, como aquella de la *Bamba* que dice: “—Dime, niña bonita, / ¿quién te mantiene? / —Los avíos de España / que van y vienen” (63), clara reminiscencia de otras antiguas.<sup>2</sup>

Curioso el hecho de que el son del *Aguanieve* haya conservado como en frasco de alcohol la famosísima cuarteta del comendador Escrivá —que no de Lope de Vega—, “Ven, muerte, tan escondida...” (63), y *El copeao*, los también famosos versitos, igualmente del siglo XV, “Esta es la justicia / que mandan hacer...” (67), supervivencias que resaltan en este mar de informaciones diversas que es el estudio de García de León.

El trabajo de José Manuel Pedrosa intitulado “El son mexicano de *El pampirulo* y el tópico literario de *Los tres estamentos*” (71-97) tiene algo de

---

grillas, negros o guineos” aparecen algunos que revelan una clara conciencia que los esclavos tenían de su dignidad como seres humanos y a veces una rebeldía contra sus amos.

<sup>2</sup> Véase ahora mi *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003, especialmente los números 2267 a 2383. Me permito remitir además a mis trabajos “De la seguidilla antigua a la moderna” y “Supervivencias de la antigua lírica popular” (en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978), que García de León parece no conocer, como tampoco el *Corpus* publicado en Madrid, 1987, donde, por ejemplo, aparecen ya versiones de “Asómate a la vergüenza, / cara de poca ventana...” (65).

milagroso: parte de una misteriosa estrofito que en 1805 registró la Inquisición novohispana porque formaba parte de un son, según afirman, “muy indecente y obsceno” llamado *El pampirulo*. Dice la estrofito: “Tengo que decir misa / y sermón que predicar, / y no te lo puedo / *enpampirular*”. Esta curiosa palabrita, única de la estrofa que acaso podía explicar la “indecencia” del son, echó a andar la amplísima investigación de J. M. Pedrosa, la cual, en círculos cada vez más amplios, va pasando por unas cuantas canciones españolas actuales, por una larga serie de cuentos de la tradición oral de muchos países y de remotísimos antecedentes, por un extenso estudio léxico de formas como *empampirular*, *pampirular* y otras muchas que repiten sílabas y sonidos (todas ellas relacionadas con el acto sexual y sus instrumentos) y finalmente desemboca en el tema de las diversas y esparcidas modalidades de un muy significativo tópico cultural medieval.

Este tópico, el de los tres estamentos sociales —productores, labradores y oradores—, dio lugar a un sinfín de manifestaciones literarias, desde un texto en latín vulgar del siglo XII o XIII hasta nuestros tiempos. En ellas se establece siempre una competencia en torno a una mujer entre los representantes de cada estamento y de otros oficios, y al final uno sale ganando. La primera de las canciones españolas, encontrada en Cáceres por el propio Pedrosa, da la clave inicial del sentido y de la estructura de la coplita mexicana. La canción (72-73) consiste en tres series paralelas de diálogos que sostiene una muchacha, primero con un pastor, luego con un cura y luego con un soldado, a los que trata de seducir. Los dos primeros la rechazan con pretextos: no pueden *pampirular*sele, pero el tercero, el soldado, sí acepta (72-73). En la parte correspondiente a la estrofito novohispana el cura le responde: “—Tengo la gente en la iglesia / y la misa por rezar, / que no te lo puedo *pampirular*...”. Ahí está ya, recogido de boca de una mujer española casi dos siglos después del testimonio inquisitorial, el misterio de la coplita, parte de una canción que seguramente también ponía en escena a una mujer y un representante de cada estamento: labrador / pastor, orador (el cura) y guerrero (el soldado).

Todo el trabajo de Pedrosa, elaborado con la inteligencia, el espíritu detectivesco, la precisión, la sensibilidad y la enorme erudición que conocemos de sus muchos, muchísimos otros trabajos sobre folclor, todo

el resto, digo, es de un enorme interés, para los folcloristas, los lexicógrafos y los historiadores de las mentalidades.

La siguiente sección del libro que comentamos, llamada “La palabra al margen”, es la más nutrida. Incluye primero un ensayo teórico de Aurelio González sobre la “Poética de lo marginal: entre lo popular y lo culto” (101-108), en que aborda diferentes tipos de poesía “popular” y sus respectivas designaciones y se interesa por los textos que se sitúan en una “condición de intertextualidad entre lo culto y lo tradicional, entre lo oral y lo escrito, lo individual y lo colectivo” (107). Entre todos ellos, dice, “los textos que más se aproximan a la estética comunitaria [...] son aquellos que permanecen” (107). Adopta para estos la designación pidaliana —no siempre, dicho sea de paso, mantenida por el propio Menéndez Pidal— de *tradicionales*, frente a *populares*, que serían los divulgados que “no permanecen”, y parece cuestionar, en el fondo, el concepto de lo *marginal*.

El interesante trabajo de Alma Mejía González, “Ideas inquisitoriales sobre la literatura: el buen sentido, la ortodoxia y la recepción” (109-115), se centra en documentos inquisitoriales novohispanos del siglo XVII. Cita varios dictámenes específicos hechos por los censores y va detectando las diversas motivaciones que determinan los juicios de los censores, como el no respeto textual a los evangelios, el uso de términos susceptibles de varias interpretaciones, el tono familiar —no respetuoso— en asuntos de la religión, las comparaciones consideradas irreverentes. Observa que lo que más importa a los censores no son los productores de los textos, sino el público: el vulgo ignorante, los rústicos, las “ignorantísimas mujeres”.

De pasada, este perspicaz estudio nos muestra algunos testimonios novohispanos de obras literarias españolas que circulaban aquí, como unos “Romances a la pasión” de Lope de Vega (o atribuidos a él), calificados en 1613, o una conocida comedia de Rojas Zorrilla intitulada *Lo que son mujeres*, y hace urgente una revisión cuidadosa de los archivos inquisitoriales en busca de tales testimonios.

Siguiendo con el tema de la Inquisición, Rodrigo García de la Sierra nos habla sobre “Escritura, marginalidad y resistencia. El caso de Matías Ángel” (117-139), personaje este de origen alemán que dijo tener sueños y visiones que se pudieron calificar de heréticas. Le importa al autor

la “semiología sutil y envolvente” implicada en los procesos inquisitoriales. Así, en los documentos “los ‘retazos’ del discurso de Matías, de valía simbólico-literaria, son en sí mismos un producto de la ingeniería inquisitorial” (120). Tiene su autobiografía rasgos en común con la de Alonso Ramírez, dada una pragmática que “ciertamente tiene coincidencias con la de la picaresca” (124); a la vez, las grandes discrepancias entre ambos textos es reveladora. Reveladores son, asimismo, los relatos e interpretaciones de sueños y visiones y su escritura por mano del reo, lo mismo que otros elementos de ese proceso inquisitorial, examinado con extraordinaria perspicacia por García de la Sienna.

Desde otro ángulo expone María Águeda Méndez, en “La Inquisición novohispana: ambición e intolerancia” (142-151), varios casos registrados en los archivos inquisitoriales en que hombres y mujeres acudían a curanderas y hechiceras para recuperar sus amores y otros de beatas que tenían visiones “divinas” cargadas de erotismo, o bien, de “ilusas” que manipulaban a sus seguidores, así como la Inquisición misma, al decir de la autora, manipulaba a la población subordinada a ella.

La también breve y amena ponencia de Araceli Campos Moreno, “Ensalmos novohispanos, palabras mágicas para curar” (155-164), nos cuenta que los 16 ensalmos de la Nueva España que ella ha encontrado en los archivos inquisitoriales del primer tercio del siglo XVII están ahí copiados en hojas sueltas, algunos —cosa interesante— escritos con la misma letra, lo cual, indica ella con toda razón, “hace suponer que existía un comercio cotidiano y clandestino” de tales textos (157).

Después de señalar varias características temáticas de esos ensalmos, se detiene en sus rasgos poéticos, poéticos en el sentido de que usan recursos retóricos tales como las muy frecuentes enumeraciones, las anáforas y otras repeticiones textuales de palabras, el uso eventual de rimas, pero también la mezcla de prosa y verso. Convince la idea de que los ensalmos pueden “haber estado asociados al canto y a la música” (162), y los varios ejemplos que cita parecen mostrarlo.

En “Hernando Ruiz de Alarcón: ortodoxia, superstición y judaísmo” (166-173), se centra Margarita Peña en un documento referente al hermano del dramaturgo: la denuncia que él hace en 1624 de los indios que realizan actos de adivinación, ya echando granos de maíz, ya mediante la ingestión de una bebida hecha a base de una planta alucinógena, el

ololiqui. La denuncia muestra a un Hernando “perseguidor de indios, negros, mulatos y mestizos, en su calidad de cura, alguacil, familiar, delator o soplón al servicio del arzobispo” (169); acaso, escribe la conocida investigadora, lo motivaba “un afán angustiado por ocultar [...] los antecedentes judíos del abuelo minero” (171), Hernán Hernández de Cazalla.

Y a propósito de los judíos novohispanos, es impresionante el testimonio que estudia Mariana Masera en su contribución, intitulada “Literatura y canción popular en los cantares de presos en las cárceles de la Inquisición” (174-188). Se trata de la comunicación que en 1646 establecen los presos judíos de una celda a otra a través de citas en clave. Estas consisten en parte en canciones, refranes, alusiones a obras literarias, en parte en frases que parecen disparatadas. El protagonista principal aquí es Gonzalo Váez, estrambótico personaje que se la pasa cantando y comunicándose con dos mujeres de celdas aledañas —“que cantando te diré todo cuanto importare”, dice (178). Es delatado por un espía infiltrado en la cárcel que pone por escrito todo lo que oye, y “gracias a” eso tenemos extensísimas citas, que parecen textuales, de sus palabras.

Mariana Masera logra identificar varias citas de textos populares, como el conocidísimo romance que comienza “Afuera, afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta...” y que termina con esta adaptación, más clara: “que entra a caballo callando y çufriendo” (179-181), que desemboca en las palabras “y no hablaré, ni cantaré hasta ocho días”. Teniendo en cuenta que Gonzalo Váez llegó a la Nueva España como a los diez años (según me cuenta Mariana Masera), estas y otras citas deben de haber pertenecido a un patrimonio familiar traído de España.

Siempre queda la duda de qué cantarcillos registrados en la Nueva España circulaban aquí por la tradición oral y cuáles reflejan simplemente recuerdos de cosas españolas o, en este caso, más concretamente, de cosas pertenecientes al estrecho círculo de las comunidades judías de la península. La cancioncita pícaro “Madrugábalo el aldeana, / ¡y cómo lo madrugaba!” que canta Gonzalo (182) y que está bien documentada en España, ¿formaba ya, como cree Mariana, parte del folclor novohispano? Lo que sí es evidente es que las referencias a Lope de Vega, por ejemplo, a su comedia *El villano en su rincón*, tienen que proceder de recuerdos más bien familiares, puesto que esa obra, que se sepa, no se representó en la Nueva España, y lo mismo cabe decir, posiblemente,



del romance citado, puesto que son pocos los textos del llamado romance nuevo que se integraron al folclor.

En la tercera y última sección, “La palabra indígena”, encontramos tres colaboraciones, a cual más interesantes. La primera, de Martin Lienhard, se ocupa del juicio inquisitorial contra don Carlos Chichimecatecutli, principal de Tezcoco, en el año de 1539, historia por demás dramática y trágica, que Lienhard sigue paso a paso, revelando la injusticia de la condena a muerte del personaje. Esta se debió, concluye, a “la convergencia momentánea de los intereses del virrey, la Iglesia y una alianza relativamente vasta de rivales o adversarios indígenas” (209).

Patrick Johansson estudia enseguida *Los coloquios de los doce*, documento manuscrito elaborado por Sahagún en 1564 a base de los diálogos que tuvieron lugar en 1524 entre los doce frailes franciscanos, por un lado, y varios señores indígenas, por otro. A través de un análisis apasionante de los hechos y los textos, con abundante ejemplificación, Johansson va mostrando cómo en el documento de Sahagún “la ‘otredad’ del indígena y su discurso propio serán sutilmente integrados a un monólogo doctrinal disfrazado de diálogo” y cómo los frailes, al traducir su doctrina al náhuatl, “colaron verdaderamente su mensaje en los moldes expresivos propios del discurso indígena” (217). En suma: “transcrita y reelaborada en 1564, la palabra indígena fue [...] sutilmente integrada a un discurso con fines evangelizadores” (223); la palabra indígena ha sido “transmotivada y transfuncionalizada” (227).

En relación insospechada con las revelaciones de Johansson aparece el trabajo de Enrique Flores sobre “Patricio López, poeta e intérprete” (235-251). Patricio Antonio López fue un aristócrata indígena, cacique y poeta zapoteca del siglo XVIII, autor de romances publicados en pliegos de cordel de amplia circulación y además un erudito, dueño de una copiosa biblioteca. Haciendo suyas ideas de Lienhard y también de Foucault, muestra Enrique Flores la ambivalencia del discurso, doblemente marginal, del poeta indio, que escribe romances de ajusticiados, utilizando una retórica fuertemente culterana y defendiendo a los indios a la vez que venera al poder. Este último trabajo del libro que comentamos cierra “con broche de oro” una obra colectiva cuyo interés e importancia saltan a la vista. Una obra, además, muy bien impresa, en general bien cuidada, con el mínimo de erratas y con dos muy útiles

índices: de nombres y materias y de primeros versos. Para publicaciones de este tipo valdría quizá la pena de reunir todas las bibliografías en una sola, al final del volumen.

MARGIT FRENK  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM