

FIESTA Y PARODIA EN LOS VILLANCICOS DE NEGRO DEL SIGLO XVII

GLENN SWIADON
Imperial Valley College

Los villancicos barrocos se cultivaron en la Península Ibérica y en las colonias hispanoamericanas desde poco antes de 1600 hasta unas décadas después de 1750, aunque su momento de máximo esplendor se sitúa en la segunda mitad del Seiscientos. Son composiciones que se distinguen por una gran complejidad formal y por la variedad de géneros con las que están relacionadas, por ejemplo, el teatro breve, las cancioncitas populares, los romances, la poesía culta, entre otros. Estas dos características —la riqueza formal y las interrelaciones genéricas— hacen que los villancicos barrocos representen una especie poética distinta a los villancicos cortesanos de los siglos xv y xvi; los poemas que analizaremos en este trabajo también difieren de los villancicos populares que se recogieron en diversas fuentes del Renacimiento y el Posrenacimiento.¹

Los villancicos barrocos se cantaban en las iglesias durante los maitines de celebraciones como la Navidad, los Santos Reyes, la Asunción de la Virgen, el Corpus Christi; además se

¹ Sobre la trayectoria del villancico barroco, véanse Swiadon, 2000: 1-48, y Tenorio, 1999: 11-38. Para los aspectos formales son especialmente útiles los comentarios de Alatorre, 1977: 341-459; la intertextualidad que caracteriza a los villancicos compuestos a partir del Seiscientos ha sido estudiada por María Cruz García de Enterría, “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales”, en M.A. Virgili Blanquet, G. García Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad “V Centenario del Trarado de Tordesillas”, 1997, pp. 169-184.

entonaban en las fiestas dedicadas a un santo en particular. Estos villancicos se organizaban en conjuntos de ocho o nueve canciones, los llamados “juegos de villancicos”, agrupadas en tres series; las dos primeras series contenían tres “letras” (villancicos) en cada una y la última consistía en dos o tres letras. Algunas de esas canciones elogiaban a los santos en un estilo serio y culto; valga como ejemplo la siguiente copla, donde un léxico convencional de adoración a la Virgen María aparece ensartado en una endecha real:

Ya la Sagrada Rosa
de su Claustro de nácar
en un rubí animado
nos da todo el Tesoro de la Gracia.

(Bravo-Villasante, 1978c: 94)

Mientras que otras, a las que Antonio Alatorre ha llamado “estribillos dramáticos” (1977: 363), proponían una singular mezcla de devoción y diversión, como la siguiente jácara “a lo divino”:

Vaya de xácara, vaya,
que sirva de tonadilla...
Escuchen todos los tristes,
los que en este mundo habitan,
la historia de una manzana
que fue cara golosina.

(Bravo-Villasante, 1978b: 236)

A este segundo grupo, que combina devoción y diversión pertenecen los “villancicos de personajes”, composiciones que presentaban las cualidades físicas y morales que “caracterizaban” a determinados grupos étnicos, como: gallegos, gitanos, portugueses, moros y franceses, entre otros; en la caracterización también podían entrar aspectos como la música, los bailes o el habla de tales grupos. Este villancico navideño, cantado en Lucena en 1694, describe a un grupo de bailarores gitanos y representa su habla estilizada con la sustitución de *s* por *z*:

Bailemozle todoz,
 puez toca a bailar.
 Azí, buen gitano,
 ay, madre, ¿qué tal?

(Bravo-Villasante, 1978a: 61)

Los villancicos de negro fueron el subtipo más importante dentro de los villancicos de personajes; quizá fue la gracia del personaje —el esclavo africano—, su música y bailes, su singular dialecto, o una combinación de factores, lo que motivó que la popularidad de estas composiciones superara con mucho a la de los otros villancicos de figuras.²

La piedra angular de los villancicos que tienen como protagonista a uno o varios esclavos africanos es el “habla de

² Uno de los primeros estudiosos en llamar la atención sobre el subgénero fue Alfonso Méndez Plancarte, que en el “Estudio liminar” al segundo tomo de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. vii-lxxviii, incluye valiosísimos comentarios sobre el villancico barroco y el villancico de negro, en particular; véanse además las notas que acompañan a los poemas que comentamos. Los últimos años han visto un incremento en el interés por el estudio del villancico de negro, entre otras cosas, porque han aparecido nuevos textos. A este respecto son especialmente interesantes las contribuciones de José Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco; una muestra de ellas puede verse en el artículo mencionado en la bibliografía. Margit Frenk está preparando la edición del *Cancionero musical de Puebla-Oaxaca*, compilado por Gaspar Fernández en la segunda década del siglo xvii; los villancicos de negro contenidos en este cancionero han sido analizados por Frenk en “Los cantos religiosos de negros a comienzos del siglo xvii novohispano”, en Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (eds.), *El folclor literario en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2005, que desgraciadamente no he podido conseguir. En el libro de Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, hay observaciones muy útiles sobre los villancicos de negro compuestos por la Décima Musa. Para mis aportaciones sobre el tema remito a mi tesis doctoral y a los artículos “África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo xvii”, en Mariana Masera (ed.), *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, Barcelona-México, Azul-UNAM, 2002, pp. 40-51, y “Los villancicos de negro y el teatro breve: un primer acercamiento”, en Pedro Cátedra (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Lyra Mínima*, Salamanca, Universidad de Salamanca (en prensa).

negro”, dialecto literario basado en parte en el lenguaje que fungía como una especie de *lingua franca* entre los miembros de la creciente población africana de los territorios hispanos, y que incluía algunos rasgos del afroportugués y el andaluz. Desde el teatro de Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz y Lope de Rueda se había explotado la comicidad del dialecto,³ así que los villanciqueros podían apoyarse tanto en modelos literarios como en modelos vivos. El habla de negro usada por los villancicos contiene cierta cantidad de voces de origen africano, aunque a veces tales palabras aparecen muy distorsionadas. Otra característica de estos villancicos es el empleo frecuente de un tono paródico, así como la movilización de aspectos que hoy en día calificaríamos de realistas o costumbristas. En este trabajo analizaré cómo el habla de negro, el tono y el realismo y costumbrismo interactuaban para provocar la alegría del público que escuchaba nuestros villancicos en el marco de una celebración religiosa.

La cofradía. La mayoría de los villancicos de negro se componían para la temporada navideña; en ellos se aprovecha la vieja tradición, poética y dramática, de presentar a los pastores adorando al Niño Jesús, con regalos humildes o con bailes o cancioncitas en dialectos particulares. En varios villancicos hay elementos que podríamos llamar realistas, sobre todo en aquellos poemas que están compuestos desde la perspectiva de los miembros de una cofradía de negros. Esta clase de villancicos de negro suele describir las actividades de los esclavos mientras planean cuál va a ser su papel en la festividad religiosa; un rasgo típico de estos villancicos es el énfasis en la procesión (Weber de Kurlat, 1967: 695):

³ En la *Farsa de la hechizera*, de Diego Sánchez de Badajoz, el galán rechaza las atenciones de una negra que acaba de salvarle la vida: “NEGRA: ¡Magre, magre, magre, Sesus, / mi corasón y mi bira!, / nunca bono sar morira. GALÁN: ¡Putá negra! ¿Dasme besos? / ¡Hacerte saltar los sesos / si dese modo me tratas! NEGRA: ¡Pariós, vos nunca me matas / aunque me das binte quesos!” (Sánchez de Badajoz, 1968: 487).

A lo portá de Belene
venimo neglo contenta
a hacé una plosisione
delante la nacimenta.

(Gutiérrez de Padilla, 1657)

A menudo encontramos en estos poemas voces relacionadas con etnias específicas. Estas voces dan un toque realista a las escenas que presentan cofradías, pues, como se sabe, tales cofradías reunían a miembros de un mismo grupo étnico (Bastide, 1967: 99). Aquí tenemos tres estribillos de villancicos cantados en México, dos de tema navideño y otro dedicado a la Virgen María; los estribillos identifican a los cantantes como miembros de tribus que fueron muy importantes en la América colonial: caravalíes, jelofes, manicongos, mandinga (Aguirre Beltrán, 1989: 90-150):

Una cáfila de neglos
al son de sus atambores,
cantaron aquestos bersos
aunque neglo samo,
caravalí gente samo.⁴

(Vaesa Saavedra, 1974: 83)

Cumbé, cumbé
que jelofo venimo
ye, ye.

(Anónimo, “Los músicos se suspenden”)

1. Ola, monicongo.
2. ¿Qué quele, mandinga?
1. Mandamo musorro,
si nace Malía,
hacella uno fiessa
li galantelía.

(Santillana, 1688)

⁴ La frase se hizo proverbial; la recogió Correas: “Aunke negro xente samo, alma tenemo” (1967: 33a).

El baile. Además, muchos villancicos mencionan los bailes, acompañados de cantos y tambores, que ejecutaban los africanos en las procesiones. En algunos poemas los nombres de los bailes son topónimos, que pueden ser africanos o americanos. Muchas composiciones se refieren a Guinea, la región africana de donde procedían la mayoría de los esclavos:

Aleglamo, plima Andrea,
q[ue] esse noche, sa bla[n]co la negla
y turo lo prima di turo guinea
ca[n]tamo, bayamo, y hasemo lo fessa.

(Villancicos que se cantaron en la iglesia parroquial de el señor san Miguel)

La aclaración “Puerto Rico” que antecede a un estribillo de Sor Juana Inés de la Cruz,⁵ incluido en una composición dedicada a San Pedro Nolasco, relaciona a dicho estribillo con un baile muy popular en el Siglo de Oro, el puerto rico:

¡Tumba la-lá-la; tumba la-lé-le;
que donde ya Pilico, escrava no quede!

(Cruz, 1994b: 39)

En muchos villancicos de negros vemos una cofradía africana cuyos miembros escogen las actividades que los ocuparán en la fiesta religiosa. Es una variante del tópico barroco que presenta un espectáculo como si todavía se estuviera planeando. En un villancico de José Pérez de Montoro, cantado por primera vez en Cádiz en 1692, los personajes se enfrascan en una discusión sobre lo que van a bailar; el cus-cus, una danza que uno de ellos aprendió en las Indias, parece entusiasmar al grupo entero:

Uno sabe re las India,
qui ha viniro pul el Nolte.

⁵ Sor Juana era una prolífica compositora de villancicos. Según Martha Lilia Tenorio: “Era la poeta de moda, y muy probablemente las catedrales se disputaban el honor de que ella compusiera los villancicos para sus festividades” (1999: 56).

1. Vaya re essa.

2. Buena.

3. Linda.

Toque, toque, toque, toque,

1. Vaya le Cuzcuz

de la Vela-Cluz.

¡Valame, Sesuz!

Tod. Toque, toque, toque, toque.

(Pérez de Montoro, 1736a: 347-350)

Ciertos villancicos atestiguan la mezcla de culturas de las colonias hispanoamericanas. Los colonizadores españoles o sus descendientes, sin contacto directo con el continente africano, podían presenciar estos bailes en los lugares del Nuevo Mundo donde había asentamientos de africanos. Muchas veces los esclavos que después de vivir en América iban a España llevaban consigo sus bailes, que contenían ecos, no sólo de África sino también del continente americano. En este villancico de Navidad José Pérez de Montoro repite el tópico de la elección del baile pero, esta vez, los esclavos negros optan por un tocotín:

4. Vaya e soneciyo

de una rinda ranza,

que ha veniro en frota

y en Nueva España

y en Chapurtepeque

la señaron mi.

1. ¿Y cómo se yama?,

pala yo seguí.

3. El tocotín, tocotín, tocotín.

(Pérez de Montoro, 1736c: 264-267)

Y en otro, de Manuel de León Marchante, encontramos un zarambeque:

Y al sonecillo Indiano del Zarambeque,
anden las mudanzas, firmes, y alegres.

Teque, teque, reteque, reteque,
vaya, plima, de Zalambeque.

(León Marchante, 1733a: 230-231)

Hay villancicos que reivindican la autenticidad de los bailes y cantos africanos; es lo que ocurre en el siguiente ejemplo de Valladolid (Morelia) que menciona al sanguanguá:

Teque, leque saraguá, saraguá...
cantamos la gente negla
como en Angola.

(Moratilla, 1939: 21-23)

Otro baile, el puerto rico, que aparece en un villancico poblano de 1673, se asocia con el sanguanguá:

Vaya, vaya la poltorrica
que los pies me come, y me pica
al soniya la sanguanguá . . .
Pañola y miztiza
no save baylá
sanguanguá.

(Anónimo, "O la neglilla tunara y pulila")

La palabra *sanguanguá* es uno de esos casos en que podemos establecer el significado de un vocablo africano con cierta precisión; al parecer, *sanguanguá* deriva del kimbundu *sangusangu*, que se traduce al español por 'alegre' (Da Silva Maia, 1964: s.v. 'alegre'). Sin duda lo incluye Góngora, en una forma bastante distorsionada, en un villancico navideño que hace alusión a Sofala, región islamizada de la costa sudeste africana:

Negro: ¡Praza!
Pastor A. ¿Quién nos atropella?
Negro: Mechora, rey de Sabá.
Guan guan gua,
morenica de Zofalá.

(Góngora, 1980: 182)

Otra palabra recurrente en los villancicos es *gurumbé*. En un villancico anónimo que se cantó en la Capilla Real de Madrid, en 1697, unos chocolateros hablan del regalo que le llevarán al recién nacido:

3. ¿Y qué le yevamo al Niño
de legalo principal?

–Lo neglo chocolatera,
chocolate yebará.

Gulumguá, gulumguá.

(Anónimo, “Viendo temblando de frío”)

La palabra *gulumguá*, mencionada en el estribillo del poema, es una variante de *gurumbé*, una de las voces africanas más comunes en los villancicos. Para Eugenio de Salazar, *gurumbé* denominaba una forma de música que tocaban los soldados africanos en Canarias, alrededor de 1567 (Salazar, 1870: 44). Manuel Álvarez Nazario relacionó *gurumbé* con *ngoma* (Álvarez Nazario, 1974: 292), que denota varios tipos de tambores, así como el baile que generalmente acompaña al sonido producido por tales instrumentos.⁶ En muchos pueblos bantúes, alguno de los tambores llamados *ngoma* tiene un segundo nombre: *tumba* (Boone, 1951: 9). Al respecto, me parece significativo que el vocablo ‘*tumba*’ sea frecuente en los villancicos; aparece, por ejemplo, en el estribillo del villancico de 1677 que Sor Juana Inés de la Cruz dedicó a San Pedro Nolasco: “¡Tumba la-lá-la; tumba la-lé-le...” (Cruz, 1994b: 39).

La palabra *tumba*, o sus derivados, se da en otros villancicos, como en éste, de tema navideño (1653), obra de Juan Gutiérrez de Padilla, el discípulo de Gaspar Fernández y su sucesor en el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Puebla. Aquí, el poeta aprovechó las distorsiones fonéticas para crear un ritmo africanoide:

⁶ Según información del padre Fr. Bontinck, autor de varias monografías sobre los idiomas africanos, carta del 7 de octubre de 1999.

Tumbucutú, cutú, cutú
 y toquemo pasito, querito.
 Tumbucutú, cutú, cutú,
 no pantemo a lo niño Sesú.

(Gutiérrez de Padilla, 1653)

En un villancico navideño de 1680, atribuido a Sor Juana, tenemos un bailarín llamado “Joja” (‘Jorge’) que “sabe bailá / como la Matamba” (Cruz, 1994c: 277). *Matamba* es, quizá, una variante del plural *matumba*, otro tambor de baile (Boone, 1951: 60). En kikongo, lengua principal de los grupos bantúes, *tumba* significa ‘alborotar’ (Da Silva Maia, 1964: s.v. ‘alborotar’), que podemos entender como ‘regocijar’. Según Gonzalo Aguirre Beltrán, en el siglo xvii, las palabras *matamba* y *matumba* denominaban a individuos procedentes de las regiones epónimas de la actual República Democrática del Congo (Aguirre Beltrán, 1989: 143).

En resumen, en los villancicos las palabras *sanguanguá*, *gurumbé* y *tumba* parecen relacionarse con los nombres de los tambores, la música de los tambores, un baile y un sentimiento general de alegría. Los tambores y la alegría son manifestaciones de la fuerza vital, según la cosmovisión africana.⁷ Esta fuerza vital, presente en los bailes de origen africano que observaban los españoles en la Península y en América durante las festividades religiosas, pasó a los villancicos; en muchos de estos poemas los españoles son los destinatarios explícitos del mensaje de los africanos:

⁷ Sabemos que en las culturas tradicionales africanas la música pone al hombre en contacto con el mundo sobrenatural. El profesor Buatu Batubenge, oriundo de la República Democrática del Congo, me informa que el tambor, el baile y el canto son los medios que llevan la alegría al mundo de esas culturas; comunicación personal del 28 de mayo de 1999. Al respecto, véanse Olly Wilson, “‘It Don’t Mean a Thing If It Ain’t Got That Swing’: The Relationship Between African and African American Music”, en S. S. Walker (ed.), *African Roots/American Cultures. Africa in the Creation of the Americas*, Oxford, Rowman and Littlefield, 2001, pp. 153-168, y Ruth M. Stone, “Music Performance among the Kpelle of Liberia”, en Th. D. Blakely (ed.), *Religion in Africa*, Portsmouth NH, Heinemann, 1994, pp. 389-397.

Baylemo de lo estlemado,
polque el branco mile aquí,
que el neglo le haze reír.

(Salazar, 1698)

El villancico de negro ¿se debe considerar una forma poético-musical hispánica o afrohispánica? En él se esfuerza por “retransmitir en directo” elementos filosófico-religiosos de la fiesta africana, por ejemplo, el sentimiento de intensa alegría que aportan los africanos a las celebraciones religiosas cristianas. Según la hipótesis de José J. Labrador y Ralph A. Di Franco, los elementos realistas en los villancicos de negro se pueden explicar por la existencia de copleros negros cuyos poemas, cantados durante las festividades religiosas, llamaron la atención de los autores blancos, que empezaron a imitarlos:

La aparición de nuevos textos manuscritos, que complementan los impresos, parece indicar que los negros, esclavos o libres, españoles durante generaciones, debido a su incorporación a la religión y a su convivencia con la cultura blanca más culta y también a sus aficiones musicales, compusieron sus propios poemas, incorporando a ellos elementos populares, como correspondería a su condición social, habiéndolos tomado de la tradición lírica castellano y mezclándolos con versos “africanos” (Labrador Herraiz y Di Franco, 2004: 176).

El pregón y la canción de trabajo. Fuera ya de los bailes procesionales, hay villancicos de tema navideño que contienen una nota costumbrista. Muchos de ellos remiten a las canciones de trabajo de los esclavos, es decir, a los cantos que acompañaban y aliviaban los trabajos manuales más difíciles o monótonos a los que se dedicaban los africanos y sus descendientes en el Nuevo Mundo y la Península. En estos villancicos los asuntos navideños tradicionales adquieren motivos afrohispánicos que, a pesar de parecer muy cercanos a la realidad, no dejan de ser detalles pintorescos que mantie-

nen una relación metafórica, indirecta, con la materia religiosa. Inspirados en las canciones de trabajo de los esclavos, esos poemas trasladan la alegría de las relaciones cotidianas a la esfera espiritual y, en ellos, se reflejan la libertad y el gozo de la plaza pública y los espacios abiertos. Este villancico poblano anónimo remeda a un vendedor negro que pregona sus mercancías; el protagonista le lleva al Niño Jesús un regalo compuesto por golosinas típicas como garbanzos tostados, rosquetes, alegrías, turrón:

Yo te tlaigo, niño
galvanso tustaro,
ruquete, alegrías,
y turón mu vranco...
Gurucumbú.

(Anónimo, "Sentidos los sacristanes")

En algunos villancicos de negro los personajes femeninos son conserveras y marchantas que llevan al mercado verduras, frutas o dulces. En un villancico compuesto por Julián de Contreras para la Catedral de Bogotá, Clara, una esclava que vende rosquetes de azúcar, entona una canción que mezcla palabras africanoides y castellanas:

Plegona tú, Crara,
salandanga mandanga,
roquete re zuca
surunga surumbaque.

(Contreras, 1976: 559)

En el siguiente villancico de Pérez de Montoro se escuchan las voces de los personajes de color que se jactan de su destreza en sus respectivos oficios (cocineras, cargadores, etc.) para intentar animar al Niño Jesús y a la Virgen María a que los compren en el mercado de esclavos:

Yo sabe, siola Mariya,
cuciná mejó qui el mundo...

Yo sabe, siolo Niño
calgá mucho con palanza...

(Pérez de Montoro, 1736b: 284-287)

Dichas canciones recrean la tradición del pregón, la cual también aparece en villancicos de otro tipo. Por ejemplo, Marta Lilia Tenorio cita el siguiente poema de Manuel de León Marchante, publicado en el primer tomo de las *Obras poéticas póstumas* del autor:

Oigan, escuchen,
y al Niño diviertan
las voces, los tonos,
que imitan, remedan,
de quantos pregonan,
en voces diversas.

(Tenorio, 1999: 30)

Otros villancicos de negro contienen frases que, vueltas a lo divino y dirigidas al Niño Jesús, nos recuerdan a las niñas africanas que cantaban nanas para dormir y tranquilizar a los bebés de los amos blancos en las colonias americanas. Pienso que la alegría de los cantos de trabajo de los africanos, divinizados en los villancicos, se mezclaba con el júbilo ocasionado por el nacimiento del Cristo:

¿Qué quele?
¿Pala qué
pucherita hacemos?
¿Qué tenemo?
Usiha, usihe,
Que fase nubrara
Que quele yové.

(Gutiérrez de Padilla, 1655)

Los villanciqueros, además de explotar la alegría de los cantos, bailes y canciones de trabajo de los africanos y afrohispanicos, asociaban lo sagrado con lo humano en ingenio-

sas parodias, volviendo la tradición cristiana “a lo negro”; al complementar los temas bíblicos consagrados con motivos asociados por los españoles con los africanos, los poetas buscaban la nota lúdica que distingue, muchas veces, al tipo de religión popular que se practicaba en la Edad Media. En los villancicos de negro, Jesucristo, los santos y los primeros cristianos solían adoptar la identidad de los africanos. En un villancico de Gaspar Fernández un esclavo le dice a un blanco que Jesucristo nació negro:

Guiguiriguí, que negriño es
cando niño Dios naçe
la treya a la negro envía.

(Fernández, 217v-218)

En este otro villancico, compuesto por Francesc Soler en 1683, también se cuenta la leyenda del heraldo angélico que se anunció a los pastores como una estrella; aquí, los pastores son unos africanos que reciben el mensaje por correo y contestan de la manera siguiente:

Cutumbé, cutumbá, cutumbé...
Zeñol plimo, fue su calta
en Guinea recevira
que nus la leyó una estrella bien clara.

(Soler, 1988: 5-28)

El uso de la antítesis, del doble sentido y de otros juegos verbales es constante, de conformidad con el tono carnavalesco de estos poemas. Un villancico anónimo, cantado en la Capilla Real de Madrid en 1649, presenta a un esclavo que explica a su compañero que su amo, como Jesucristo, hace el milagro de convertir lo negro en blanco:

Este miraglo
sin ser Dioso, negliyo, le hará mi amo.
¿Cómo? Di, hermano,
Polque lo sepa.

Conviltiéndome en prata
quando me venda.

(Anónimo, “Despielta, helmano Fasico”)

Algunos investigadores consideran que en la analogía entre el color de la piel del negro y la impureza hay una visión racista: “Las metáforas más corrientes para referirse a los negros de forma cómica... no sólo connotan el color negro sino también el concepto de impureza, de suciedad” (Fra Molinero, 1995: 25). En un villancico de León Marchante, cualquier fruta que “Flasico” (‘Francisco’) le obsequia al niño será negra:

Flasico, dale en Belén
Fluta a Dioza Zoberano,
Que qualquier fluta en tu mano
Ze la fluta del Zaltén.

(León Marchante, 1733b: 62)

Sor Juana usa el término despectivo *camote*, que los españoles aplicaba a los no-españoles de color; en una de las composiciones de la Décima Musa una esclava que se apresura a ir a la iglesia exhorta a su compañera a que deje de vender sus garbanzos y camotes, porque “arto gamote, Cristina, / hoy a la fieta vendrá” (Cruz, 1994a: 73). El camote (*Hippomea Batata*) y otros tubérculos fueron comidas típicas de los africanos en el Nuevo Mundo.

Sin embargo, a mi parecer, de las bromas cromáticas que aparecen en los villancicos muchas son juegos de palabras que, con la risa carnavalesca que provocan, transmiten el mensaje evangélico de amor y paz. Un villancico que Sor Juana escribió para la Catedral de México en 1676 remeda el verso del Cantar de los Cantares “*nigra sum, sed formosa*”:

Aunque negro, blanco
somo, lela, lela,
qui il alma rivota
blanca sá, no prieta.

(Cruz, 1994b: 27)

En cambio, hay otros chistes que exponen, eso sí jocosamente y en la tradición del teatro plautino, el abuso verbal y físico de que eran víctimas los esclavos y muestran los conflictos entre blancos y negros. En sus letrillas escritas en habla de negro, Góngora contrapone al Rey de Reyes a los nobles que vienen a rendirle homenaje. El siguiente pasaje está lleno de una simpatía irónica; las esclavas Juana y Clara, que normalmente están excluidas de la Iglesia por no ser blancas, pueden entrar en ella sin miedo el día de Corpus Christi porque el perrero es su amigo:

Vamos a la sagraria, prima,
veremo la procesiona,
que aunque negra, sa persona
que la perrera me estima.

(Góngora, 1980: 155)

La situación se da en los villancicos donde son los amos blancos quienes merecen los desdenes:

Eyá, eyá, eyá
cantemo y vaylemo,
quatlo higa pala mi amo.

(Anónimo, "O la negrilla tunara y pulila")

Digamos, por último, que en los villancicos de negro lo más frecuente es que se mezclen los tres aspectos analizados: el realismo, el costumbrismo y las bromas. Las recreaciones poéticas de la participación de los africanos en la fiesta religiosa se combinan con las canciones alusivas a la vida laboral de los africanos y las burlas sobre los retratados (esclavos y amos). El gozo de la procesión y la vida laboral, junto a la burla, es la expresión popular de la religión: la superación de la condición humana y la posibilidad de la salvación divina.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO (1989), *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, México, Universidad Veracruzana-Instituto Nacional Indigenista-Gobierno del Estado de Veracruz-FCE, 1989.
- ALATORRE, ANTONIO (1977), "Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, pp. 341-459.
- ÁLVAREZ NAZARIO, MANUEL (1974), *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- ANÓNIMO (1968) "Despielta, helmano Fasico", *Villancicos nuevos que se cantaron este año de 1649...*, ed. facs. de un original de la Biblioteca Nacional de Madrid, Cieza, Ortega Buen Suceso.
- ANÓNIMO (1670), "Los músicos se suspenden", *Villancicos que se cantaron en los maytines y fiesta de la Purísima Concepción de nuestra Señora...*, pliego suelto, The John Carter Brown Library.
- ANÓNIMO (1673), "O la Neglilla tunara, y pulila", *Villancicos que se cantaron en la Cathedral de la Puebla de los Ángeles, en los maytines de la Natividad de Christo Nuestro Señor...*, pliego suelto, The John Carter Brown Library.
- ANÓNIMO (s/f), "Sentidos los sacristanes", *Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla*.
- ANÓNIMO (1697), "Viendo temblando de frío", *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de la Encarnación en los maytines de los Santos Reyes...*, en D. Ripodas Ardánaz (ed.), *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Atlas, 1991, pp. 215-216.
- Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla*, micropelícula, rollo 1, legajo 1, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Subdirección de Documentación (México).
- BASTIDE, ROGER (1967), *Les Amériques noires*, Paris, Payot.
- BOONE, OLGA (1951), *Les Tambours du Congo belge et du Ruanda-Urundi*, Tervuren, Annales du Musée du Congo Belge.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN (ed.) (1978a), *Letras de los villancicos que se han de cantar en la Iglesia Parroquial de Señor S. Mateo de esta ciudad de Lucena... (1694)*, en *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid, Magisterio Español, p. 61.
- (1978b), *Letras de los villancicos que se han de cantar en la Santa*

Iglesia Cathedral de esta mui noble, y mui leal ciudad de Málaga, en los maytines del nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo, en este año de 1751, en Villancicos del siglo XVII y XVIII, p. 236.

BRAVO-VILLASANTE, CARMEN (1978c), *Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de la Encarnación la noche de Navidad deste año de 1679, en Villancicos del siglo XVII y XVIII, p. 94.*

CONTRERAS, JULIÁN DE (1976), “Teque-leque, toco-loto” (compositor), *Billancico a 4 de Navidad*, en J. I. Perdomo Escobar (ed.), *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, pp. 558-563.

CORREAS, GONZALO (1967), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de L. Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université de Bordeaux.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA (1994a), “A la voz del Sacristán”, *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico ... (1679)*, *Obras completas, 2. Villancicos y letras sacras*, ed. de A. Méndez Plancarte, México, FCE, pp. 72-73.

— (1994b), “A los plausibles festejos”, *Villancicos que se cantaron en los Maitines del Gloriosísimo Padre San Pedro Nolasco... (1677)*, *Obras completas*, pp. 39-40.

— (1994c), “Canta, Flasiquilla” (atribuido), *Villancicos que se cantaron en la S. I. Catedral de la Ciudad de los Ángeles, en la Natividad de Jesucristo... (1680)*, *Obras completas...*, pp. 276-277.

FERNÁNDEZ, GASPAS, “Guiguiriguí, que negriño es” (compositor), en M. Frenk (ed.), *Cancionero musical de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)*, ff. 217v-218, en preparación.

FRA MOLINERO, BALTASAR (1995), *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI España.

GÓNGORA, LUIS DE (1980), “Mañana sa Corpus Crista”, *Letrillas*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia.

GUTIÉRREZ DE PADILLA, JUAN (1653), “¡A siolo Flasiquiyo!” (compositor), *Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla*.

— (1655), “¿Qué quele?” (compositor), *Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla*.

— (1657), “Tambala gumbá” (compositor), *Archivo de Música Sagrada de la Catedral de Puebla*.

LABRADOR HERRAIZ, JOSÉ y RALPH A. DI FRANCO (2004), “Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro”, en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas*

del Congreso Internacional Lyra Mínima Oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2004), Sevilla, Fundación Machado y Universidad, pp. 163-187.

LEÓN MARCHANTE, MANUEL DE (1733a), “Los negros, que están cansados”, *Para la capilla real de su Majestad, que se cantaron en los Maytines de los Santos Reyes...* (1676), *Obras poéticas póstumas...* t. 2, Madrid, Bariel de Barrio, pp. 230-231.

— (1733b), “Porque los negros celebran”, *Para la capilla real de su Magestad, en los Maytines de Navidad, año de 1668...*, *Obras poéticas póstumas*, pp. 62-63.

MAIA, ANTONIO DA SILVA (1964), *Diccionario complementar. Português-Kimbundu-Kikongo (lenguas nativas do centro e norte de Angola)*, Vila da Feira, Gráf. Feirense.

MORATILLA, FRANCISCO (1939), “Ha negliyo, ha negliyo de Santo Thomé” (compositor), en M. Bernal (ed.), *Morelia Colonial. El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás, pp. 21-23.

PÉREZ DE MONTORO, JOSÉ (1736a), “Al Dios niño, al tierno amante”, *Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de Cádiz la noche de la Natividad de Nuestro Señor Jesu Christo...* (1692), *Obras pósthumas líricas sagradas*, 2, Madrid, pp. 347-350.

— (1736b), “Al portal los Negros Buelven”, *Letras de los villancicos de Navidad...* (1690), *Obras pósthumas...*, pp. 284-287.

— (1736c), “¿Lisonsiyo?”, *Letras que se cantaron en la Iglesia de Cádiz en la fiesta de la Natividad...* (1688), *Obras pósthumas...*, pp. 264-267.

SALAZAR, EUGENIO DE (1870), *Cartas*, ed. facs., Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, p. 44.

SALAZAR, JOSÉ DE (1698), “Viniendo a Belén los Reyes”, *Villancicos que se cantaron en los solemnes maytines de la venida de los Santos Reyes...* (1698), pliego suelto, col. “Villancicos de cantar. La Capilla Real”, vol. 2, Houghton Library (Harvard University).

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, DIEGO (1968), *La farsa de la hechicera*, en *Farsas*, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Cátedra.

SANTILLANA, GABRIEL (1688), “¿Ola, Monicongo?”, *Villancicos que se cantaron en los maytines de la Natividad de Nuestra Señora...*, pliego suelto, “Miscelánea de 30 obras”, núm. XIII, 4, 23, Fondo Conventual de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (México).

- SOLER, FRANCESC (1988), "Aio Antón, a dónde vamo" (transcripción i estudi: Francesc Bonastre), *Quaderns de Música Histórica catalana*, 5, pp. 5-28.
- SWIADON, GLENN (2000), *Los villancicos de negro en el siglo xvii*, tesis de doctorado, México, UNAM.
- TENORIO, MARTA LILIA (1999), *Los villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México.
- VAESA SAAVEDRA, JUAN DE (1974), "Por celebrar este día..." (compositor), en R. M. Stevenson (ed.), *Christmas Music from Baroque Mexico*, Berkeley, University of California Press, pp. 83-84.
- Villancicos que se cantaron en la iglesia parroquial de el señor san Miguel, de la ciudad de Xerez de la Frontera, en los Maitines de la Naviad de nuestro Señor Iesu Christo, este año de 1649...*, ed. facs., Cieza, Ortega Buen Suceso, 1968.
- WEBER DE KURLAT, FRIDA (1967), "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación", en N. Poulusson y A. Sánchez Romeralo (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Asociación Internacional de Hispanistas-Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 695-704.