

VILLANCICOS DE *NEGRILLA*: IMAGINANDO AL SUJETO AFRO-COLONIAL

Mario A. Ortiz
University of South Florida

En un curso interdisciplinario de pregrado sobre cultura colonial latinoamericana que enseñé, incluyo una unidad sobre cultura africana, dentro de la cual cubro música, arte y poesía. Para ilustrar el proceso de adaptación de una danza africana, cumbées, a una composición para guitarra del mismo nombre de Santiago de Murcia, toqué la pieza en el piano para mis estudiantes directamente de la partitura para guitarra; y cuando digo “directamente” quiero decir que toqué la pieza literalmente, tal y como aparece escrita en la partitura del siglo XVIII, sin hacer el menor cambio. Al terminar les pedí a los estudiantes sus reacciones; un estudiante me miró un poco incrédulo y me dijo: “eso no suena africano” (y agregé con bastante cortesía: “¿está seguro que lo tocó como debe ser?”) Al preguntarle qué quería decir con “no suena africano”, el estudiante sin pensarlo mucho respondió: “no sé, es que no me lo imaginaba así”. Apenas escuché el verbo “imaginar”, vinieron a mi mente aquellos famosos versos del Romance 51 de Sor Juana Inés de la Cruz (1.158-61), “y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando, / no como soy, sino como / quisisteis imaginarlo” (vv. 17-20): la plena conciencia de ser “imaginado”, la del sujeto que se ve fuera de sí en otro ser distinto al suyo, en otro ser distorsionado, mal representado.

^{Elizabeth} ¿Qué quiso decir mi estudiante con “no suena africano” y sobre todo con “no me lo imaginaba así”. En principio, el estudiante tenía toda la razón. La obra para guitarra de Murcia no suena africana; el compositor no intenta reproducir literalmente la danza africana. Podemos más bien decir que la obra suena principalmente europea. Pero lo que me interesó más de la reacción del estudiante fue el acto de la imaginación. ¿Cómo imaginaba él al sujeto colonial africano? ¿Cómo fue este sujeto imaginado por sus contemporáneos peninsulares o coloniales? ¿Cómo lo imaginamos nosotros hoy? Y aún más preocupante es la pregunta: ¿Cómo lo imaginamos hoy a partir de las imaginaciones coloniales que nos quedaron? El “Cumbées” de Murcia no es sino un producto de la imaginación europea del sujeto africano; una imaginación que quedó grabada en un artefacto cultural que 300 años después lo usamos como puente epistemológico para crear nuestra

propia imaginación del mismo sujeto: doble imaginación, como una metáfora de segundo grado. En este trabajo quiero ofrecer algunas aproximaciones a la enseñanza del género músico-poético de los villancicos de negrilla (también conocidos como *negrillos*, *negros* y *negritos*), tomando como enfoque el problema de las imaginaciones coloniales y modernas del sujeto africano a través de este repertorio.

Estas composiciones, que originan en España en el siglo XVI, pretendían representar en texto verbal y musical la “realidad” cultural de los africanos en el Viejo y Nuevo Mundo. Análisis formalistas de la crítica literaria se han ocupado de estudiar las técnicas poéticas empleadas en estos villancicos, particularmente el uso sistemático de las malformaciones lingüísticas del castellano. Los estudios musicológicos, por su parte, han señalado el lenguaje musical híbrido de los villancicos de negrilla, particularmente en la complejidad rítmica de las composiciones. No obstante los méritos de estos estudios, muchos de ellos continúan perpetuando el mito de la representación cultural africana. En vez de informarnos sobre la cultura afro-colonial, estos villancicos reflejan más bien percepciones estereotipadas y superficiales de los poetas y compositores peninsulares y coloniales que no hacen sino sub-representar al sujeto africano, ubicándolo dentro del discurso hegemónico del exotismo colonial. Hoy día, a partir de la proliferación de grabaciones de música colonial que se han realizado desde 1992, nos re-encontramos de nuevo con los sonidos de estos villancicos, los cuales ocupan un lugar casi obligatorio en las antologías disqueras. La comercialización de estos nuevos artefactos culturales responde a las necesidades de un mercado moderno que sigue consumiendo el exotismo de las raíces africanas del continente americano, y perpetuando así el colonialismo cultural.

¿Qué podemos comprender del sujeto africano a través de estas composiciones? Al enseñar este repertorio, considero tres áreas generales: el elemento lingüístico, el elemento musical, y el contexto cultural o el contenido de los textos poéticos. El elemento lingüístico es quizás mejor resumido en el frecuentemente citado pasaje satírico del “Libro de todas las cosas” de Quevedo quien nos dice: “Si escribes comedias y eres poeta sabrás guineo [español bozal] en volviendo las rr ll, y al contrario: como Francisco, Flancisco; primo, plimo” (cit. en Lipski 8). En su valioso estudio, “Speaking ‘African’ in Spanish and Portuguese: Literary Imitations vs. (Socio)linguistic Reality”, John Lipski nos advierte que “The greatest obstacle in the assessment of earlier Afro-Iberian language is the high level of prejudice, exaggeration and stereotyping which has always surrounded the description of non-white speakers of Spanish, and which attributes to all of them a wide range of defects and distortions that frequently are no more than an

unrealistic repudiation of this group" (1).¹ Lipski agrega que "The most frequent stereotyping was not phonetic distortion but humorous plays on words, such as the frequent *cagayero/cagayera* for *caballero*, in the use of onomatopoeia and humorous pseudo-African songs, and in the repetition of stock lines such as "aunque negro(s), gente como(s)" (8-9). A diferencia de villancicos en lenguas indígenas, las lenguas africanas no quedaron registradas dentro de las negrillas. No hay un esfuerzo de parte de los poetas de darnos un sonido original. Lo que más se aproxima a una palabra africana es el uso estereotipado y sin significado de palabras "sonoras" que van a enriquecer a la composición musical, como por ejemplo: "gulumbé gulumbé gulumbá".

El elemento musical ha sido quizá uno de los aspectos más mal interpretados de las negrillas. A pesar de que se enfatiza frecuentemente la influencia africana en los ritmos llenos de vitalidad de estos villancicos, un análisis detallado del componente rítmico nos muestra que el compositor colonial emplea un número relativamente reducido de fórmulas rítmicas que le dan cierto "color" a sus obras. Sería imposible tratar de reconstruir la gran variedad de tradiciones musicales africanas del período colonial. La documentación histórica que conservamos se limita, lamentablemente, a descripciones de exploradores y viajeros europeos, las cuales son usualmente muy genéricas y preservan en muchos casos los prejuicios europeos sobre las culturas africanas.² Se cita con frecuencia el empleo de hemiolas, contratiempos y síncopas, pero no debemos olvidar que todos estos recursos rítmicos eran muy comunes en la música vernacular europea de la época, y que por lo tanto al encontrarlos en las negrillas, éstos son solamente las versiones (o imaginaciones) europeas de lo que los africanos hacían con sus ritmos. De la presencia de un elemento melódico sería tarea imposible tratar de igualar los sistemas de escalas africanas con el sistema tonal europeo en el cual todos los villancicos se registran. La música de las negrillas es, en definitiva, europea, cargada a lo más de un exceso rítmico, otra vez, europeo.

En cuanto al contexto cultural—o sea ¿qué nos informan las negrillas sobre los africanos mismos?—nuevamente, encontramos una serie de simplificaciones y lugares comunes: figuras alegres, generalmente cantando y bailando—y en un gran número de ocasiones lo que cantan son villancicos, o sea cantos españoles, con estribillos que dicen "gulumbé, gulumbé, gulumbá"—¿estarán más bien cantando villancicos de negrillas? Los encontramos como buenos católicos, miembros de una cofradía, celebrando las fiestas católicas, típicamente la Navidad; corriendo (eso sí, porque siempre parecen estar en constante movimiento) a Belén a adorar al Niño Dios, y de paso a saludar a los Reyes Magos, entre los cuales está su primo Baltazar que

siendo negro como ellos, viene probablemente de Angola. En resumen, son sujetos que viven en aparente armonía con la realidad cultural del Nuevo Mundo.

Esta imagen de armonía contrasta radicalmente con abundante documentación existente del período que refleja más bien el prejuicio que tenía la sociedad española y colonial hacia los bailes y cantos de los africanos. Zacharias Wagener, describiendo el baile y canto de los negros en Recife, Brasil, en el siglo XVII nos dice:

When the slaves have carried out their arduous duties for weeks on end, they are allowed to celebrate one Sunday as they please; in large numbers in certain places and with all manner of leaps, drums, flutes, they dance from morning until night, all in a disorganized way. . . . [T]hey spend all day like that in a continuous dance until they do not recognize each other, so deafened and filthy have they become. (cit. en Mills, Taylor, and Graham 164)³

En el Archivo General de la Nación de México he encontrado dos documentos que nos informan sobre las actitudes de la época hacia los africanos y su música. El primer caso se trata de una Ordenanza de 1618 en la que se manda “que no aya juntas de negros y mulatos en las plaças y calles Reales ni en los barrios de los yndios y que no hagan bayles danças juegos ni otros entretenimientos y ruidos de que an resultado y resultan riñas enemistades e riñas muertes y otros daños . . . que ni anden de noche tirando piedras a bentanal ni haciendo ruidos ni dando musicas” (Ordenanzas 3.57, ff. 77v-78r). El otro caso es una denuncia a la Inquisición de México en 1778 sobre un baile indecente, el *Sacamandu*, el cual varios testigos afirman “que dicen que lo traxo un Negro de la Havana que estuvo forzado en el Castillo de San Juan de Ulua” (Inquisición 1178.1, f. 123). No es la única vez en la que “un negro” —sin nombre, simplemente “un negro”— figura como el autor de bailes lascivos.

Raras veces se introduce en las negrillas un conflicto sobre su rol en la sociedad. Una excepción es cuando los africanos mismos comentan negativamente sobre el color de su piel. Un ejemplo cuyo análisis ha resultado muy provechoso en el salón de clase es el villancico de Sor Juana Inés de la Cruz entre un Negro y la Música Castellana, “Acá tamo tolo”, a la Concepción (2.26-27). Un grupo de africanos que están cantando a la Fiesta de la Concepción, es silenciado por la Música Castellana, pues “que en Fiesta de luces, / toda de purezas, / no es bien se permita / haya cosa negra!” (vv. 7-10), a lo que el Negro responde: “Aunque Neglo, blanco / somo, lela lela, / que il alma rivota / blanca sá, no prieta” (Aunque negros, blancos somos, lela lela, que el alma devota blanca es, no prieta) (vv. 11-14). Mientras que para Sor Juana el

alma no tiene sexo cuando defiende su inclinación intelectual, cuando se trata del Negro del villancico, no es que el alma no tenga color, sino que por ser devota ésta se hace milagrosamente blanca.

Esta mutación del color del alma no es original de Sor Juana, ni de origen colonial. Se trata realmente de un lugar común que encontramos en la península ibérica desde el siglo XVI. Luis de Góngora lo emplea en su villancico de negrilla “Mañana sá Corpus Christa” en el ciclo de 1609 a la Fiesta del Santísimo Sacramento (287-89). En esta negrilla dialogan dos africanas, Juana y Clara. Juana le pregunta a Clara por qué está triste, y ésta le responde que “Salmo negra pecandora / e branca la Sacramenta” (Somos negras pecadoras y blanco el Sacramento) (vv. 7-8). Juana entonces agrega: “La alma sá como la denta, / Crara mana / . . . que aunque samo negra, / sá hermosa tú” (El alma es como los dientes, hermana Clara, . . . que aunque somos negras, eres hermosa tú) (vv. 9-10, 13-14). De principios del siglo XVII es también el villancico “Eso rigor e repente” de poeta anónimo y música del compositor portugués Gaspar Fernandes (n. ca. 1570-m. 1629), maestro de capilla en la Antigua Guatemala y en Puebla, México. En esta negrilla o *guineo* (como lo identifica el manuscrito), un grupo de africanos cantan, bailan y tocan instrumentos para celebrar la Navidad; dada la festividad que celebran, estos africanos anuncian gozosos que “ese noche branco seremo” (esta noche blancos seremos) (cit. en Stevenson 112). Aquí no es solamente el alma, sino su ser completo que se transforma por virtud de la Navidad.

La imagen del negro con alma blanca es muy emblemática de la imaginación que reconstruimos del sujeto africano en los villancicos de negrilla. Las características generales hasta aquí subrayadas apuntan a un proceso de blanqueamiento del sujeto negro. Si bien con un mal castellano, habla castellano y se le ha privado de su lengua materna; su música es reducida a modelos europeos; y se adaptan armoniosamente al mundo cristiano. Hay que entender, claro está, el espacio social para el cual se escribían las negrillas; es decir, tenemos que interpretarlos dentro de su contexto litúrgico católico, específicamente como parte del oficio de maitines, para el cual se escribían la mayoría de los villancicos. Al cruzar el umbral que dividía el espacio real cotidiano (el de la calle, la plaza pública y los campos de trabajo) del espacio textual litúrgico, la imagen del africano (no el africano mismo, sino el producto de la imaginación hegemónica) sufre una metamorfosis que lo purifica y lo despoja de su negrura, blanqueándole hasta su alma.

Para lograr el análisis de los tres aspectos generales hasta aquí comentados, los estudiantes se han preparado antes de clase con una serie de tareas. Para la primera de dos sesiones que dedico a este tema,

los estudiantes analizan la pintura de Zacharias Wagener, *Negros bailando*, para lo que asigno el comentario antes mencionado (ver nota 3); además completan un análisis del villancico “Los coflades de la estleya”, de poeta anónimo y música de Juan de Araujo (1649-1712), para el cual los estudiantes siguen una guía de estudio que adjunto como apéndice. Para la segunda sesión, leen dos lecturas secundarias (los artículos de Lipski y Stevenson citados) y analizan una selección de cinco negrillas (entre las cuales siempre incluyo material de Góngora, Sor Juana y Gaspar Fernandes);⁴ para los textos de las negrillas, los estudiantes deben traer a clase sus observaciones sobre los aspectos lingüístico, poético y social.⁵

El aspecto musical es más difícil de realizar para estudiantes que no se especializan en música; en la guía que preparo para “Los coflades de la estleya”, incluyo algunos ejercicios básicos que pueden ser fácilmente realizados por estudiantes sin formación musical. Para compensar por la falta de un análisis musical más profundo, empleo en clase grabaciones modernas de estos villancicos. Más allá de querer solamente ilustrar con sonido las negrillas estudiadas, el uso de las grabaciones (considerando también las portadas, notas, ilustraciones, etc.) nos permite considerar las siguientes preguntas: ¿Cómo nos aproximamos hoy a estos textos coloniales? ¿Cómo influyen las prácticas musicales modernas en nuestra imaginación actual del sujeto africano?

“Exhuberante”, “Sensual”, “Exótico”, “Vital”, “Orgiástico”, son algunos de los adjetivos que ilustran las portadas y las notas de la reciente ola de grabaciones de música colonial. Si me he referido al proceso colonial de blanqueamiento del africano en las negrillas, a finales del siglo XX y principios del XXI nos encontramos ante un proceso a la inversa: el de subrayar y enfatizar de la forma más explícita el elemento africano de estas composiciones; en otras palabras: ennegrecer el texto blanco. ¿Ha sido este proceso el producto de estudios serios que nos han revelado nuevos conocimientos de las prácticas musicales coloniales? ¿Producto de uno de nuestros dogmas culturales modernos, el de lo políticamente correcto? ¿O simplemente estrategias de mercadeo que garanticen el consumo del producto?

Si bien se han dado recientemente grandes pasos en las investigaciones de la música colonial, el estudio propiamente de las prácticas de ejecución musical es un área que lamentablemente se ha explorado muy poco hasta ahora. No obstante, podemos decir que ha ido surgiendo poco a poco una “escuela” de interpretación de la música colonial. A falta de un cuerpo sólido de investigación, esta tarea ha quedado principalmente en manos de los propios intérpretes musicales, que con muy poca o ninguna documentación a su alcance, se han

adjudicado la autoridad de imaginar el sonido colonial latinoamericano; un sonido que favorece en la mayoría de los casos el exotismo del Nuevo Mundo.

Nueva España: Close Encounters in the New World es el título de una de las colecciones que gozó de mayor popularidad y difusión en los Estados Unidos. En esta grabación se destaca la clara distinción que su director musical, Joel Cohen, ha decidido establecer entre un sonido “europeo” y otro “novomundista”. Sobre la entonación gregoriana del salmo “Deus in adiutorium meum” (nótese que no es un ejemplo de negrilla, sino de liturgia latina), Cohen, en las notas que acompañan la grabación, nos dice: “We assign the Gregorian psalm tone to a ‘European’ cantor and a ‘New World’ choir: such vivid contrasts of vocal colors and registers were certainly frequent in the turbulent reality of the Nueva España [aunque la colección incluye algunas obras de Perú]” (19). Lo más interesante es que para representar el sonido del “Nuevo Mundo”, el cual se repite en varios lugares de la colección, Cohen emplea al Coro de Mujeres de la Iglesia “Les Amis de la Sagesse” (Dorchester, MA), un grupo de seis mujeres afro-haitianas. El contraste de sonidos es notorio. Mientras que el “europeo” canta afinado y con un tono cálido, el canto de las mujeres “novomundistas” es desafinado, descoordinado y con un tono nasal. ¿Cuál es el mensaje que Cohen trata de transmitir? ¿que los coros del Nuevo Mundo sonaban tan primitivos? La palabra clave de su descripción parece ser la del “color”; aunque se refiere a color de timbre musical, no pasa por alto la referencia al color étnico de las cantantes que emplea.

De interés notable es el uso de instrumentos de percusión en la interpretación de negrillas. Es precisamente el uso de la percusión que contribuye al color africano. Sin embargo, desde un punto de vista histórico queda en duda que en la práctica del período se usaran dichos instrumentos dentro de los recintos catedralicios para los cuales la mayor parte de este repertorio fue escrita. Aunque yo nunca he visto una documentación que afirme que se acompañaban con percusión en las iglesias, las notas de programa de las grabaciones que he examinado concluyen y dan por un hecho que era práctica común; aún más, se afirma en algunos casos que danzas indígenas y africanas se bailaban en las iglesias mismas. En las notas a “Tarara, tarara” de Antonio de Salazar, Joel Cohen indica que el personaje de la negrilla “will do a Puerto-Rico (the island was already known for its ‘hot’ dances) and a Cameroun. Such African-style dances were actually performed in the churches at Christmas time, and this little piece may be in fact intended for dancing” (47). No sólo es incorrecta la afirmación del uso de danzas en las iglesias, sino que Cohen introduce aquí la estereotipada relación entre el Caribe y las danzas “calientes”.

Un buen ejemplo del uso de la percusión con fines colorísticos es el de una reciente grabación de villancicos de Gaspar Fernandes, *Cancionero Musical de la Cathédrale d'Oaxaca (Mexique)*, hecha por el Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana, Cuba, bajo la dirección de Teresa Paz. Escribe Miram Escudero en las notas: "En sus versos [de Gaspar Fernandes] se entremezclan sonajas, gaitas, rabeles y tamborinos. . . . Ars Longa recrea con timbres variados esta rica música en la que, junto al noble sonido de la viola da gamba, se emplean campanas, panderos, maracas, claves y hasta la ocasional pincelada afrocubana de los tambores batá (conjunto de tres tambores de origen yoruba denominados *iyá, itótele y okónkolo*)" (4). Curiosamente, aunque Gaspar Fernandes se destaca como uno de los compositores más prolíficos de negrillas en la historia colonial, sólo dos de un total de 18 composiciones en la grabación son negrillas: "Fransiquiya ¿donde vamo?" y "Negrinho, 'tiray' vos". Ambas interpretaciones hacen uso excesivo de la "ocasional pincelada afrocubana" de la percusión, particularmente "Negrinho" que comienza con una extensa introducción en la percusión, la cual termina sonando más como una comparsa moderna que un villancico colonial.

Debo aclarar que no estoy tratando de promulgar un estilo de interpretación purista que no deje espacio a la creatividad musical. Es posible lograr ambos sin comprometer la integridad estética del texto colonial. Una excelente grabación de uno de las más populares negrillas de Gaspar Fernandes, "Eso rigor e repente", es la realizada por el grupo musical SAVAE (The San Antonio Vocal Arts Ensemble) en su colección *Native Angels: Musical Miracles from the New World*. La interpretación destaca la riqueza rítmica original de la composición por medio de la articulación y acentuación natural del texto mismo. La percusión es empleada de manera sutil, y sólo en algunas secciones de la obra, sin obstruir en ningún momento el ritmo de la parte coral, la cual es interpretada *a capella*. El resultado se destaca por la claridad y vitalidad rítmica propia de un estilo musical predominantemente europeo al tratar de imprimir en sus obras su imaginación del sonido africano.

El empleo de estas grabaciones en clase produce provocativas discusiones sobre la representación del sujeto africano. Tanto su blanqueamiento en la colonia en la composición de negrillas, así como su ennegrecimiento actual en las grabaciones de estos textos, me hacen recordar las pinturas de castas del siglo XVIII mexicano—el próximo tema que cubro en la unidad. En estas pinturas, el individuo negro, al mezclarse con españoles pasa por un proceso de mestizaje a través del cual se blanquea paulatinamente, sólo para volver a ser negro ("torna atrás") después de varias generaciones. El africano colonial "blanco" así como el africano moderno "negro" no son sino una representación

de un sujeto con doble máscara; no podemos verle su verdadero rostro en tanto no dejemos de imaginarlo.

Quisiera volver al estudiante de mi clase, al que me referí al inicio de este ensayo, y a su “imaginación” de lo africano colonial. En vez de ofrecerle una respuesta el mismo día, la próxima clase traje tres grabaciones distintas de la pieza “Cumbées” de Santiago de Murcia. La primera versión (de *Sonatas Novohispanas* del conjunto mexicano La Fontegara) es una interpretación fidedigna a la partitura colonial y es interpretada por una guitarra sola. Al terminar de escuchar la grabación el estudiante admitió que todavía no sonaba africana. Sin decir nada, pasé a la segunda versión (*Nueva España* de The Boston Camerata) que emplea dos guitarras y un arpa, a la vez que acentúa las características rítmicas de la pieza de forma más marcada que la primera grabación. La vitalidad rítmica de esta grabación le pareció más convincente al estudiante. Finalmente, escuchamos la tercera versión (*Missa Mexicana* de The Harp Consort, bajo la dirección de Andrew Lawrence-King). Esta versión se toma la libertad de agregar percusión y alternar la parte original de guitarra con una totalmente nueva parte coral, de sonido y repetición rítmica casi hipnótica, que usa como texto los nombres de tres danzas africanas: “El Cumbe, Paracumbe, Zarambe”. “¡Esos sí la tocaron bien!”, exclamó entusiasmado el estudiante al encontrarse finalmente con el sonido de su imaginación.

“Los coflades de la estleya”
Juan de Araujo (Perú, 1649-1712)

Los coflades de la estleya
Vamo turus a Beleya
Y velemo a ziola beya
Con ziolo en lo potal.

Vamo vamo currendo ayá!

Oylemo un viyansico
Que lo compondlá Flasicó
Ziendo gayta su fosico
Y luego lo cantalá
Blasico, Pellico, Zuanico i Tomá.
Y lo estliviyo dilá:

Gulumbe, gulumbe, gulumba! Guache!
Moleniyo de Safala. Guache!

Bamo a bel que traen de Angola
A ziolo y a ziola
Baltasale con Melchola
Y mi plimo Gasipar.

Vamo vamo currendo ayá!
Gulumbe, gulumbe, gulumba...

Vamo siguiendo la estleya
CORO: eya
Lo negliyo coltezano
CORO: vamo
Pus lo Reye cun tesuro
CORO: turo
Del calmino los tles ban
CORO: ayá
Blasico Pellico, Zuanico y Tomá
Eya, vamo turo aya.

Gulumbe, gulumbe, gulumba

Vamo turus los Negliyos
CORO: plimos
Pues nos yeba nostla estleya
CORO: beya
Que sin tantus neglos folmen
CORO: noche
Mucha lus en lo potal
CORO: ablá
Blasico Pellico, Zuanico y Tomá
Plimos, beya noche ablá.
Gulumbe, gulumbe, gulumba...

Vaya nuestra cofladia
CORO: Linda
Pues que nos yeba la estleya
CORO: nueztla
Tlas lo Reye pulque aya
CORO: Danza
Que pala al niño aleglan
CORO: Yrá
Blasico Pellico, Zuanico y Tomá
Linda nueztla danza yrá
Gulumbe, gulumbe, gulumba...

Vamo alegle al poltariyo
CORO: Plimo
Velemo junto al peseble
CORO: Bueye
Que sin tanta neglos folmen
CORO: Neglo
Mucha lus en lo potal
CORO: Eza
Blasico Pellico, Zuanico y Tomá
Plimo neglo bueye eza.

Gulumbe, gulumbe, gulumba...

Grabación: *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*. The Boston Camerata; Dir. Joel Cohen. Erato, 1993.

Partitura: *Inter-American Music Review* 6.2 (1985): 37-45. Ed. Robert Stevenson

“Los coflades de la estleya” - Guía de estudio

Mario A. Ortiz

1. Lea el texto completo del poema:
 - a. ¿Quién es la voz lírica (el “nosotros”) del poema?
 - b. ¿A qué grupo étnico pertenece la voz lírica? ¿Cómo lo sabemos?
 - c. ¿Qué evento se está celebrando?
 - d. El texto dice que se cantará un “villancico”. Busque una definición de “villancico”.
2. Escuche la grabación de la obra (en Blackboard)
 - a. Describa el carácter general de la obra. ¿Cómo se relaciona al evento celebrado?
 - b. ¿Cómo describiría el ritmo de la pieza?
 - c. ¿Cuántas voces se pueden oír? ¿Hay solos, dúos, coro?
 - d. Describa el acompañamiento instrumental.
3. Lea el texto: “Bamo a bel que traen de Angola. . . Y mi plimo Gasipar”
 - a. ¿Quiénes son Baltasale, Melchola y Gasipar (Baltazar, Melchor y Gaspar)?
 - b. ¿Por qué se dice que vienen de Angola?
 - c. ¿Por qué es Gaspar llamado “primo”?
4. El texto de este villancico no está en castellano normativo.
 - a. Prepare una transcripción a castellano normativo del texto del villancico.
 - b. Haga una lista de los cambios que se le hicieron al castellano.
 - c. ¿Hay algunos cambios que se hacen sistemáticamente?
 - d. ¿Por qué cree que el autor hizo estos cambios?
5. Escuche el segmento: “Vamo vamo currendo ayá” (00:12-00:20).
 - a. ¿Cómo es la relación entre la música y el texto poético?
6. Escuche el segmento: “Gulumbe, gulumbe, gulumba. Guache” (00:37-00:44).
 - a. ¿Por qué cree que el autor usa estas palabras que no tienen ningún significado en castellano?
 - b. Describa el efecto poético y musical de este pasaje.
7. Escuche el segmento: “Vaya nuestra cofladia. . . Linda nuestra danza yrá” (2:49-3:10).
 - a. Describa la construcción poética de esta estrofa.
 - b. ¿Cuál es la función de los versos cantados por el coro?
 - c. Describa la relación entre texto y música.
8. Escriba un párrafo (6-8 frases) comentando la relación entre “Los coflades de la estleya” y la pintura *Negros bailando* de Zacharias Wagener.

¹Además de ser un estudio muy detallado, y a la vez accesible a estudiantes de pregrado, el artículo de Lipski está disponible en el Internet y provee una amplia muestra (105 ejemplos) de español bozal en textos desde el siglo 15 hasta el 20.

²Véase Robert Stevenson, "Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)", un trabajo fundamental el cual asigno como lectura obligatoria. Además de ser un buen estudio de la influencia africana en la música occidental, comenta la presencia africana en la literatura del siglo de oro y colonial, e incluye las partituras musicales de "Cumbées" (118) de Santiago de Murcia y "Eso rigor e repente" (111-3) de Gaspar Fernandes, al que me referiré luego.

³Zacharias Wagener es el autor de la pintura *Negros bailando* (Recife, Brazil, ca. 1640). La pintura, que representa una escena de africanos bailando y tocando instrumentos musicales, es reproducida a color en *Colonial Latin America: A Documentary History* (Plate 5; entre pp. 164-65), junto con un breve comentario (162-4), el cual asigno a los estudiantes.

⁴Otros villancicos de Góngora, aparte del ya citado, son "¡Oh, qué vimo, Mangalena!" (319-20) y "¿Qué gente, Pascual, qué gente? (320-22). De Sor Juana, "A la aclamación festiva" (2.14-17) y "A los pausibles festejos" (2.39-42). De Gaspar Fernandes: "Dame albricia mano Anton", "Eso rigor e repente", "Tantarantan a la guerra van", "Tururu farara con son", que se encuentran en la revista *Inter-American Music Review* 7.1 (1985), ed. Robert Stevenson.

⁵Como lecturas opcionales les recomiendo a los estudiantes: el artículo de Lipski "Sobre el español bozal del Siglo de Oro" y su libro *A History of Afro-Hispanic Language Contact*, y el artículo "Elementos afronegroides" de Ángel M. Aguirre.

Obras citadas

A. Textos

- Aguirre, Ángel M. "Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz". *Mairena* 16. 39 (1995): 65-78.
- Archivo General de la Nación de México. Inquisición 1178.1 Ff. 1-23.
- Archivo General de la Nación de México. Ordenanzas 3.57. Ff. 77v-78r.
- Cohen, Joel. Notas. *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*. The Boston Camerata. Dir. Joel Cohen, Joel Erato, 1993.
- Escudero, Miriam. "El cancionero musical de Gaspar Fernandes". Notas. *Gaspar Fernandes: Cancionero Musical de la Catedral d'Oaxaca (Mexico)*. Ars Longa de la Havane. Dir. Teresa Paz. K617, 2003.
- Góngora y Argote, Luis de. *Obras completas*. Ed. Juan Millé y Giménez, e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, 1943.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras Completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte, vols. 1-3, y Alberto G. Salceda, vol. 4. México: Fondo de Cultura Económica, 1951-57.
- Lipski, John M. *A History of Afro-Hispanic Language Contact: 5 Centuries and 5 Continents*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- . "Sobre el español bozal del Siglo de Oro: Existencia y coexistencia". *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*. Ed. Elizabeth Luna Traill. México: UNAM, 1992. I.383-96.
- . "Speaking 'African' in Spanish and Portuguese: Literary Imitations vs. (Socio)linguistic Reality". Invited keynote lecture, 12th Annual Graduate and Professional Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language, and Culture, University of Arizona, 1 February 15, 2002. www.personal.psu.edu/faculty/j/m/jml34/African.pdf.
- Mills, Kenneth, William B. Taylor, y Sandra Lauerdale Graham. *Colonial Latin America: A Documentary History*. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 2002.
- Stevenson, Robert. "Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)". *Inter-American Music Review* 12 (1991): 101-18.

B. Grabaciones

- Cohen, Joel, dir. *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*. The Boston Camerata. Erato, 1993.
- La Fontegara. *Sonatas novohispanas*. Urtext, 2000.
- Lawrence-King, Andrew, dir. *Missa Mexicana*. The Harp Consort. Harmonia Mundi, 2002.
- Paz, Teresa, dir. *Gaspar Fernandes: Cancionero Musical de la Catedral d'Oaxaca (Mexico)*. Ars Longa de la Havane. K617, 2003.
- SAVAE (The San Antonio Vocal Arts Ensemble). *Native Angels: Musical Miracles from the New World*. Iago Music, 1996.

VIIth Biennial Conference of the Society for Renaissance & Baroque
Hispanic Poetry, University of Miami, Nov. 10-12, 2005.



Elias Rivers & James Crosby



Yolanda Gamboa, Antonio Carreño, Leah Middlebrook & Ignacio Navarrete