

## **Carolina Santamaría\***

# **NEGRILLAS, NEGROS Y GUINEOS Y LA REPRESENTACIÓN MUSICAL DE LO AFRICANO**

### **Resumen**

Este artículo explora el imaginario étnico y social presente en un subgénero del género vocal religioso del villancico, muy popular en España y sus colonias entre los siglos diecisiete y dieciocho. Los villancicos negros o guineos retraban a los esclavos africanos a través de ciertos clichés estilísticos presentes en el texto y, en menor medida, en la música. El presente estudio busca establecer las conexiones entre el villancico negro y el personaje estereotípico del negro en el teatro español del Siglo de Oro. El esclarecimiento de esta relación tiene dos objetivos principales: primero, ubicar el estereotipo negro dentro una lectura más amplia de las tensiones étnicas presentes en la península Ibérica en el siglo dieciseis; y segundo, ver como este mismo imaginario de raza se difundió posteriormente hacia las colonias. De esta manera se quiere argumentar que los villancicos negros latinoamericanos siguieron estereotipos estilísticos peninsulares, sin que nunca mediara una relación directa con las fuentes orales propias de las poblaciones negras esclavizadas. Esto pondría en entredicho las relaciones musicales entre los villancicos negros y las músicas tradicionales de raíz africana que se han pretendido plantear. De cualquier manera, y aunque se trate de una representación sesgada de la cultura de una población dominada, el villancico negro da claves importantes sobre las dinámicas de raza y mestizaje en la creación de una subjetividad colonial latinoamericana.

**Palabras clave:** Villancico negro, teatro del Siglo de Oro, representación.

### **Abstract**

This article explores ethnic and social imaginaries embedded in a subgenre of the villancico, a vocal religious genre very popular in Spain and its colonies during the seventeenth and eighteenth centuries. Those villancicos known

\* **Carolina Santamaría**, Profesora, Departamento de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D.C., Colombia.

as negros or guineos portrayed African slaves by using particular stylistic clichés in their text, and in a lesser extent, in their music. The present study aims at establishing the connections between the villancico negro and the stereotypical character of the Black in the plays of the Spanish Siglo de Oro theatre. Illustrating the connections will help to fulfil two main objectives: first, to locate the stereotype within a larger context, that of ethnic tensions affecting the sixteenth-century Iberic peninsula's society; second, to see how the same imaginary of race later spread out throughout the colonies. The argument is that Latin American villancicos negros simply followed the stereotype developed in the peninsula with no mediation, namely, never getting in contact with the oral sources of the slaved black populations. That contention casts some doubts on the assumed musical relationships between the villancicos negros and local musical traditions with African roots. In any case, although villancicos negros are biased representations of the culture of a dominated population, they provide important keys to understand the dynamics of race and mestizaje in the configuration of a Latin American colonial subjectivity.

**Keywords:** Villancico Negro, Siglo de Oro's Theatre, Representation.

El villancico, un género religioso semi-popular, ha sido descrito como "uno de los géneros musicales más extendidos en el mundo occidental durante los siglos XVII y XVIII."<sup>1</sup> Sin embargo, paradójicamente, también permanece como uno de los géneros vocales menos estudiados del Renacimiento y el Barroco. Hay todavía mucho por hacer con respecto a la catalogación de las fuentes que existentes en archivos españoles y latinoamericanos, y por supuesto, todavía mucho más trabajo pendiente en lo que corresponde a su análisis. El estudio del villancico ha empezado a cobrar fuerza en los últimos años dentro de la musicología y en el campo de la interpretación musical de época, así como dentro de los estudios culturales latinoamericanos y la crítica literaria, debido a la inmensa popularidad que tuvo durante siglos en los territorios una vez regidos por la Corona española. Este trabajo está enfocado en uno de los aspectos más interesantes del villancico, la representación de minorías culturales y étnicas en el Imperio Español del Siglo de Oro (c. 1600-1750).

Un subgénero de villancico, llamado *negro*, *guineo* o *negrilla*, pretendía retratar a los esclavos africanos imitando su música su manera de hablar. Este trabajo pretende entonces proveer algunas

claves para una deconstrucción histórica del surgimiento de este estereotipo en España y su posterior difusión a través de las colonias. Una primera exploración de la diversidad cultural, religiosa y étnica del Imperio Español, permite establecer el contexto general de tensiones étnicas particular a la península ibérica de principios del siglo dieciseis, contexto dentro del cual se concibe al negro como un ser poco amenazador en comparación miembros de otras minorías. La existencia de personajes negros puede ser trazada también en repertorios del teatro del Siglo de Oro (entre los siglos dieciseis y diecisiete), y la relación cercana entre formas del teatro popular y el villancico nos llevan a pensar que las mismas elementos eran usados en ambos medios para caracterizar al negro. El contexto americano proporcionaría nuevos aspectos de esa personificación estereotípica –aunque la dificultad para ubicar a algunos de los autores de los textos crea inconvenientes a la hora de clasificar claramente algunos villancicos como peninsulares o americanos–. De cualquier manera, estos retratos permiten hacerse una idea de las tensiones raciales, las relaciones de poder y dominación, y los resultados sincréticos de la mezcla de razas y culturas que se dio en la América colonial. Con este análisis se pretende además proponer nuevos caminos para la investigación de posteriores intentos de retratar musicalmente a “lo negro” en sociedades latinoamericanas.

### **Diversidad cultural y étnica en el Imperio Español**

El clímax del Siglo de Oro coincidió con la máxima expansión del Imperio Español; sus dominios incluían los actuales territorios de España, Portugal, los Países Bajos, Nápoles, las islas Filipinas y gran parte de las Américas. Hacía apenas unos cien años atrás, cuando la península Ibérica estaba apenas terminando de ser recapturada de las manos de los moros en 1492, que Cristóbal Colón había zarpado con sus tres carabelas en busca de una ruta hacia el Oriente. En lugar de encontrar la China, sin quererlo el almirante se topó con un continente desconocido para los europeos y poblado por unos pueblos indígenas desconocidos, sociedades que fueron parcialmente diezmadas o asimiladas a la fuerza dentro del imperio.

Pero este choque étnico no era, ni mucho menos, exclusivo del Nuevo Mundo. En realidad, los contrastes étnicos y religiosos fueron

siempre una constante en la península ibérica, incluso desde los tiempos del Imperio Romano. Se había llegado a convivir tanto con la diferencia que durante la época de esplendor de los reinos mozárabes de Al-Andalus (siglo diez) esa circunstancia no había sido necesariamente un motivo de conflicto en sociedades como las de Córdoba y Toledo. La diferencia, sin embargo, se convirtió en un problema político hacia finales del siglo quince. El proyecto de unificación que los Reyes Católicos emprendieron después de la Reconquista (1492) requería de una cierta homogeneización de la población, una cuestión que fue dictada en términos religiosos pero que inevitablemente pasaba por lo étnico. Poco después de la expulsión de último rey moro de Granada, la corona decretó la asimilación obligatoria de judíos y moros, quienes no tuvieron otra opción que convertirse o exiliarse. La introducción de esclavos negros en la península vino apenas unos años después de este proceso, ya que data de la primera mitad del siglo quince, cuando los mercantes portugueses comenzaron a traficar esclavos desde las costas de Guinea.<sup>2</sup>

A pesar de que es imposible determinar con exactitud la composición demográfica de la población de la península hacia mitad del siglo, es claro que había una tensa coexistencia de varios grupos étnicos, culturales y religiosos. En este contexto, el negro era el prototipo étnico menos temido, ya que constituían una pequeñísima minoría sin posibilidad alguna de acceder al poder. Eso explica la creación del estereotipo del *negro* como personaje cómico en el teatro y la literatura peninsular de la época.

### **Personajes negros en el teatro del Siglo de Oro y su relación con el villancico**

El negro como personaje cómico fue una creación de la literatura portuguesa que pasó luego al teatro español. Los autores más prominentes del escenario ibérico, como Lope de Vega (1562-1635) y Calderón de la Barca (1600-1681), usaban frecuentemente este personaje. El negro era representado como un sujeto inocente y más bien tonto, que sin embargo en el fondo era una persona noble y de buen corazón. Aunque el estereotipo marcaba claramente la diferencia del negro con respecto al español y justificaba la

dominación ejercida por este último, la caracterización no era completamente negativa. El negro era percibido mucho más como individuo y no como miembro de un grupo; la población era una minoría desposeída, completamente separada de sus raíces culturales y sin redes sociales que los unieran entre sí, por lo cual no se pensaba que tuviera el potencial para convertirse en un grupo cohesionado.<sup>3</sup>

Antes de seguir profundizando en el estereotipo del negro, es importante ver de cerca la relación que existía entre el teatro y el villancico. José Subirá describe cuatro tipos de villancico: el secular, cultivado en la corte; el religioso, usado para el culto en las iglesias; el teatral, atado a las representaciones escénicas; y el popular, asociado con festividades multitudinarias realizadas en fechas importantes como Navidad y Año Nuevo.<sup>4</sup> Aunque los límites entre estas categorías son más bien borrosos, esta clasificación hace patente la amplia aceptación que tenía el villancico entre las diferentes clases sociales. A finales del siglo dieciseis, sin embargo, el villancico parece haberse convertido en un arma de doble filo para la Iglesia de la Contrarreforma. El villancico constituía la única sección del servicio religioso que se hacía en idioma vernáculo, e incluso algunas veces el villancico teatral se presentaba en tablados populares a la salida de misa; en otras palabras, podía convertirse en un espectáculo escandaloso que amenazaba la solemnidad y el recato que se debía tener en la casa de Dios. El villancico atraía a la gente a la ceremonia religiosa, pero con costos muy grandes en términos de disciplina. Un decreto real del rey Felipe II prohibiendo los villancicos en su Capilla Real y una censura en libro de Pedro Cerone *El Melopeo* (1613), muestran el desprecio que había recibido el género en círculos aristocráticos. El principal reproche que le hacía Cerone tenía que ver con el uso de textos profanos, precisamente aquellos que exhibían dialectos conectados con la representación de personajes de diversos grupos étnicos.

Como suele suceder, la prohibición y la crítica de las clases altas no fueron obstáculo alguno para la tremenda aceptación que el género alcanzó entre la gente común. La inclusión de villancicos entre los responsorios hacía que el servicio pareciera menos largo, y la distribución de copias impresas del texto entre la congregación o a la salida de misa estimulaba a la gente a seguir la historia y quizás

a participar en el canto. Es difícil establecer con certeza la dirección y la medida de este entrecruzamiento de cultura refinada y cultura popular que se dio en el villancico, pero el uso de estereotipos similares en el teatro popular hace pensar que había alguna clase de relación constante entre ellos.

### **El español bozal y la constitución de dialectos regionales**

La crítica de Cerone confirma el uso temprano de la representación de étnias en el villancico, una práctica que no estaba confinada solo a retratar a los negros. Otras caracterizaciones comunes incluyen gallegos, jácara (rufianes), asturianos, gitanos e indios. No es sencillo determinar quién fue el primer compositor en usar el estereotipo del negro, pero las fuentes más tempranas apuntan a Philippe Rogier (1560/61–1596) y su pupilo Géry de Ghersem (1572/75–1630), ambos músicos de la corte de Madrid.<sup>5</sup> De cualquier manera, el punto que nos interesa explorar aquí es la manera en que esa representación se llevaba a cabo. La característica principal del estereotipo estaba en el uso de dialectos, esto es, en una utilización incorrecta del castellano que imita los errores cometidos por hablantes no nativos del idioma.

La imitación del habla de los africanos, llamada "español bozal" o simplemente "bozal" por los literatos y los filólogos, era extremadamente popular en la literatura del Siglo de Oro. Francisco de Quevedo (1590–1645), una de las mayores figuras del periodo, da a sus colegas la fórmula de éxito para dominar el arte de escribir comedias: "Si escribes comedias y eres poeta sabrás guineo en volviendo las RR LL y al contrario: como Francisco, *Flancisco*: primo, *plimo*."<sup>6</sup> Esta afirmación en sí misma muestra claramente que el bozal era una metáfora estilística y no el retrato de una práctica común. Esto es reforzado por lo que indica el lingüista John M. Lipski (1986), quien afirma que los africanos de la península ibérica no estuvieron confinados a zonas lingüísticamente apartadas, como en las plantaciones y minas latinoamericanas, y que por lo tanto pudieron asimilar muy fácilmente las normas del español hablado.

La población negra de España empezó a declinar al mismo tiempo que las colonias americanas comenzaron a evolucionar como sociedades económicamente basadas en la esclavitud, a mediados del

siglo diecisiete. Este hecho también coincide con el desvanecimiento del estereotipo del negro en la literatura peninsular y su surgimiento en la hispanoamericana, en especial en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (1648–1695), alrededor del año 1660. Todo parece indicar que el estereotipo pasó directamente de la literatura de la península a la literatura de las colonias sin mediar lo popular, es decir, escritores como Sor Juana no tuvieron acceso directo al habla de las poblaciones negras sino que reprodujeron directamente el estilo estereotipado al que se refiere Quevedo. Prueba de esto es que en estudio detallado que hace J. Lipski de las deformaciones del habla encontradas en la literatura latinoamericana de este periodo,<sup>7</sup> que concluye que el bozal era un estereotipo literario detenido en el tiempo. Sus investigaciones no han detectado evidencia decisiva que haga pensar que la fonética de los dialectos africanos afectó la evolución de dialectos españoles criollos en Guinea y América Latina.<sup>8</sup> Por otro lado, el movimiento constante de compositores, obras y hojas sueltas con textos de villancicos entre catedrales a ambos lados del Atlántico hace muy difícil localizar el lugar y año de composición, de la música o del texto, de algunas las piezas. Por lo tanto, no se puede establecer con seguridad que estos textos en realidad retrataran variaciones regionales de los diferentes dialectos negros criollos.

### **Los textos de los Villancico y sus autores**

Por lo genera, la calidad literaria de los textos de los villancicos era más bien dudosa, y fue precisamente ese poco valor poético el que mantuvo alejados por muchos años a los estudiosos de la literatura de la Colonia. Aunque no sabemos de la autoría de muchos de los textos, es de suponer que algunos eran de los mismos maestros de capilla. Estos, sin embargo, tenían que componer una gran cantidad de obras para el servicio cada año, y es posible que simplemente utilizaran textos de otros autores o tomaran prestados algunos versos de otros villancicos.<sup>9</sup> En algunas catedrales que contaban con recursos económicos, el establecimiento se podía dar el lujo de contratar poetas de renombre para proveer al maestro de capilla con textos de buena calidad; este fue el caso de las colecciones de villancicos que escribió Sor Juana (1676–1689), comisionadas por la catedral de Ciudad de México.

Una de las marcas estilísticas más notorias de los textos de villancicos negros está en el uso de sílabas onomatopéyicas. Cadenas de sílabas y palabras sin sentido como “tumbucutu cutu cutu” (*A siolo flasiqiyo*, Juan Gutiérrez de Padilla) o “zaranguan guan” (*Teque-leque*, Julian de Contreras) ilustran el intento de los autores por describir vestigios imaginarios de dialectos africanos. Hay una energía rítmica ligada al uso de onomatopeyas, como en el primer ejemplo mencionado arriba, que está conectada con el uso de tambores, otra alusión directa a lo africano. Se mencionan también de manera frecuente la danza y el uso de otros instrumentos musicales, en especial de viento y de percusión: “Pul eso mi sonajiya/ cascabela y atambo/ voy a baila yo a Belena/ pultilica y camalon (*Tarara tarara qui yo soy Antoniyo*, Antonio de Salazar). Este ejemplo muestra también la confusión de géneros masculino y femenino, un error que cometen frecuentemente las personas que aprenden español como segunda lengua.

Cierto tipo de sincretismo está también presente en los textos, mostrando la efectividad que tuvo este instrumento en la evangelización de las poblaciones indígenas y negras del Nuevo Mundo. Desde las épocas tempranas de la Conquista, los misionarios toleraron la fusión de prácticas religiosas o imágenes “paganas” y tradiciones cristianas con la intención de facilitar la conversión de estas comunidades al Catolicismo, una práctica de la que todavía quedan muchos vestigios en Latinoamérica. Ejemplos provenientes de diferentes fuentes muestran qué tan extendida estaba la práctica. Por ejemplo, en los textos de villancicos los personajes blancos que toman parte de la escena de la Natividad se convierten en negros. Habría primero que excluir de esta generalización a uno de los Reyes Magos que ha sido convencionalmente reconocido como negro, Baltasar (aunque Luis de Góngora lo confunde con Melchor en un texto escrito para la noche de Navidad de 1615 en la catedral de Córdoba). En su catálogo de la colección de manuscritos de la Catedral de Bogotá, Perdomo Escobar (1976) nota que cuando se identifica al niño Jesús como “sio Manuel,” como ocurre en un ejemplar del archivo, se está hablando de un niño Dios negro.<sup>10</sup> En otro texto que Sor Juana escribió para el día 19 de marzo de 1690, el solista argumenta que los ancestros de San José debieron ser negros, aludiendo a la legendaria reina de Saba. De la misma manera, la Virgen es oscurecida en otro de los textos de Sor Juana:



“uh, uh, uh/ que non blanca como tú/ nin Pañó que no sa buena/ que Eya dici: So molena/ con las Sole que mirá.”<sup>11</sup> El rol de los pastores lo toman también negros, que por lo general le ofrecen comida rústica al niño y su madre: “Si tlaemo culasiona/ glagea con cañelona/ manzana, pela, y tulona/ aunque no ha de comé.” (*Niño de Diossa*, villancico anónimo conservado en la catedral de Bogotá).

Otro elemento interesante de la caracterización le confiere a los negros el estatus de “pequeños humanos.” El extenso uso que se hace del diminutivo, que cuando es usado para referirse a otros sirve sobre todo para expresar afecto entre familiares y amigos, es también una manera velada de determinar jerarquías. Esto también estaría relacionado con factores como la supuesta docilidad e inocencia, que a la vez se indica la simpleza intelectual, con la que se juzga al negro y con la cual se justifica su dominación.

### **Aspectos musicales de la caracterización del *negro***

No es sencillo llegar a conclusiones determinantes acerca del estilo musical de los *negros* porque solo un número muy modesto está disponible a través de publicaciones, es más, muchos todavía no han sido transcritos de los manuscritos originales. Por esta razón, los comentarios en esta sección estarán basados solamente en diez villancicos. Para tener una perspectiva un poco más amplia voy a tomar como punto de partida las observaciones hechas por importantes investigadores en el campo. El profesor Robert Stevenson define el estilo de los villancicos negros a partir de las características de unos “guineos” compuestos por el portugués Gaspar Fernandes y conservados en la catedral de Oaxaca:

Un vivo 6/8 con cambios constantes de hemiola en  $\frac{3}{4}$  es la regla; *Fa* Mayor es casi siempre la tonalidad, muy uniforme; uno o varios solistas a los que responde un coro gobiernan la textura.<sup>12</sup>

Stevenson también menciona que el uso de métrica triple puede estar relacionado con un patrón estándar en 12/8 que encontró A. M. Jones en África Occidental y que aparece repetido una y otra vez en la música de tambores de la étnia Ewe. En contraste con

la seguridad que parece irradiar la definición de Stevenson, las conclusiones de Paul Laird, en el artículo que aparece en la segunda edición del *New Grove*, no dan por sentado el estereotipo musical del villancico negro. En efecto, un análisis del villancico *Si vais vos a la Abelein* (Juan Bautista Comes, Catedral de Valencia) que aparece en su libro<sup>13</sup> muestra, entre otras cosas, estar escrito en un modo dórico sobre G, aunque el si natural aparece con frecuencia. Este ejemplo de plano contradice una relación directa entre el modo mayor y la africanidad. La puesta en duda de este paradigma en particular tendrá además consecuencias para una consideración general con respecto al estado de ánimo de los villancicos negros que será tenida en cuenta más tarde.

La convención rítmica que cita Stevenson requiere una examinación un poco más profunda de las métricas comúnmente usadas en España en la época, antes de entrar a mirar una posible conexión africana. Colecciones tempranas de villancicos, como la del *Cancionero Musical de Palacio* (siglos quince y dieciseis), contienen más piezas en tiempos binarios que en tiempos ternarios, tendencia que cambia en las colecciones del siglo diecisiete. La predominancia de las métricas ternarias empieza hacerse notar desde las *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero (Venecia, 1589) y el *Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seis* de Pedro Ruimonte (Amberes, 1614). En un estudio realizado por José V. González Valle (1992) se propone que la alteración entre 6/8 and  $\frac{3}{4}$ , a la que se le da el nombre técnico de sesquialtera, apareció históricamente como consecuencia natural del cambio de acentuación que se dio entre la poesía latina y la emergente poesía en lengua castellana. En ésta última la versificación se hace en términos de regularidades del acento, mientras que la poesía en latín se basa en la longitud de las sílabas. En consecuencia, la sesquialtera no sería una característica exclusiva de los villancicos negros sino más bien un rasgo que aparece comunmente en todo el corpus del villancico.

Dos ejemplos de villancicos contenidos en archivos del Nuevo Mundo contradicen también la premisa de la métrica ternaria. *Por celebrar este día* (Juan de Vaeza Saavedra, catedral de Ciudad de México) posee una introducción y una sección intermedia en 4/4. De la misma manera *Esta noche yo baila* (Anónimo, Cochabamba,

Bolivia) está en 2/4 de principio a fin. De cualquier manera, la predominancia del 6/8 si es notoria en el grupo de villancicos examinados. También es claro el vigor rítmico; Laird considera que los villancicos negros latinoamericanos emplean más hemiolas y sínkopas que los ibéricos. Este punto es también problemático debido al intercambio regular de villancicos entre la península y sus colonias de ultramar. Por ejemplo, el villancico *Toca la flauta* de Alonso Torizes, conservado en la catedral de Bogotá, tiene un comportamiento rítmico muy enérgico; sin embargo, aunque no se ha podido establecer con precisión el sitio donde fue compuesto, las evidencias indican que el compositor nunca salió de la península ibérica.<sup>14</sup>

La simplicidad armónica y textural también son comunmente asociadas al estereotipo del negro. Aunque Stevenson no establece ningún patrón con respecto a lo armónico, en un trabajo previo sobre la colección de la catedral de Bogotá había mencionado la simplicidad (Stevenson, 1962). Lo más probable es que otras evidencias lo hayan llevado a descartar algún tipo de regularidad a este respecto. Usualmente la conducta armónica de los villancicos negros presenta una sencilla alternación de los acordes básicos tónica, dominante y subdominante, aunque a veces se incluyen dominantes secundarias enfatizando otros centros tonales sin llegar a la modulación. La asociación entre los "simple" y lo "popular" puede influenciar la percepción de que existe una invariabilidad armónica, aunque en la realidad haya un poco más de elaboración.

La afirmación de Stevenson con respecto a la textura tampoco es del todo precisa. Secciones homofónicas y polifónicas aparecen sin una fórmula predeterminada y el solista o solistas no siempre juegan un rol importante. El número de voces también varía, dependiendo muchas veces de las condiciones y los músicos disponibles en la institución para la cual se componían los villancicos. Así, el estilo del villancico negro incluye piezas para solista y coro al unísono (*Esta noche yo baila*), para cuatro voces divididas en duetos (*A Siolo Flasiquiyo*), duetos y continuo (*Tarcara tarcara qui yo soy Antoniyo*), y otras combinaciones.

En conclusión, algunos de los ejemplos mencionados caben dentro del conjunto de características que menciona Stevenson, pero el número de excepciones nos lleva a cuestionarnos si en

realidad existe una sola idea convencional que identifique lo africano en puros términos musicales. La combinación de varios factores le da un marco de referencia al estereotipo, aún cuando ninguna de las características pueda ser estrictamente calificada como africana. En consecuencia, el bozal sigue siendo la principal característica diferenciando a los villancicos negros de otras clases de villancicos.

Podríamos también inferir una segunda conclusión. Tal vez la percepción estereotipada de un "otro" continúa en la tesis de Stevenson, sobre todo si tenemos en cuenta la correlación directa que trata de establecer entre el patrón de los tambores Ewe y la métrica ternaria. Una vez más, tratar de encontrar conexiones directas, como la que intentó Lipski en su investigación sobre la evolución de los lenguajes criollos, parece sumamente improbable debido a la abundancia de variables envueltas tanto en las relaciones entre España y sus colonias como en el tráfico de esclavos. La población negra en los dominios españoles no era homogénea ni en términos culturales ni en términos étnicos, de tal manera que tratar de encontrar generalizaciones no tiene mucho sentido. Tal vez lo más importante sería preguntarnos si después de tantos siglos de convivencia, años de mezcla y de conflicto, realmente vale la pena tratar de desenredar los hilos de la historia para identificar y diferenciar los hilos negros de los blancos, como si lo africano y a lo español fueran necesariamente dos entidades intrínsecamente diferentes.

### **Conclusiones: el estereotipo en perspectiva**

Un análisis detallado del cliché nos puede dar una idea más clara de la idea que los españoles (y los criollos blancos) tenían de los negros en ese tiempo. Como fue ya mencionado antes, el personaje del negro no era un sujeto amenazador, por el contrario, era un tipo ingenuo y simple, de ahí su personificación como personaje cómico. La cercana asociación de lo negro con danzas y tambores habitualmente muestra un estado de felicidad colectiva, que parece dar la impresión de desinterés en las cuestiones mundanas. La virtud y el fervor religiosos están así mismo conectados con el estereotipo, aunque no hay que perder de vista que los villancicos eran usados particularmente para las fiestas navideñas. Habría que

destacar también que en las escenas del pesebre, mencionadas arriba, grupos de negros van a visitar al Niño Dios reemplazando a los tradicionales grupos de pastores. Los negros son por lo general representados como gentío, mientras que los villancicos que hablan de un personaje individual suelen centrarse en un sujeto blanco.<sup>15</sup> De este modo, aunque las escenas representadas están supuestamente localizadas en tiempos bíblicos, el villancico muestra una interacción real y contemporánea de los diferentes grupos y clases sociales de la colonia.

Las relaciones de poder que se perciben a través de los textos denotan la configuración de una sociedad de clases con límites muy definidos, aún cuando regulada por los blancos, altamente dependiente de los otros grupos étnicos. La esclavitud, como es de esperarse, se menciona en muchos textos de villancico *negro*. El Niño Dios es identificado como un potencial liberador del sufrimiento de los cautivos. En las posesiones coloniales, económicamente basadas en el trabajo de los esclavos, los misionarios y otras autoridades eclesiásticas contribuían a construir esa imagen de esperanza en una mejor vida en un esfuerzo por mantener un orden social que no podía sobrevivir sin la labor de la mano de obra negra.

El marco de referencia del villancico da para una examinación extensa de la compleja red de relaciones sociales en la América Latina colonial. Los textos de Sor Juana han sido objeto de diversas lecturas concernientes a la constitución de una identidad exclusivamente americana en el marco de los estudios postcoloniales.<sup>16</sup> Las voces que toman parte en los textos son de por sí representaciones, pero a su manera establecen un diálogo que con frecuencia incluye la crítica. Esta interacción da pie para la canalización de tensiones latentes al interior de la sociedad. El intercambio reconoce la diversidad, y la africanidad, a pesar de estar dominada, domina la lengua del conquistador. El uso del *bozal* afirma la diferencia y obliga al dominador a entrar en la conversación usando los términos del dominado. El sincretismo, por otro lado, señala a la institución del mestizaje como la generadora de un nuevo tipo de sociedad. Esto no significa que los habitantes de la sociedad colonial tuvieran una noción de tolerancia similar al ideal postmoderno, porque el establecimiento luchó siempre de manera dura y continua por mantener una estratificación basada en la clase, la casta, y la raza. En todo caso,

el mestizaje estableció las raíces de una nueva subjetividad y un imaginario ya completamente hispano-*americano*.

Después de la decadencia de la época del Siglo de Oro, el villancico ha sobrevivido como un género popular exclusivamente asociado con la Navidad. El villancico es la contraparte hispanoamericana de los *carols* ingleses y norteamericanos. Muchos ejemplares continúan en la cultura oral, incluso sin la elaboración simple de sus antecesores coloniales. El "villancico de negros" es todavía muy común en ciertos lugares con poblaciones de color. Uno de los ejemplos de villancico negro que sobreviven es el "Festejo de Negros," un género popular en el Perú. Las características de estos villancicos se salen de los límites y del alcance del presente trabajo, pero muy probablemente deben compartir algunos elementos estereotípicos con sus contrapartes coloniales. Una subsecuente investigación en los villancicos populares contemporáneos sería muy útil para ver cómo las dinámicas sociales y la negociación de conflictos raciales han cambiado en los últimos doscientos años.

## NOTAS

<sup>1</sup> Paul Laird, "Villancico." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2nd ed. 20 vols. (London: Macmillan, 2001).

<sup>2</sup> Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1995).

<sup>3</sup> Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro* 2-3.

<sup>4</sup> José Subirá, "El villancico literario-musical: Bosquejo histórico.s" *Revista de Literatura* 22, no 43-44 (diciembre de 1992): 5-27. Citado en Laird, *Towards a History of the Spanish Villancico*. (Michigan: Harmonie Park Press, 1997).

<sup>5</sup> Es posible que los manuscritos de algunos villancicos negros tempranos hayan desaparecido hacia mediados del siglo dieciocho. El rey Juan IV de Portugal, que reinó entre 1640 y 1656, poseía una inmensa colección de villancicos en la biblioteca de su palacio, tesoro que se perdió en el terremoto que destruyó Lisboa en 1755. El enorme catálogo, publicado ya varias veces, contiene cientos de títulos de villancicos, muchos de ellos piezas tempranas que no han sido preservadas en otras colecciones. Vease en Laird, *Towards a History of the Spanish Villancico* 51-52.

<sup>6</sup> Stevenson, "The Afro-American Musical Legacy to 1800." *The Musical Quarterly* 54 (1968). Todos los africanos llevados por los portugueses a la península desde mediados del siglo quince eran llamados indistintamente

negros o guineos, independientemente de su preciso origen étnico o geográfico.

<sup>7</sup> John M. Lipski, "Literary 'Africanized' Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction." *Romance Philology* 49, no 2 (noviembre de 1995).

<sup>8</sup> El trabajo de Lipski se basa en la evolución de dialectos regionales del castellano, en especial aquellos relacionados con legados portugueses y africanos.

<sup>9</sup> Existe un nuevo recurso online para ayudar a los estudiosos del tema a trazar concordancias de texto en <<http://www.sun.rhbnc.ac.uk/~vhwm002/Data/IIVT>>. Ésta es la página Web del *International Inventory of Villancico Texts* (Paul Laird, Director; Alvaro Torrente, Site Manager).

<sup>10</sup> El villancico al que se refiere Perdomo Escobar es *Cucua Cucua*, atribuido a Joseph de Cascante.

<sup>11</sup> Yolanda Martínez-San Miguel, "Saberes Americanos: La constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana." *Revista Iberoamericana* 63, no 181 (octubre-diciembre de 1997). La profesora Leonora Saavedra me sugirió que esta Virgen morena puede ser también identificada como la Virgen de Guadalupe, patrona de Ciudad de México, que es una virgen mestiza.

<sup>12</sup> Stevenson, "The Afro-American Musical Legacy to 1800." Voy a considerar métrica triple tanto al  $\frac{3}{4}$  como al  $\frac{6}{8}$  porque no hay un estándar definido para la realización de las transcripciones. En este caso Stevenson se está refiriendo al patrón de dos contra tres, la llamada sesquialtera, que es la causa de más de un dolor de cabeza a los transcritores que tratan de ponerse de acuerdo en cómo escribirla: en dos tiempos ( $\frac{6}{8}$ ) o en tres tiempos ( $\frac{3}{4}$ ).

<sup>13</sup> Laird, *Towards a History of the Spanish Villancico* 39-43.

<sup>14</sup> Perdomo Escobar identifica a Torizes (o Torices) como maestro de capilla en Málaga en 1672, pero Laird menciona que también trabajó en Zaragoza y probablemente también lo hizo en Madrid.

<sup>15</sup> Hay que tener en cuenta que, como se mencionó anteriormente, los individuos negros son muy comunes en el teatro del Siglo de Oro. Lope de Vega escribió muchas comedias cuyos personajes centrales eran negros, como *El Negro del mejor amo* y *El santo Negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*. *El valiente Negro en Flandes*, de Andrés de Caramonte y *Juan Latino*, de Diego Ximénez son otros ejemplos. Todos estos personajes han absorbido e incorporado roles blancos, (santos, héroes militares, literatos) y precisamente lo absurdo de esa situación era lo que le daba gracia a la comedia.

<sup>16</sup> Dos interesantes artículos han sido tomados como referencia para la siguiente discusión: Martínez-San Miguel, "Saberes Americanos: La constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana." y Mabel Moraña, "Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancios de Sor Juana." *Colonial Latin American Review* 4, no 2 (1995).

**BIBLIOGRAFÍA**

- "Secular Genres in Sacred Contexts? The Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400–1800. International Conference Organized by the Department of Music at Royal Holloway." *Inter American Music Review* 16, no 2 (Spring–Summer 2000): 95–97.
- Beusterien, John. "Talking Black in Spanish: an Unfinished Black Spanish Glossary." *Bulletin of the Comediantes* 51, nos 1–2 (1999): 83–104.
- Claro, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
- Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1995.
- González Valle, José V. "Relación música/texto en la composición musical en castellano del S. XVII." *Anuario Musical* 47 (1992): 103–132.
- Laird, Paul R. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.
- "Villancico." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2nd ed. 20 vols. London: Macmillan, 2001.
  - "Villancico." *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. 6 de octubre de 2005 <<http://www.grovemusic.com>>.
- Lipski, John M. "Golden Age 'Black Spanish' Existence and Coexistence." *Afro-Hispanic Review* 5 nos 1–2 (1986): 7–12.
- "Literary 'Africanized' Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction." *Romance Philology* 49, no 2 (noviembre de 1995): 130–167.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. "Saberes Americanos: La constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana." *Revista Iberoamericana* 63, no 181 (octubre–diciembre de 1997): 631–648.
- Moraña, Mabel. "Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana." *Colonial Latin American Review* 4, no 2 (1995): 139–154.
- Perdomo Escobar, Jose Ignacio. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá, Bogotá, D.C.*: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVII, 1976.
- Stevenson, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- "Ethnological Impulses in the Baroque Villancico." *Inter American Music Review* 14, no 1 (Spring–Summer 1994): 67–106.
  - "The Afro-American Musical Legacy to 1800." *The Musical Quarterly* 54 (1968): 475–502.
  - "The Bogotá Music Archive." *Journal of the American Musicological Society* 15, no 3 (1962): 292–315.
  - "The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives." *Journal of the American Musicological Society* (1970): 95–106.



**LISTADO DE PIEZAS Y SUS FUENTES**

Anónimo. *Pascualillo*. En Claro, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974: 86-90.

Anónimo. *Esa noche yo baila*. En Claro, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974: 91.

Torices, Alonso. *Toca la flauta*. En Claro, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974: 92-97.

Gutiérrez de Padilla, Juan. *A siolo flasiquiyo*. En Stevenson, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1974: 118-123.

Salazar, Antonio de. *Tarara tarara qui yo soy Antoniyo*. En Stevenson, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1974: 160-162.

Vaeza Saavedra, Juan. *Por selebrar este día* (Juan Vaeza Saavedra): En Stevenson, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1974: 170-172.

Fernández, Gaspar. *Eso rigor e repente*. Stevenson, Robert. "Ethnological Impulses in the Baroque Villancico." *Inter American Music Review* 14, no 1 (Spring-Summer 1994): 71-73.

Fernández, Gaspar. *Tantanrantan a la Guerra van*. Stevenson, Robert. "Ethnological Impulses in the Baroque Villancico." *Inter American Music Review* 14, no 1 (Spring-Summer 1994): 74-76.

Fernández, Gaspar. *Tururu farara con son*. Stevenson, Robert. "Ethnological Impulses in the Baroque Villancico." *Inter American Music Review* 14, no 1 (Spring-Summer 1994): 79-80.

Araujo, Juan de. *Los coflades dela estleya*. Stevenson, Robert. "Ethnological Impulses in the Baroque Villancico." *Inter American Music Review* 14, no 1 (Spring-Summer 1994): 87-95.

Artículo recibido el 30 de septiembre de 2005

Artículo aprobado el 07 de octubre de 2005